



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 8, n° 6, Novembre-Décembre 2007
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.3588>

L'ironie de Corneille

Marc Douguet

Nina Ekstein, *Corneille's Irony*, Rookwood Press, Charlottesville, 2007, 210 pages



Pour citer cet article

Marc Douguet, « L'ironie de Corneille », Acta fabula, vol. 8, n° 6, ,
Novembre-Décembre 2007, URL : [https://www.fabula.org/revue/
document3588.php](https://www.fabula.org/revue/document3588.php), article mis en ligne le 03 Novembre 2007,
consulté le 30 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.3588

L'ironie de Corneille

Marc Douguet

Comme Nina Ekstein l'indique dans son introduction, étudier l'ironie chez Corneille peut sembler paradoxal : n'est-il pas un dramaturge de l'héroïsme et du sérieux ? L'ironie tragique elle-même a-t-elle sa place dans un univers où les personnages sont maîtres d'eux-mêmes comme de l'univers ? Cet ouvrage relève le défi de montrer un Corneille plus complexe, capable de distance vis-à-vis des figures qu'il a lui-même créées.

L'introduction propose une mise au point préliminaire sur le problème de la définition de l'ironie (en s'appuyant principalement sur *Irony's Edge*, de Linda Hutcheon, Routledge, 1994) en insistant sur le rôle actif que joue le récepteur et, dans la mesure où l'intention de l'auteur nous est inaccessible, sur l'impossibilité fréquente de décider si une lecture ironique de tel passage est valide.

Le livre s'articule autour de deux grandes parties : l'ironie évidente et les signes d'une ironie possible. Cependant, il ne s'agit pas d'une typologie de l'ironie, dont le premier niveau serait cette grande distinction entre deux types d'ironie, mais plutôt de deux typologies construites sur des critères différents : la première, sous le titre « Ironie évidente » est une typologie des genres d'ironie définis par le niveau de communication où celle-ci opère (communication entre les personnages ou communication du dramaturge au spectateur) et par son support (ironie verbal ou ironie de situation) ; la seconde, « Signes d'une ironie possible », est une typologie des signes de l'ironie (quels sont les irrégularités, les dysfonctionnements qui signalent l'ironie dans un texte ?). Or, signe implique interprétation, interprétation implique pluralité d'interprétations ; la typologie des signes se double d'une réflexion permanente sur les enjeux et les conditions de possibilité d'une lecture ironique. Il ne s'agit pas d'une nouvelle théorie de l'ironie bâtie en utilisant des exemples cornéliens : N. Ekstein utilise les théories antérieures pour les appliquer à l'œuvre de Corneille, en redéfinissant au besoin certains points et en créant certaines distinctions. Outre les exemples convoqués tout au long de l'analyse, nombre de chapitres se terminent par une étude de cas plus approfondie où l'auteur étudie, dans une pièce, la combinaison des divers types d'ironie ou des divers signes d'ironie qu'elle vient de définir.

La première partie fait d'abord abstraction de tout problème d'interprétation, supposant, dans tous ses exemples, une intention réellement ironique de l'auteur, et une bonne réception de la part du spectateur. N. Ekstein fonde son approche sur une distinction entre trois types d'ironie.

L'ironie dramatique est celle qui présente un écart entre l'ignorance d'un personnage et le savoir d'un autre personnage et/ou du spectateur. Elle est de deux sortes. Soit un personnage produit un énoncé possédant un double sens, mais son interlocuteur n'en comprend qu'un sens. Ainsi quand Cléopâtre dit « La nature est trop forte »¹, Antiochus croit que l'amour maternel a eu le dessus, tandis que Cléopâtre et le spectateur entendent par « nature » une ambition dégénérée. Soit le double sens de l'énoncé n'est compris par aucun des personnages — même l'énonciateur — mais par le seul public. Alors, les deux niveaux de communication théâtrale se séparent : le sens premier est saisi au niveau de la communication entre les personnages, le sens caché au niveau de la communication entre auteur et spectateur. Ce double sens d'un énoncé impliquant ignorance des personnages et savoir du spectateur peut reposer sur des événements postérieurs à l'énoncé ironique (la fin de l'histoire), mais connu du spectateur cultivé (Quand Cléone dit que Créuse « brûle d'envie »² de se voir parée de la robe de Médée); sur des événements antérieurs, interne à la pièce, mais ignorés de l'énonciateur (Auguste disant à ceux qu'il ne sait pas encore mais que le spectateur sait être des conspirateurs : « Je vois trop que vos cœurs n'ont pour moi point de fard »³); sur des éléments postérieurs, internes à la pièce, inconnus du spectateur lors d'une première lecture (ce qui implique que l'ironie ne sera perçue qu'à la relecture); sur des événements extérieurs à la pièce, mais connus du spectateur (ainsi, il est ironique que Pollux, au début de l'acte V de *Médée* soit parti au mariage de sa sœur Hélène avec Ménélas — autre mariage fatal).

Dans le cas de l'ironie verbale, un personnage produit intentionnellement un énoncé ironique. Ekstein distingue trois procédés : l'antiphrase, la raillerie (reposant principalement sur le double sens d'une phrase telle que « Je n'aime point Carthage à l'égal d'un époux »⁴ = je l'aime moins/je l'aime plus) et la reprise des propos de l'interlocuteur. Elle ajoute à cela le sarcasme, qui fonctionne essentiellement comme une tonalité s'ajoutant ou non à l'ironie verbale.

¹ *Rodogune*, v.1362

² *Médée*, v. 1158

³ *Cinna*, v. 628

⁴ *Sophonisbe*, v. 330

Avec l'ironie de situation, on quitte le niveau du discours. Celle-ci repose sur une contradiction, une opposition, un contraste entre deux éléments (événement, objet...). L'ironiste n'est plus un personnage, mais le dramaturge — ou le destin, si destin il y a. C'est ainsi que l'on peut voir une intention ironique dans un renversement de fortune ou dans la situation d'un trompeur trompé. C'est dans l'ironie de situation que se pose le problème de l'ironie tragique. L'ironie tragique, comme l'ironie dramatique, repose sur l'ignorance d'un personnage et le savoir du spectateur, mais elle ne passe pas uniquement par le discours à double sens. Or, N. Ekstein remarque précisément que cette ironie est peu développée (même dans *Œdipe*) et évoque quelques raisons à cela (l'ironie tragique rend impossible un effet de surprise ; elle est contraire à l'importance du choix et de la libre volonté des personnages de Corneille). Le chapitre se clôt sur une étude des oracles, « extension verbale de l'ironie tragique ». Or, le fait que Corneille ait supprimé l'oracle rendu à Œdipe, lui prédisant son parricide et son inceste, permet précisément d'affranchir le personnage de l'ironie tragique.

La démarche change dans la deuxième partie qui étudie les signes de l'ironie, et le problème de leur interprétation. Il ne s'agit pas de trancher entre interprétation ironique et non ironique, mais d'être conscient des enjeux de telles interprétations et de leur condition de possibilité. Les différents types d'ironie distingués dans la première partie seront désormais mêlés.

En quoi, par exemple, une répétition (premier chapitre) peut-elle signaler la présence de l'ironie ? À partir de combien de répétition un élément tragique devient comique ? La multiplication des mariages à la fin d'une comédie ne pose aucune problème ; mais à la fin d'*Agésilas*, trois mariages sont envisagés. N'y a-t-il pas là le signe d'une attitude ironique, d'une distance de Corneille face à son propre texte ? Autre signe lié à la répétition : la reprise en écho de vers à l'intérieur d'une pièce et entre deux pièces de Corneille. Ce dernier signe est particulièrement intéressant : Corneille recycle fréquemment ses propres vers. Après avoir évoqué quelques raisons possibles, N. Ekstein souligne que, pour être ironique, une telle reprise doit s'accompagner d'un changement de contexte, et suggère une possible lecture ironique de la reprise de l'expression « un autre soi-même » dans *Horace* (v. 444, « S'attacher au combat contre un autre soi-même ») et *Le Menteur* (v. 1786, « Et possédez Dorante en un autre lui-même »). À la fin du chapitre, le cas de Sabine permet d'approfondir les potentialité ironique de la répétition. Sabine demande à trois reprises à être immoler, deux fois à Horace et une fois à Tulle. Est-elle ironique (avec une forte valeur sarcastique) ? est-elle sérieuse ? L'interprétation de son propos déjà complexe en soi est rendu plus problématique par la répétition : si elle est ironique une fois, doit-elle l'être dans tous les cas ? Enfin, au problème de

l'intentio personae s'ajoute le problème de *l'intentio auctoris* : en lui faisant en vain répéter sa demande, Corneille adopte-t-il une attitude ironique face à Sabine ? Au contraire, l'ironie de Sabine, si elle existe, implique-t-elle de la part de l'auteur une attitude semblable, ironique face à l'héroïsme d'Horace ?

Le deuxième signe est l'exagération et tout le problème de l'interprète sera de distinguer l'exagération de l'hyperbole. N'y a-t-il pas une légère distance de Corneille face au personnage de Chimène et à sa volonté acharnée de vengeance ? N. Ekstein pointe la possibilité d'une telle lecture, indiquant que l'interprétation dépendra des normes propres à chacun — avec l'obligation, parfois, de choisir entre une hyperbole maladroite et une exagération ironique. L'exagération permet également de lier l'ironie à la parodie. Parodie, par exemple, du discours amoureux (avec quelques exemples dans *La Suite du Menteur*). Surtout, possibilité, chez Corneille, d'une autoparodie (on a vu un mécanisme semblable avec l'autocitation et la reprise de vers déjà employés). Matamore peut en effet être vu comme une parodie de Rodrigue - et de tant d'autres héros. Mais l'antériorité de *L'illusion comique* sur *Le Cid* jette le doute sur tous les héros cornéliens : puisque, comme Matamore, on ne les voit sur scène qu'en habit d'orateur et de narrateur de leurs propres exploits, dans quelle mesure sont-ils eux aussi des fanfarons ? Enfin, l'exagération — et son contraire, la litote — caractérise nombre de paratextes cornéliens (aux possibilités ironiques desquels N. Ekstein, à la fin de cette étude, va de plus en plus s'intéresser) : autosatisfaction affichée (« Si mes amis ne me trompent, cette pièce égale ou passe la meilleure des miennes », dans la préface d'*Othon*) ou au contraire flatterie excessive dans les épîtres dédicatoires. Faut-il prendre ces déclarations au pied de la lettre ? L'alternance entre ces deux attitudes elle-même n'indique-t-elle pas que Corneille cherche à subvertir les règles du paratexte ? Le dernier exemple est significatif : *Andromède* est dédiée à une femme, dont nous n'avons que les initiales M.M.M.M. La répétition improbable de la lettre travaille dans le sens d'une lecture ironique.

L'ironie peut-être aussi signalée par des incongruités et des contradictions. Dans *Cinna*, l'ironie peut naître de la contradiction entre le rejet initial, par Auguste, du conseil de clémence que lui fait Livie (ce qui constitue une innovation de Corneille par rapport à ses sources), et le dénouement où Auguste, sans l'avouer, le suit fidèlement. Que s'est-il passé entre temps ? Là encore, ce problème a fait couler beaucoup d'encre, et N. Ekstein examine les enjeux de l'hypothèse selon laquelle Corneille adopterait une attitude de distance vis-à-vis de ses sources et de son propre texte.

Le dernier chapitre s'attache aux écarts où peut se loger l'ironie : écart entre deux pièces, écart entre la pièce et son prologue. N. Ekstein étudie les problèmes que soulève les différences (de tonalité, et, pour Dorante, de caractère) entre *Le Menteur*

et *La Suite du Menteur* alors que Corneille établit de force une parenté entre elles (en reprenant les mêmes personnages et en intitulant la deuxième pièce « Suite »). Le terme de « conversion » employé pour qualifier le changement de Dorante n'est-il pas ironique ? Et quel besoin de commencer cette conversion par la fuite de Dorante échappant à son mariage avec Lucrèce et volant la dot (fuite dont on a le récit au début de la *Suite*, et dont la fonction est justement d'assurer la continuité entre les deux pièces) ? À la lumière de cette fuite, le dénouement de la première pièce prend un autre sens, mais également celui de la seconde : l'emploi de l'hypothétique « Et s'il l'aime, je tiens la chose faite »⁵ laisse supposer la perspective ironique d'une nouvelle fuite de Dorante, appelant une suite de la *Suite*. L'autre écart potentiellement ironique se situe entre une pièce et son prologue. Ainsi, le prologue de *La Toison d'or* est un éloge du Roi, une célébration de la paix retrouvée et du mariage avec l'infante d'Espagne. Sa juxtaposition aux aventures de Jason et de Médée peut susciter une interprétation d'assimilation (Jason = Louis XIV, Marie-Thérèse = Médée) et l'on peut repérer une série de points communs dans les deux univers. Il n'en reste pas moins que le contenu de la pièce et les suites qu'on lui sait rendent bien malséante une telle assimilation. Ce cas est emblématique de la nature de l'ironie : il dépend du récepteur — et en l'occurrence du roi — de comprendre cette possible assimilation comme ironique, et, par sa réception, de lui donner une telle valeur. Enfin, N. Ekstein s'intéresse à l'attitude ambiguë de Corneille vis-à-vis des autorités poétiques, anciennes et modernes. Corneille cherche, de manière parfois forcée, à établir une continuité avec Aristote : il n'y a pas là d'ironie, mais le dramaturge joue parfois avec le respect des anciens (dans la préface de *Clitandre* : « Je me donne ici quelque sorte de liberté de choquer les Anciens, d'autant qu'ils ne sont plus en état de me répondre »). L'ironie est surtout visible quand il s'agit d'opposer Aristote aux doctes, l'appréciation du public et les nécessités dramaturgiques aux doctes et aux règles, ou de pointer une contradiction chez les anciens (l'avis au lecteur d'*Agésilas* est constitué de deux citations d'Horace, l'une demandant de méditer les modèles grecs, l'autre louant les Latins de s'être émancipés de ces mêmes modèles).

La conclusion propose tout d'abord une intéressante étude d'*Attila*, y relevant les différents types et modalités d'ironie, et réunissant ainsi ce que l'approche typologique de l'étude avait séparé. D'autre part, l'auteur y résume des problématiques qui ont été omniprésentes dans l'ouvrage, soulignant à la fois le plaisir apporté au spectateur par l'ironie — qui crée une complicité avec le dramaturge — et sa fonction libératrice pour l'écrivain qui lui permet notamment de revêtir un masque face à ses détracteurs.

⁵ *La Suite du Menteur*, v. 1798

N. Ekstein envisage ensuite l'ironie cornélienne dans une perspective diachronique, remarquant que ce sont surtout les dernières comédies (*Le Menteur*), et les dernières tragédies (*Œdipe*, *Attila*) qui sont le plus marquées par l'ironie, les pièces de la tétralogie se limitant à des signes d'une ironie possible.

Enfin, l'ironie pose le problème de son rapport à deux effets que l'on associe souvent à la pratique dramatique de Corneille : surprise et sublime. La première supporte mal une certaine forme d'ironie (l'ironie tragique). Dans la mesure où il est lié à l'exaltation de l'héroïsme, le sublime semble également être contraire à l'attitude de distance inhérente à l'ironie. La solution est peut-être que Corneille peut à la fois rechercher le sublime et adopter une attitude distante à son égard, dire « Horace, c'est moi » et « Horace, c'est n'est pas moi ».

L'ouvrage de Nina Ekstein est traversé, on le voit, par des questions fondamentales d'interprétation du texte littéraire, et théâtral en particulier. Il permet d'en cerner les enjeux et les conditions en même temps qu'il propose une étude exemplifiée de la notion d'ironie. Enfin, comprendre l'importance de l'interprétation dans le théâtre de Corneille, comprendre la place qu'y occupe l'ironie est une manière stimulante d'aborder les problématiques propres à son œuvre.

PLAN

AUTEUR

Marc Douguet

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : marc.douguet@ens.fr