



Publif@rum 6, 2007

Bouquets pour Hélène

Annafrancesca Naccarato

Ironie et narrativité. Figures de la cruauté dans 'Le coup de grâce' de M. Yourcenar

Nota

Il contenuto di questo sito è regolato dalla legge italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'editore.

Le opere presenti su questo sito possono essere consultate e riprodotte su carta o su supporto digitale, a condizione che siano strettamente riservate per l'utilizzo a fini personali, scientifici o didattici a esclusione di qualsiasi funzione commerciale. La riproduzione deve necessariamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il documento di riferimento.

Qualsiasi altra riproduzione è vietata senza previa autorizzazione dell'editore, tranne nei casi previsti dalla legislazione in vigore in Italia.

Farum.it

Farum è un gruppo di ricerca dell'Università di Genova

Pour citer cet article :

Annafrancesca Naccarato, *Ironie et narrativité. Figures de la cruauté dans 'Le coup de grâce' de M. Yourcenar*, Bouquets pour Hélène, Publif@rum, n. 6, pubblicato il 2007, consultato il 20/02/2018, url: http://publif@rum.farum.it/ezine_pdf.php?id=28

Editore Publif@rum (Dipartimento di Lingue e Culture Moderne - Università di Genova)

<http://www.farum.it/publif@rum/>

<http://www.farum.it>

Documento accessibile in rete su:

http://www.farum.it/publif@rum/ezine_articles.php?art_id=28

Document généré automatiquement le 20/02/2018.

Ironie et narrativité. Figures de la cruauté dans 'Le coup de grâce' de M. Yourcenar

Annafrancesca Naccarato

Table

[1. Ironie et mensonge: les labyrinthes de l'âme](#)

[2. Les signaux de l'ironie](#)

[3. L'écriture ironique entre mots et pensée](#)

[Bibliographie](#)

Le Coup de grâce, un court roman qui fut écrit à Sorrente en 1938 et publié à la veille de la Seconde Guerre Mondiale, relate des événements qui se déroulent après la révolution russe et qui ont comme décor un coin de pays balte, un milieu obscur et isolé, dévasté par de sanglants épisodes de guerre civile dus aux luttes antibolcheviques. Les personnages principaux, Éric, Sophie et Conrad, semblent être condamnés à vivre dans un état de "désespoir permanent", suspendus entre leur volonté et leurs passions, obligés de faire face à leurs sentiments, aux labyrinthes de l'âme, qui représentent une vérité paradoxalement plus difficile à gérer que celle de la guerre et de la mort.

Le roman évoque les expériences de ces existences, mais en les filtrant à travers une vision essentiellement ironique, qui aboutit souvent à tourner en ridicule les personnages et leurs comportements. Le présent article se propose d'analyser les stratégies d'écriture qui contribuent à structurer l'énonciation ironique et qui concernent en particulier certains choix lexicaux, syntaxiques et rhétoriques.

1. Ironie et mensonge: les labyrinthes de l'âme

Le récit est presque entièrement à la première personne; c'est Éric von Lhomond qui le fait, dans une salle d'attente de la gare de Pise, en s'adressant à des camarades qui ne l'écoutent pas. Dans la préface au roman, l'auteur écrit:

Le récit est écrit à la première personne, et mis dans la bouche du principal personnage, procédé auquel j'ai souvent eu recours parce qu'il élimine du livre le point de vue de l'auteur, ou du moins ses commentaires, et parce qu'il permet de montrer un être humain faisant face à sa vie, et s'efforçant plus ou moins honnêtement de l'expliquer, et d'abord de s'en souvenir¹.

Par ces mots, l'écrivain introduit le véritable sujet du roman, la condition d'un homme qui recherche les raisons de ses choix, de ses comportements, qui s'efforce de combler les vides de sa mémoire et de tracer une image plus ou moins fidèle de soi-même et de ses deux amis:

il dépend de l'auteur d'un récit de ce genre d'y mettre tout un être avec ses qualités et ses défauts exprimés par ses propres tics de langage, ses jugements justes ou faux, et les préjugés qu'il ne sait pas qu'il a, ses mensonges qui avouent ou ses aveux qui sont des mensonges, ses réticences, et même ses oublis².

Face à une dimension presque étouffante, apparemment sans solutions, sa tentative de se connaître et de connaître les personnes qui vivent à côté de lui, Sophie et Conrad, se change en une approche de la réalité qui est souvent ironique; cette ironie, qui peut devenir cruelle, marque l'écart entre l'idée qu'Éric a de soi-même et la réalité de ce qu'il a été. À un certain point du récit, il affirme: "la cruauté n'était pas de moi; les circonstances s'en chargeaient; il n'est pas certain que je n'y prisse pas plaisir"³. Mais sa cruauté n'est qu'un moyen d'exorciser l'atrocité des souvenirs et le remords pour la mort de Sophie.

Le ton ironique qui caractérise le récit est évident dès le début; les mots d'Éric soulignent la distance qui semble le séparer des événements qu'il raconte. Il veut donner l'impression d'être entièrement à l'abri d'une expérience où il a joué le rôle le plus important:

Une ballade allemande dit que les morts vont vite, mais les vivants aussi. Moi-même, à quinze ans de distance, je me souviens mal de ce qu'ont été ces épisodes embrouillés de la lutte antibolchevique en Livonie et en Courlande, tout ce coin de guerre civile avec ses poussées subites et ses complications surnoises, pareilles à celles d'un feu mal éteint ou d'une maladie de peau (p. 87).

Dans sa mémoire il ne reste que des *épisodes embrouillés* et il compare les complications de la guerre à celles *d'un feu mal éteint ou d'une maladie de peau*. Le jeu entre ironie et mensonge⁴ devient complexe et "le lecteur naïf risque de faire d'Éric von Lhomond un sadique, et non un homme décidé à faire face sans ciller à l'atrocité de ses souvenirs"⁵.

Le roman met en scène "des sujets de plus en plus improbables, aléatoires, divisés, éclatés, traversés de voix et d'échos hétéroclites"⁶ et aboutit à "une communication fragile"; l'implicite discursif qui en découle demande évidemment la collaboration du lecteur. Comme l'affirme Jankélévitch, "l'ironie pense une chose et dit le contraire; défait d'une main ce qu'elle fait de l'autre. Ironiser, n'est-ce pas se dédire, provisoirement, mentir apparemment à sa propre arrière-pensée?"⁷. L'attitude ironique du locuteur semble investir chaque aspect du réel, l'idée qu'il a de l'amour, de l'amitié, de la guerre, de soi-même; elle aboutit à ridiculiser ce qu'il y a de plus tragique. Il s'agit du seul moyen dont Éric dispose pour revivre, en la racontant, une phase si dramatique de son existence.

2. Les signaux de l'ironie

La définition d'ironie qu'on lit dans le *Petit Robert* renvoie à l'origine philosophique du concept, au brouillage sémantique qu'elle comporte et à la possibilité de l'envisager en tant que figure de rhétorique. L'ironie est ramenée à sa source, la méthode de Socrate qui, en se feignant ignorant, posait des questions au sophiste pour montrer, parmi les éloges, la faiblesse de toute certitude. Il s'agit également d'un procédé qui repose sur l'écart se produisant entre un signifié littéral manifeste et un signifié latent, ce dernier correspondant à ce qu'on veut réellement faire entendre:

lat. *ironia*, du gr. *eirōneia*, à la manière de Socrate (ironie socratique) 1. manière de se moquer (de quelqu'un ou de quelque chose) en disant le contraire de ce qu'on veut faire entendre [...]. Figure de rhétorique apparentée à l'antiphrase [...].

L'étude rhétorique de l'ironie remonte à la tradition classique et cette perspective prédomine jusqu'au XVIII^e siècle. Dans son *Traité des tropes*, Dumarsais écrit:

L'ironie (*eirōneia*, *dissimulatio in oratione*) est une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit: ainsi les mots dont on se sert dans l'ironie, ne sont pas pris dans leur sens propre et littéral [...]. Les idées accessoires sont d'un grand usage dans l'ironie: le ton de la voix, et plus encore la connaissance du mérite ou du démérite personnel de quelqu'un, et de la façon de parler de celui qui parle, servent plus à faire connaître l'ironie que les paroles dont on se sert.⁸

Rappelons que, dans l'*Encyclopédie*, l'ironie est définie comme "une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit"⁹. Il s'agit donc d'un procédé rhétorique qui est apparenté à l'antiphrase, et qui est placé souvent à côté de la métaphore, de la métonymie et de la synecdoque.

La sensibilité romantique contribue à la naissance d'un concept nouveau d'ironie, engendré en grande partie par les réflexions de Schlegel dans ses fragments critiques. L'ironie est considérée essentiellement à partir de l'argumentation socratique et platonicienne et elle est analysée comme un aspect spécifique de la littérature. Il s'agit d'"une disposition philosophique, selon laquelle le monde est regardé comme un théâtre où l'on doit tenir son rôle en toute conscience, en se référant à un autre univers, né de l'imaginaire, qui est à la fois en opposition au premier et en correspondance avec lui"¹⁰.

L'ironie littéraire de la modernité devient de plus en plus un instrument pour souligner le manque de toute connivence avec la réalité; elle est asymétrie, détachement, subversion des repères sémantiques, morpho-syntaxiques et thématiques. Nous nous proposons d'étudier le phénomène par rapport à son actualisation à l'intérieur de l'énoncé, en repérant les signaux de l'inversion sémantique. L'approche méthodologique qui guide notre analyse se fonde en particulier sur les études de C. Kerbrat-Orecchioni et sur certains des aspects développés par le Groupe μ dans *Rhétorique générale*.

L'ironie repose sur l'écart entre un signifié littéral et un signifié implicite qui est interprétable à partir d'un certain nombre d'indices à l'intérieur d'une séquence discursive. Les deux niveaux sémantiques se superposent, mais "c'est le sens suggéré qui constitue le «vrai» sens; c'est lui qu'il faut obligatoirement atteindre pour comprendre l'énoncé dont il assure la cohérence"¹¹ et qui s'intègre à l'isotopie dénotative du discours.

Kerbrat-Orecchioni place parmi les signaux de l'ironie l'intonation, certains procédés typographiques¹², le contexte linguistique, le contexte extra-linguistique et l'hyperbole. Ces indices permettent le décodage du message, mais l'ambiguïté reste un élément constitutif des actualisations ironiques.

Notre analyse considère essentiellement les stratégies rhétoriques qui structurent l'énonciation ironique, en distinguant les "figures de mots" des "figures de pensée"¹³, qui peuvent également contribuer à la construction d'un sens implicite dans le discours. Ce sens implicite, celui qu'on veut faire entendre, peut être repérable à partir de variations se produisant à des niveaux différents. Pour employer la terminologie du Groupe μ , toutes les métaboles¹⁴ sont également susceptibles de devenir des signaux de l'ironie: les métaplasmes, qui altèrent "la continuité phonique ou graphique du message, c'est-à-dire la forme de l'expression en tant qu'elle est manifestation phonique ou graphique"¹⁵; les métataxes, qui, agissant sur la structure des phrases, renvoient à la syntaxe¹⁶; les métasémèmes, qui recouvrent en gros "ce qu'on appelle traditionnellement les «tropes»¹⁷; les métalogismes, qui aboutissent à "modifier notre regard sur les choses, mais qui ne dérangent pas le lexique. Au contraire, ils se définissent dans un état de langue qu'ils ne mettent pas en cause. En même temps qu'ils sont perçus, apparaît la nécessité de prendre les mots dans le sens que certains disent «propre»¹⁸.

3. L'écriture ironique entre mots et pensée

3.1 Le lexique

Dans le roman, l'attitude ironique du locuteur aboutit souvent à tourner en ridicule les êtres, les gestes et les situations, ce qui contraste évidemment avec les conditions presque tragiques dans lesquelles on vit à Kratovicé. La présence d'éléments lexicaux appartenant au même champ sémantique (*comiques, ridicules, sourire, se moquait, gaie*) contribue au développement d'une vision apparemment détachée, froide, qui peut devenir cruelle et presque sadique.

Par le choix de certains mots, l'auteur semble vouloir réduire la tension dramatique du récit; Éric projette sur son voyage à Riga l'image des films comiques américains et se moque de la mode féminine:

J'étais allé à Riga discuter les conditions de la prochaine offensive, emmenant avec moi deux camarades dans la Ford épileptique des films comiques américains (p. 110)

J'avais du mal à me faire aux ridicules chapeaux enfoncés des femmes (p. 110).

Il anticipe l'effet produit par le choix d'un terme évidemment inadéquat, *rival*, et souligne son attitude ironique vers ses propres complications personnelles:

Je n'essayais pas de me débarrasser d'un rival (le mot fait sourire) en le chargeant d'une mission dangereuse (p. 131).

je redevais pour un temps ce personnage qui se moquait pas mal de mes complications personnelles (p. 127).

Mais ces formes de détente ne concernent que des séquences très rares dans le texte. L'ironie est souvent poussée à l'extrême, elle vise les individus, leur comportement, leurs sentiments:

Je ne saurai jamais pourquoi je fis ce geste ridicule et indécent de rouvrir les volets (p.120).

Je n'ai jamais vu de soirée de Noël plus gaie qu'à Kratovicé pendant cet hiver de guerre. Irrité par les préparatifs ridicules de Conrad et de Sophie, je m'étais éclipsé sous prétexte d'un rapport à faire (p. 124).

Mû par le ridicule besoin de netteté d'un cerveau à peine adulte, j'en étais encore à me demander si j'aimais cette femme (p. 127).

Certains détails risquent de faire d'Éric un sadique, une brute:

Et un saignement de nez vint ajouter son ridicule à toute cette scène (p. 126).

Le ridicule petit chien était étendu sous la bâche d'une vieille voiture d'enfant [...]. Je soulevai avec précaution le révoltant paquet, pris une bêche, et sortis dans la cour pour creuser un trou (p. 116).

Et, passant du bras gauche au bras droit son ridicule paquet qui lui donnait l'air d'une servante renvoyée, elle fonça comme pour s'échapper et ne réussit qu'à descendre une marche, ce qui nous rapprocha malgré elle (p. 133).

Dans le roman, on relève également des allusions intertextuelles. En s'adressant à Sophie, Éric reprend un vers de Racine, qui est extrait de *Phèdre*: "le jour n'est pas plus pur que le fond de votre cœur, chère amie"²⁰; cette séquence renforce le ton ridicule dont sont empreints certains dialogues avec son amie qui, dans le même passage, est comparée à *un beau chien ou à un cheval* :

«Oui, on est bien», répétait-je, grisé par cette tendresse toute récente comme par l'introduction d'un nouveau thème musical dans ma vie, et j'effleurai gauchement ces bras fermes posés devant moi sur la table du jardin, un peu à la façon dont j'aurais flatté un beau chien ou un cheval qu'on m'aurait donné (p. 101).

Ces indices lexicaux, plus ou moins implicites, se changent en un instrument pour marquer l'écart entre l'image que le personnage veut donner de soi-même ou, plus précisément, que l'auteur veut donner du personnage, et la réalité de ses sentiments et de sa complexité existentielle. La romancière "manifeste l'exigence d'atteindre à la vérité intime des êtres à travers une reconstruction minutieuse des personnages, où leurs actions extérieures s'harmonisent à leurs mouvements intérieurs"¹⁹, mais dans ce cas, pour percevoir cette "vérité intime", on est obligé d'aller au-delà des mots et de ce qu'ils signifient normalement.

3.2 Les solutions syntaxiques

Dans les premières pages du roman, l'écrivain nous présente le personnage principal:

Il était cinq heures du matin, il pleuvait, et Éric von Lhomond, blessé devant Saragosse, soigné à bord d'un navire-

hôpital italien, attendait au buffet de la gare de Pise le train qui le ramènerait en Allemagne (p. 85).

Une seule phrase est suffisante pour synthétiser une situation complexe; en quelques mots, par une structure presque paratactique, le lecteur reçoit les informations les plus importantes concernant Éric. Cette extrême condensation de repères temporels et spatiaux, à laquelle s'ajoute l'opposition entre les deux participes, "blessé" et "soigné", dresse un portrait presque ironique du militaire. Le procédé se répète dans le récit:

J'avais le curieux sentiment d'avoir mené Conrad à bon port: tué à l'ennemi, béni par un prêtre, il rentrait dans une catégorie de destin qu'eussent approuvé ses ancêtres; il échappait aux lendemains (p. 147).

La description d'Auerbach, concernant les signaux ironiques dans la prose du Boccace, peut bien s'adapter aux mécanismes de synthèse repérés à l'intérieur du corpus qui est l'objet de notre étude. Il s'agit de solutions qui recherchent une possibilité d'énonciation visant un effet précis sur le lecteur, ce dernier étant soumis à un "montage scénographique complexe qu'informe ensuite le réel"²¹:

La prose [du Boccace], qui s'est formée par l'étude des modèles antiques et médiévaux, fait jouer toutes les ressources de son art: synthèse d'une situation complexe en une seule période, changement et interversion de l'ordre des mots, en vue de souligner l'essentiel, d'accélérer ou de retarder le rythme de l'action, de produire un effet rythmique et mélodique²².

Le roman contient en même temps des séquences caractérisées par l'énumération et l'accumulation de mots et de syntagmes, que Fontanier définit comme "constructions par exubérance":

Éric von Lhomond devait à ses aïeux français, à sa mère balte, à son père prussien, son étroit profil, ses pâles yeux bleus, sa haute taille, l'arrogance de ses rares sourires, et ce claquement de talons que lui interdisait désormais son pied fracturé et entouré de bandages (p. 85).

Quant à Sophie, elle était calme, résolue, serviable, et butée (p. 122).

Il me ressemblait comme une caricature ressemble au modèle: il était correct, aride, ambitieux et intéressé (123).

Tout me semblait cette nuit-là ignoble, inutile, abrutissant, et gris (p. 132).

Ce procédé de "cumul"²³ produit une sorte de brouillage énonciatif qui signale l'ironie. Il s'agit d'une forme de redondance qui peut devenir hyperbolique et qui renforce l'ambiguïté sémantique. Dans son essai sur l'ironie littéraire, Hamon écrit:

Forme majeure de certains grands genres comme l'épopée, elle constituera donc l'un des procédés majeurs de tous les genres parodiques qui relèvent de l'héroïcomique, du burlesque, du grotesque. Forme mère et forme élémentaire de la description [...], elle crée par la "mise en liste" du lexique du texte, par une mise en série qui peut aller jusqu'à la parataxe, un effet de rupture net par rapport à la grande syntagmatique du récit et qui ne peut pas ne pas être remarqué par le lecteur. Lieu et trace d'une insistance de l'écriture, d'une jubilation à accumuler les mots, elle est par essence "suspecte"²⁴.

Les assemblages fréquents de mots et de phrases introduisent une ironie de l'excès, de la démesure, visant un effet de confusion qui ne laisse pas de temps au lecteur pour assimiler la quantité d'informations à laquelle il est soumis.

3.3 Renversements ironiques par analogie et par contiguïté

Le ridicule découle souvent de l'emploi systématique de comparaisons incohérentes. "Une comparaison «A est P comme B» est ironique si B a pour propriété fondamentale d'être non-P"²⁵, ce qui comporte une inversion sémantique. Au début du roman, le pied blessé d'Éric est comparé à "un enfant emmaillotté":

Son pied blessé, emmaillotté comme un enfant, reposait de biais sur une chaise, et tout en parlant il tourmentait distraitemment le bracelet démodé d'une énorme montre en or, d'un mauvais goût tel qu'on ne pouvait que l'admirer, comme d'une preuve de courage, de l'arborer à son poignet (p. 86).

À ce détail s'ajoute le va-et-vient d'un vieux cocher de fiacre, "ruisselant comme une gouttière", qui interrompt plusieurs fois son récit:

Il dut s'interrompre plusieurs fois dans son récit pour rabrouer d'une voix aigre un vieux cocher de fiacre borgne, ruisselant comme une gouttière, qui venait intempestivement lui proposer tous les quarts d'heure une promenade nocturne à la Tour Penchée (p. 86).

Toutefois, la gamme la plus diversifiée de comparaisons concerne Sophie et Conrad, qui sont mis en parallèle avec des images grotesques, des objets, des personnages littéraires ou mythiques. Ces rapprochements interviennent lorsque la tension dramatique devient intolérable:

je la vis chanceler comme une fille d'auberge assommée par un coup de poing d'ivrogne (p. 109).

elle continuait à vomir sans s'en apercevoir, la bouche ouverte, comme la statue d'une fontaine (p. 117).

L'amour avait mis Sophie entre mes mains comme un gant d'un tissu à la fois souple et fort; quand je la quittais, il m'arrivait des demi-heures plus tard de la retrouver à la même place, comme un objet abandonné (p. 105).

Sautant à l'autre extrême, elle prit désormais le parti de la contrainte, comme une femme d'autrefois serrant héroïquement les lacets de son corset (p. 102).

Au début de la dixième semaine, pâle et ravi comme Oreste dès le premier vers d'une tragédie de Racine, je vis reparaître un Conrad bien pris dans un uniforme qui avait dû coûter l'un des derniers diamants de la tante, et marqué à la lèvre d'une petite cicatrice qui lui donnait l'air de mâchonner distraitemment des violettes (p. 93).

La douleur pour la mort de Conrad s'accompagne de toute une suite de comparaisons hétérogènes qui prennent en contre-pied le lecteur:

il ressembla successivement à un officier blessé des campagnes de Charles XII, à un chevalier du Moyen Âge étendu sur une tombe, enfin à n'importe quel mourant sans caractéristique de caste ou d'époque, à un jeune paysan, à un batelier de ces provinces du Nord dont sa famille était sortie (p. 147).

L'écrivain se sert du mythe pour décrire ironiquement ce coin de pays balte qui est le décor du roman. La métaphore de l'Éden est fréquente et elle devient filée:

Les filles même ne manquaient pas à cet Éden septentrional isolé en pleine guerre (p. 90).

La dureté des temps et le tic affreux qui démontait le visage de la tante Prascovie n'empêchaient donc pas que Kratovicé ne fût une espèce de grand paradis calme, sans interdiction et sans serpent (p. 91).

Évidemment la description de Kratovicé à travers l'image du paradis est antiphrastique. La métaphore devrait reposer sur "une intersection sémique"²⁶ entre les deux pôles du transfert, mais, à un niveau plus profond, c'est l'absence de toute analogie entre ces deux lieux qu'elle souligne.

Souvent les personnages du récit sont présentés par des parties de leur corps. La synecdoque contribue à la manipulation de la perspective et à la caricature. Le brouillage sémantique normalement produit par le trope, se double ici d'un ultérieur renversement qui découle du message ironique implicite:

nous baisâmes la main qui nous était tendue, et qui continua de loin à nous faire des signes que chacun de nous prenait pour soi seul (p. 130).

Je n'eus plus devant moi qu'un visage aux muscles tendus, qui se crispait pour ne pas trembler. Elle atteignait d'emblée à la beauté des acrobates, des martyres (pp. 102-103).

La distorsion produite par la synecdoque vise presque toujours l'image qu'Éric retient de Sophie; la femme n'est qu'*un visage, une main, une chevelure*. Le récit reconstruit les événements et les êtres comme s'il s'agissait de juxtaposer les fragments d'une mosaïque, mais ces fragments tendent souvent à réduire l'importance des individus et de leurs comportements, contribuant au mouvement ironique du texte.

3. 4 Les "figures de pensée"

Parmi les indices de l'énonciation ironique, les métalogismes jouent un rôle de premier plan. Ils peuvent "modifier notre regard sur les choses"²⁷, se structurant "dans un état de langue qu'ils ne mettent pas en cause"²⁸. Leur localisation exige la connaissance du référent et de la situation discursive.

L'antiphrase est un procédé, fréquent dans le roman, qui se produit lorsque le contenu de l'énoncé est contradictoire par rapport à des certitudes dont l'évidence est donnée. Il s'agit d'"une véritable conversion qui transfigure le sens et la vocation des choses et des êtres tout en conservant l'inéluctable destin des choses et des êtres"²⁹. L'énoncé doit par conséquent être interprété comme signifiant l'inverse de ce qu'il pose explicitement, sur le mode de l'ironie, comme dans les exemples qui suivent:

Elle devait être bonne, car elle ratait sans cesse des occasions de me faire souffrir (p. 106).

Un si pathétique manque de désespoir donne raison à la théorie catholique, qui place les âmes à peu près innocentes au purgatoire, sans les précipiter en enfer (107).

La première occurrence contraste avec l'attitude habituelle d'Éric à l'égard de Sophie. Le deuxième exemple par contre explicite sa vision ironique et désacralisante, qui est confirmée par d'autres séquences du roman, visant les manifestations les plus passéistes et conventionnelles de l'expression de la foi:

en dépit des bruits de pas de la tante Prascovie qui allait et venait nuit et jour à l'étage supérieur en marmottant les prières auxquelles elle attribuait notre relative préservation (p. 112).

et la tante Prascovie, multipliant ses jours de jeûne, ne nous laissait rien oublier du calendrier de l'Église (p. 122).

Le jeu entre ce qu'on dit et ce qu'on veut faire entendre s'accompagne de l'alternance entre ce qu'on dit et ce qu'on omet, un procédé qui participe de l'"esthétique du fragment"³⁰ qui caractérise le roman:

Mes propres paroles, même à l'instant où je les prononce, je ne les entends pas. Quant à celles de l'autre, elles m'échappent, et je ne me souviens que du mouvement d'une bouche à portée de mes lèvres (p. 128).

Ensuite, et sauf en ce qui concerne le détail purement stratégique, il y a un trou dans ma mémoire (p. 148).

il ne m'en restait qu'un de ces souvenirs décolorés qui font hausser les épaules quand on les retrouve au fond de sa mémoire, comme une photographie trop floue ou prise à contre-jour au cours d'une promenade oubliée (p. 148).

Cette forme de réticence n'est qu'un aveu. Le silence nous dit plus que les mots, il se double d'un signifié latent et devient le signe d'une impossibilité. Éric ne peut plus traduire en mots l'atrocité de ses souvenirs et il se tait. L'ironie rejoint son comble et dans ce cas ce qu'on entend, c'est le contraire de ce qu'on ne dit pas. Il est évident que l'oubli est "chargé de sens, jamais indifférent, et qu'il faut le considérer comme un aspect indirect de la mémoire"³¹.

Dans les dernières pages du roman l'ironie se change en cruauté; le souvenir de la mort de Sophie est réduit à une image déconcertante, presque sadique:

J'ai tiré en détournant la tête, à peu près comme un enfant effrayé qui fait détoner un pétard pendant la nuit de Noël. Le premier coup ne fit qu'emporter une partie du visage, ce qui m'empêchera toujours de savoir quelle expression Sophie eût adoptée dans la mort (p. 157).

Les mots par lesquels Éric conclut son récit confirment que cette cruauté n'est que la tentative extrême de s'éloigner de ses remords et, encore une fois, il recourt à l'ironie:

J'ai compris depuis qu'elle n'avait voulu que se venger, et me léguer des remords. Elle avait calculé juste; j'en ai quelquefois. On est toujours pris au piège avec ces femmes (p. 157).

Bibliographie

Œuvres de Marguerite Yourcenar:

Yourcenar, M., *Le Coup de grâce*, dans *Œuvres romanesques*, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1982;
Yourcenar, M., *Souvenirs Pieux*, dans *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1991;

Volumes:

Auerbach, E., *Mimesis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968;
Beauzée, N., *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, nouvelle impression en facsimilé de la première édition de 1751-1780, Friedrich Frommann Verlag (Günter Holzboog), Stuttgart Bad Cannstatt, 1966, t. VII;
Dumarsais, C.C., *Traité des tropes (1729)*, dans C.C. Dumarsais, *Les Tropes*, introduction de G. Genette, Genève, Slatkine, 1967, t. I;
Durand, G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, (1964), 1984;
Fontanier, P., *Les figures du discours (1821-1827)*, Paris, Flammarion, 1977;
Giorgi, G., *Mito, storia, scrittura nell'opera di Marguerite Yourcenar*, Milano, Bompiani, 1995;
Groupe µ, *Rhétorique générale*, Paris, Éditions du Seuil, 1982;
Hamon, P., *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996;
Harris, N., *Marguerite Yourcenar: vers la rive d'une Ithaque intérieure*, Stanford, French and Italian Studies, Saratoga, Anma Libri, 1994;
Jankélévitch, V., *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964;
Kerbrat-Orecchioni, C., *La Connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977;
Marchetti, M., *Poetica dell'ironia. Laclos, Stendhal, Dumas, Gautier, Nerval, Fargue, Jacob, Fondane, Sacré*, Rende, Centro Editoriale e Librario Università della Calabria, 2003;
Prandi, M., *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992 ;
Sperti, V., *Écriture et mémoire. Le labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*, Napoli, Liguori, 1999.

Articles de revues ou extraits d'ouvrages collectifs:

Delcroix, M., *La mémoire immémorielle*, dans *Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie*, (Actes du Coll. Int. De València, 29-31 oct. 1986), Elena Real (éd.), València, Universitat de València, Servicio Publicaciones, 1988;

Kerbrat-Orecchioni, C., «Problèmes de l'ironie», in *L'ironie*, Linguistique et Sémiologie, Travaux du C.R.L.S. de l'Université de Lyon II, 2, 1976;

Kerbrat-Orecchioni, C., «L'ironie comme trope», *Poétique*, 41, 1980.

Notes

[? 1](#) M. Yourcenar, *Le Coup de grâce*, dans *Œuvres romanesques*, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1982, p. 80. Dorénavant chaque citation du roman sera directement suivie de la page.

[? 2](#) *Ibid.*, p. 81.

[? 3](#) *Ibid.*, p. 100.

[? 4](#) Dans son ouvrage *La Connotation*, C. Kerbrat-Orecchioni distingue l'ironie du mensonge et écrit: "le mensonge: L dit A, pense non-A et veut faire entendre A; l'ironie: L dit A, pense non-A et veut faire entendre non-A" (C. Kerbrat-Orecchioni, *La Connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977, p. 134).

[? 5](#) M. Yourcenar, *Le Coup de grâce*, *op. cit.*, p. 81.

[? 6](#) P. Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 52.

[? 7](#) V. Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 76.

[? 8](#) C. C. Dumarsais, *Traité des tropes* (1729), dans C.C. Dumarsais, *Les Tropes*, introduction de G. Genette, Genève, Slatkine, 1967, t. I, p. 14.

[? 9](#) N. Beauzée, *Ironie*, dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, nouvelle impression en facsimilé de la première édition de 1751-1780, Friedrich Frommann Verlag (Günter Holzboog), Stuttgart Bad Cannstatt, 1966, t. VII, p. 247.

[? 10](#) R. Bourgeois, *L'ironie romantique*, cité par M. Marchetti, *Poetica dell'ironia. Laclos, Stendhal, Dumas, Gautier, Nerval, Fargue, Jacob, Fondane, Sacré*, Rende, Centro Editoriale e Librario Università della Calabria, 2003, p. 57.

[? 11](#) C. Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 138.

[? 12](#) Dans son ouvrage *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hamon parle de la "gesticulation typographique" du texte ironique qui, par la ponctuation, l'emploi de l'italique et des majuscules, semble vouloir transcrire la mimique du locuteur.

[? 13](#) P. Fontanier, *Les figures du discours* (1821-1827), Paris, Flammarion, 1977, p. 77.

[? 14](#) "Nous appellerons *métabole* toute espèce de changement d'un aspect quelconque du langage" (Groupe μ , *Rhétorique générale*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 24).

[? 15](#) Groupe μ , *op. cit.*, p. 50.

[? 16](#) "On va donc devoir se référer à la norme grammaticale pour tenter de définir leur degré zéro" (Groupe μ , *op. cit.*, p. 67).

[? 17](#) D'après la définition du Groupe μ , il s'agit de figures qui remplacent un sémème par un autre; le sémème se manifeste toujours à travers un mot, par conséquent ce genre de métabole a souvent été défini comme celui où l'on remplace un mot par un autre (Groupe μ , *op. cit.*, pp. 91-92).

[? 18](#) Groupe μ , *op. cit.*, p. 124.

[? 19](#) M. Yourcenar, *Le Coup de grâce*, *op. cit.*, p. 101.

[? 21](#) P. Hamon, *op. cit.*, p. 18.

[? 20](#) V. Sperti, *Écriture et mémoire. Le labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*, Napoli, Liguori, 1999, p. 7.

[? 22](#) E. Auerbach, *Mimesis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 216.

[? 23](#) Le terme est repris à P. Hamon, *op. cit.*, p. 90.

[? 24](#) *Ibid.*

[? 25](#) C. Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 136.

[? 26](#) Groupe μ , *op. cit.*, p. 117.

[? 27](#) *Ibid.*, p. 124.

[? 28](#) *Ibid.*

[? 29](#) G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, (1964), 1984, pp. 232-233.

[? 30](#) Dans *Souvenirs Pieux*, M. Yourcenar écrit: "la vie passée est une feuille sèche, craquelée, sans sève ni chlorophylle, criblée de trous, éraillée de déchirures, qui, mise à contre-jour, offre tout au plus le réseau squelettique de ses nervures minces et cassantes. Il faut certains efforts pour lui rendre son aspect charnu de feuille fraîche, pour restituer aux événements ou aux incidents cette plénitude qui comble ceux qui les vivent et les garde d'imaginer autre chose" (M. Yourcenar, *Souvenirs Pieux, Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1991, p. 790).

[? 31](#) V. Sperti, *op. cit.*, p. 16.

Pour citer cet article :

Annafrancesca Naccarato, *Ironie et narrativité. Figures de la cruauté dans 'Le coup de grâce' de M. Yourcenar*, Bouquets pour Hélène, Publifarum, n. 6, pubblicato il 2007, consultato il 20/02/2018, url: http://publifarum.farum.it/ezine_pdf.php?id=28