



HAL
open science

La poétique du banal : de l'indicible au risible

Alain Vaillant

► **To cite this version:**

Alain Vaillant. La poétique du banal : de l'indicible au risible. *Autour de Vallès : revue de lectures et d'études vallésiennes*, 2018, *Écrire le quotidien*, 48, p. 19-35. hal-03593608

HAL Id: hal-03593608

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03593608>

Submitted on 9 Mar 2022

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.

La poétique du banal : de l'indicible au risible

L'indicible insignifiance du quotidien.

Pour un humoriste de spectacle, c'est un numéro classique, qui fait toujours son effet au lever de rideau. Il entre en scène et commence à se livrer à des actions totalement banales ; par exemple, il classe des papiers, s'assoit et se met à lire le journal, fait un peu de ménage, etc. Le public est d'abord un peu interloqué, puis il se met très vite à rire. S'il rit, c'est bien sûr qu'il est venu pour cela, puisqu'il a payé pour voir un humoriste. Mais s'il ne s'agissait pas d'un spectacle comique et qu'il était dans un théâtre plus sérieux, il imaginerait alors que ces gestes ordinaires cachent une philosophie profonde, un message existentiel : c'était le principe même du théâtre de l'absurde, dans les années cinquante. Dans les deux cas, le public est face à un problème qui exige de lui une solution immédiate : comment réagir face à une situation insignifiante, à laquelle il se sent provisoirement incapable d'accorder une valeur quelconque ? Il lui faut, toute affaire cessante, donner un sens à ce qui en paraît totalement dépourvu : ici, une leçon métaphysique ; là, une portée comique. L'ordre normal des choses est rétabli : il peut à nouveau se désoler ou s'amuser en paix.

En effet, c'est une donnée que l'anthropologie et les sciences cognitives ont maintenant solidement établie¹. L'être humain, parmi les espèces vivantes, a ce pouvoir singulier de jouir du monde en spectateur. Il le fait parce qu'il a la capacité neuronale de reproduire en esprit cette réalité qu'il observe (c'est le principe des neurones miroirs²) et qu'il ne cesse de fabriquer des scénarios imaginaires pour se l'expliquer à lui-même. Cette fictionalisation permanente et inconsciente (le « cinéma mental ») lui permet de faire face à toutes les interactions auxquelles il est confronté. Mais c'est elle aussi qui permet de comprendre la jouissance éprouvée face à toutes les fictions culturelles (théâtre, roman, films, fictions audio-visuelles). Platon et Aristote s'en étonnaient dans l'Antiquité et l'expliquaient par le plaisir suscité par le fait même d'imiter (quelles que soient les situations imitées, bonnes ou mauvaises)³ : de fait, cette intuition philosophique préfigurait déjà les acquis les plus récents de la science. Mais cette capacité psychique a son corollaire : l'être humain, confronté à une situation quelconque, est pour ainsi dire naturellement contraint de l'intégrer à un système explicatif, de lui donner un sens, de la valoriser.

Cette survalorisation du réel, c'est le principe même de la poétique de Balzac, dans *La Comédie humaine*. Balzac est en effet le contemporain d'un événement majeur de la littérature française (et européenne, même si l'Angleterre, en ce domaine comme dans beaucoup d'autres, avait montré le chemin dès le 18^{ème} siècle) : la littérature (d'abord le roman, puis la poésie) se tourne vers le monde ordinaire, renonce aux prestiges de la beauté idéale ou des fantasmagories de l'imagination pour décrire la banalité de la vie réelle. Cette conversion au banal va de pair avec le long processus de démocratisation des sociétés occidentales et, plus précisément, avec le développement contemporain de la presse, qui accoutume le public à se satisfaire chaque jour, chez eux ou au café, du spectacle du monde que leur donnent à lire les colonnes du journal⁴. Mais comment dire la banalité du monde par une logique représentative qui, dans son principe même, la défigure d'emblée en lui ôtant ce qui constitue son être propre, à savoir l'insignifiance ? Balzac, on l'a dit, évacue le problème puisque tout, chez lui, est doté d'un sens mystérieux qui double toute réalité ordinaire d'un improbable supplément d'âme. Car il faut prendre au sérieux la construction en trois étages de *La Comédie humaine* : les *Études de mœurs* ne tient que grâce à l'étai des *Études philosophiques*, elles-mêmes ancrées sur le socle des *Études analytiques*⁵. Peu importe que cette architecture soit en grande partie virtuelle ; peu importe

¹ Voir notamment : Jonathan GOTTSCHALL, *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human*, New-York, Houghton Mifflin Harcourt, 2012 ; Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999 ; Lisa ZUNSHINE, *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*, Ohio State University Press, 2006.

² Voir Giacomo RIZZOLATTI et Corrado SINIGAGLIA, *Les Neurones miroirs*, Marilène RAIOLA (trad.), Paris, Odile Jacob, 2007.

³ Aristote parle ainsi, dans la *Poétique*, de « la tendance commune à tous, de prendre plaisir aux représentations » (*Poétique*, Michel MAGNIEN [trad.], Paris, Livre de Poche 1990, p. 89 [1448b]).

⁴ Voir Marie-Ève THERENTY, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007.

⁵ Sur le rapport que Balzac établit entre *La Comédie humaine*, son système philosophique et son écriture comique, voir Alain VAILLANT, *L'Art de la littérature*, Paris, classiques Garnier, 2016, p. 261-288 (« Balzac, philosophe par nature et romancier pour rire »).

même que Balzac n'y ait pas cru lui-même tout à fait. Il savait qu'il devait y croire pour que l'édifice tienne ; comme il le dit en 1842 dans l'Avant-Propos de *La Comédie humaine* : « La loi de l'écrivain, ce qui le fait tel, ce qui, je ne crains pas de le dire, le rend égal et peut-être supérieur à l'homme d'état, est une décision quelconque sur les choses humaines, un dévouement absolu à des principes⁶. » Le légalisme ne repose pas sur la croyance, mais sur le respect de la règle : Balzac ne pourra donc pas déroger à son système explicatif.

Cependant, à vrai dire, au moment où il formule sa loi littéraire, le romancier semble lui-même de moins en moins déterminé à la suivre : c'est peut-être pourquoi il met tant de solennité à l'énoncer, pour s'en convaincre lui-même. Dans les années 1840, Balzac, comme une bonne part de ses contemporains, est saisi par une sorte de renoncement, de vague relâchement intérieur face à une évolution sociale à laquelle tous sont sourdement hostiles mais qu'ils doivent subir. Passés les troubles des premières années, la monarchie de Juillet semble solidement ancrée. Après deux révolutions (la grande et sa réplique de 1830), la France s'est finalement vouée au libéralisme, à la gestion bourgeoise du capitalisme, à l'enrichissement industriel et commercial. La réalité quotidienne se montre infiniment plus terne, médiocre, insipide que ne l'avaient imaginé et représenté jusque-là les écrivains et les intellectuels romantiques. De là ce « désenchantement » ou ce « désillusionnement » (deux mots de Balzac) qui prend pour cible la « modernité » d'un monde écrasé par sa propre insignifiance⁷.

Il en résulte un aplatissement général, un àquoibonisme généralisé qu'on retrouve dans la masse des écrits contemporains – par exemple, sous la plume d'un Gustave Flaubert, encore adolescent, dont les notes d'*Agonies*, en 1838, sont autant de variantes répétitives pour dire son ennui et son « dégoût⁸ ». Baudelaire, lui, remâchera sa mélancolie jusqu'aux années 1860 avant de lancer son célèbre réquisitoire contre un monde indigne de se survivre : « Le monde va finir ; la seule raison pour laquelle il pourrait durer, c'est qu'il existe. Que cette raison est faible, comparée à toutes celles qui annoncent le contraire, particulièrement à celle-ci : Qu'est-ce que le monde a désormais à faire sous le ciel⁹ ? ». Quant à Balzac, tout se passe comme si son magnifique édifice herméneutique et métaphysique, miné de l'intérieur par le désaveu que lui apporte la réalité, s'effondrait comme un château de cartes. Boris Lyon-Caen a parfaitement décrit cet aplatissement généralisé, cet envahissement de l'œuvre par l'« empâtement », la « superficialité » et la « platitude », lorsqu'au matérialisme conquérant de l'écrivain sociologue succède la « peinture de l'insignifiance¹⁰ ».

Le mélodrame ou le rire : le dilemme du réalisme

Autour des années 1840, une génération d'écrivains est donc saisie par l'insignifiance désolante de la vie ordinaire (d'une vie qui semble désormais condamnée *ad aeternam* à la médiocrité) : on devine leur désarroi philosophique, politique, psychologique, qui a déjà été abondamment commenté. Mais, qu'il soit réel ou plus probablement fantasmé, cet engluement de la société dans une quotidienneté grise pose aussi un problème de pure esthétique (c'est lui qui nous occupe ici) : comment représenter l'insignifiance, sans lui donner un sens et donc sans la dénaturer, par l'acte même de représentation ? Bien sûr, dans l'absolu, les écrivains pourraient prendre acte de cette insignifiance et la considérer comme un défi artistique ; ils pourraient essayer mimétiquement de la figurer au moyen d'une écriture descriptive elle-même terne, méticuleuse, évidée de toute charge émotionnelle ou interprétative. C'est un peu ce qu'ont tenté un moment des écrivains du 20^{ème} siècle, dans les parages de ce qui a été désigné comme le « Nouveau Roman ». Le Nouveau Roman est au 20^{ème} siècle ce que fut, pour la poésie du 19^{ème} siècle, le Parnasse : l'utopie morose d'une littérature lucidement et ascétiquement désillusionnée de tout. Au fil d'une interminable *ekphrasis*, recommencée de poème en poème, les parnassiens voulaient

⁶ Honoré de BALZAC, Avant-propos de *La Comédie humaine*, dans *La Comédie humaine*, t.1, Pierre-Georges CASTEX (éd.), Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1976, p.12.

⁷ Voir notamment Paul BENICHO, *L'École du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992.

⁸ « Pourquoi ai-je tant de dégoût [...] ? Qu'en sais-je ? II. Pourquoi donc tout m'ennuie-t-il sur cette terre ? » (Gustave FLAUBERT, *Agonies*, dans *Œuvres de jeunesse*, Claudine GOTHOT-MERSCH et Guy SAGNES [éd.], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 398).

⁹ Charles BAUDELAIRE, *Fusées*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, Claude PICHOS (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 665.

¹⁰ Boris LYON-CAEN, *Balzac et la comédie des signes. Essai sur une expérience de pensée*, Saint-Denis, PUV, 2006, p. 131-132.

décrire la beauté, sans y mêler une quelconque émotion (fût-elle esthétique) ; les Nouveaux Romanciers ont entrepris de décrire le réel, en se privant de toutes les séductions de l'illusion réaliste. Aussi est-il fort à parier que les uns et les autres connaîtront le même sort : l'indifférence polie des lecteurs, compensée par quelques lignes dans les manuels, présents ou à venir, d'histoire littéraire.

D'ailleurs, il n'est tout simplement pas imaginable que le roman du 19^{ème} siècle adopte le formalisme descriptif du Nouveau Roman – non que les romanciers soient à cette époque des réalistes naïfs, comme le laisse entendre une certaine vulgate scolaire faisant fond sur l'ère du soupçon sarrautienne, mais parce qu'ils n'ont pas encore gagné le droit d'ennuyer : un romancier, du moins en prose, est supposé apporter à son lecteur les plaisirs attendus de toute fiction. S'il veut représenter la quotidienneté, il n'a donc que deux ressources artistiques à sa disposition.

La première consiste à instiller de l'extraordinaire dans la représentation du réel, à la pimenter par du romanesque. Ici, l'initiative revient encore à la presse, dont nous avons vu déjà qu'elle était la cause de cette intrusion massive de la vie quotidienne en littérature. Depuis l'origine, l'un des aspects les plus spectaculaires de la culture médiatique est son envahissement par le fait divers, cette étrange jouissance addictive du public des médias pour les crimes ou les accidents, les nouvelles sensationnelles et, à partir de la fin du 19^{ème} siècle, les reportages offrant l'illusion de saisir sur le vif les péripéties de l'actualité¹¹. En fait, dans la mesure où le média a pour fonction la spectacularisation de l'actualité, le fait divers est la manière la plus simple de doubler la réalité banale d'un arrière-plan donnant prise à la fictionnalisation et au *story-telling*. Ce qui est vrai du journal l'est aussi du roman réaliste, qui est une excroissance littéraire de la culture médiatique. Tous les romans réalistes du 19^{ème} siècle, presque sans exception, sont peu ou prou construits autour d'un fait divers (un crime, un suicide, une escroquerie, un drame de la vie). Dans le domaine de la littérature de genre, les modes successives du roman judiciaire, du roman policier, du roman noir, voire du thriller sur fond de violence urbaine ne sont que les effets culturels, exploités à grande échelle, d'une ambiguïté structurelle du roman réaliste en régime médiatique.

Cette ambiguïté est d'ailleurs affichée, dès 1842, par le titre qu'Eugène Sue a donné à son roman des bas-fonds. On sait que *Les Mystères de Paris* a fait date, à l'échelle du monde, pour la volonté, assumée par l'auteur, de dévoiler la condition misérable des « classes dangereuses » ; mais la réalité sociale n'y est représentée qu'à la condition de paraître « mystérieuse », donc irréelle (pratiquement, par l'assimilation de la « fange » des bas-fonds aux « sauvages » des Indiens d'Amérique, à la manière de Fenimore Cooper¹²). Cet irréalisme du roman-feuilleton, exploité de manière mélodramatique, vaudra au genre sa rapide disqualification culturelle. Mais, beaucoup plus globalement, la tentation fait-diversière du roman réaliste marque *ipso facto* les limites du réalisme littéraire. Dans la vie réelle, les bourgeois de province qui trompent leur mari se suicident très rarement comme Emma Bovary (même si le roman est inspiré par un vrai fait divers). Le suicide transforme la vie banale d'Emma en tragédie ; mais, le plus souvent, le tragique de la vie vient, précisément, que la vie banale continue, imperturbablement. Et le plus invraisemblable est encore la mort soudaine du mari Charles, accablé de tristesse : comme l'avait souligné ironiquement le jeune Flaubert en 1842, il n'y a que dans les romans qu'on meurt de passion, « par amour du merveilleux¹³ ». Même Zola, dont le naturalisme se veut foncièrement hostile aux facilités mélodramatiques du roman-feuilleton, puise à pleines mains dans le vivier des faits divers journalistiques pour nourrir ses intrigues et noircir ses romans.

En revanche, si l'on ne veut pas s'accorder la commodité de la dramatisation fait-diversière, la seule manière de figurer la quotidienneté est de rehausser la représentation de la platitude par les ressources expressives du comique, qui ajoute du relief et du contraste à l'insignifiance insipide de la vie ordinaire. En littérature, comme au théâtre et dans toutes les formes de culture qui offrent le spectacle de la vie ordinaire, on est en effet frappé par la présence massive du comique. On l'explique généralement par des raisons idéologiques. À l'époque classique, c'était affaire de hiérarchie sociale : les princes et les rois de la tragédie méritaient des émotions élevées, tandis que les malheurs de simple bourgeois ne devaient attirer que des rires. De manière générale, on rattache aussi ce rire aux intentions

¹¹ Voir Dominique KALIFA, *L'encre et le sang : récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995 ; *id.*, *Les bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013.

¹² « Nous allons essayer de mettre sous les yeux du lecteur quelques épisodes de la vie d'autres barbares aussi en dehors de la civilisation que les sauvages peuplades si bien peintes par Cooper » (Eugène SUE, *Les Mystères de Paris*, Francis LACASSIN [éd.], Paris, Laffont, « Bouquins », p. 31).

¹³ Gustave FLAUBERT, *Novembre*, dans *Œuvres de jeunesse*, ouvr. cité, p. 831.

satiriques que, en effet, il n'est pas difficile de repérer dans la tradition comique, d'Aristophane à aujourd'hui. Ces raisons ont incontestablement joué. Mais mon hypothèse, dans le prolongement de mes travaux sur le rire¹⁴, est que le comique est une nécessité esthétique qui s'impose à toute représentation de la vie banale : la banalité n'est dicible ou montrable que par le surlignement esthétique ajouté par le risible – de même que la photographie d'une scène prise sur le vif ne vaut que grâce aux effets de contraste lumineux que sait lui ajouter le professionnel.

L'intuition est d'ailleurs implicitement présente chez Aristote, lorsque, dans les premières pages de *La Poétique*, il définit ses trois critères de classification des types d'imitations (c'est-à-dire des arts). À côté des moyens et des modes d'imitation, il pose que les représentations artistiques peuvent se distinguer selon l'objet imité. Prenant l'exemple de la peinture, il observe que l'artiste peut représenter les hommes « soit meilleurs, soit pires, soit pareils que nous ». Mais, passant au théâtre (donc par un mode de représentation qui utilise le langage), il ne reste plus que deux catégories : « l'une [la comédie] entend imiter des hommes pires, l'autre [la tragédie] meilleurs que les contemporains¹⁵ ». La parfaite conformité au réel a donc été escamotée au théâtre : entendons que, pour montrer les hommes comme ils sont, il faut les représenter pires qu'ils ne sont, et en rire. Le comique de la représentation réaliste n'est donc pas en soi un enlaidissement ni une condamnation, comme le supposera Bergson dans son petit essai sur le rire, mais, d'abord, une nécessité rhétorique qui permet de rendre l'insignifiant dicible. À l'âge classique, le roman comique et le théâtre picaresque avaient déjà marqué cette affinité entre le comique et le réalisme, mais le rire y apparaissait encore en contrepoint des aventures que traversaient les personnages. Le 19^{ème} siècle inaugure un réalisme bien plus radical, qui ne laisse plus de place au romanesque et laisse le champ libre au rire : c'est ce réalisme essentiellement comique de la modernité dont on va maintenant détailler les caractéristiques.

La dérision du réel.

Il est pourtant au moins un auteur, au 19^{ème} siècle, qui a essayé d'imaginer ce que pouvait être un réalisme sérieux. Il avait été l'un des principaux concepteurs du romantisme poétique (et le conseiller très écouté de Victor Hugo), avant de devenir, pendant une quarantaine d'années, le critique le plus influent du monde littéraire français : son échec est donc particulièrement significatif. Dès la fin de la Restauration, Sainte-Beuve avait donc imaginé, à la fois contre les abstractions métaphysiques à la Lamartine et en contrepoint de la puissante mécanique hugolienne, ce que devait être la littérature de l'avenir, adaptée à la simplicité de la vie moderne. En 1829, son *Joseph Delorme* avait valeur de manifeste – manifeste pour une poésie prosaïquement bourgeoise, puisque l'embourgeoisement était devenu la norme : « J'ai tâché [...] d'être original à ma manière, humblement et bourgeoisement, observant la nature et l'âme de près, mais sans microscope, nommant les choses de la vie privée par leur nom, mais préférant la chaumière au boudoir, et, dans tous les cas, cherchant à relever le prosaïsme de ces détails domestiques par la peinture des sentiments humains et des objets naturels¹⁶ ». Le moins qu'on puisse dire est que cette œuvre (volontairement ?) terne, grise et trop sage, n'a pas rencontré le succès public. Sainte-Beuve se contentera ensuite, par ses seules interventions de critique (notamment, contre l'éclat trop flamboyant d'un Chateaubriand ou d'un Balzac et pour l'écriture en demi-teinte d'un Senancour ou d'un Fromentin), de défendre son idéal d'une littérature tempérée – sorte de « degré zéro de l'écriture », mais sur le mode très lisse du 19^{ème} siècle.

Car la banalité ne peut pas être dite de manière banale : contre l'atonie beuvienne, les inventeurs du réalisme moderne (à commencer par Balzac, Baudelaire, Flaubert) ont joué systématiquement de la force de stylisation et d'expressivité du rire. En 1852, dans une lettre à Louise Colet, Flaubert définit très précisément son ironie comme un procédé artistique – un « fer à lustrer », selon son expression qui ne manque pas elle-même d'ironie : « Moi je ris de tout, même de ce que j'aime le mieux. – Il n'est pas de choses, faits, sentiments ou gens, sur lesquels je n'aie passé naïvement ma bouffonnerie, comme un rouleau de fer à lustrer les pièces d'étoffes. – C'est une bonne méthode. –

¹⁴ Voir notamment Alain VAILLANT, *La Civilisation du rire*, Paris, CNRS éditions, 2016.

¹⁵ ARISTOTE, *Poétique*, ouvr. cité, p. 87 (1448a).

¹⁶ Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, *Vies, poésies et pensées de Joseph Delorme*, Michel Lévy, nouvelle édition, 1863, p. 170.

On voit ensuite ce qui en reste¹⁷. » Le rire sert exactement à cela : à enlever les motifs secondaires, qui encombreraient l'image, à réduire le dessin à une épure, pour concilier la représentation du banal avec l'exigence artistique de singularité expressive. Le comique joue exactement le même rôle, pour le réel, que la violence dans une fiction romanesque : celui d'un instrument de simplification et d'amplification.

Le premier mode de stylisation comique (et de loin le plus utilisé) est la caricature. La caricature est, à l'origine, une technique utilisée dès la Renaissance dans les ateliers de peinture pour saisir les caractéristiques d'un visage ou d'un corps en « chargeant » (exagérant) ses traits caractéristiques de façon risible. Mais elle devient un phénomène culturel avec les nouvelles techniques de gravure (lithographie et gravure sur bois debout) et avec le développement de la presse illustrée, à la fin de la Restauration. Rappelons que Balzac avait été l'un des créateurs et, au début, le principal rédacteur, en 1829, de *La Silhouette*, premier journal français de caricatures. Pendant tout le 19^{ème} siècle, alors que la photographie n'a pas encore concurrencé l'image gravée dans la presse, la caricature est un véritable phénomène de société, parce qu'il est le seul moyen de diffuser à grande échelle des images de la vie ordinaire. Le succès est d'autant plus prodigieux qu'il est parallèlement exploité sur les scènes du théâtre populaire : Henry Monnier, est ainsi à la fois l'inventeur, comme dessinateur, de Monsieur Prudhomme, incarnation du bourgeois ridicule, et son principal interprète, comme comédien. Mais la caricature est aussi l'une des principales matrices du roman réaliste, pour la typification des personnages¹⁸. Dans la plupart de ses romans, même les plus sérieux, Balzac commence par décrire ses personnages comme des caricatures, auxquelles il insuffle progressivement une profondeur dont il les avait d'abord volontairement privés, au point que j'ai pu parler d'un « effet Pinocchio¹⁹ » du réalisme français. La référence à la caricature est d'ailleurs parfois avouée, comme dans l'incipit du *Cousin Pons*. Le brave collectionneur y est décrit, à grands renforts de traits comiquement exagérés, comme un vieillard « port[ant] un spencer couleur noisette sur un habit verdâtre à boutons de métal blanc », avec « un horrible chapeau de soie à quatorze francs, aux bords intérieurs duquel de hautes et larges oreilles imprimaient des marques blanchâtres, vainement combattues par la brosse », avec « une de ces figures falotes et drolatiques comme les Chinois seuls en savent inventer pour leurs magots » et un visage « percé comme une écumoire » et fait de « méplats gélatineux et de « bosses flasques ». Cependant, comme *Le Cousin Pons* est une histoire triste, Balzac est obligé, dans cet incipit, de préciser que « ce passant rappelait l'Empire sans être par trop caricature » et que « [sa] laideur, poussée tout au comique, n'excitait cependant point le rire²⁰ ».

Contre l'idéalisme romanesque, le réalisme du quotidien impose également la masse inerte des corps, l'épaisseur organique, toutes les contraintes physiques qui remplissent la vie réelle et qui sont en principe gommées de la littérature. Même les romans apparemment les plus attentifs de la vie quotidienne se gardaient bien de représenter les plates servitudes des existences ordinaires : si l'on mangeait, c'était alors pour un festin, un banquet ou une beuverie grandiose ; si l'on tombait malade, c'était de ces maladies qui révèlent de profonds désordres intérieurs ou annoncent des catastrophes intimes. Mais les jeunes premiers n'y étaient jamais victimes d'acné juvénile, ne se rassasiaient jamais d'une bonne tartine de confiture ou d'une simple omelette – pour ne rien dire des fonctions naturelles du corps, évidemment proscrites en dehors du discours médical. Là encore, le rire sert à montrer ce qui doit en principe rester invisible. Sigmund Freud a parlé très justement de « rire tendancieux », pour cette faculté qu'a le rire, d'amener à la surface du langage (et de la conscience) ce qui restait refoulé²¹. Mais il ne s'agit pas toujours de traduire l'inconscient intime ou des complexes secrets du rieur. Très souvent, le rire est moins un révélateur que, plus simplement, un mode d'expression. Il apparaît alors comme la seule manière possible d'évoquer certaines réalités : d'où l'importance, par exemple, du rire scatologique, qu'on observe à toute époque mais qui est particulièrement florissant dans la littérature du

¹⁷ Gustave FLAUBERT, Lettre à Louise Colet datée du 27 mars 1852, dans *Correspondance*, t. 2, Jean BRUNEAU (éd.), Paris, Gallimard, 1980, p. 61.

¹⁸ Sur ce lien entre réalisme et caricature, voir Sandrine BERTHELOT, *L'Esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870). Genèse, épanouissement et sens du grotesque*, Paris, Champion, 2004 ; Amélie de CHAISEMARTIN, *Créer des types. La caractérisation des personnages dans les romans de la seconde génération romantique*, thèse de littérature française, Paris Sorbonne, 2016.

¹⁹ Voir Alain VAILLANT, *Le Veau de Flaubert*, Paris, Hermann, 2013, p. 142.

²⁰ Honoré de BALZAC, *Le Cousin Pons*, dans *La Comédie humaine*, t. 7, Pierre-Georges CASTEX (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 484.

²¹ Voir Sigmund FREUD, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988 [1905], p. 176-220.

19^{ème} siècle. L'excrément, comme le rire, trahit une revanche explosive du corps sur toutes les convenances : c'est ainsi que, à la croupe d'une vache, Bouvard ou Pécuchet, le roman ne précise pas lequel des deux, reçoit « un paquet de matières jaunes » de l'animal brusquement délivré de sa constipation²² ; que le Dieu ivre mort des *Chants de Maldoror* voit l'homme déféquer trois jours de suite « sur son visage auguste²³ » ; que, chez Rimbaud, le frère Milotus d'*Accroupissements* est se sent si bien, accroupi sur son pot de chambre que « Quelque chose comme un oiseau remue un peu / À son ventre serein comme un monceau de tripe » (v. 20-21).

Mais, sur ce terrain de la littérisation des réalités organiques, c'est encore Balzac qui montre la voie. Avant tout autre, il manifeste une constante fascination pour les dérèglements physiologiques, les éruptions de la peau, les excès grassex ou, simplement, les exigences de la nature – sans la fantaisie déréalisante que l'étalage du bas corporel avait dans l'esthétique carnavalesque de la farce médiévale ou de la tradition rabelaisienne. Dans les romans de la fin (*La Cousine Bette* ou *Le Cousin Pons*), on peut soupçonner que son obsession face à la dégradation morbide des corps renvoie aux inquiétudes suscitées par son organisme vieillissant et de plus en plus défaillant. Il est beaucoup plus remarquable que, dans *Illusions perdues*, l'employé Cerizet, interpellé par sa patronne qui lui reprochait son ingratitude arriviste (« vous êtes ingrat de bonne heure, vous ferez votre chemin »), lui ait répondu par cette moquerie grossière : « Ce ne sera toujours pas avec une femme pour bourgeois, car alors le mois n'a pas souvent trente jours²⁴ ». Il n'existe sans doute aucune autre œuvre du canon littéraire du 19^{ème} siècle qui, même par l'entremise d'un personnage, ait osé faire une allusion aussi claire aux règles féminines, à l'exception, chez Rimbaud encore, de l'« excès de sang épanché tous les mois » des *Sœurs de charité* (v. 24)²⁵.

Il est vrai que Cerizet fait ici une blague : car la blague constitue le troisième mode d'expression littéraire du quotidien au 19^{ème} siècle, et peut-être le plus novateur²⁶. Le rire intervient en effet dans deux types de situation sociale. Le premier est le rire de représentation, on l'a vu : on voit un film ou une image, on lit un texte qui représente un spectacle quelconque qui provoque le rire. Ce rire, qui correspond au comique sous toutes ses formes, est celui qui intéresse la littérature en général. Mais, dans la vie ordinaire, le rire naît beaucoup plus souvent d'une conversation échangée, d'un bon mot, du simple plaisir d'être ensemble, dans un groupe où quelqu'un se charge toujours de faire le boute-train : c'est un simple rire de communication et de connivence, le rire des « blagues de comptoir », des bons mots ou des mauvaises plaisanteries, des clignements d'yeux et des sourires en coin. C'est pourquoi les bons écrivains bannissaient en principe les blagues, parce qu'elles gardent en elles quelque chose d'infra-littéraire et de trivialement relationnel – la blague étant au comique ce que la fonction phatique, selon Jakobson, est au langage. Or, au 19^{ème} siècle, la blague fait son entrée en littérature : parmi mille exemples, chez Hugo qui fait du calembour « la fiente de l'esprit²⁷ » ; chez Baudelaire où la « Mégère libertine » de « *Sed non satiata* » se rêve, dans la chute qui clôt le poème, « Proserpine²⁸ » (on n'ose qualifier ce calembour-là, avec sa suggestive syllabe finale) ; chez Balzac qui observe sur un ton comiquement sentencieux, à l'un des moments les plus dramatiques du *Cousin Pons*, au risque assumé d'interrompre le temps d'une blague irrépressible l'illusion romanesque : « avoir ou n'avoir pas de rentes, telle était la question, a dit Shakespeare²⁹ » ; chez Flaubert, où l'enfant mort de Rosanette, dans *L'Éducation sentimentale*, est ironiquement qualifié de « véritable nature morte³⁰ » ; chez Rimbaud, dont

²² Gustave FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*, Stéphanie DORD-CROUSLE (éd.), Paris, GF, 2011, p. 272.

²³ LAUTREAMONT, *Les Chants de Maldoror*, Jean-Luc STEINMETZ (é.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 143 (III, 4).

²⁴ Honoré de BALZAC, *Illusions perdues*, dans *La Comédie humaine*, t. 5, Pierre-Georges CASTEX (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 569.

²⁵ Il est vrai qu'il y a aussi *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils. Mais la dame en question, Marguerite Gautier, censée échanger ses camélias blancs pour des rouges trois jours par mois, était une courtisane : l'allusion scabreuse était donc en harmonie avec son statut social.

²⁶ Sur la blague au 19^{ème} siècle, voir notamment Nathalie PREISS, *Pour de rire ! : La blague au XIX^e siècle ou la représentation en question*, Paris : PUF, 2002.

²⁷ Victor HUGO, *Les Misérables*, Annette ROSA (éd.), *Romans 2*, Paris, Laffont, « Bouquins », p. 108.

²⁸ « Hélas ! et je ne puis, Mégère libertine, / Pour briser ton courage et te mettre aux abois, / Dans l'enfer de ton lit devenir Proserpine » (*Sed non satiata*, v. 11-14).

²⁹ Honoré de BALZAC, *Le Cousin Pons*, ouvr. cité, p. 591.

³⁰ Gustave FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, Stéphanie DORD-CROUSLE (éd.), Paris, GF, 2003, p. 522.

les pauvres mères du sonnet satirique *Le Mal* donnent un « gros sou lié [-> soulier] » au Dieu méchant (autant dire un grand coup de pied !)³¹.

Il importe peu que ces innombrables plaisanteries, plus ou moins apparentes, soient vraiment drôles. L'essentiel est qu'elles introduisent en littérature, pour ainsi dire en contrebande, un fond de conversation riieuse, une rumeur tout droit venue du discours social et de la parole ordinaire. Tout se passe comme si l'écrivain interrompait son travail d'artiste pour communiquer à son lecteur, comme s'il le faisait sur le boulevard de Paris ou dans les salles de café avec ses camarades de la bohème, ses bonnes ou mauvaises blagues. Amédée Achard le disait déjà le 25 mai 1845, dans un article de *L'Artiste* sur « les gens de lettres depuis 1830 » : la littérature est en pleine décadence à cause de « tout ce qui se gaspille d'esprit, d'audace et de verve d'originalité » dans les cafés parisiens, si bien que « l'esprit s'est fatigué ». En réalité, une bonne part de ce « flux de paroles incessantes » s'est déplacée dans les œuvres, qui constituent la chambre d'écho de cette oralité familière. Le plaisir du lecteur est alors moins de rire des blagues elles-mêmes que de partager en toute complicité cet esprit de camaraderie au détour d'un calembour caché – s'il parvient à le repérer, bien entendu : l'écriture ne sert plus alors à dire seulement le quotidien de la vie commune, mais à dévoiler les plaisirs informels partagés dans les coulisses de la littérature – avec le chapelet interminable de ses railleries malicieuses et des joies rudimentaires que lui procure son goût insatiable pour la dérision.

L'empathie comique.

Le problème est que l'esprit de dérision finit toujours d'être pris à son propre piège. À force de se moquer de la réalité, on finit par la défigurer, à la réduire à une caricature ridicule et grotesque, donc à littéralement la déréaliser. Car le désenchantement réaliste ne sert pas tant à ressasser la banalité du quotidien qu'à figurer le mépris qu'elle inspire aux écrivains. Or le mépris de l'écrivain est nécessairement réducteur ; il déshumanise par avance l'humanité qu'il est censé représenter et faire comprendre. Flaubert le disait le 7 octobre 1842, dans une lettre à Louise Colet : ce qu'il veut, c'est « écri[re] les faits au point de vue d'une *blague supérieure*, c'est-à-dire comme le bon Dieu les voit, d'en haut ». Mais les choses paraissent si petites et si dérisoires, vues de si haut ! De là l'ambivalence constitutive du réalisme français, que la même lettre de Flaubert reconnaît explicitement, à propos d'une scène de *Madame Bovary*, sur laquelle le romancier est en train de peiner : « Je suis à faire une conversation d'un jeune homme et d'une jeune dame sur la littérature, la mer, les montagnes, la musique, tous les sujets poétiques enfin. – On pourrait la prendre au sérieux, et elle est d'une intention de grotesque. Ce sera, je crois, la première fois qu'on verra un livre qui se moque de sa jeune première et de son jeune premier. L'ironie n'enlève rien au pathétique. Elle l'outré, au contraire. – Dans ma troisième partie, qui sera pleine de choses farces, je veux qu'on pleure³² ».

Comment comprendre et faire comprendre ce dont on veut en même temps se moquer ? C'est le vice congénital de l'écrivain réaliste français, au 19^{ème} siècle (et sans doute au-delà) : il se veut toujours infiniment plus intelligent que l'univers qu'il décrit. Or on ne peut pas bien décrire le quotidien, si l'on prend tant de soin à s'en extraire et à prendre ses distances avec lui. En un sens, les réalistes français disent la banalité du quotidien avec une intensité de regard bien supérieure à celle des romanciers victoriens (les sœurs Brontë, William Hardy, George Eliott...), au moralisme sérieux et raisonneur ; mais leur acuité ironique les a privés par avance du pouvoir de pleine compréhension du monde qu'implique le vrai réalisme et dont la culture religieuse avait du moins inculqué le désir aux écrivains britanniques. Le quotidien y est toujours distancié, étranger à lui-même, pour ainsi dire défamiliarisé, par ce que Baudelaire appelle sa « tournure d'esprit satanique³³ », qui lui sert à se protéger du

³¹ « Et [Dieu] se réveille, quand des mères, ramassées / Dans l'angoisse, et pleurant sous leur vieux bonnet noir / Lui donnent un gros sou lié dans leur mouchoir ! » (*Le Mal*, v. 11-14).

³² Gustave FLAUBERT, Lettre à Louise Colet datée du 7 octobre 1852, dans *Correspondance*, t. 2, ouvr. cité, p. 168-172.

³³ Charles BAUDELAIRE, *Fusées*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, Claude PICHOS (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 658.

coudolement de la foule, à contenir son désir de se « vaporis[er]³⁴ » dans le monde afin de se recentrer sur lui-même.

Il manque donc encore au réalisme comique du 19^{ème} siècle un élément essentiel, dont on mesurera l'importance par comparaison avec l'évolution que connaît au 20^{ème} siècle le cinéma, très vite devenu l'un des principaux secteurs de la culture du rire. Dès les années 1920, l'industrie cinématographique est saturée par la masse des films burlesques, à l'efficacité aussi puissante que rudimentaire auprès d'un public populaire, et produisant en série toujours les mêmes histoires, ponctuées de poursuites, de bagarres, de tartes à la crème, de cascades invraisemblables, de pantomimes stylisées. En quelques années, le cinéma comique semble déjà buter sur ses limites. Un artiste de génie introduit alors une innovation majeure qui va révolutionner la culture comique mondiale. Il s'agit, bien sûr, de Charlie Chaplin, qui, dans son autobiographie, définit cette invention en une simple phrase, à la modestie calculée : « j'avais le don de provoquer les larmes aussi bien que le rire³⁵ ». Depuis Aristote, le personnage qui provoquait le rire était ridicule, moqué pour ses défauts (c'était le principe du comique satirique, qui était à la base de la comédie dès l'Antiquité). Charlot, lui, provoque l'émotion même s'il fait rire. Ou plutôt : il est émouvant parce qu'il fait rire. Chaplin introduit dans le cinéma burlesque l'empathie comique, qui est désormais le principe de base de tout film comique et, au-delà, de notre culture du rire contemporaine. On peut le définir ainsi : Il s'agit toujours de représenter la réalité ordinaire sous les formes expressives que permet l'exagération comique, mais à travers le regard d'un personnage émouvant, qui permet au spectateur de comprendre empathiquement cette réalité, donc de lui conférer une véritable épaisseur humaine (à l'opposé du « mécanique plaqué sur du vivant », selon la formule trop célèbre de Bergson).

Ce rire empathique du cinéma n'est bien sûr pas né *ex nihilo*, et il serait facile de suivre sa genèse littéraire, à partir des premiers romans humoristiques anglais, au 18^{ème} siècle. On pourrait aussi évoquer les noms de Sterne ou de Diderot, même si l'ironie y apparaît encore comme un agrément du récit plutôt que comme une caractéristique de l'univers représenté ; on citerait encore le Dickens des *Aventures de Monsieur Pickwick* puis, outre Atlantique, les récits humoristiques de Mark Twain. De fait, c'est surtout vers le milieu du 19^{ème} siècle que, du moins en France, le comique se dote de véritables vertus émotionnelles, capables d'apporter à la représentation du quotidien la vie intérieure que lui refusait par principe le rire de dérision. Dans le roman éponyme de Balzac, en 1847, le cousin Pons manifeste déjà une véritable épaisseur morale et sentimentale, proportionnelle à son allure grotesque. De même, c'est précisément parce qu'ils sont deux bonhommes naïfs et ridicules que Bouvard et Pécuchet développe une sensibilité paradoxale : « Alors, une faculté pitoyable se développa dans leur esprit, celle de voir la bêtise et de ne plus la tolérer³⁶ ». Cependant, chez Balzac comme chez Flaubert, la tonalité dominante reste celle du « comique triste », où la bouffonnerie involontaire de l'existence suscite une sombre morosité. La première œuvre littéraire à exploiter à grande échelle la nouvelle disposition à l'empathie du comique, dans un texte d'envergure et non pas dans les limites étroites d'une nouvelle ou d'une chronique, ce fut incontestablement la trilogie autobiographique de Vallès, publiée de 1879 à 1886³⁷.

Par un rire qui devient alors pleinement humoristique, l'écriture vallésienne instaure une sorte de lyrisme comique qui transforme radicalement la nature du rire littéraire³⁸. Jusqu'alors, l'écrivain utilisait le rire pour se mettre à distance, pour signaler et communiquer sa défiance et son nihilisme désabusé à l'égard du réel. Vallès, au contraire, journaliste socialiste reconverti à la littérature après l'échec de la Commune, entend bien poursuivre grâce au rire son combat politique : même si sa violence satirique reste redoutable, il lui est interdit, malgré la défaite, de désespérer du monde et de se

³⁴ « « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là » (Charles BAUDELAIRE, *Mon cœur mis à nu*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, ouvr. cité, p. 676).

³⁵ Charlie CHAPLIN, *Histoire de ma vie*, Jean ROSENTHAL (trad.), Paris, Livre de Poche, 1966, p. 213.

³⁶ Gustave FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*, ouvr. cité, p. 305.

³⁷ Bien entendu, le rire vallésien est d'une richesse et d'une complexité infiniment supérieure à ce que nous pouvons en dire dans ces quelques lignes : voir, notamment le numéro de *Autour de Vallès* consacré à « Vallès et la caricature » (n° 36, 2006).

³⁸ Ce rire résonne tout au long de l'œuvre – et dès les premières lignes de *L'Enfant*, où le narrateur évoque sur les souffrances du petit Jacques mal aimé par sa mère : « Ma mère dit qu'il ne faut pas gâter les enfants, et elle me fouette tous les matins ; quand elle n'a pas le temps le matin, c'est pour midi, rarement plus tard que quatre heures. »

couper du peuple. Il incarne une rupture majeure de la culture française du rire, dont témoignent aussi, à la même époque, les nouvelles d'Alphonse Daudet, les chroniques d'Alphonse Allais dans les colonnes du *Chat noir* et du *Journal*, puis la grande tradition du comique populaire, sous la Troisième République. Bien sûr, le rire sert toujours à signifier les laideurs et les défauts de la vie réelle ; mais il invite désormais le lecteur à partager une fraternité humoristique qui ouvre sur une possibilité de *bonne humeur*, même mitigée par les obstacles que lui oppose le cours banal des choses. Sur le plan esthétique, ce comique empathique mène à son terme le long processus qui, au cours du 19^{ème} siècle, avait fait du rire le principal instrument du réalisme, permettant à la banalité du monde moderne de devenir un objet acceptable pour la littérature, et peut-être même le plus légitime. Mais il en inverse la signification éthique : de là, notons-le au passage, l'antipathie, moralement implacable mais littérairement injuste, de Vallès pour Baudelaire, qui représente à ses yeux l'ironie stérile et mystificatrice des écrivains réactionnaires.

C'est pourquoi le rire empathique a été devancé, au 18^{ème} siècle, par l'humour policé de l'Angleterre parlementaire et, au 19^{ème}, par les *tall tales* blagueurs de Mark Twain l'américain, c'est-à-dire par deux formes de rire nés dans des pays dont la culture libérale (sinon démocratique) était plus ancienne qu'en France. Après sa première conversion à la banalité, sur fond de désenchantement moderne, le comique littéraire français opère en effet avec Vallès (et quelques autres) sa conversion démocratique, qui renouvelle en profondeur la représentation du quotidien, en adjoignant à la figuration expressivement grotesque du banal l'empathie qu'implique le sentiment de libre appartenance à une même communauté. Il faut cependant ajouter aussitôt que cette conversion démocratique trouvera surtout sa confirmation dans la presse (la trilogie de Vallès est d'ailleurs publiée d'abord en feuilleton) ou dans les nouvelles industries culturelles de masse (cinéma et médias audio-visuels) plutôt que dans la littérature, qui reviendra vite à sa tradition aristocratique de dérision ironique. Comme si le plaisir de rire devait rester cantonné dans les limites de la culture populaire, à moins d'être compensé par un robuste mépris pour ceux avec qui l'on est censé partager son rire – ce qui explique, sans doute, que Jules Vallès, comme Alphonse Allais, est pour longtemps encore condamné à piétiner à la porte du Panthéon littéraire.

Alain Vaillant
CSLF, université Paris Nanterre