

L'ironie moderniste dans l'œuvre d'André Gide : une question de genre

MONIQUE YAARI

The Pennsylvania State University, États-Unis

L'ironie est la claire conscience de l'éternelle agilité, de la plénitude infinie du chaos¹.

[U]ne... théorie du roman devrait elle-même être un roman².

Friedrich Schlegel

Résumé

Par « ironie moderniste » il est entendu dans cet article à la fois une théorie et une pratique, celle-ci en particulier romanesque. La première va du romantisme allemand – auquel j'emprunte les concepts d'ironie paradoxale et poétique – au post-structuralisme contemporain ; la seconde est illustrée par l'œuvre d'André Gide. Centrée sur la question éminemment littéraire des genres et modes, ma démarche se veut plus englobante que l'approche strictement rhétorique qui se focalise sur l'ironie verbale antiphrastique, sans que, toutefois, à l'autre bout du spectre, j'emprunte bien plus que leur vaste cadrage aux approches proprement philosophiques. Au sein de l'œuvre gidienne, cet article met en relief une intertextualité riche en résonances ironiques, puis se focalise sur l'analyse de deux des soties, *Paludes* et *Le Prométhée mal enchaîné*.

Mots-clés : Gide, genre, ironie paradoxale, ironie poétique, ironie romantique, (post)modernisme.

Abstract

By “modernist irony” I designate both a theory of irony and an ironic – particularly novelistic – practice. The former spans from German romanticism – which yielded the concepts of paradoxical and poetic irony – to contemporary post-structuralism; the second is illustrated through the work of André Gide. Centered on the eminently literary question of genre and mode, my approach is more encompassing than the strictly rhetorical approach that focuses on verbal, antiphrastic ironies; at the other end of the spectrum, however, I borrow only

¹ Idée 69. Il s'agit de la traduction des *Idées* de Schlegel (parues dans la revue *Athenæum* 5) fournie par Lacoue-Labarthe et Nancy dans *L'Absolu littéraire* : 213.

² *Lettre sur le roman*. Il s'agit ici de ma transposition en français de la traduction anglaise de ce texte fournie par Behler et Struc dans Schlegel, Friedrich, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms* : 102 (volume référencé ultérieurement dans cet article par « Schlegel »).

a general framework from properly philosophical approaches. Within the Gidean *œuvre*, the article highlights an intertextuality derived greatly from ironical echoes, before turning to an analysis of two of the *soties*, *Paludes* and *Le Prométhée mal enchaîné*.

Keywords: Gide, genre, paradoxical irony, poetic irony, romantic irony, (post)modernism.

L'ironie, au sens large, est reconnue aujourd'hui comme l'une des marques les plus importantes du modernisme artistique en général et littéraire en particulier, correspondant au niveau psycho-philosophique, à un ethos paradoxal ; au niveau du discours, à la structure ouverte, l'auto-réflexivité et la plurisémié ; sur le plan générique et modal, à un genre et un mode toujours pluriels, souvent parodiques, qui sapent l'idée même de classification. Autotélique, l'art moderniste ironise, c'est-à-dire déstabilise, les prémisses traditionnelles de l'art, dont la principale est la représentation mimétique, c'est-à-dire l'illusion du réel ; ceci met en avant le « faire » de l'art, les spécificités de chaque médium – en l'occurrence pour l'art verbal, sa littérarité. L'œuvre de Gide dans son ensemble, mais surtout l'œuvre de jeunesse, moins connue, et en particulier les deux premières des trois « soties » (*Paludes*, 1895, *Le Prométhée mal enchaîné*, 1899, *Les Caves du Vatican*, 1914), est, par rapport à l'ironie ainsi comprise, exemplaire³.

Mon propos prend ses assises dans une acception post-romantique du concept d'ironie, qui se détourne autant de l'antiphrase rhétoricienne que de la satire normative, ponctuelle ou générique, et fonde le concept moderniste de l'ironie. En termes de poétique historique, je m'appuie sur le romantisme allemand autour de l'année 1800, plutôt que sur la tradition néo-classique et moraliste française, moliéresque ou voltairienne⁴. En termes de poétique contemporaine, ma réflexion s'inscrit dans un dialogue avec les travaux des « ironologues » australiens, américains, français des années 70-80 – dont les préoccupations ne sont pas étrangères à la notion de genre – mais je fais également appel à la notion derridéenne de « non-genre » (voir note 10),

³ Pour toutes mes références à l'œuvre romanesque de Gide, voir Gide, André, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*. L'inclusion de *Paludes* et du *Prométhée mal enchaîné* dans ce volume dédié à l'ironie au vingtième siècle s'inscrit dans une extension assez largement acceptée du vingtième siècle littéraire français.

⁴ Voir mes études *Ironie paradoxale et ironie poétique : vers une théorie de l'ironie moderne sur les traces de Gide dans « Paludes » et « Ironie, (satire), modernité »*. Toute référence ultérieure à ces travaux apparaîtra sous la forme des sigles *IPIP* et « *ISM* », respectivement. À l'époque, l'ironie romantique allemande fut pour moi une découverte postérieure à un effort de définition plus large de l'ironie moderne, mais finit par s'imposer comme centrale, à rebours. Mon approche aujourd'hui reste structurelle et générique, tout en s'ouvrant davantage sur une perspective post-structuraliste et postmoderne.

qui pour le corpus choisi s'avère indispensable⁵. J'entends ainsi mettre en lumière la pertinence de la théorie de l'ironie (en l'occurrence moderniste) pour la théorie des genres littéraires, chose que l'œuvre de Gide illustre éminemment⁶.

Ma démarche, dans ce qui suit, va de l'établissement d'une grille théorique comprenant l'ironie en général, l'ironie littéraire, l'ironie moderniste et l'ironie générique (Partie I), à une rapide considération de l'ironie gidiennne dans son ensemble (incidemment anti-barrésienne) (Partie II), pour aboutir à une analyse de deux des soties gidiennes (Partie III) – les soties étant le seul élément de l'œuvre du grand classique moderniste considéré valable à l'aune de l'avant-garde surréaliste, qui à son tour n'était pas sans affinités avec l'ironie romantique allemande.

I

Je propose, pour l'ironie, la définition globale suivante⁷ :

⁵ Un livre trop rarement évoqué, et auquel moi-même je ne suis venue que sur le tard (ce pourquoi il a peu figuré dans mon argumentation), a été cependant le premier, me semble-t-il, à suggérer les affinités de Gide avec l'ironie dite « romantique » et en particulier avec les théories de Friedrich Schlegel : Wolfgang W. Holdheim, *Theory and Practice of the Novel: A Study of André Gide*.

⁶ Cet article se situe dans la continuation d'une réflexion que j'avais poursuivie tout au long des années quatre-vingt. Au terme d'une longue investigation théorique et de son illustration à travers *Paludes*, mon ouvrage de 1988 concluait : « Enfin, si l'ironie à l'origine était un fait de parole (au sens restreint), dans ses versions modernes elle devient fait de discours et de genre » (IPIP : 243-44). La thèse de Tzvetan Todorov sur l'évolution des genres (voir « L'Origine des genres » in *Les genres du discours* : 46-52) légitimait ma démarche, et j'aurais ma démonstration dans une lecture serrée et un élargissement des thèses développées par Northrop Frye dans les premier et troisième essais de son *Anatomy of Criticism*. Dans son ouvrage *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Philippe Hamon semblait accepter ma position « qu'il faut considérer [l'ironie 'poétique' et 'paradoxe'] comme un mode général de discours et non comme coïncidant avec une simple 'époque' littéraire » (131, note 1) – « à la limite on peut considérer [l'ironie] comme un genre littéraire » (153). Je suggérais en outre que cette « 'ironie' devenue principe structural du discours et genre artistique [était] quasi-définatoire de la modernité » (IPIP : 108), c'est-à-dire que, présente potentiellement à toutes les époques, elle était de fait l'une des plus marquantes, sinon la dominante par excellence du modernisme artistique. Je me suis depuis penchée sur cette dominante dans le domaine des arts plastiques et de l'architecture, ainsi que par rapport à la catégorie du postmoderne (qui à son tour peut être considérée temporelle ou atemporelle, comme l'a suggéré Lyotard). Voir Yaari, « Ironies of Modern / Postmodern Art: Duchamp, Magritte, Adami » et « Ironic Architecture: The Puzzles of Multiple Encoding ». Pour la position de Jean-François Lyotard, voir « Réponse à la question : Qu'est-ce que le postmoderne ? ». Dans le présent article, je continue ma réflexion sur les rapports ironie – genre – modernité, à partir des échos intertextuels qui traversent l'ensemble de l'œuvre gidiennne ainsi que de critères génériques additionnels (provenant de la taxonomie moderne / postmoderne) appliqués à *Paludes* et au *Prométhée mal enchaîné*.

⁷ Cette définition et la taxonomie qui s'ensuit sont partiellement reprises, avec des modifications, de mon article « ISM ».

1. une structure, composée d'un nombre d'éléments nécessaires et suffisants (actants) agencés dans un rapport toujours semblable (voir 5 ci-dessous) ;
2. basée sur une ou plusieurs incongruités (Kaufer) dans un contexte donné ;
3. pouvant se manifester au niveau des phénomènes aussi bien que des formes, c'est-à-dire : des situations et circonstances, des attitudes et visions du monde, des techniques et structures artistiques (Muecke) ;
4. pouvant donc demeurer virtuelle, ou bien être ressentie ou perçue, ou encore se mouvoir en ironie exprimée ou actualisée.
5. Le nombre des actants mis en œuvre variera : de trois pour la perception critique, par un observateur, d'une incongruité qui a ou à laquelle on imagine un auteur (par exemple le Sort, ou Dieu), à cinq actants lorsque s'ajoutent l'expression de cette perception par un auteur second (par exemple l'écrivain) ainsi que la réception par le lecteur ou le public.
6. Dans le domaine de l'art, littéraire ou autre, il s'agira donc d'une ironie actualisée ; à l'époque de la modernité esthétique⁸ (du modernisme donc), l'ironie actualisée prend volontiers l'art ou l'expression mêmes comme matière première (Muecke) et s'investit, au niveau de l'encodage ainsi que du décodage, de particularités spécifiques aux domaines artistiques respectifs. Notons aussi (voir *IPIP* : 128-30) qu'avec « la mort de l'auteur » (telle que l'a théorisée Barthes) le pôle « auteur » faiblit, alors que s'affirme(nt) davantage le(s) lecteur(s).

En ce qui concerne les ironies littéraires, et en particulier romanesques, une classification nuancée résulte des divers entrecroisements possibles des coordonnées que voici (voir Booth, Knox, Muecke, Yaari) :

- A. trois types de champs d'observation, d'action ou de manifestation selon leur degré d'ouverture : A-a. spécifique ; A-b. général ; A-c. cosmique / métaphysique ;
- B. trois plans : B-a. philosophique-métaphysique (univers propice ou maléfique) ; B-b. diégétique (évolution de l'intrigue de plus à moins ou de moins à plus) ; B-c. rapports d'identification / distanciation entre les actants à intensités diverses ;
- C. le degré de « stabilité » ou d'« instabilité » de l'encodage, complété par le degré de compétence du décodeur, les deux en rapport avec des questions de contexte et menant à une plus ou moins grande « lisibilité ».

Le modernisme est caractérisé par une vue relativiste du monde – un univers « ouvert » (Muecke) à la fois inexplicable et accepté (A), perçu comme étant en égale mesure bénéfique et maléfique (B-a), dans lequel sur le plan diégétique ne dominent ni la tendance ascendante ni celle descendante (B-b), et où détachement et identification coexistent en un dosage égal (B-c). C'est là le domaine d'élection de l'ironie paradoxale

⁸ J'emprunte cette expression à Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*.

(voir Knox, 1972 et 1973 ; Yaari, *IPIP* : 54-59). Le paradoxal y ayant remplacé la normativité de la satire, on s'y trouve en pur suspens, incongruité, irrésolution. « L'ironie est la forme du paradoxe », disait déjà Schlegel (*Lyceum*, Aphorisme 48 ; voir Schlegel : 128 et ma note 1).

Ceci pour ce qui en est de l'énoncé. Quant à l'énonciation (B-c en relève déjà), sur le plan du discours l'ironie paradoxale est « instable » ou « infinie » (C) (Booth : 235 ; Yaari, *IPIP* : 34-35). Les textes qu'elle informe relèvent par leur structure du « jeu avec l'œuvre », adoptant la « mise en abyme » (voir *infra*, note 15), la polysémie, la polyphonie, et ce que de Man après Schlegel a appelé la « parabase permanente » (de Man : 218-21). Ce faisant, ils actualisent en maintes formes le statut problématique de la représentation, pour mettre en vedette à sa place celui du poétique, de l'œuvre (texte) qui se construit sous nos yeux. Cette ironie (paradoxale) de l'art (Muecke : 159) a été nommée, à la suite de Schlegel, ironie poétique (voir Haym et Immerwahr). C'est là un des éléments de base de la notion d'« absolu littéraire » (littérature en tant que théorie, en constant devenir) développée par Lacoue-Labarthe et Nancy à partir de la réflexion du groupe de Iéna et en particulier de la revue *Athenæum* et de son animateur, Friedrich Schlegel – sur la « poésie », c'est-à-dire la « poësis », le « roman », la « critique », la labilité de la notion de genre, et ce qu'a posteriori l'on a baptisé, assez improprement, « ironie romantique » : « [D]u romantisme, et comme le romantisme, date la littérature comme son infinie mise en cause et la position perpétuelle de sa propre question... interminablement différée » (Lacoue-Labarthe et Nancy : 266)⁹.

Sur le plan générique et modal, l'œuvre habitée par l'ironie paradoxale et surtout l'ironie poétique a tendance à ressortir en même temps à plusieurs catégories : le dramatique, le narratif et le lyrique ; le tragique et le comique. Hybride, hétérogène (voir *IPIP* : 213-26), elle peut se trouver au carrefour des quatre catégories proposées par la célèbre taxonomie de Northrop Frye : roman, dont la forme courte est le récit ; *romance* ; confession ; et anatomie – ou surtout des deux dernières, quand elle n'épouse pas simplement la toute dernière. L'anatomie, dérivée de la « satire ménippéenne », « fautastique » ou fantaisiste – à ne pas confondre avec la satire tout court, qui est « morale » et normative (Frye) – embrasse en quelque sorte les trois autres. Ce faisant, elle se rapproche, d'une part, de la « parodie » et du « palimpseste » (selon les définitions respectives de Hutcheon et de Genette 1982) par le jeu des interstyles, intertextes, paratextes et métatextes ; d'autre part, elle confirme la « contre-loi » ou l'« écluse » du genre, donc également la thématization du genre qu'avance Derrida, sur les traces du même phénomène d'« absolu littéraire » dont il était question plus haut. « [U]n texte

⁹ « La poésie romantique... est... destinée à... faire se toucher [entre autres]... génialité et critique », ajoutent les mêmes auteurs (*ibid.* : 277). Pour l'histoire du terme « ironie romantique », voir notamment Lilian Furst, *Fictions of Romantic Irony* et « Who Created 'Romantische Ironie'? ». Pour une application à un contexte français historiquement restreint, voir Bourgeois.

ne saurait appartenir à aucun genre. Tout texte participe d'un ou de plusieurs genres... » (Derrida : 185)¹⁰. Il n'en reste pas moins que les textes modernistes font de cette « contre-loi » la loi implicite de leur esthétique, contrairement aux textes se réclamant d'une esthétique classique ou s'y apparentant.

La spécificité des textes modernistes est d'exhiber une grande densité de traits appartenant à l'ironie paradoxale et poétique. *Paludes* de Gide, *Le Roi se meurt* de Ionesco, *Plume* de Michaux, en résument fort bien l'essence – philosophique, stylistique et structurale, ainsi que générique. Et nombre d'études critiques mettent en lumière les affinités conduisant du premier romantisme allemand (fin dix-huitième siècle), au dix-neuvième, sinon vingtième siècle européen ; notamment, dans le contexte français, au symbolisme et au-delà. Ce qui à ma connaissance n'est pas toujours mis en évidence, est la place que l'on pourrait faire sur ce continuum aux avant-gardes françaises de l'entre-deux guerres, surtout au surréalisme ; peut-être est-ce parce que celui-ci se situe dans un rapport ambigu au modernisme, auquel il est à la fois parallèle et antagoniste¹¹.

Mais la grille que j'ai proposée ici pourrait aussi s'utiliser avec profit pour cerner la proto-modernité d'un Diderot, d'un Montaigne, ou d'un Rabelais. Que l'ironie au sens large défini ci-dessus soit un paradigme dont les diverses composantes se sont manifestées à des époques différentes avec des intensités variables sans véritable *terminus a quo* est déjà explicitement suggéré par le premier modernisme représenté par Schlegel (qui reconnaît comme précurseurs Rabelais et Cervantes). Cette perspective a été reprise par le courant poststructuraliste – notamment par Blanchot ou Lacoue-Labarthe et Nancy (qui reconnaissent la filière Schlegel / *Athenaeum* – Mallarmé, et proposent respectivement les notions de « livre à venir » et d'« absolu littéraire ») ; ou encore par Lyotard (qui établit la filière Montaigne – Proust et redéfinit la notion kantienne de « sublime »).

Le lien entre cette ironie romantique allemande en tant que terme critique et la

¹⁰ Dans « La Loi du genre », Derrida suggère que l'injonction « ne pas mêler les genres » serait « un pari impossible », et qu'il y aurait, « logée au cœur de la loi même, une loi d'impureté ou un principe de contamination... une contre-loi... une économie du parasite... une sorte de participation sans appartenance » (178-80), « la loi de débordement » (184), « une écluse de genre... [qui] déclasse ce qu'elle permet de classer » (186). Derrida place modestement son essai « dans les marges de ce grand livre » qu'est *L'Absolu littéraire*. En effet, selon Lacoue-Labarthe et Nancy, « mélange... c'est précisément ce que les Romantiques visent comme l'essence même de la littérature : l'union, dans la satire (autre nom du mélange) ou le roman (ou même le dialogue platonicien), de la poésie et de la philosophie, la confusion de tous les genres arbitrairement délimités par la poétique ancienne, l'interpénétration de l'antique et du moderne, etc. » (276).

¹¹ Notons cependant une exception pionnière, LeSage, Laurent, *Jean Giraudoux, Surrealism, and the German Romantic Ideal*, malgré les critiques qu'elle a pu susciter.

réflexivité que met en avant le poststructuralisme est également reconnu de l'autre côté de l'Atlantique. On le retrouve notamment dans les travaux de l'éminent comparatiste et germaniste Ernst Behler, ainsi que dans ceux de Gary Handwerk, qui part de Schlegel et de l'école de Iéna pour aboutir à Lacan. Ou bien il est inscrit, fût-ce même en porte-à-faux, par Candace Lang, dans une filière qui se méfie de Schlegel comme origine et part plutôt de Kierkegaard, quarante ans plus tard, pour aboutir à Barthes, ceci sous le terme deleuzien d'« humour » puisque le terme d'« ironie » est pris au sens trop classiquement français, donc réducteur, de satire. Ainsi affirmé, à un siècle et trois-quarts de distance, ce lien passe explicitement ou implicitement par la réflexivité nietzschéenne – de près d'un siècle plus récente que la réflexivité schlegelienne, et centrale pour une certaine pensée postmoderne (Lawson), pensée à partir de laquelle, plus récemment, Claire Colebrook a opéré une synthèse magistrale. En même temps, concernant les questions génériques, au nom d'une poétique historique, la critique contemporaine fait reculer le seuil de la modernité artistique jusqu'à la Renaissance (par exemple à Cervantes), donc précisément là où l'avait placé l'école de Iéna.

Pour clore cette réflexion théorique, faisons un rapide rappel d'inscriptions métatextuelles, intertextuelles *et ludiques* de cette problématique dans les textes littéraires et critiques (car la dimension ludique, occultée jusqu'ici par le sérieux de la théorie, est définitoire) : Borges inventait Pierre Ménard qui écrivait un nouveau, et pourtant le même, *Don Quichotte* de Cervantes. Kundera récrivait, dans son *Jacques and His Master*, le *Jacques le Fataliste* de Diderot. À son tour *Jacques le Fataliste* avait renvoyé explicitement, dans ses dernières pages, non seulement latéralement, à Sterne, mais aussi en arrière, à Rabelais. Enfin, Genette introduisait l'*Architexte*¹², dont le dialogue de clôture (qui justement, ne clôt rien) faisait écho à la fois au *Jacques* et au *Neveu* du même Diderot.

Et Gide ?

II

À mi-chemin entre les romantiques allemands et les écrivains et penseurs contemporains qu'on vient d'évoquer, Gide écrivait *Paludes*, dans lequel un « Je-Tityre » écrivait « Paludes » / « Polders » – résultat d'une osmose-parodie de l'état d'esprit et du style symbolistes. Suivi du *Prométhée mal enchaîné* – pendant oblique et critique aux *Déracinés*, roman réaliste, à thèse et d'actualité, de Barrès¹³. Le Prométhée gidien descend du Caucase (Caucase par lequel était passée la belle Astiné Aravian

¹² Je fais allusion à Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*.

¹³ Le conflit Gide-Barrès s'est cristallisé autour de ce roman. « Barrès, le député, ma chère » lançait déjà fort peu cérémonieusement le narrateur de *Paludes* (136).

des *Déracinés* barrésiens) pour nous apprendre à tuer tout « vautour » – fût-il dévouement, devoir, passion, ou idéalisme (*Le Prométhée mal enchaîné* : 324, 327)¹⁴, c'est-à-dire tout enracinement – qui nous empêcherait de vivre en nous dévorant le foie (comme le journal *La Vraie République* avait dévoré, dans le roman de Barrès, la vie de quelques pauvres Lorrains « déracinés »)¹⁵.

En lui faisant renier, puis littéralement manger, son vautour, et évitant ainsi à son protagoniste une auto-destruction tragique, Gide inverse les enseignements à la fois du mythe antique et du roman barrésien contemporain. Ce Prométhée non-enchaîné nous apprend, donc, le déracinement heureux, représenté en abyme par « l'histoire de Tityre », un Tityre libéré des chaînes de son activisme social prométhéen, et par extension, intertextuellement, des entichements paludéens de son premier avatar, dans *Paludes*. Ceci avant que n'apparaisse le Lafcadio des *Caves du Vatican*, déraciné roumain et bâtard (mais se sachant – délicieusement – bâtard de noble), pour une parodie-pastiche de roman policier réaliste. Cette troisième sotie démontre, en quelques pages, ce que peut devenir l'acte gratuit esquissé déjà par les philosophes du « Banquet » de *Paludes* (dans le chapitre éponyme de cette première sotie), s'il est porté jusqu'à son absurde conclusion. Il s'agit d'une vraie exécution, une réelle mise à mort, menée à bien par un lucide et limpide Lucifer (Lafcadio en l'occurrence) – ange déchu tout aussi libre, amoral et puissant que Dieu-Zeus-le Miglionnaire du *Prométhée* (deuxième sotie), ou que le Ghéridanisol, bien plus tardif, des *Faux-Monnayeurs* – ; et tout aussi néfaste, dans sa fatalité diabolique, que l'avaient été, dans l'engrenage diégétique des *Déracinés*, le rigide scrupule et l'acte manqué de l'« innocent » Sturel.

La liberté et ses revers, donc, déjà, comme plus tard dans *L'Immoraliste*. Mais la figure aujourd'hui consacrée du Ménélaque de *L'Immoraliste* (1902), calqué sur celui des *Nourritures terrestres* (1897), se trouve renversée dans l'« écusson »¹⁶ du

¹⁴ C'est désormais par l'abréviation *Prométhée* que sera désignée cette sotie dans la suite de cet article.

¹⁵ Je propose ici une interprétation des textes signifiant que Gide aurait invalidé la plaidoirie barrésienne en faveur des « racines » au moyen d'une démarche que l'on retrouve également dans ses *Morceaux choisis*. Là, il avait prouvé « scientifiquement » à son adversaire que, puisqu'en botanique le déracinement était physiquement bénéfique aux arbres, il le serait aussi, psychologiquement et sociologiquement, aux êtres humains. D'après certains échos intertextuels entre *Le Prométhée* et *Les Déracinés*, surtout des analogies entre quelques-uns de leurs lieux, circonstances, scènes et tirades (notamment le « Discours de Prométhée »), ce serait l'acharnement des jeunes à leur entreprise ratée, *La Vraie République* (une forme d'enracinement), qui expliquerait l'échec et le tragique du scénario barrésien, et non pas le déracinement.

¹⁶ C'est par cet emprunt à l'héraldique que Gide désignait, dès 1893, dans son *Journal*, le procédé de ce qu'il appelait – et que l'on appelle désormais – la « mise en abyme ». Voir Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, qui en fait un trait précurseur du nouveau roman. Il s'agit – primordialement pour mon argument présent – de l'œuvre dans l'œuvre, mais aussi du jeu avec l'œuvre et des rapports réciproques de l'œuvre et de son auteur (voir ma discussion de la mise en abyme gidienne et de la spécularité selon Dällenbach, *IPIP* : 150-57).

Prométhée. Ici il est, par l'« Idée » qu'il sème, l'espace d'une phrase, et qui va engendrer chez ce deuxième Tityre le chêne de l'enracinement et du devoir envers l'humanité, l'antithèse même de la figure du Ménalque nomade et amoral, et le reflet plutôt, en quelque sorte, d'Hippolyte Taine et de son vigoureux platane qui apparaissent en camée dans *Les Déracinés* de Barrès. Chêne – et chaînes – dont Tityre se laissera détacher par les soins d'une Angèle entreprenante, tellement éloignée de sa benoîte sosie de *Paludes* qu'à son tour elle quittera Tityre pour s'en aller suivre, à Rome (« *Roman* »), un berger nomade tout nu (cette scène parodiant la Première Bucolique de Virgile). Notons que le platane est valorisé dans *Paludes* non pas comme symbole de stabilité mais au contraire pour sa capacité de se renouveler, en faisant craquer ses écorces par la croissance (107).

L'œuvre de Gide fait ainsi l'effet d'une chambre à échos, parfois déformants, parfois amplifiants, toujours déroutants. Ce n'est jusqu'à l'envoi de *Paludes* (« nous aurons été d'inutiles prophètes ») qui n'anticipe *El Hadj* (« ou le *Traité du faux prophète* ») ; ou jusqu'à l'envoi du *Prométhée* qui, à travers Zeus et Léda, n'aborde ludiquement l'histoire de Pasiphaë et de son Minotaure, reprise sur un ton plus grave dans *Thésée*, dernier texte de fiction de Gide. De même, le départ du puîné dans *L'Enfant prodigue*, ainsi que ce Caloub qu'Édouard se déclare « bien curieux de connaître » – nouvel horizon en puissance – dans la dernière phrase des *Faux-Monnayeurs*, rappellent de biais l'injonction des *Nourritures terrestres*, « Nathanaël, à présent jette mon livre. Émancipe-t'en ». Être en perpétuel devenir – « Ici commence un nouveau livre », annonce un des derniers alinéas des *Caves du Vatican*, suivi de trois paragraphes parsemés d'interrogations –, Gide est aussi un être de dialogue, en dialogue avec le lecteur, avec soi-même et avec son temps (symbolisme, réalisme, nationalisme, communisme, homosexualité, féminisme). L'épilogue du *Prométhée* recourt au *Journal* des Goncourt (« On n'écrit pas les livres qu'on veut ») « pour tâcher de faire croire au lecteur / que si ce livre est tel / ce n'est pas la faute de l'auteur » (341). Et de façon encore plus marquée dans *Paludes* : « Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent » ; « Pour respecter l'idiosyncrasie de chacun, nous laissons à chaque lecteur le soin de remplir cette feuille » – feuille blanche offerte, intitulée « Table des phrases les plus remarquables de *Paludes* » (89, 149). Thématiquement, le dialogue s'étend du phénomène bien connu des œuvres qui, prises deux par deux, s'annulent ou se complètent réciproquement (comme *L'Immoraliste* et *La Porte étroite*), à des revirements d'opinion politique (*Retour de l'U.R.S.S.*) ou autre – notamment celui qui va d'une certaine misogynie (*Corydon*) à un certain féminisme (la trilogie *L'École des femmes*, *Robert*, *Geneviève*). Ces revirements ne tiennent guère de l'ironie en soi, mais illustrent un esprit en flux perpétuel, indispensable à une conscience ironique.

III

« L'humour noir », défini entre autres comme le contraire de « l'ironie sceptique », « est le véritable compte à régler entre les deux générations d'hommes qui ont pu, à quelque titre, se réclamer de l'œuvre de M. Gide », déclarait en 1939 André Breton dans son *Anthologie de l'humour noir* (16, 254). Du bon côté dans le jugement de Breton se trouvaient ceux qui avaient apprécié le non-conformisme absolu de Lafcadio (dimension éthique), ainsi que cette « mis[e] en vacance », dans les soties, du « principe de réalité » (dimension esthétique). C'est ce dernier « principe » qui semble avoir motivé l'inclusion du « Discours de Prométhée » dans cette anthologie très particulière (255-56). À elles seules, les soties constituent pour Breton le *total* de la bibliographie gidienne, car « c'est là la partie la moins périssable de son œuvre », le reste étant relégué à un cavalier « etc. » (256). Breton fait remonter « le mystérieux échange du plaisir humoristique » à Baudelaire et à Rimbaud (9) et sa valorisation vers 1790 (« depuis un siècle et demi »), érigeant l'humour (noir) en valeur ultime de l'art et de la vie (*id.*). Vision moderniste s'il en fut, qui, sans aucunement épuiser le sens de l'humour noir bretonien, correspond tout à fait à l'analyse, menée dans le sillon d'une « ironologie » inspirée de l'œuvre de Friedrich Schlegel entre 1797 et 1800, que je viens d'avancer plus haut¹⁷.

Pour ce qui est de l'histoire littéraire, ce point de vue trouve un écho au dernier quart du vingtième siècle, à la fois dans les thèses présentées par Douwe Fokkema et Elrud Ibsch dans *Modernist Conjectures: A Mainstream in European Literature, 1910-1940*, et dans celles, pourtant opposées concernant l'évaluation de l'œuvre gidienne, de Wladimir Kryszynski (*Carrefours de signes : essais sur le roman moderne*), dont le noyau est le Joyce d'*Ulysse* (1922) et de *Finnegans Wake* (1939), et dont le *terminus ad quo* est posé en 1900. Alors que Fokkema et Ibsch illustrent le modernisme de Gide par ses trois soties (antérieures à 1910 et annonçant l'œuvre gidienne future) ainsi que par *Les Faux-Monnayeurs*, Kryszynski considère *Les Faux* (1925) comme un anachronisme décevant dans le contexte international des années 1925-1930 (215). Tout en souscrivant à cette évaluation du seul « roman » reconnu comme tel par Gide lui-même¹⁸, j'avance en revanche que, si le canon gidien avait inclus *Paludes* (1895), son auteur aurait beaucoup gagné sur la scène internationale du « roman moderne » – qui est en fait un anti-roman – pour avoir produit, avec cette sottie, ce qu'on peut considérer être le premier prototype moderniste du genre à l'aube du vingtième siècle. Anti-roman minimaliste jugé par certains bien supérieur au monumental *Faux-*

¹⁷ Il serait intéressant de spéculer, à la fois d'après ma ligne de lecture et d'après celle de Mireille Rosello dans *L'Humour noir selon André Breton*, sur les raisons du fait que, si la légitimation de l'inclusion de Gide dans cette anthologie se fait à travers *Les Caves du Vatican*, l'extrait choisi provient pourtant du *Prométhée*.

¹⁸ Pour le reste de son œuvre narrative, Gide n'acceptait que ses propres dénominations – « soties » et « récits ».

*Monnayeurs*¹⁹, *Paludes* en tant que tel appartient à un genre (ou plutôt « non-genre ») qui se définit comme anti-réaliste et anti-symboliste, ouvert au mélange générique, instable au niveau syntagmatique et sémantique (Fokkema et Ibsch), et, dans ma propre perspective, tributaire de l'ironie paradoxale et de l'ironie poétique.

Avançons d'un pas de plus. Ces ironies (paradoxale et poétique) sont à leur tour susceptibles de véhiculer les incertitudes épistémologiques ou ontologiques qui, selon Brian McHale, constituent les dominantes respectives du modernisme et du postmodernisme littéraires. Admettant d'emblée que toutes les catégories proposées par les critiques sont stratégiques (le but de McHale, en l'occurrence, étant de cerner le postmoderne, alors que le mien, ici, est de cerner le moderne), admettant également que la coexistence ou l'alternance de composantes modernistes et postmodernistes dans l'ensemble de la production d'un auteur et même au sein d'une seule œuvre sont possibles (ce qui s'avère pertinent pour Gide), McHale distingue les deux dominantes en question de la manière suivante :

La dominante de l'écriture Moderniste est *épistémologique*. C'est-à-dire, l'écriture Moderniste est conçue pour soulever des questions du type : que peut-on savoir ? qui le sait ? comment le savent-ils, et avec quel degré de certitude ? comment la connaissance est-elle transmise... et avec quel degré de fiabilité ?... quelles sont les limites de la connaissance ? et ainsi de suite (McHale : 58 ; il s'agit de ma traduction).

La dominante de l'écriture Postmoderne est *ontologique*. C'est-à-dire, l'écriture Postmoderne est conçue pour soulever des questions du type : qu'est-ce qu'un monde ? quels types de mondes existe-t-il, comment sont-ils constitués, et comment diffèrent-ils ? qu'arrive-t-il quand des mondes différents sont confrontés l'un à l'autre, ou bien lorsque les frontières entre les mondes ne sont pas respectées ? quel est le mode d'existence d'un texte, et quel est le mode d'existence du monde (ou des mondes) qu'un texte projette ? comment est structuré un monde projeté ? et ainsi de suite (McHale : 60 ; il s'agit de ma traduction).

Vu le considérable potentiel de ces deux critères comme outils d'analyse, testons leur présence dans celles des soties de Gide (*Paludes* et *Le Prométhée mal enchainé*) les plus éloignées du romanesque parce que les plus porteuses d'ironie paradoxale et poétique, et donc les plus proches de l'esthétique schlegelienne – et surréaliste – en matière de genre.

Dans *Paludes*, au niveau de l'énoncé (sémantique, thématique, connotation),

¹⁹ Pour cette perspective, que je partage entièrement, voir par exemple Anne Martin, qui suggère que *Paludes* montre les fissures des théories des *Faux-Monnayeurs* trente ans avant leur parution (9). Michel Raimond et Nathalie Sarraute considèrent *Paludes* le chef-d'œuvre de Gide (voir Albouy : 243, Holdheim : 187 note 11, Calin : 121, 137 notes 2 et 3). Et Barthes y voit « un grand livre moderne » (voir Brosman : 145, 154).

l'ironie paradoxale réduit tout en paradoxes ; les ironies satiriques ponctuelles, par exemple, s'annulent réciproquement. Cette « satire de quoi » (88) pulvérise tout acquis, car tout y est susceptible de critique, mais toute critique y est aussitôt infirmée. Tityre est la cible par excellence ; pourtant voici que le narrateur lui-même devient, et cependant pas tout à fait, Tityre : « Tityre... c'est moi, c'est toi, c'est nous tous » (115) ; « Tityre, c'est moi et ce n'est pas moi... mais comprends donc que ce n'est là qu'une pensée poétique » (115). Ailleurs, le statut privilégié du narrateur est mis en question – d'abord, par un groupe de littérateurs : « Monsieur, supprimez Tityre !!! » ; ensuite, par un philosophe anti-rationaliste : « Littérateur, tais-toi... je ne m'intéresse qu'aux fous, et vous êtes affreusement raisonnable » (121). En outre, les prises de position du narrateur-Tityre pourraient n'être que poses. Alors qu'il critiquait l'absence d'aventure et le ballast moral et social, c'est lui qui y succombe, d'autres s'en défont. Lorsque l'ami Hubert lâche ses pauvres pour partir à Biskra, comme l'avait prêché le narrateur, celui-ci s'empresse de lui télégraphier (malicieusement ?) : « Oh ! Hubert ! – et les pauvres ! » « Merde, lettre suit » fut la réponse ; et donc, « À cinq heures – j'allai voir mes pauvres » (145-46). Pourtant la ferveur avec laquelle avait été invoqué le départ possible du narrateur aurait pu un instant nous tromper : « Entendrons-nous soudain, belle amie, le grand vent de la mer sur les plages ? » (125). Mais un instant seulement, car la rectification est là : « Je sais que l'on n'a près de vous que de petites pensées, mais ce vent parfois les soulève... » (*id.*). Le « petit voyage » avorté d'une demi-journée serait-il considéré un échec ? À peine : « Il est assez heureux, après tout, que ce petit voyage ait raté – pouvant ainsi mieux vous instruire... On voyage pour l'éducation... » (138-39).

Comment donc savoir ? L'incertitude épistémologique envahit tout. Et d'ailleurs, comment communiquer ? À ce sujet, la scène de l'escalier d'Angèle, qui sert de prélude au « Banquet » (titre de chapitre fortement connoté), est exemplaire : à distance d'un étage, assis respectivement sur deux banquettes et une canne à reposoir, trois personnages échangent des réflexions philosophiques sur de petits feuillets. Si d'une part la lecture juxtaposée de ces aphorismes cocasses n'est pas sans rappeler un « cadavre exquis » surréaliste, à un autre niveau elle fait également écho au fragment de Friedrich Schlegel, « L'ironie socratique... contient et incite... le sentiment de l'impossibilité et de la nécessité d'une communication totale » (*Lyceum*, Aphorisme 108, voir Schlegel : 131).

L'incertitude ontologique, point encore aussi marquée dans *Paludes* qu'elle le sera dans *Le Prométhée*, se fait sentir au niveau du paratexte, en l'occurrence des titres, ainsi qu'au niveau du statut générique et modal de l'œuvre, c'est-à-dire au niveau de l'ironie poétique ; enfin, elle contribue à la rupture de l'illusion. Par une sorte d'osmose, le « Paludes » qu'écrit le narrateur (signifié graphiquement dans le texte par des italiques et dont Tityre est le protagoniste) envahit le monde supposé réel qui nous est raconté à nous, lecteurs, dans *Paludes*. Les axes « objet représenté » et

« mode de (re)présentation » s'intersectent, puisqu'en partie la chose représentée est l'écriture même, le processus même de représentation²⁰. Les intitulés des chapitres de *Paludes*, qui d'ailleurs souvent désavouent leur contenu, correspondent aux six jours de la semaine pendant lesquels s'écrit « Paludes ». Dimanche, « Paludes » achevé, le narrateur, interpellé à la dernière page exactement comme à la première, répond « J'écris 'Polders' » (sémantiquement, voire phonétiquement, fort proche de 'paludes'). Sommes-nous donc en train de lire l'œuvre qui vient de se faire sous nos yeux ? Mais alors *Paludes*, serait-ce « Paludes », et Tityre ferait-il réellement partie de notre monde (ou nous, du sien) ? On est pris dans le ruban de Möbius, dans l'aporie, dans la rupture totale de l'illusion. Ou bien, selon la métafiction gidienne, dans une forme renouvelée de la 'sotie' moyenâgeuse et renaissante – spectacle dramatique de la Confrérie des Sots, à profil carnavalesque. Ici, ce serait le fait littéraire et générique qu'on déguise, malmène, et célèbre à la fois. Qui plus est, en six jours est censé avoir été créé le monde. La création de l'œuvre serait-elle suggérée, au moyen de l'ironie (« euphorisante »²¹), comme équivalente à la Genèse ? Pas tout à fait ; car ce créateur terrestre ne connaît pas le repos dominical : au contraire, il se remet dès dimanche à l'ouvrage pour façonner un nouveau monde, ou peut-être, simplement re-produire le précédent. Dans ce dernier cas de figure, il faudrait imaginer une temporalité non plus linéaire mais circulaire.

L'ironie paradoxale et l'ironie poétique ont produit donc là une œuvre génériquement hétérogène dont la « loi » est de montrer l'équivoque de la notion même de représentation, et, partant, de la notion de « genre ». *Paludes* combine, tout en les sapant : roman réaliste (histoire de Richard, triangle amoureux, récits de chasse) ; confession (agenda du narrateur et Journal de Tityre ou « Paludes ») ; et ce que Frye appelle *romance* (archétypes et allégories dans l'histoire de Tityre, personnage virgilien). Ceci aboutissant, toujours selon la taxonomie de Frye, au genre, ou plutôt non-genre (selon Derrida) de l'« anatomie », proche de l'ancienne « satire ménippéenne » ou, selon le label gidien, « satire de quoi ». Ce faisant, le texte mélange à la fois les registres (comique et pathétique) et les modes de (re)présentation (lyrique : vers ; dramatique : dialogues ; prose narrative et autre : récits, lettres, dissertations à thématique philosophique ou esthétique).

L'incertitude ontologique dans *Le Prométhée* est bien plus tentaculaire, sans pour autant en constituer la dominante générique. À la toute première ligne, la date et le lieu de l'intrigue sont donnés comme contemporains et actuels : « Au mois de mai 189... » (*Le Prométhée* étant de 1899), « sur le boulevard qui mène de la Madeleine à l'Opéra » (célèbre lieu parisien) (303). À la toute dernière page, Prométhée affirme que

²⁰ Je reprends et adapte ici les concepts et la terminologie de Todorov, Frye, et Genette 1979. Pour un commentaire de ces notions et leur rapport à la théorie des genres et des modes littéraires, voir mon « Apologie militante » (*IPIP* : 84-89).

²¹ C'est l'expression créée par Linda Hutcheon pour désigner une ironie valorisante.

de son aigle, tué par lui et dégusté avec ses amis, il a gardé toutes les plumes ; alors qu'en italiques le narrateur / auteur précise : « C'est avec l'une d'elles que j'écris ce petit livre » (341). Prométhée et le narrateur / auteur ne feraient-ils donc qu'un ? Au centre, en abyme, l'« Histoire de Tityre » déborde de l'« écusson » qui la contient, et déteint sur la diégèse romanesque ou l'actualité : lors de son déracinement (une fois son propre « aigle » éliminé), Tityre descend « le boulevard qui mène de la Madeleine à l'Opéra » (338) et se fait servir par « le garçon » qui était précisément censé écouter... l'« Histoire de Tityre ».

Même boulevard, d'ailleurs, sur lequel se promenait, dès la première page, « Zeus, le banquier » ; Zeus qui déclarera : « je n'ai pas d'aigle, Monsieur... Les aigles... c'est moi qui les donne » (330). C'est donc sur le modèle du « Bon Dieu » (*id.*) que Prométhée calquera son émancipation, sa délivrance de son aigle. D'ailleurs, sa propre histoire (voir le « Discours de Prométhée »), ainsi que le début de celle de Tityre, rappellent à la fois la Genèse – « Au commencement était Tityre » (335) – et l'histoire de la civilisation occidentale : « La croyance au progrès, Messieurs, c'était leur aigle... Le bonheur de l'homme décrut » (324). En outre, c'est bien Zeus qui commet l'acte gratuit activant le jeu de coïncidences au centre duquel se retrouve Prométhée descendu de son Caucase. Et c'est donc à la fois sur Zeus qu'est calqué le rôle du narrateur / auteur, et Zeus qui par là même est réduit à un simple personnage romanesque. Prométhée au niveau thématique, Zeus / Bon Dieu au niveau diégétique : Gide utilise, de façon oblique, mythologie et théologie comme réservoirs de questions à soulever – psychologiques, philosophiques et esthétiques²² –, tout en brouillant les frontières entre les mondes fantastique et réel. Est-il pour autant, selon les critères de McHale, proto-postmoderne ?

J'envisagerais, pour ce qui est du *Prométhée*, une réponse partiellement affirmative. Si le postmoderne, tout comme le moderne, est un faisceau de traits et non pas un monolithe, alors un texte peut y participer par certaines de ses composantes et non par d'autres, donc sans y appartenir dans son intégralité. En ce sens, l'utilisation que Gide fait, dans *Le Prométhée*, de la dimension mythologique au service de l'incertitude ontologique est un trait proto-postmoderne. Mais la présence d'une conscience éminemment lucide, qui maintient une distance critique par rapport à sa propre création, et nous montre son jeu en tant que jeu tout en nous invitant à nous y joindre, fait que la dominante du *Prométhée*, tout comme celle de *Paludes*, demeure, à mes yeux, moderniste.

Quoi qu'il en soit, et par là je conclurai, les incertitudes autant heuristiques qu'ontologiques sont tributaires d'une ironie moderne dont nous avons pu percevoir

²² Voir à ce propos « Considérations sur la mythologie grecque », *Morceaux choisis* : 185-92.

les composantes, et qui est la principale responsable de la participation des soties gidiennes à la « contre-loi » du genre, la loi derridéenne du « débordement » générique, et à ses antécédents schlegéliens. C'est cette même ironie qui est aussi le ressort permettant à ces textes de se dérober à l'écluse qui séparerait trop nettement en eux le moderne du postmoderne, qui les placerait irrévocablement dans l'une ou l'autre de ces enceintes, ou qui durcirait tout autre cloisonnement taxonomique.*

* * *

« Nous n'affirmons pas ici... que l'ironie suffit à définir la modernité. Il nous suffit de suggérer une idée : la Modernité ne serait-elle pas de l'époque de l'ironie ? » (Lefebvre : 51)²³.

Ouvrages cités

- Albouy, Pierre, « *Paludes* et le mythe de l'écrivain », *CAG*, 3, 1972, pp. 243-251.
Barrès, Maurice, *Les Déracinés*, Paris, Nelson, 1897.
Barthes, Roland, « La Mort de l'auteur » in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61-67.
Behler, Ernst, *Irony and the Discourse of Modernity*, Seattle, University of Washington Press, 1990.
Blanchot, Maurice, « *L'Athenæum* » in *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 515-527.
Bourgeois, René, *L'Ironie romantique : spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1974.
Booth, Wayne, *A Rhetoric of Irony*, 1974, Chicago, University of Chicago Press, 1975.
Breton, André, *Anthologie de l'humour noir*, 1939 ; 2^e éd. revue : Paris, Pauvert / Livre de Poche, 1966.
Brosman, Catharine Savage, « Le monde fermé de *Paludes* », *André Gide*, 6, 1979, pp. 143-157.
Calin, Françoise, « *Paludes* : flottement du sens et l'infini des mots », *André Gide*, 9, 1991, pp. 121-138.

* Je tiens à remercier ici mon collègue Jean-Claude Vuillemin pour son attentive lecture d'une première version de cet article.

²³ Il s'agit d'une citation extraite du « Premier prélude : Sur l'ironie, la maïeutique et l'histoire » de son *Introduction à la modernité*.

- Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987.
- Colebrook, Claire, *Irony, The Critical Idiom*, London & New York, Routledge, 2004.
- Dällenbach, Lucien, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- De Man, Paul, « The Rhetoric of Temporality » in *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 1971, pp. 187-228 ; 2^e éd. revue : Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.
- Derrida, Jacques, « La Loi du genre », *Glyph*, 7, 1980, pp. 176-201.
- Fokkema, Douwe et Ibsch, Elrud, *Modernist Conjectures: A Mainstream in European Literature, 1910-1940*, London, C. Hurst, 1987.
- Furst, Lilian, *Fictions of Romantic Irony*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.
- « Who Created 'Romantische Ironie'? », *Pacific Coast Philology*, 16.1, June 1982, pp. 29-37.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, 1957 ; 3^e réimpr. éd. de poche : Princeton, Princeton University Press, 1973.
- Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Gide, André, *Romans, récits et sotties, oeuvres lyriques*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1958.
- *Morceaux choisis*, Paris, NRF, 1924.
- *Retour de l'U.R.S.S. suivi de Retouches à mon retour de l'U.R.S.S.*, Paris, Gallimard, 1937.
- *Corydon*, Paris, Gallimard, 1924.
- Hamon, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.
- Handwerk, Gary J., *Irony and Ethics in Narrative: From Schlegel to Lacan*, New Haven, Yale University Press, 1985.
- Haym, Rudolf, *Die Romantische Schule: Ein Beitrag zur Geschichte des Deutschen Geistes*, 1870 ; 3^e éd. revue : Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1914.
- Holdheim, W. Wolfgang, *Theory and Practice of the Novel: A Study of André Gide*, Genève, Droz, 1968.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, London, Methuen, 1985.
- Immerwahr, Raymond, « The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel's Poetic Irony », *The Germanic Review*, 26.3, October 1951, pp. 173-191.
- Kaufert, David, « Irony, Interpretive Form, and the Theory of Meaning », *Poetics Today*, 4.3, 1983, pp. 451-464.
- Knox, Norman, « On the Classification of Ironies », *Modern Philology*, 70.1, Aug. 1972, pp. 53-62.
- « Irony » in Wiener, Philip P. (éd.), *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*, vol. 2, New York, Charles Scribner's Sons, 1973, pp. 631-632.

- Krysinski, Wladimir, *Carrefours de signes : essais sur le roman moderne*, La Haye, Mouton, 1981.
- Lacoue-Labarthe, Philippe et Nancy, Jean-Luc (trad., introd., et annot.), *L'Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.
- Lang, Candace D., *Irony / Humor: Critical Paradigms*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1988.
- Lawson, Hilary, *Reflexivity: The Postmodern Predicament*, London, Hutchinson, 1987.
- Lefebvre, Henri, *Introduction à la modernité : préludes*, Arguments 9, Paris, Minuit, 1962.
- LeSage, Laurent, *Jean Giraudoux, Surrealism, and the German Romantic Ideal*, Illinois Studies in Language and Literature, 36.3, Urbana, University of Illinois Press, 1952.
- Liotard, Jean-François, « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? », *Critique*, 37.419, avril 1982, pp. 357-367.
- Martin, Anne L., « Literary Approaches to Criticism: Gide's Metafiction », *AUMLA*, 51, mai 1979, pp. 5-19.
- McHale, Brian, « Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing » in Fokkema, Douwe and Bertens, Hans (éds.), *Approaching Postmodernism*, Amsterdam, John Benjamins, 1986, pp. 53-79.
- Mellor, Anne K., *English Romantic Irony*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.
- Muecke, D. C., *The Compass of Irony*, 1969, London, Methuen & Co., 1983.
- Rosello, Mireille, *L'Humour noir selon André Breton*, Paris, Corti, 1987.
- Schlegel, Friedrich, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, Behler, Ernst et Struc, Roman (trad., introd., et annot.), University Park, Pennsylvania State University Press, 1968.
- Todorov, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
- Yaari, Monique, *Ironie paradoxale et ironie poétique : vers une théorie de l'ironie moderne sur les traces de Gide dans « Paludes »*, Birmingham, AL: Summa Publications, 1988.
- « Ironie, (satire), modernité », *Irony and Satire in French Literature, French Literature Series*, 14, 1987, pp. 178-182.
- « Ironic Architecture: The Puzzles of Multiple Encoding » in D'haen, Theo (éd.), *Verbal / Visual Crossings, 1880-1980*, Amsterdam, Rodopi, 1990, pp. 335-384.
- « Ironies of Modern / Postmodern Art: Duchamp, Magritte, Adami » in Berg, Christian, Durieux, Frank, Lernout, Geert (éds.), *The Turn of the Century: Modernism and Modernity in Literature and the Arts / Le Tournant du siècle : Le Modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*, Berlin, Walter de Gruyter, 1995, pp. 537-552.