



HAL
open science

Le contrepoint à l'œuvre : l'ironie du vérisme italien

Daniela Carpisassi

► **To cite this version:**

Daniela Carpisassi. Le contrepoint à l'œuvre : l'ironie du vérisme italien. Les nouveaux cahiers franco-polonais, 2009, Ironie Contemporaine, 8, p. 163-178. hal-02175333

HAL Id: hal-02175333

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02175333>

Submitted on 5 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DANIELA CARPISASSI

Université de Rome La Sapienza/
Université de la Sorbonne Nouvelle

LE CONTREPOINT À L'ŒUVRE : L'IRONIE DU VÉRISME ITALIEN¹

L'ironie dans la littérature vériste italienne est un sujet qui reste, encore aujourd'hui, méconnu. Nous l'aborderons en caractérisant son aspect relationnel lié au concept tout comme à la mise en œuvre du « contrepoint » littéraire.

On peut appréhender la notion de contrepoint comme expression de la contiguïté de différents éléments, textuels et para textuels, internes et externes au texte, un stratagème grâce auquel des aspects, même contradictoires, sont assemblés sans pourtant être mélangés : le contrepoint en tant que superposition organisée de lignes mélodiques distinctes². A propos du contrepoint littéraire, Rinaldo Rinaldi a montré comment, dans certains romans du XIX^e et XX^e siècle, on retrouve la juxtaposition de plusieurs éléments du discours (« discours » dans le sens défini par Todorov) dont les qualités originales de chacun restent clairement identifiables et sans que la frontière entre les uns et les autres ne s'estompe jamais³. Nous verrons de quelle manière le contrepoint caractéristique du système textuel vériste se configure comme un dispositif qui exprime, et en même temps établit, la coexistence d'intersections et d'oppositions s'inscrivant dans une dynamique dialectique, et non dichotomique. Nous verrons également que l'ironie vériste est le résultat d'un sage montage textuel, dont le secret est dans la mesure (et démesure) du contrepoint entre notes diverses orchestrées par une mise en scène textuelle

¹ J'ai été heureuse de participer aux travaux du colloque « L'ironie contemporaine », organisé par le Centre de Civilisation Polonaise. Je remercie pour cette occasion d'échanges et de débats, la directrice Zofia Mitosek ainsi que Anna Ciesielska-Ribard, pour leur travail patient et minutieux. J'adresse aussi toute ma gratitude à Melina Balcazar pour son précieux soutien.

² Rappelons que le mot contrepoint vient du latin *punctus contra punctum*, littéralement point contre point, c'est-à-dire « note contre note ». Les notes émises simultanément n'y sont pas considérées comme parties d'un accord, mais comme maillons de la ligne mélodique à laquelle elles appartiennent. L'harmonie de chaque instant musical naît de la rencontre des notes de chaque voix active à cet instant, l'art du contrapuntiste consistant à choisir les thèmes et à les organiser en respectant les règles de l'harmonie, même si des dissonances passagères sont admises et ajoutent un intérêt musical à l'œuvre.

³ Rinaldo Rinaldi, *La double inconstance ou le contrepoint en littérature* (traduit de l'italien par Michèle Bonte), dans Dominique Budor et Walter Geerts, *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 97-110. Dans cet ouvrage Rinaldi traite des romans du XIX^e et XX^e, tels que ceux de Sade, Gadda et Pasolini.

polyphonique, habitée par les alliances et les contagions propres de l'agencement dont parle Deleuze⁴. Autrement dit, le contrepoint vériste rend possible la coopération de différents éléments, conduisant à la réalisation d'un effet ironique par leur relation dans l'espace du texte, dans notre lecture et dans notre imaginaire. Pour en comprendre le mécanisme, nous analyserons deux nouvelles de la fin du XIX^e siècle et début du XX^e : l'une de Giovanni Verga, maître du Vérisme, intitulée *Il Mistero (Le Mystère)*⁵, et l'autre, de Clelia Pellicano⁶, intitulée *La farsa di Rosetta (La farce de Rosetta)*⁷. La réflexion portera sur trois aspects :

- tout d'abord, dans les deux nouvelles, nous décrirons l'ironie vériste issue du contrepoint entre le plan de la fiction narrative et le plan du référent, ce dernier consistant en une représentation théâtrale populaire ;
- ensuite, sur le plan de l'intentionnalité des deux auteurs, nous verrons comment l'ironie naît du contrepoint entre leur esthétique naturaliste vériste, qui fonde la littérature sur la recherche de l'objectivité, et sa mise en oeuvre dans les textes littéraires. Il sera également question de leur fonctionnement (ironique).
- enfin, nous nous pencherons sur le contrepoint de l'ironie vériste en tant qu'ironie « relationnelle » et de citation, par rapport aux tentations de la dérive du « nihilisme » et du relativisme de l'ironie contemporaine post-moderne.

⁴ ...une multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre eux [...] co-fonctionnement : c'est une symbiose, une « sympathie ». Ce qui est important, ce ne sont jamais les filiations, mais les alliances et les alliages [...], les contagions, les épidémies, le vent. [...] c'est l'ensemble des affects qui se transforment et circulent dans un agencement de symbiose défini par le co-fonctionnement de ses parties hétérogènes. D'abord dans un agencement, il y a comme deux faces ou deux textes au moins. Des états de choses, des états de corps (les corps se pénètrent, se mélangent, se transmettent des affects) ; mais aussi des énoncés, des régimes d'énoncés : les signes s'organisent d'une nouvelle façon, de nouvelles formulations apparaissent, un nouveau style pour de nouveaux gestes (Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, pp. 84-85).

⁵ La nouvelle de Giovanni Verga en question est parue dans le recueil *Novelle rusticane* (Torino, F. Casanova, 1883). Pour cette nouvelle, nous renvoyons à la traduction française de Beatrice Haldas (*Mystère*, dans : Giovanni Verga, *Nouvelles siciliennes*, Paris, Denoël, 1976).

⁶ Clélia Romano Pellicano (1873-1923), écrivaine encore injustement méconnue, est née à Naples. Elle a vécu entre Rome et le sud de l'Italie (surtout en Calabre) et a publié deux recueils de nouvelles : *Coppie*, Napoli, Pierro et Veraldi, 1900 (nouvelle édition : *La vita in due*, Milano, Vallardi, 1908, réédition 1918), et *Novelle calabresi*, Torino, STEN, 1908 (réédition : Bologna, Forni, 1987). Pour un portrait de l'écrivaine voir : Anna Santoro, « Clélia Pellicano », in : *Antologia di scrittrici italiane del primo ventennio*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 137-144 ; et mon article « Sulla soglia della modernità », in : *Leggendaria*, n. 48, Roma, déc. 2004, pp. 26-28.

⁷ Cette nouvelle est extraite du recueil *Novelle calabresi* (nous renvoyons à la réédition citée à la note n. 6), qui n'a pas encore été traduit en français ; les extraits ici cités sont une traduction libre de Mélodie Caudal.

CONTREPOINT IRONIQUE ENTRE LA FICTION NARRATIVE ET LE NIVEAU RÉFÉRENTIEL

Les deux nouvelles véristes en question ont chacune, pour référent et objet du récit, une pièce théâtrale populaire qui, comme le dicte une ancienne tradition, est jouée chaque année dans les rues des villages de l'Italie du Sud. Dans le cas du *Mystère* de Verga, il s'agit du drame sacré de la Passion de Christ, mis en scène en Sicile, tandis que dans la nouvelle de Pellicano, *La farce de Rosetta*, on met en abyme une farce carnavalesque se déroulant en Calabre. Dans les deux cas, le meurtre du protagoniste de la pièce, respectivement le Christ et le Carnaval, au lieu d'être commis symboliquement dans la fiction théâtrale, a « vraiment » lieu dans la fiction narrative : un « vrai » assassinat, commis par jalousie par un des villageois. Ainsi, le *Mystère* théâtral de la Passion raconté par Verga devient une « vraie » tragédie et l'insertion de la représentation du drame sacré constitue le moteur des événements fictionnels. Tandis que dans la nouvelle de Pellicano, malgré (et en contrepoint par rapport à) son titre⁸, la farce vire au drame et l'espace textuel, en s'attachant longuement à la représentation de la pièce carnavalesque, se réduit finalement à un cadre, justement du fait de cette mise en abyme. Il s'agit d'une nouvelle à cadre, « où une histoire enchâssant contient une histoire enchâssée, et qui présuppose un certain “retour critique” *a posteriori* sur l'histoire enchâssée »⁹.

Dans ces deux nouvelles noires, l'ironie jaillit du contrepoint entre plusieurs niveaux de réalité/référent et fiction : le rite et la mise en scène de la représentation théâtrale populaire, la vie en tant que référent ironique en soi (l'ironie de la vie), la version « originale » traditionnelle de la pièce et la fiction narrative tout court.

Il s'agit donc d'une mise en scène théâtrale très particulière, dont les deux écrivains soulignent l'aspect typique et l'importance pour la communauté locale¹⁰. Mais au lieu de se limiter à raconter la préparation et le déroulement

⁸ Hamon rappelle que ce procédé a été utilisé à des fins déceptives : *l'affichage d'une thématique ironique a donc, toujours [...] une fonction narrative globale de suspens du sens, de construction d'un horizon d'attente problématique* (Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996, p. 82).

⁹ P. Hamon, *L'Ironie littéraire*, *op. cit.*, p. 82. Notamment, dans *La farsa di Rosetta* de Pellicano, on trouve un élément initial, paratextuel, en italique, dans lequel c'est la femme écrivain qui prend la parole pour témoigner que la farce qu'elle racontera, elle l'a recueillie, comme nous avons déjà rappelé, de la vive voix du peuple et qu'elle l'a transcrite fidèlement.

¹⁰ Pellicano écrit : *Cette farce a lieu le dernier jour du carnaval sur les places, dans les campagnes et n'importe où se recueillent les gens pour écouter. Le peuple de Gioiosa l'adore et ne saurait pas concevoir un carnaval sans farce, ce serait comme des noces sans bal et des funérailles sans pleureuses* (C. Pellicano, *La farsa di Rosetta*, *op. cit.*, p. 141. L'italique est utilisé par l'auteure pour la partie de sa nouvelle – para textuelle – où elle prend parole directement et qui sert de cadre à la « transcription » de la farce écrite en caractères romains). Et dans la nouvelle de Verga on peut lire : *On avait dressé le théâtre sur la petite place de l'église [...] nul n'avait refusé de laisser piller son bien pour la représentation du Saint-Mystère* (G. Verga, *Mystère*, *op. cit.*, p. 132).

de la pièce, comme ils le « devraient » au nom de leur esthétique d'obédience naturaliste, les deux auteurs exercent leur créativité en intervenant fortement même au niveau de l'intrigue. Dans un jeu de pouvoir, presque une compétition, entre auteur/narrateur et personnages, il est question de comprendre à qui attribuer l'invention, l'adaptation, la régie et la mise en scène de la pièce. Dans sa nouvelle, Verga fait dire au curé du village censé monter la représentation sacrée : « – Laissez les faire ! Laissez les faire ! Puisque c'est écrit dans la pièce ». Puis suit immédiatement le commentaire de cette phrase par le narrateur : « Belle pièce qu'il avait écrite ! Il disait même que c'était de son invention »¹¹. Alors que Pellicano dans l'introduction de sa nouvelle précise que la farce de Rosetta, « telle qu'elle est », elle l'a « puisée dans la voix vive du peuple ». Et elle ajoute :

*Dans ces farces, comme dans l'antique Commedia dell'arte, l'arbitrage de l'acteur est essentiel, il ajoute, enlève, invente et crée, et cette farce de Rosetta, avec le temps s'est modifiée à tel point que celui qui l'a entendue il y a cinquante ans aurait du mal aujourd'hui à la reconnaître*¹².

Il est donc question aussi de l'authenticité par rapport à la tradition. Ainsi, un contrepoint se dessine au niveau de l'articulation de la crédibilité, entre la fiabilité de la voix du narrateur/auteur¹³ et la « véridicité » de l'objet du récit¹⁴. Toutes ces questions sont de grande importance, puisque l'objet du récit appartient soit à la dimension de la tradition populaire, soit à celle du théâtre.

En ce qui concerne la tradition, les deux auteurs s'attaquent aux rites sacrés qui constituent les fondements sociaux et symboliques des communautés paysannes dans le Sud de l'Italie : des rites dont la répétition cyclique réglait le temps de la vie des sociétés rurales. Leurs mécanismes sont similaires à ceux des rites de passage étudiés par Van Gennep¹⁵. En manipulant narrativement les rites fondateurs, les deux auteurs donnent lieu à un jeu désacralisant un thème tabou – la mort – et créent un désordre (ou l'impossibilité d'un retour à l'ordre) qui engendre le sourire et affecte plusieurs niveaux du rapport entre réalité(s) et fiction(s). De plus, c'est au croisement du récit de la fiction narrative et de celui de la mise en scène théâtrale qu'a lieu un décalage par rapport aux schémas stéréotypés d'une telle situation. Une composante toute humaine et vibrante

¹¹ G. Verga, *Mystère*, op. cit., p. 132.

¹² C. Pellicano, *La farsa di Rosetta*, op. cit., p. 141. En ce qui concerne l'italique voir note n. 10.

¹³ Aude Déruelle a parlé à cet égard des différents types de réalisme (voir Aude Déruelle, « Ironie et réalismes : le cas du récit balzacien », in : *Ironies balzaciennes*, études réunies et présentées par Éric Bordas, Saint-Cry-sur-Loire, C. Pirot, 2003, pp. 44-45).

¹⁴ D'emblée, dans l'incipit de sa nouvelle, Verga pose cette question : *Chaque fois qu'il racontait cette histoire, le vieux Giovanni en avait les larmes aux yeux, ce qui, sur cette face de sbire, semblait à peine croyable* (G. Verga, *Mystère*, op. cit., p. 132).

¹⁵ Voir Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Nourry, 1909.

coupe le mouvement carnavalesque et donne lieu à un contrepoint ironique entre une dimension tragique et une dimension comique.

A plusieurs égards, il s'agit d'une version très particulière de la narration des « moments liminaux », selon la définition de Van Gennep et les études de Little, entre autres. Ce sont des moments où se vérifie une libération par rapport aux limites et aux frontières¹⁶, moments de transition dictés par une tradition séculaire. En racontant un bouleversement possible de cette tradition, Verga et Pellicano posent la question de la responsabilité individuelle. Il en résulte un contrepoint entre la notion du sort, de l'ironie du sort d'une part, et, de l'autre, la notion d'une culpabilité toute personnelle et de la capacité de déterminer son propre destin. Dans la nouvelle de Pellicano, la question de l'attribution de cette responsabilité rebondit de part en part, de l'auteur/narratrice aux personnages/acteurs. Ainsi, dans l'introduction de sa nouvelle, l'auteur se demande qui a transformé en drame la fin de la mise en scène de cette farce : « Un seul ?... Tous ?... Personne ?... »¹⁷. De son côté, Verga condamne, dans la conclusion, le mauvais choix du personnage assassiné : « Lui aussi, le malheureux, si seulement il n'avait pas eu l'idée de mettre la jupe de l'excommuniée pour jouer la Bienheureuse Marie ! »¹⁸.

Nous revenons donc au rôle que joue l'inscription des événements narratifs dans la fiction théâtrale ayant lieu dans l'espace public. Y est en jeu ce que Kristeva, en lisant Bakhtin, appelle la « représentativité et non représentativité » de la « scène vie » ; elle se réfère au Carnaval et à la catégorie du carnavalesque et considère le théâtre comme le lieu où se déroule la scène vie, unique espace où les potentialités dialogiques du discours et de la culture populaire trouvent leur pleine expression¹⁹.

De plus, comme l'affirme Pirandello dans son essai sur l'humour²⁰, le théâtre est l'espace privilégié de l'ironie, et l'ironie, comme écrit Hamon, est une mise en scène, « ce qui présuppose des espaces différenciés (salle, coulisses, scène), mais aussi, par conséquent, des rôles et des acteurs spécialisés »²¹. Cette distinction,

¹⁶ Van Gennep pense la notion de « liminalité » en tant que moment de suspension et d'ambiguïté pour le sujet qui est sur le « limen », marge conçue comme moment de transition (voir Van Gennep, *op. cit.*). De son côté, Little, en croisant une perspective propre à la critique littéraire avec d'autres, de types anthropologique et sociologique, réfléchit sur la représentation des rites festifs et de transition sociale, en découvrant une relation entre les moments d'humour bien réussis dans les oeuvres des femmes écrivains et leur narration des moments « liminaux », caractérisés par des grands changements, comme le mariage, la naissance et la mort, les fêtes patronales, etc. (voir Judith Little, *Comedy and woman writers : Woolf, Spark and feminism*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1983).

¹⁷ C. Pellicano, *La farsa di Rosetta*, *op. cit.*, p. 178.

¹⁸ G. Verga, *Mystère*, *op. cit.*, p. 137.

¹⁹ Voir J. Kristeva, *Semiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969 (2e éd. 1978), p. 133.

²⁰ Voir Luigi Pirandello, *L'Umorismo*, Lanciano, Carabba, 1908 (2e éd. corrigée 1920).

²¹ P. Hamon, *L'Ironie littéraire*, *op. cit.*

que Pellicano effectue dans la structuration de sa nouvelle, rappelle la différenciation propre au théâtre, que l'écrivaine mentionne elle-même :

Dans le bal, comme dans le reste de la farce, avant de sortir de scène et de se perdre dans les coulisses, c'est-à-dire dans le cercle formé par les acteurs et qui entoure la place avec la scène, chaque personnage annonce l'arrivée du personnage suivant. Ceci enlève à la récitation le peu d'imprévu qui pourrait lui rester²²,

Par un subtexte méta discursif, la prose de Pellicano est en train d'explorer et d'interroger le champ de tension où les acteurs de la pièce (tout comme ceux qui jouaient auparavant cette farce chaque année) ainsi que les personnages de la nouvelle, mais aussi l'écrivaine elle-même, sont les protagonistes de l'action du spectacle, tout en se donnant en spectacle.

Il est évident que la littérature, comme le théâtre d'ailleurs, est l'espace de l'événementiel et un lieu de représentation propice aux jeux de l'ironie. Cet aspect est d'autant plus vrai et évident quand celle-ci est contaminée par un genre théâtral : le récit sur la mise en scène bouleversée des rites est introduit dans l'espace narratif fermé et restreint d'une nouvelle, ce qui contribue à forcer « de l'intérieur » les frontières figées de ce genre, à mettre à l'épreuve cette forme littéraire²³. La nouvelle de Pellicano est, pour ainsi dire, « garnie » du canevas de la farce qui est introduit de façon « voyante » sous forme de texte théâtral, divisé en actes. Ce texte est rigoureusement retranscrit en dialecte calabrais, avec une traduction en italien, réalisée par l'auteur en bas de chaque page et enrichie, ici et là, par ses interprétations et commentaires souvent ironiques (des parenthèses qu'elle introduit justement entre les parenthèses). La nouvelle s'achève par un effet de dédoublement : la mort qui a lieu dans la pièce racontée se répète dans la fiction narrative, avec un accroissement, un surplus de réalité et une subversion parodique de la loi sociale, du langage (littéraire)²⁴, du genre littéraire. Il s'agit d'une ironie subversive, contestataire de l'Autorité et des autorités²⁵, une ironie « de contrepoint », et non pas d'une simple remise en

²² C. Pellicano, *La farsa di Rosetta*, *op. cit.*, p. 142.

²³ Parmi les études qui mettent en relation l'ironie avec la longueur du récit et avec les formes narratives brèves, voir P. Hamon, « Ouverture. De l'ironie en régime naturaliste » (dans Colette Becker, Anne-Simone Dufief, Jean-Louis Cabanès éd., *Ironies et Inventions Naturalistes, Ritm*, hors série, n° 7, Paris, Université Paris X-Nanterre, 2002, p. 25) ; et Kelly Basilio, « L'ironie chez Zola : un principe d'invention naturaliste » (dans C. Becker, A.-S. Dufief, J.-L. Cabanès éd., *Ironies et Inventions Naturalistes*, *op. cit.*, p. 47).

²⁴ Kristeva, en lisant Bakhtin, a parlé de cette double subversion à propos du Carnaval (voir Kristeva, *Semeiotiké*, *op. cit.*).

²⁵ L'émersion du dialogisme met à nu le subconscient, la dimension du rêve et du corps, et permet d'aller au delà du subjectivisme. En reprenant la pensée de Ponge, Kristeva parle de passage du « je pense donc je suis » à la dimension dialogique du « je parle et tu m'écoutes, donc, nous sommes », une dimension praticable et pratiquée par la parodie et l'ironie.

cause²⁶. Il en ressort une multiplication des niveaux de relation entre plusieurs types de réalités et de fictions, une articulation qui devient cadre narratif et une construction d'une mise en perspective multiple, comme le veut le procédé de l'ironie. Cela contribue à engendrer une ironie qui provient de la conscience – et de la mise en jeu – ironique (et auto ironique) de la différence entre « fiction » et « fictionnalité »²⁷.

Nous pouvons assimiler cette ironie à ce que Marco Tropea²⁸ définit comme l'« amère ironie objective » vériste qui peut être considérée à juste titre comme le reflet d'une crise profonde mais voilée de la société. L'ironie se mélange ici avec le grotesque.

Dans *Mistero* et *La farsa di Rosetta*, on accorde une grande importance au pathos qui naît de la confrontation de deux mondes : l'un individuel, pathétique, romantique et passionnel, l'autre collectif, hostile et enclin à condamner. Le contraste entre ces deux univers, encadrés pourtant par le même horizon idéologique et culturel, est accentué à un point tel que le pathétique, par un renversement proprement ironique, se transforme en grotesque.

C'est donc une crise de la culture séculaire et de la tradition patriarcale des campagnes méridionales, une tradition encore puissante, mais à l'époque de Verga et Pellicano, son déclin était déjà amorcé. Mais il y a là aussi une crise de la fonction et du statut de l'auteur à la fin du XIX^e siècle²⁹. L'auteur est encore un demiurge qui construit un montage sémiotique selon un art que Kelly Basilio qualifie de « spatial », « planifié » et « architectural », en reprenant la notion de « topographies de l'ironie » élaborée par Hamon³⁰. Mais cette architecture est marquée, dans les deux nouvelles en question, par la conscience (auto) ironique de la crise. Elle constitue l'une des expressions de la distanciation des deux auteurs face à l'objet d'écriture et face à leur statut d'écrivain, contribuant également à la construction d'un pacte renouvelé, réinterprété avec le lecteur.

²⁶ Voir la définition d'« ironie » dans Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1998.

²⁷ A propos de la « fictionnalité » littéraire voir la phrase de Roland Barthes (*R.B. par R.B.*, Paris, Seuil, 1975, p. 169) cité par Zofia Mitosek en ouverture du Colloque « L'Ironie contemporaine » : *cette attitude de distanciation dont fit preuve Roland Barthes lorsqu'il dit, dans son autobiographie « retorse », que « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage du roman ».*

²⁸ Voir Marco Tropea, *Ironia e realtà. Saggi su Verga e Pirandello*, Rovito (CS), Marra ed., 1992.

²⁹ S'il est vrai que l'ironie et les formes humoristiques se développent de façon particulière dans les moments de transition (voir, entre d'autres, Franco Brioschi, *Letteratura umoristica e umorismo letterario*, in : « Pubblico 1977. Rassegna annuale di fatti letterari », Milano, Il Saggiatore, 1977, p. 38), étaient en crise à l'époque vériste soit le canon littéraire (qui était en cours de définition), soit la culture populaire paysanne et/ou latifundiste qui est au cœur des nouvelles en question.

³⁰ Voir P. Hamon, *L'ironie littéraire, op. cit.*, pp. 109-126.

CONTREPOINT (IRONIQUE) ENTRE VÉRISME ET IRONIE

La manipulation ironique, la construction architecturale et la stratégie de distanciation pratiquées par Verga et Pellicano relèvent d'un important parti pris de la part des deux auteurs : un contrepoint avec l'esthétique vériste et le projet déclaré de réaliser une narration objective par la régression de l'auteur. L'intention affichée de réaliser des œuvres, qui se font par elles-mêmes, entre en conflit avec la réalisation de textes qui sont le résultat de stratagèmes et de stratégies raffinés ; l'impersonnalité et l'effet d'objectivité sont obtenus par le recours à un mécanisme textuel qui va dans le sens d'un raffinement accru et d'un surplus d'artifice littéraire. Nous constatons aussi la pratique d'une forme oblique, un trope subtil et sophistiqué, une figure rhétorique « double » telle que l'ironie, dans un récit qui se veut en prise directe avec la réalité³¹.

Cela est d'autant plus vrai à propos de l'œuvre d'un auteur tel que Verga, qui a été défini par Pirandello comme « le plus anti-littéraire des écrivains, détenteur d'un style des choses, par opposition à un style des mots »³², et qui voulait obtenir un effet de « naturalité », de prise directe sur le réel, comme il en ressort clairement de la lecture de ses lettres adressées à son ami et critique littéraire Capuana :

L'art pour être efficace doit être sincère, [...] plus on arrive à rendre immédiate l'impression artistique, mieux elle sera objective, donc vraie ou réelle.

Et par rapport aux caractères des personnages, il ajoute qu'ils seraient « à côté » du lecteur :

sans aucune présentation, comme si vous les aviez connus depuis toujours [...]. Ils s'affirment sous vos yeux, mais sans mise en scène, simplement, naturellement, par un artifice voulu et cherché qui sert aussi à éviter, pardonnez-moi la contradiction, tout artifice littéraire, et à vous donner une « illusion complète de la réalité »³³.

Il s'agit donc de la version italienne de l'esthétique naturaliste proclamée par Zola : la théorisation d'une langue « transparente » et, comme le dit si bien Hamon, sans « un embu stylistique, sans effet de littérarité »³⁴.

³¹ Voir Marie Ange Voisin-Fougère, « Introduction », dans *L'ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux*, Paris, Champion, 2001 ; et Henri Mitterand, *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, PUF Écriture, 1994.

³² L. Pirandello, *Opere di Luigi Pirandello. Saggi, poesie e scritti vari*, vol. VI, Milano, Mondadori, 1960.

³³ Lettre de Verga à Luigi Capuana du 25 février 1881.

³⁴ Comme le souligne Hamon, à propos du dossier préparatoire de *La Bête humaine*, le romancier avait écrit : *Je voudrais [...] faire un roman tout autre ; d'abord dans le monde réel ; puis sans description, sans art visible, sans effort, écrit d'une plume plus courante ; du récit tout simplement ; et comme sujet [...] quelque chose qui ait l'air de sortir de la réalité* (P. Hamon : « Zola, romancier de la transparence », *Europe*, 468-469, 1968, pp. 385-391) ; et la langue du roman naturaliste, selon

La vulgate des ces déclarations qui, comme a observé Henri Mitterand, était à l'époque influencée par le ton âpre de la bataille culturelle, a contribué à ce que le réalisme, et en particulier le naturalisme et le vérisme³⁵, soient considérés dans une relation d'opposition par rapport à l'humorisme³⁶. Cela se manifeste d'une façon évidente à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, époque où ces phénomènes culturels s'imposaient sur la scène européenne et s'inscrivaient dans un débat entre les intellectuels italiens de manière récurrente et spécifique³⁷.

Dans les dernières années, en revanche, des études ont été consacrées à la relation du naturalisme, ou du vérisme, non pas avec l'humorisme, mais avec l'ironie³⁸. Outre la friction entre l'esthétique naturaliste et son aboutissement textuel, elles ont donné à voir la complexité du sujet et problématisé la question de la présumée opposition, voire incompatibilité dont on vient de parler. En contradiction avec le rire et le sourire, il y aurait, au niveau thématique, une attention particulière portée aux misérables conditions de vie des humbles, tout comme au niveau méthodologique, le souci scientifique de collecter des documents et des enquêtes sur l'humain. Pour quelques commentateurs, le mécanisme du rire serait aussi désamorcé sur le plan de l'économie textuelle vériste³⁹. De plus, la posture énonciative « objective » réaliste serait bien distante de la stature ironique « subjective » qui présuppose un jugement, l'adhésion à un système de valeurs et la disqualification d'un autre. De cet aspect découle un autre point essentiel concernant le rôle attribué au lecteur : passif selon la perspective

le Zola théoricien, doit être « transparente », aussi neutre que possible, pour rendre compte du réel, sans ce que l'on pourrait appeler un « embu » stylistique, sans effet de littérarité ; l'auteur doit être « objectif », absent de son œuvre en utilisant « une "méthode" de collecte et de mise en forme de "documents humains" » (Hamon, « Échos et reflets. L'ébauche de La Bête humaine de Zola », *Poétique*, n° 109, 1997, pp. 3-16).

³⁵ En ce qui concerne l'utilisation des termes « réalisme » et « naturalisme », et le rapport entre eux, voir *Avant-propos* dans Colette Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, 1992.

³⁶ Idéologie *versus* authenticité : les humoristes à l'époque étaient considérés comme plus réalistes que les naturalistes et les véristes (voir Silvius, *L'umorismo e gli umoristi*, L'Aquila, Pefilia ed., 1900).

³⁷ Voir, entre autres, Enrico Nencioni, « L'umorismo e gli umoristi », *Nuova Antologia*, 12 gen. 1884, pp. 193-211 ; L. Pirandello, *L'umorismo*, *op. cit.* ; Angelo Fortunato Formiggini, *Filosofia del ridere. Note ed appunti*, thèse soutenue en 1907 (1er éd. sous la direction de Luigi Guicciardi, Bologna, CLUEB, 1989) ; Tullo Massarani, *Storia e fisiologia dell'arte del ridere*, Milano, Ulrico Hoepli (ed. libraio della Real Casa), 1902.

³⁸ En ce qui concerne le naturalisme, parmi les études les plus significatives voir celles de M. A. Voisin-Fougère (*op. cit.*) et P. Hamon (*op. cit.*) ; pour le vérisme voir celles de M. Tropea (*op. cit.*), et de Guido Guglielmi (*Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1973) ; et « L'ironia », dans Alberto Asor Rosa, *Letteratura italiana. Le Questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 489-512).

³⁹ Le coup de théâtre, qui se nourrit du décalage entre les attentes et le déroulement de la fiction narrative, deviendrait comme « affaibli » et marginal à cause de l'introduction d'autres éléments qui en réduiraient la puissance humoristique et ironique, en détournant ailleurs l'attention (voir Filippo Puglisi, « Il riso del Verga », in : *Rassegna di cultura e vita scolastica*, Roma, 31 gen. 1970, anno 24, n. 1, pp. 4-5).

vériste, alors que l'ironie se base sur la complicité qu'elle implique entre qui la produit et qui la décode⁴⁰.

Dans cet horizon d'incompatibilité, la seule ironie officiellement déclarable et praticable par les naturalistes serait l'« ironie de la vie », considérée et traitée comme un des objets observables et enregistrables dans leurs enquêtes, une ironie qui a été définie par Kelly Basilio comme « objective », et « immanente », effet d'un montage sémiotique⁴¹. Qu'il s'agisse de Verga ou de Pellicano, mettre l'accent sur le jeu du hasard pour représenter le coup du sort⁴² signifierait substituer une vision scientiste et déterministe à la position idéologique du romantisme⁴³. Mais dans cette vision intervient aussi la mise en place d'un sens « autre », « folklorique ». Dans la nouvelle de Verga, le meurtre devient l'objet d'un jeu relevant du hasard, pratiqué par la communauté locale qui fait face au décalage entre ce qui aurait dû se passer et le destin paradoxal et cruel. L'auteur établit ainsi une correspondance entre la dimension du destin et celle, tout aussi imprévisible et irrationnelle, des lois de la loterie nationale⁴⁴ : « Tout le village s'acharna à jouer au Loto les numéros correspondant à cet événement »⁴⁵. De cette manière ironique, l'auteur signale sa distance par rapport au cynisme avec lequel la tragédie est réduite et exorcisée par une utilité pragmatique. Bien au delà de l'ironie du sort, il s'agit là de cette ironie qui, comme l'observe Voisin-Fougère, est une conséquence même du postulat de l'objectivité. Ainsi, puisque « le postulat de l'objectivité discursive interdit toute prise de position critique explicite »⁴⁶, l'auteur envisage l'utilisation de l'ironie comme un stratagème pour concilier la mise en accusation idéologique et la neutralité discursive :

⁴⁰ Voisin-Fougère écrit : *Véridicité, rôle réduit du récepteur, monologisme, autant des caractéristiques totalement remises en cause par l'ironie* (M. A. Voisin-Fougère, *op. cit.*, p. 10).

⁴¹ *Il y aurait donc comme une justice immanente ou une vaste ironie de la « Providence », ou encore, un gigantesque éclat de rire de l'Histoire ; ou ne serait-ce plutôt de l'auteur demiurge, faisant ainsi triompher [...], dans une « heureuse » coïncidence, à la fois le déterminisme et l'éthique – et l'esthétique ?* (Kelly Basilio, « L'Ironie chez Zola : un principe d'invention naturaliste », *op. cit.*, p. 45).

⁴² Dans le cas des récits brefs de Zola, on peut rappeler, comme exemple, la nouvelle *Madame Neigeon*, dont parle Béatrice Faville, qui illustre comment le protagoniste, un libertin provincial et présomptueux reçoit finalement une leçon en matière amoureuse de la part d'une femme plus entreprenante que lui (voir Béatrice Faville, « Le rire dans les contes », dans *Zola et le rire*, sous la direction de Marie-Ange Voisin-Fougère, Dijon, Editions du Murmure, 2004, pp. 100-101).

⁴³ Même si l'on pouvait reconduire l'ironie de la vie au décalage entre d'un côté les désirs, idéaux, sentiments et perceptions individuels, et, de l'autre, la dure réalité et les lois du monde, décalage qui caractérise l'ironie romantique. Ce point touche à une question soulevée par Hamon, à propos d'une continuité historico-culturelle, d'un point de vue rhétorique et pragmatique, entre l'une et l'autre. Il s'interroge notamment s'il faut considérer l'ironie naturaliste comme une prolongation et/ou une variation de l'ironie romantique, ou plutôt comme une nouvelle forme en rupture avec la précédente (voir P. Hamon, « Ouverture. De l'ironie en régime naturaliste », *op. cit.*, p. 13).

⁴⁴ Une loterie nationale dont (comme le précise l'auteur en bas de page), pour les villageois « chaque numéro correspondait à un événement quelconque » (G. Verga, *Mystère*, *op. cit.*, p. 137).

⁴⁵ Voir G. Verga, *Mystère*, *op. cit.*, p. 137.

⁴⁶ M. A. Voisin-Fougère, *op. cit.*, p. 10.

assumer explicitement le principe de neutralité, mais infléchir l'énoncé pour lui donner une implicite tonalité critique. L'ironie naturaliste consiste donc à utiliser comme masque, c'est-à-dire à titre d'élément inessentiel, la transparence de l'énoncé, qui est pourtant l'un des fondements mêmes de la théorie naturaliste⁴⁷.

Le plan de l'implicite textuel joue donc en contrepoint ironique avec un plan plus explicite. De même, la conciliation des deux postures mentionnées (subjective et objective), présente dans la prose de Verga et de Pellicano, provient également de la problématisation de l'incompatibilité entre réalisme et ironie. Les deux sont donc conciliés grâce à la neutralisation de l'ironie par un fin montage aboutissant à la création d'une typologie d'ironie ultérieure, structurale⁴⁸. A cet égard, nous pouvons dire que, dans les deux nouvelles, l'ironie devient le cadre des différentes formes humoristiques (parodie, grotesque, etc.)⁴⁹.

De plus, loin d'être incompatibles, l'ironie et le vérisme présenteraient des analogies⁵⁰. Ils partageraient aussi une posture énonciative caractérisée par une oscillation entre la distance et le souci d'être au contact de la réalité (le vérisme, comme le réalisme de Flaubert, n'exclut pas la distance ironique). Une des traductions véristes de cette oscillation, en termes de technique littéraire, consiste à introduire le discours indirect libre. Par ce discours particulier, l'auteur vériste, comme le souligne Richard Cavell en reprenant Derrida, représente le parlé des humbles dans le Sud de l'Italie, mais à l'intérieur du royaume de l'écriture et de façon à ce que les oppositions entre l'oralité et l'écriture soient organisées de façon très singulière⁵¹. D'où la dynamique relationnelle entre ces deux dimensions et aussi entre la voix du narrateur et la matière narrée, relation que l'on pourrait définir, encore une fois, par la figure du contrepoint.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 11.

⁴⁸ Voir Hamon, « Ouverture. De l'ironie en régime naturaliste », *op. cit.*, p. 23.

⁴⁹ En ce qui concerne la distinction entre humour et ironie, sans entrer dans les détails d'une controverse qui dure depuis des années, il suffira de se référer à la perspective, à la fois théorique et historique, d'Évrard (voir Frank Évrard, *L'Humour*, Paris, Hachette, 1996) et aux réflexions de Mizzau (voir Marina Mizzau, *L'ironie*, Milano, Feltrinelli, 1984).

⁵⁰ Nous nous limiterons à illustrer, parmi lesdites analogies, celles concernant les fonctions du vérisme et de l'ironie, comme révéler et dévoiler une dimension cachée et des vérités moins visibles, exprimer une indignation, critiquer, éduquer et moraliser (voir P. Hamon, « Ouverture. De l'ironie en régime naturaliste », *op. cit.*, p. 21 ; et du même auteur : « Balzac calembourgeois », dans *Ironies balzacienes*, *op. cit.*, p. 172). Il y a également des analogies en rapport avec leurs modalités discursives et figures de style, telles que l'antiphrase, l'écho, la focalisation (qui est à l'antipode de l'abstraction), et la concentration sémantique. Il faut ajouter que l'on a été jusqu'à considérer l'ironie comme étant le principe génétique de l'invention naturaliste (voir Kelly Basilio, « L'ironie chez Zola : un principe d'invention naturaliste », *op. cit.*, p. 45).

⁵¹ Voir Richard Cavell, « *Visibile parlare* » : Verga, Derrida, and *The Poetics of Voice*, dans *Perspectives on Nineteenth-Century Italian Novels*, sous la direction de Guido Pugliese, University of Toronto Italian Studies 5, Dovehouse Editions Inc., Ottawa (Canada) 1989, pp. 135-144. Cavell, en reprenant des réflexions de Derrida, en particulier *De grammatologie*, montre aussi comment la littérature vériste a à voir avec les implications des concepts d'origine, d'originalité et de paternité de l'auteur, et avec celles d'absence et de présence, en relation justement avec l'origine.

CONTREPOINT ENTRE L'IRONIE RELATIONNELLE ET LA DÉRIVE NIHILISTE DE L'IRONIE CONTEMPORAINE POSTMODERNE

Verga et Pellicano ont face à la culture populaire villageoise du Sud de l'Italie une attitude imprégnée de fascination et de distanciation, une attitude ambivalente, un mélange de gêne et de sympathie envers leur propre objet d'écriture, ce qui rappelle le « double mouvement » ou « double face » de l'humour décrit par Pirandello⁵² et dont l'exemple par excellence est celui du *Don Quichotte* de Cervantès. Au niveau stylistique et langagier, cette relation trouve son expression dans un code original, de caractère plurilinguistique, obtenu par le recours à la citation. Cela permet d'obtenir un effet ironique très particulier.

Il s'agit d'un habile mélange entre un italien littéraire mais populaire avec des mots, des structures syntaxiques et des proverbes empruntés au dialecte sicilien ou calabrais, parfois soulignés et signalés par les auteurs de façon évidente par le moyen des caractères typographiques et des italiques. Ce dernier caractère d'imprimerie vient, pour citer les propos d'Hamon :

introduire son « biais » sec et ténu, comme « un clin d'oeil oblique » [...] adressé au lecteur [...] dans des emplois qui vont de la légère distance ethnographique qui fait simplement souligner le « prélèvement » d'un terme pittoresque, ou d'un archaïsme, ou d'un idiolecte [...] jusqu'à la citation franchement ironique et critique d'une expression d'un discours social rapporté⁵³.

En même temps,

il y a tout le système du texte qui prend « en écharpe le discours en italique, où se marque la distanciation de l'auteur vis-à-vis de ce même discours (« comme dit l'autre », tel pourrait être le « sens ajouté » à tout énoncé en italique)⁵⁴.

Il s'agit d'un contrepoint linguistique, d'un délicat équilibre textuel atteint, en citant et en mimant l'autre obliquement, ironiquement (l'ironie est forme de communication mimétique et oblique). Parmi les éléments cités et mimés : le « ton » méridional (par exemple grâce à la ponctuation, aux phrases exclamatives) ; mais aussi un rythme (la façon de travailler les vitesses du récit), des situations typiques stéréotypées et une caractéristique des personnages issus de la *Commedia dell'arte* et des pièces jouées dans les rues.

Ce contrepoint linguistique est dialogique et polyphonique dans le sens « bakhtinien », et il témoigne de la fascination exercée sur la culture savante, de Verga et Pellicano, par la culture et la langue populaire. Il rend compte de la tension entre ces deux éléments, de leur dissonance, et il permet une distanciation

⁵² Voir L. Pirandello, *L'umorismo*, op. cit.

⁵³ P. Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 85.

⁵⁴ *Idem*.

de la voix d'autrui, tout en l'inscrivant dans son propre discours et en ayant comme effet un subtil dépaysement et le sourire de la part du lecteur : une manipulation ironique qui sauvegarde les différences et désamorce les tentations d'homologation et d'assimilation des voix « étrangères ».

Il s'agit d'une ironie de citation et « de relation ». C'est sur cet aspect relationnel de l'ironie, qui demeure encore sous-estimé, qu'a travaillé la philosophe Marisa Forcina. Elle a remarqué que pratiquer l'ironie peut aussi signifier bien connaître sa propre cible et avoir à cœur son sort, en inaugurant avec elle un conflit positif⁵⁵. Par ce type d'ironie, Pellicano et Verga bâtissent un pont en direction de leurs cibles qui ne sont pas de victimes. En effet, le mot « cible » renvoie à la concentration et à l'attention nécessaires propres au geste même de viser, alors que le mot « victime » fait appel à l'effet de tirer, à l'idée de destruction, d'absence de médiation, ce qui n'est pas forcément présent dans les discours ironiques. Nous rappelons à cet égard que Beda Allemann, notamment, invite à substituer à la notion d'opposition ironique celle de champ de tension⁵⁶, et que Booth, de son côté, souligne l'excessive attention prêtée à la fonction agressive de l'ironie⁵⁷.

Dans les deux nouvelles en question, l'ironie relationnelle provient d'une confrontation avec toute une communauté et une tradition séculaire, d'un « corps à corps différé » dans la langue et par la langue. L'autre est cité/mimé à partir d'un intérêt fort, à partir d'une écoute et d'une observation attentive qui permettent la création d'un espace textuel d'accueil. C'est dans cet espace que les différentes voix entrent en articulation avec sa propre voix, tout en gardant et en laissant apparaître les dissonances : des couches linguistiques et culturelles juxtaposées, croisées, et non pas mélangées.

Le contrepoint ironique vériste se nourrit de ce qui détonne, de ce qui gêne, comme l'écrit explicitement Pellicano, dans l'introduction de sa nouvelle :

S'il est vrai que la rime jaillit du cœur du peuple, il faut dire que ces gens, bien que dotés d'une âme débordante de poésie, sont durs d'oreilles ! Il suffit d'entendre les chansons d'amour que les garçons chantent du haut de leurs chars aux belles veillant dans la nuit ; [...] toute la virtuosité du chant se réduit à une note tenue, d'exaspérante longueur, note qui s'achève par un hurlement roque [...]. Oh ! Ces chansons d'amour ! Dans les soirées d'été, quand les fenêtres de mon bureau sont ouvertes à la brise de la mer et aux parfums de la campagne, dans le silence ami, rompu seulement par le coassement des grenouilles et par le cricri des grillons, avec

⁵⁵ Il s'agit d'une ironie qui selon Forcina touche à la dimension créative du conflit, refoulée par la philosophie, une ironie qui a été pratiquée souvent par des femmes philosophes ou écrivains (voir Marisa Forcina, *Ironia e saperi femminili. Relazioni nella differenza*, Milano, Franco Angeli, 1998, pp. 63-73).

⁵⁶ Voir Beda Allemann, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique*, 36, 1978, pp. 385-398.

⁵⁷ Voir Wayne Booth, *A rhetoric of irony*, London, University of Chicago Press, 1974.

*une vraie terreur on les entend s'approcher, sur les chars chenillés. Et rien ne sert de s'enfuir : ces notes longues, ces hurlements roques vous rejoignent partout*⁵⁸.

Bien sûr, ce passage nous rappelle que selon le goût de la *Belle Époque* le primitivisme et la rusticité étaient l'objet du risible et les cibles de l'ironie, encore plus pour cet auteur, marquise cultivée et dame raffinée. Mais ces lignes mettent en évidence la nécessité de tenir compte de la présence inéluctable de l'autre et de l'impression profonde, de la trace qui reste de son passage. On n'échappe pas à la rencontre – conflictuelle – avec l'autre, on y participe, semble dire Pellicano dans le début d'une nouvelle qui est composée, garnie, tout comme l'est d'ailleurs celle de Verga, d'éléments linguistiques et culturels marqués par cette altérité.

L'ironie relationnelle contrepointiste, pratiquée par les écrivains véristes, joue un rôle dans la construction d'une relation de complicité avec leurs cibles. Et ainsi, elle constitue une invitation à être « différemment » complices, adressée à ceux qui décodent l'ironie (et qui, comme pour toute ironie, sont impliqués et partagent, avec le sujet ironiste, un horizon référentiel et/ou un univers communicatif). Tout comme les lecteurs d'aujourd'hui, nous pouvons reconnaître que cette ironie est en lien tant avec la modernité qu'avec la post-modernité.

L'ironie moderne puise son origine dans une situation de crise en relation avec la perte de sens unitaire et d'horizons normatifs. Cette crise « moderne » constitue donc une chance dans une époque de mise en question. C'est donc une occasion de prendre conscience de la finitude de chacun, de la dimension « fictionnelle » de toutes les représentations, et aussi une occasion d'élaborer un nouveau sens de la limite. Il s'agit d'un ensemble d'éléments qui constituent les conditions indispensables pour créer une relation différente avec l'autre, précisément une relation comme celle dont l'ironie de la littérature vériste de la fin du XIX^e siècle est le fruit.

On peut donc situer la posture d'énonciation et les résultats textuels de Verga et Pellicano sur le seuil de la modernité ; mais aussi de la postmodernité. Ils les anticipent, par la théorisation de la régression de l'auteur et la mise en cause du statut de ce dernier jusqu'à la soi-disant intention de le faire disparaître par dissolution. De plus, nous pouvons dire que leur métaréflexion aboutit, dans leurs œuvres, à une réaffirmation de l'importance du sujet du récit qui provoque l'emploi d'un subtil artifice littéraire (nécessaire, comme nous l'avons pu voir, pour atteindre l'objectivité). Il s'agit de résultats qui, une fois établies les distinctions opportunes, permettent le rapprochement avec la dissimulation (ironique) de la texture dont parle Derrida⁵⁹.

⁵⁸ C. Pellicano, « Introduzione » à *La farsa di Rosetta*, op. cit., pp. 143-144.

⁵⁹ Voir Jacques Derrida, *La pharmacie de Platon*, dans : *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, pp. 79-80.

En réalité, quand le naturalisme et le vérisme s'affirment, la postmodernité est bien loin devant nous, de même les interprétations de son ironie, qui selon Borrelli, deviendrait un antidote à la plénitude du sens (ineffable ironie *versus* l'attribution d'un sens). Ou bien elle serait associée au risque de perdre sa propre voix, ou encore elle serait impliquée dans le mouvement « diaboliquement ironique » de la personnalité postmoderne s'avalissant, « prisonnière de sa liberté même, dans un monde qui n'est plus défini par des cadres »⁶⁰.

On pourrait placer l'ironie relationnelle, propre à la posture énonciative et à la langue littéraire véristes, dans une dimension de contemporanéité. Et citons Mitosek qui affirme :

*Une distance envers soi-même caractérise les citoyens de nos démocraties, ce qui les distingue des ironistes d'autrefois, lesquels critiquaient subtilement autrui, en se plaçant eux-mêmes dans la position supérieure*⁶¹.

L'(auto-)ironie, qui rend contemporaines et encore « parlantes » les nouvelles de Verga et Pellicano, passe par la dimension relationnelle du contrepoint (au niveau des perspectives et du code plurilinguistique), dont la valeur a probablement échappé en partie aux véristes mêmes. Cette dimension nous fait situer ces œuvres au milieu de la crise de la parole sérieuse, crise qui, pour citer encore Mitosek :

provoque la multiplication des discours « doubles », obliques : parodies, pastiches, textes elliptiques, constructions ironiques. [...] A la différence de l'ironie rhétorique et de ses multiples manifestations, nous pouvons parler aujourd'hui d'une nouvelle forme de conscience ironique. [...] elle prend une posture qui transgresse « la bonne foi » et, dans son mouvement, suspend la notion classique de vérité.

Plus que suspendre la vérité, Verga et Pellicano la réinventent par une écriture expérimentale, qui porte en elle la trace de l'expérience de la relation et d'une vraie disponibilité à l'écoute et à une contamination subtile, dissonante, en sourdine. En ce sens, nous sommes confrontés à une écriture traversée par la « présence d'une ironie qui pénètre tout », une présence similaire à celle qui, selon Behler, caractérise la postmodernité et que, même sans être nommée en tant que telle, nous retrouvons par exemple dans les œuvres de Barthes et Derrida⁶².

Dans le cas de Verga et Pellicano, il s'agit d'une ironie pré-déconstructionniste mais aussi actuelle, dialogique et active qui s'enclenche dans la réception

⁶⁰ Voir Davide Borrelli, *Ironia senza limiti. La cornice nelle strategie della comunicazione*, Genova, Costa & Nolan, 1995, p. 71.

⁶¹ Zofia Mitosek, ouverture du Colloque « L'ironie contemporaine ».

⁶² Voir Ernst Behler, *Ironie et modernité*, Paris, PUF, 1997, p. 362.

du lecteur, complice de l'ironiste ; et cette complicité concerne également la relation avec les cibles. Pour reprendre la définition de Schoentjes, nous pourrions parler de « la bonne ironie », celle que l'on est tenté d'utiliser à notre tour, et qui est opposée à une ironie « opportuniste », employée comme outil pour critiquer et démonter, ou comme un instrument au service du pouvoir⁶³.

L'ironie des œuvres véristes italiennes, une ironie de relation conçue et pratiquée autrement, ouvre une brèche dans l'universalité monolithique du discours phallogocentrique⁶⁴. Et elle peut être proposée, sinon comme antidote, comme un élément de contrepoint par rapport aux tentations du « nihilisme » et du relativisme de l'ironie contemporaine, dont les fantômes ont visité ce Colloque.

⁶³ Voir la communication de Pierre Schoentjes (Université de Gand), « *Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés. Présence de l'ironie aujourd'hui* », qui a été prononcée le premier jour du colloque « L'ironie contemporaine ».

⁶⁴ Voir la réflexion de Forcina concernant l'utilisation de la pratique de l'ironie qui vise à désamorcer la *reductio ad unum* et la solennité des Absolus philosophiques, à partir de la prise de conscience de la partialité du sujet et de sa relation avec d'autres (M. Forcina, *op. cit.*, pp. 8-9 et pp. 45-46).