



HAL
open science

L’ironie catastrophique” de Reinhard Jirgl dans ”Renégat. Roman du temps nerveux” (2005)

Anne Lemonnier-Lemieux

► To cite this version:

Anne Lemonnier-Lemieux. L’ironie catastrophique” de Reinhard Jirgl dans ”Renégat. Roman du temps nerveux” (2005). Cahiers d’études germaniques, 2017, Crises et catastrophes. De la mise en discours à l’argumentation, 73, pp.237-250. 10.4000/ceg.2449 . halshs-01989320

HAL Id: halshs-01989320

<https://shs.hal.science/halshs-01989320>

Submitted on 22 Jan 2019

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

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

L'ironie catastrophique de Reinhard Jirgl dans *Renégat. Roman du temps nerveux* (2005)

Anne Lemonnier-Lemieux

ENS Lyon

L'ironie et la catastrophe, que dans ses essais de poétologie¹ le romancier Reinhard Jirgl associe sous l'expression d'« ironie catastrophique »², ne relèvent *a priori* pas des mêmes catégories sémantiques. La catastrophe, bouleversement majeur de qualité négative, se produit dans le réel ; elle génère de l'affliction, de la consternation, de l'effroi. L'ironie, qu'on définit généralement comme associant à une assertion le sens contraire de celui qui en est l'apparence, est, elle, de l'ordre de la langue ; elle vise à railler, et donc à faire rire. Mais ces différences de catégories – réalité concrète ou langagière – et d'affects – affliction ou amusement – vont de pair avec une grande proximité quant à la structure profonde que la première révèle et que la seconde recèle.

La catastrophe implique le renversement brutal, imprévisible et irréversible, d'un ordre stable jusque-là considéré comme acquis. Elle barre ainsi à la fois la voie du passé, irrémédiablement perdu, et celle de l'avenir, puisque rien ne garantit qu'elle ne se reproduira pas. Elle signifie une rupture brutale de la continuité historique, et par cette rupture, dévoile les fragilités des situations et des vérités établies. Dans le champ personnel comme dans celui des ensembles humains plus vastes, elle implique toujours l'émergence d'une autre réalité, jusque-là cachée, tapie dans les habitudes, les certitudes, les assouplissements individuels ou collectifs. La catastrophe, bouleversement, arrêt de l'histoire, moment suspendu entre passé et avenir, est donc aussi toujours un dévoilement. Elle met au jour l'invisible, le caché.

Sa parenté avec l'ironie tient précisément à ce dévoilement. Les théories successives de l'ironie, sous leurs formes en particulier socratique et romantique, insistent en effet sur le dévoilement qu'elle implique. Chez Platon, l'ironie vise à faire émerger, au-delà de la vérité considérée comme acquise, la vérité autre, parfois contraire. En invitant l'interlocuteur à confronter ses opinions aux paradoxes ou contradictions que celles-ci recèlent, la pratique ironique met en regard des discours opposés, afin de générer une réflexion active. La déconstruction qu'elle opère n'est pas anodine, puisqu'elle vise au bouleversement, voire à la destruction des opinions initiales. Comme le constate Walter Biemel, elle « est une arme avec laquelle on parvient à détruire une position bâtie sur une fausse prétention³ », formulation dont la radicalité renvoie à celle de l'expérience catastrophique.

Plus près de nous, le théoricien de l'ironie romantique, Friedrich Schlegel, définit lui aussi l'ironie, moteur de la pensée critique, comme « la forme du paradoxe »⁴, c'est-à-dire de la mise en

1 Reinhard Jirgl, *Land und Beute*, München, Hanser, 2008.

2 « [K]atastrophische Ironie », *ibid.*, p. 66.

3 Walter Biemel, « Ironie romantique et idéalisme allemand », *Revue philosophique de Louvain* 72, 1963, p. 629. Disponible sur le site : www.persee.fr.

4 « Ironie ist die Form des Paradoxen. », Friedrich Schlegel, « Lyceum-Fragment 48 », 1797, in Ernst Behler (Hrsg.),

opposition des opinions. La distanciation qui en résulte ouvre un champ de liberté pour le jugement, la pensée, mais aussi pour la création, dont le « Witz », terme d'acception vaste qui recouvre à la fois le mot d'esprit, le jeu de mots et la faculté d'inventer une combinaison de choses hétérogènes⁵, est l'instrument de prédilection. Parce qu'il bouleverse le rapport initial entre l'énoncé et le sens attendu pour dévoiler un sens autre, le jeu de mots, pour ne prendre que cet exemple, s'apparente à une sorte catastrophe langagière.

Cette parenté de structure permet à l'ironie et à la catastrophe de se rejoindre dans deux domaines. Le premier est celui de la catastrophe, quand celle-ci invite l'ironie dans son champ d'action, le monde concret. Lorsque la catastrophe, événement survenu dans le réel, met en lumière le hiatus entre l'attente et le résultat, elle fait émerger « l'ironie de la situation ». Le second domaine est celui de l'ironie, quand inversement l'ironie invite la catastrophe dans son champ : la langue. La catastrophe ne devient en effet catastrophe que par son passage dans le champ du langage. Hors celui-ci, elle n'est qu'un événement indifférent, impropre au dévoilement. Seul le langage, en la nommant, construit cette confrontation entre une réalité de référence devenue obsolète, et une réalité émergente inattendue. Il en résulte que l'expression « ironie catastrophique » employée par Jirgl semble d'emblée nous inviter à associer l'analyse des contradictions du réel à celle des paradoxes du discours.

Même la contradiction entre les affects qui accompagnent la catastrophe et l'ironie ne saurait contredire cette parenté structurelle. Certes, la catastrophe engendre la consternation, tandis que l'ironie, non moins cruelle mais d'essence différente, appelle le rire – celui des moqueurs. Pourtant, même sur ce plan des affects, les contraires peuvent faire bon ménage. On peut rappeler ici l'essai de Schiller sur « la raison du plaisir que procure les objets tragiques »⁶, ou le concept d'« ironie tragique » employé dès 1806 par Adam Müller⁷ dans son analyse du tragicomique propre aux pièces de Shakespeare⁸.

Reinhard Jirgl, par son concept d'« ironie catastrophique », s'inscrit donc dans une tradition déjà longue de réflexion sur l'ironie. En s'appuyant sur la dissociation structurelle entre apparence et vérité sous-jacente qui est au fondement de l'ironie comme de la catastrophe, il renouvelle cette tradition par l'adjonction du qualificatif « catastrophique » pour élaborer un nouvel instrument au service de l'appréhension littéraire du monde depuis les années 1980. Le romancier n'est pas un théoricien ; mais il livre dans ses essais et dans son roman *Abtrünnig*, que l'on présentera dans cet ordre, la matière d'une réflexion qui permettra d'examiner trois aspects abordés dans cette

Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe, Paderborn, Schöningh, 1958, p. 153.

5 Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 75.

6 Friedrich Schiller, « Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen », 1792, in *Theoretische Schriften*, Frankfurt a.M., Bibliothek Deutscher Klassiker, 1992, p. 234-250.

7 Adam Müller, « Über die dramatische Kunst », in Walter Schroeder, Werner Siebert (Hrsg.), *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften*, Bd. 1, Neuwied, Luchterhand, 1967, p. 243.

8 Cf. Ernst Behler, *Ironie und literarische Moderne*, Paderborn, Schöningh, 1997, p. 217.

introduction : on verra comment chez Jirgl catastrophe et ironie s'éclairent mutuellement, puis comment l'ironie catastrophique ouvre comme ses précédents socratique et romantique la voie à une approche paradoxale et créative de la littérature, et enfin ce qu'il advient de l'alliance des affects opposés qu'elles recèlent.

Le concept d'« ironie catastrophique » dans les essais de Jirgl : ironie et catastrophe s'éclairent mutuellement.

Si Jirgl n'a jamais cherché à développer une théorie de l'ironie catastrophique, il n'en recourt pas moins de manière répétée à ce concept dans deux de ses essais : « Zeit der niedrigen Himmel. Über zwei Dimensionen von Ironie » (2003) et « Stadt ohne Eigenschaften. Berlin – ein Rondo im Zeitalter katastrophischer Ironie » (2000)⁹.

Il distingue pour commencer deux sortes d'ironie. La première renvoie à l'acception générale de ce terme, puisqu'elle vise banalement à amuser aux dépens d'une cible : une personne, un objet, une situation. Cette qualité distrayante en fait l'ingrédient de prédilection des spectacles du divertissement médiatique : « *L'ironie* – le nombril de notre monde, la mesure de toute chose¹⁰. » Or sous cette première forme, l'ironie, mise au service de l'abrutissement des masses, se réduit à un instrument dont la fonction sociale est de servir de dérivatif à une souffrance : elle est dévoyée jusqu'à n'être plus comprise que comme un moyen de pallier un mal-être, une mélancolie¹¹.

Cette première ironie d'acception conventionnelle, connotée négativement, aurait pour fonction d'aveugler sur l'existence d'une « seconde ironie » : car l'ironie a en réalité deux dimensions, et « la seconde n'est rien d'autre que l'ironie catastrophique »¹². Bien que Jirgl n'en donne pas de définition et ne la donne à voir qu'à travers ses mécanismes, on constate que cette ironie peut être appelée catastrophique à deux titres : d'une part parce qu'elle est révélée par la catastrophe, et d'autre part parce qu'elle en est aussi l'instrument.

La première des catastrophes mettant au jour cette seconde ironie est, ici, la chute du Mur de Berlin. Cet événement constitue selon Jirgl une catastrophe, au sens où il résulte non de la victoire de la paix sur la guerre froide, mais de l'effondrement des références idéologiques des deux blocs antagonistes, occidental et communiste. Jirgl reprend ainsi à son compte, sans le nommer, l'idée de Jean-François Lyotard selon laquelle les métarécits – ou grands discours – servant jusque-là de boussoles à l'humanité se seraient, à la fin du XX^e siècle, effondrés ou dissouts¹³. Il emploie pour

9 Reinhard Jirgl, « Zeit der niedrigen Himmel. Über zwei Dimensionen von Ironie » (2003) et « Stadt ohne Eigenschaften. Berlin – ein Rondo im Zeitalter katastrophischer Ironie » (2000) in *Land und Beute*, München, Hanser, 2008, p. 53-65 et p. 66-91. Nommés « Zeit » et « Stadt » dans la suite des notes.

10 « *Ironie* – der Nabel unserer Welt, das Maß aller Dinge », Reinhard Jirgl, « Zeit », p. 53.

11 « [M]ißverstanden und mißbraucht zur volkstümlichen, mentalen Leidabwehr » et « Weltschmerz », *ibid.*, p. 56.

12 « [D]ie zweite aber muß die katastrophische Ironie bedeuten. », Reinhard Jirgl, « Zeit », p. 54.

13 Cf. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

les désigner l'appellation de « référentiels »¹⁴. Ces grands référentiels (progrès scientifique et technique, libération de l'humanité, justice sociale, croissance économique), en s'effondrant comme des châteaux de cartes, ont laissé l'édifice social intact mais tronqué d'une dimension essentielle. Jirgl le compare à une maison sans toit, comparaison qu'on associe sans peine aux images de bien des catastrophes.

Or cet effondrement des grands référentiels constitue « un processus d'une grande ironie »¹⁵, en ce qu'il signale le découplage entre un ensemble de signes et leur sens, ensemble de signes dont la catastrophe manifeste désormais la vacuité. Car le Mur de Berlin, explique Jirgl, avait pour fonction principale de garantir le développement de deux systèmes de signes certes antagonistes, mais surtout tous deux déconnectés du réel : les référentiels des deux blocs Est et Ouest : « [N]irgendwo anders in der Welt gab es einen Ort, an dem diese moderne [...] Form des karzinösen Auswucherns politisch-ökonomischer Systeme vom Realiteren ins Zeichenhafte offensichtlich werden konnte als in Berlin.¹⁶ »

Cette analyse rappelle celle de Wolfgang Hilbig qui, dans son roman « *Ich* »¹⁷ consacré à l'effondrement de la RDA, insiste de la même façon sur le fait que l'édifice politico-économique de ce pays était une fiction, une simulation de nature langagière, dont le découplage d'avec le réel devint en 1989 impossible à dissimuler plus longtemps. La catastrophe de la chute du Mur, en dévoilant le décalage entre une réalité fictive et la réalité effective jusque-là cachée, a mis aussi au jour l'éloignement ironique entre un discours officiel dont le sens était factice, et le sens véritable de ce discours, situé à l'opposé. L'ironie est ici catastrophique, au sens où elle est révélée par la catastrophe.

Mais elle est aussi catastrophique au sens où elle porte en germe les catastrophes à venir. L'inflation de l'ironie du premier type, celle qui sert à amuser le peuple, découle directement de l'effondrement des grands référentiels des deux blocs et de la souffrance qui l'accompagne. Elle est un dérivatif presque cynique au manque de sens. Mais elle découle aussi de ce que cet effondrement a laissé derrière lui de rancœur : « Gesellschaften nach dem Referentialverlust präsentieren Kultur als Ranküne, wie Ranküne als Kultur.¹⁸ » Or cette rancœur, qui nourrit l'ironie du premier type et qui résulte de la catastrophe dévoilant l'ironie du second type, est également porteuse de bouleversements négatifs pour le futur. Selon Jirgl, l'effondrement des référentiels a en effet libéré une série de virus destructeurs qui essaient dans toutes les directions : « Die Virulenz der ruinierten Utopien, technischer wie politischer – das ist die katastrophische Dimension von

14 « Referentiale », Reinhard Jirgl, « Zeit », p. 54.

15 « Ein Vorgang von großer Ironie », *ibid.*, p. 56.

16 *Ibid.*, p. 55.

17 Wolfgang Hilbig, « *Ich* », Frankfurt a.M., Fischer, 1993.

18 Reinhard Jirgl, « Zeit », p. 57.

Ironie.¹⁹ »

Pour illustrer cet essaimage, il dépeint l'évolution historique de l'Europe depuis la chute du Mur de Berlin en des termes d'une noirceur radicale. Il y voit un drame en cinq actes, dont le ressort est précisément l'ironie catastrophique. Tchernobyl, acte 1, a permis aux Soviétiques de comprendre qu'ils ne détruiraient pas l'Ouest grâce à leurs compétences technologiques, mais grâce à leur incompetence. La fin du Rideau de fer, acte 2, voit les idéologies factices des deux blocs s'effondrer comme un ensemble de signifiants vides de sens. S'ensuit, à l'acte 3, un abandon aux égoïsmes du marché et de l'argent. À l'acte 4, l'Occident, désormais dominant, perd lui aussi son référentiel démocratique. Peu importe que l'on signe ou non des traités censés le garantir, car ceux-ci, signifiants dépourvus de sens, n'ont plus d'importance :

Das Referential der Demokratie hat sich aus den Konferenzen längst verflüchtigt. Was bleibt? Die Vielzahl von Zentren despotischer Machtführer, machtbessene Figuren; Duodezäsaren, nuklear- und High-Tech-gestützt: „hochzivilisierte Lebensführung bei allmählicher Wiederkehr primitiver Zustände“, so Spengler vor achtzig Jahren. – Das ist die Ironie, die niemand meint.²⁰

À l'acte 5, Internet émerge comme une promesse de fraternité mondiale. Mais il recèle un pouvoir destructeur immense, car il permet d'effacer l'histoire, la mémoire. Fait ironique au regard du discours dominant de fraternité mondiale, ceux qui détiennent l'argent et la technologie peuvent disposer des données des autres : domination suprême. Plus besoin de camps de concentration pour éliminer les indésirables : « Das lockende Verschwindenmachen ohne Wiederkehr per Knopfdruck heißt die Errichtung eines riesigen, global medialen Konzentrationslagers.²¹ » Le rêve de fraternité globale se révèle ironiquement n'être qu'une domination exacerbée, lourde de catastrophes à venir.

Les deux formes d'ironie présentées ici – l'ironie-divertissement et l'ironie catastrophique – ne sont donc pas étrangères l'une à l'autre. La déconnexion des signifiants et de leur sens, que révèle l'effondrement catastrophique des grands référentiels, provoque un désarroi que l'ironie-divertissement cherche à masquer ; mais ce faisant, elle prolonge ce fossé entre la réalité et les mots, qui porte en germes les catastrophes du futur.

Berlin, lieu symbolique de cet effondrement des référentiels puisqu'on désigne par métonymie celui-ci sous l'appellation « chute du Mur de Berlin », est tout à la fois l'objet d'étude du second article consacré à l'ironie catastrophique, et le cadre du roman *Renégat* auquel la seconde partie de cette étude sera consacrée. Or ville et langue ont partie liée, rappelle Jirgl, de sorte que la réflexion sur Berlin, « ville sans qualités²² », est aussi une réflexion d'ordre poétologique dont le roman se

¹⁹ *Ibid.*, p. 60.

²⁰ *Ibid.*, p. 59.

²¹ *Ibid.*

²² « Stadt ohne Eigenschaften », le titre de l'essai de Jirgl consacré à Berlin, contient une allusion au roman de Musil, « L'homme sans qualités » (« Der Mann ohne Eigenschaften »).

fera le reflet : « Die Entwicklung einer Sprache ist mit der baulichen Entwicklung einer Stadt aufs engste verknüpft. Diese Feststellung ist spätestens seit Wittgenstein eine geläufige Metapher ; mithin könnte deren Umkehrung ähnlich Gültigkeit besitzen.²³ »

La métamorphose de Berlin, avec ses quartiers construits sur l'ancien emplacement du Mur désormais vacant en plein cœur de la ville, quartiers dont on ne sait pas encore s'ils deviendront un jour véritablement vivants, peut être comparée selon Jirgl à l'introduction artificielle de particules langagières étrangères dans une langue préexistante, introduction volontariste qui entraîne une pratique langagière artificielle, déconnectée de la réalité sociale.

Ce qui frappe à Berlin, c'est pour commencer la longue liste des erreurs architecturales programmées, alliée au refus de les voir, constellation qui relève de l'ironie catastrophique telle qu'on l'a exposée plus haut. L'ironie, au sens premier d'ironie-divertissement, ne suffit pourtant plus à masquer ces erreurs : « Denn abgesehen vom ungunigen Empfinden, Satire und Ironie allein könnten in der Gegenwart längst nicht mehr hinreichend greifen, um Mißstände zu konturieren (vom Ändern ganz zu schweigen).²⁴ » Ici, l'ironie catastrophique ne peut plus se camoufler derrière l'ironie-divertissement.

Or cette réalité architecturale dont on veut détourner le regard témoigne d'un retour du passé qui ne se limite pas à revivifier la tradition. Plus qu'à la Postdamer Platz, au Reichstag, ou encore aux mémoriaux qui ont amené par exemple Martin Walser à critiquer en 1998, dans son discours pour le prix des libraires, le « Friedenspreis des deutschen Buchhandels », l'institutionnalisation de la mémoire de la Shoah, Jirgl s'intéresse à la reconstruction des bâtiments utilitaires, révélatrice des non-dits de la mentalité post-totalitaire de l'Allemagne réunifiée. Il s'arrête en particulier sur les bureaux et habitations au bord de la Spree, près du pont de Moabit, ainsi qu'aux bâtiments administratifs de la Lichtenberger Straße près de la gare Ostbahnhof. Les premiers sont caractérisés par l'emploi de béton, d'acier et de verre-miroir sur toute leur façade. Les seconds ajoutent à ces mêmes caractéristiques une forme en étrave qui suggère la pénétration et l'occupation d'un territoire : « Selbst der wenig phantasievolle Betrachter wird beim Anblick des erstgenannten Bauwerks eine Wehrburg, beim zweiten den Bug eines gepanzerten Schlachtschiffs assoziieren können.²⁵ » Ces bâtiments semblent concentrer en leur sein un pouvoir qui se défend vers l'extérieur par sa fermeture et son hostilité.

Ces éléments architecturaux, tout modernes qu'ils soient, constituent une « régression patente [...] vers des caractéristiques [...] typiques du bas Moyen Âge »²⁶. Comment interpréter la symbolique guerrière de cette architecture en ce début de XXI^e siècle ? Jirgl y voit une « forme de

23 Reinhard Jirgl, « Stadt », p. 66.

24 *Ibid.*, p. 69.

25 *Ibid.*, p. 76.

26 « [D]eutliche Regression [...] auf [...] spätmittelalterliche Typik », *ibid.*, p. 77.

“peur jugulée”, directement issue d’un “passé sans réconciliation” »²⁷. Le miroir, qui rappelle le bouclier mythologique grâce auquel Persée a vaincu Méduse, renvoie à l’ennemi sa propre hostilité. À une époque où les mots de transparence, communication, intégration, ne cessent de revenir en boucle, cette architecture promet au contraire « le vieux *principe viril de l’exclusion* »²⁸. Une société démocratique, en principe basée sur le compromis, proclame ici via son architecture ce que le discours dominant ne cesse de nier, à savoir que le véritable compromis aristotélicien, la synthèse, n’y a pas sa place. La politique du compromis se dévoile n’être en réalité qu’une politique d’exclusion. Les antagonismes sont niés, tus, condamnés au nom d’un consensus imposé.

Jirgl qualifie cette domination du consensus de « Mittismus », terme dérivé du mot allemand « Mitte » (« centre »), qu’on ne saurait rendre en français par « centrisme » car il ne désigne pas un courant politique au sens classique du terme. Sa terminaison en « -ismus » trahit sa proximité avec les autres idéologies dominantes du XX^e siècle. Mais à la différence de ces dernières, le « mittisme » se caractérise par sa complète vacuité, « son absence d’orientation politique associée à une crispation nationaliste au sein d’un monde d’“euro-collectivisme” ordonné d’en haut, couplé à l’auto-dissolution des nations en Europe »²⁹. À « la défense vers l’extérieur », il ajoute le « dressage vers l’intérieur »³⁰, qui prend la forme de *diktats* dissimulés qui ont remplacé les critères de la Raison et des Lumières, par exemple l’exigence de mobilité ou d’enthousiasme.

Le Berlin qu’il décrit est une ville simulée, puisque n’émanant pas de cette évolution organique qui préside à la construction des villes à l’ancienne. On y retrouve ce découplage sémiotique entre les signifiants (ici les fragments architecturaux étrangers) et leur sens caché (le rejet des exclus et la hantise moyenâgeuse d’une menace guerrière) que le discours officiel de transparence, d’accueil, d’intégration, d’ouverture des frontières, nie. En ce sens, le Berlin décrit ici est bel et bien « un phénomène caractéristique de l’époque de l’ironie catastrophique »³¹.

On voit donc comment, dans ses essais, mêlant l’analyse du réel à celle du discours, Jirgl met en rapport catastrophe et ironie en raison de leurs structures fondamentales comparables. La catastrophe verbalement déconstruite s’avère ironique, tandis que l’ironie porte en elle la possibilité de catastrophes à venir. La circulation entre les deux est si fluide que la réalité devient un langage (ironique) et le langage une réalité (catastrophique).

L’ironie catastrophique dans le roman *Abtrünnig – Roman aus der nervösen Zeit*³² : une approche paradoxale et créative de la littérature

27 « Typus der “gebundenen Angst”, unmittelbar hervorgegangen aus “unversöhnter Vergangenheit” », *ibid.*

28 « [D]as alte, virile *Ausschließungsprinzip* », *ibid.*, p. 78. (Italiques de l’auteur.)

29 « [P]olitisch[e] Orientierungslosigkeit bei gleichzeitigem Zusammenkrampfen alles Nationalen innerhalb jenes verordneten “Euro-Kollektivismus” samt der nationalen Selbstaufösungen in Europa », *ibid.*, p. 80.

30 « Abwehr nach Außen bei gleichzeitiger Dressur nach Innen », *ibid.*, p. 82.

31 « [E]ine Erscheinungsform innerhalb des Zeitalters der katastrophischen Ironie », *ibid.*, p. 91.

32 Reinhard Jirgl, *Abtrünnig*, München, Hanser, 2005.

Rédigé à la même époque que les essais analysés ci-dessus (entre 2000 et 2004), *Abtrünnig* renseigne sur la manière dont cette conception de l'ironie catastrophique imprègne la création poétique de l'auteur. La catastrophe, dont on mettra ici en lumière la dimension ironique, y est traitée à la fois comme un élément de la diégèse et comme un élément de la structure.

Pour ce qui concerne la diégèse, *Abtrünnig* peut être lu comme la narration de deux catastrophes, au sens de deux bouleversements qui font ou voient apparaître le fossé entre une apparence et son sens véritable.

La première concerne la vie des deux protagonistes principaux. Ces deux hommes, qui n'ont pas de noms, sont présentés comme étant en quête de l'amour vrai, mais sont en réalité en proie à une désespérance telle que le premier meurt assassiné et que le second tue un inconnu dans un accès de folie meurtrière. Le premier, ancien garde-frontière sur la ligne Oder-Neiße, veuf trop tôt d'une femme aimée depuis l'enfance, a cru redécouvrir en une jeune Ukrainienne l'occasion de se sentir de nouveau utile. Censé bloquer aux migrants de l'Est la frontière germano-polonaise – et donc incarner ce « vieux principe viril de l'exclusion » qu'évoque Jirgl dans son essai sur l'architecture du nouveau Berlin -, il a trahi son devoir en laissant la jeune femme entrer en Allemagne. Pour la retrouver à Berlin, il a démissionné, est devenu chauffeur de taxi et parcourt la nuit les rues à sa recherche. Quand il la retrouve, il lui offre le mariage pour la sortir de la prostitution, mais ces projets sont anéantis par le frère mafieux de la jeune femme, qui assassine le prétendant. Le second personnage principal, un journaliste hambourgeois en rupture de ban tant professionnelle que privée, espère lui aussi prendre à Berlin un nouveau départ. Il quitte sa femme Élisabeth pour y suivre sa thérapeute Sophia, dont il est amoureux, et quitte son métier de journaliste pour devenir écrivain. Le décalage entre l'injonction répétitive d'un « nouveau départ » et la descente aux enfers qu'en réalité il endure, avec l'expulsion de son appartement, l'échec de ses attentes amoureuses et la perte de ses revenus, aboutit à une explosion de rage assassine.

Dans les deux cas, la catastrophe personnelle met en lumière le fossé entre un discours factice (conviction d'un amour salvateur, nouveau départ) et la réalité vraie (la mafia de la prostitution, la déchéance sociale dans la solitude d'une grande ville indifférente), de sorte que toutes les actions menées au nom de ce discours factice se révèlent *in fine* d'une grande « ironie catastrophique ». Or ce fossé entre fiction et réalité, entre mensonge lénifiant et souffrance explosive, renvoie dans sa structure à celui par lequel Jirgl explique dans ses essais l'effondrement des grands référentiels idéologiques des mondes occidental et communiste.

La seconde catastrophe interne à la diégèse est celle qui affecte l'architecture berlinoise, en pleine mutation au cours de ces années. Cette architecture ne se borne pas à planter le décor de la double fable présentée ci-dessus, elle fait aussi l'objet de nombreux développements théoriques et

réflexifs, en particulier dans deux chapitres intitulés « Brache Stätten 2 » et « Brache Stätten 1 »³³, dans cet ordre régressif d'apparition dans le roman. Ici, la déconstruction ironique révèle l'ampleur de la catastrophe architecturale qui s'accomplit.

En effet, si construire est censé manifester la vitalité d'une société, le regard porté par Jirgl sur les chantiers dévoile au contraire la mort qui y est à l'œuvre. L'urbanisme postmoderne correspond à l'émergence d'un type humain caractérisé par le fait d'être « sans travail, sans patrie, sans repos », que Jirgl baptise « le type-*chantier* ». Dans les métropoles, nécessairement habitées par ce type d'humain, le « cœur sédentaire voué au repos » s'est transformé en « aires d'*accélération* »³⁴ et les habitants « troglodytes éternellement frissonnants » traînent leurs « pas-butors » au pied de tours aériennes en verre, si élancées qu'elles en paraissent immatérielles, si inatteignables et si dominantes qu'elles suscitent leur déception et leur colère³⁵. Ce type d'humain, grand solitaire amateur de nouveauté, « ne voudra pas rester en bas, dans les antres froids les trous défensifs les bunkers de son clan ; il sera obligé de ressortir – et là, il LES verra : les douceurs=promises par le *futur*, qui aussi a toujours été le présent é le passé, et qui d'ailleurs se contrefout de savoir !ce qu'il en est en fait, passé, présent, futur »³⁶. La rancœur le rend paranoïaque :

In diesen von Ausnahme-Regeln bestimmten Kraterlandschaft scheint der *Baustellen*-Typus der Prototyp des Paranoikers ; ihm sind sämtliche Signifikanten (die überreichen historischen Bilder u Symbole) verlorengegangen – geblieben als Iziges Stereotyp ist das Bild des Zerstörten, zuerst des zerstörten Selbst.³⁷

On reconnaît ici les découplages caractéristiques tant de la catastrophe que de l'ironie : découplage temporel entre la prétendue nouveauté qui n'est jamais qu'un retour du passé, découplage spatial entre les tours aériennes et l'humanité rampante, découplage existentiel entre l'espérance en l'avenir que cette architecture est censée traduire, et la rancœur qu'engendre la déception de cette espérance. Les éléments architecturaux constituent en eux-mêmes un ensemble de signifiants dont l'auteur dévoile le caractère factice, faisant ainsi apparaître l'ampleur de la catastrophe. C'est donc la déconstruction verbale de l'ironie concrète qui met en lumière le caractère catastrophique de cette architecture. Mais l'ironie de cette architecture grandiloquente est

33 Reinhard Jirgl, *Abtrünnig*, p. 81 et p. 478.

34 « Infolge der Verwandlung des festen Ruhe-Kerns von Großstädten in *Geschwindigkeiten* formt sich aus dieser Periode ein Typus heraus, der ebenfalls den Wandel, das Verschwinden bezeichnet: der *Baustellen*-Typus : arbeitslos, heimatlos, ruhelos. », *ibid.*, p. 82. Trad. Martine Rémon (*Renégat, roman du temps nerveux*, Meudon, Quidam, 2010), ici modifiée par moi. Les italiques dans le corps du texte sont de Jirgl.

35 « [...] !was für traumhafte Geometrien immateriell scheinender gläserner Luftbauten – kreischende Scherben unter den tölpelig-latschenden Schritten ewig fröstelnder Troglodyten, die im Aufruhr ihrer Ent-Täuschungen den 1. Stein in die Luftbauten warfen. », *ibid.* Trad. Martine Rémon, p. 81.

36 « [E]r, der Isamste Noie, wird nicht unten bleiben wolln in den Bunkern Schützenlöchern kalten Höhlen seiner Sippschaften; er wir wieder raus !müssen – und *da* wird er SIE sehen: die Zartheiten All=dessen, was ihm *Zukunft* verheißt, die schon immer Gegenwart gewesen ist u Vergangenheit auch, die überhaupt nen Dreck sich schert darum, !was sie eigentlich sei, Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft », *ibid.*, p. 81-82. Trad. Martine Rémon, p. 81.

37 *Ibid.*, p. 83.

aussi, par le biais de la rancœur qu'elle contribue à générer, potentiellement porteuse des catastrophes à venir : « la destruction, à commencer par la destruction de soi ».

Plus loin dans le texte, Jirgl s'arrête aussi sur les friches caractéristiques de l'espace berlinois. Ces « terrains-vagues plus ou moins grands é littéralement VIDES »³⁸ sont le propre d'une architecture de guerre ; guerre des matériaux, mais aussi guerre sociale, guerre des arguments, guerre des convoitises : « on devine les spéculateurs de l'immobilier, les escrocs aux terrains, les aigrefins des assurances dans la *démolition à chaud*.³⁹ » Ces espaces vides constituent des « réservoirs de mise à mort future, avec mandataire ». ⁴⁰ Un autre type d'espace vide retient enfin son attention : ceux sur lesquels sont érigés les mémoriaux de l'histoire allemande passée, dans la zone laissée vacante par la chute du Mur. Cette ancienne « zone de la mort », qui a été pour une large part transformée en aire muséale, témoigne d'une volonté « d'incorporer la mort de manière civilisée »⁴¹ : « [D]iese Gelände, in mehrfachem Sinn mit Tod gesättigt, wollen die Zähmung desselben vorgeben : die *Verbürgerlichung des Todes*.⁴² » Dans ces deux cas, la mort à l'œuvre est aux antipodes de ce que l'espace prétend être : là où l'énergie constructrice semble devoir s'épanouir, elle est contrecarrée par les appétits destructeurs de aigrefins ; là où l'espace semble appeler au recueillement sincère, la mort embourgeoisée contredit cette intention⁴³. Ces espaces, pour être compris, doivent être décryptés, en vertu du décalage entre leur signification affichée et leurs significations réelles. Les catastrophes de l'histoire allemande n'y ont plus rien de catastrophique, ce qui est ironique, et même d'une ironie catastrophique, étant donné qu'il s'agit de crimes contre l'humanité.

Or si l'on rappelle ici le précepte inversé de Wittgenstein, énoncé par Jirgl lui-même, selon lequel la ville est construite comme une langue, on comprend que la catastrophe, humaine ou urbaine, a nécessairement son pendant dans la langue utilisée par Reinhard Jirgl. Il est donc logique que la catastrophe affecte la langue elle-même et la poétique qui en découle : celle qu'il déconstruit et construit à la fois, en une démarche ironique destinée à dévoiler le fossé entre le sens apparent et le sens sous-jacent. Ici, l'ironie catastrophique trouve son expression dans la structure de l'œuvre.

On évoquera ici deux exemples de cette ironie structurante. Le premier, situé au plan microstructurel du roman, concerne le recours incessant aux jeux de mots, aux calembours, par la déconstruction des signifiants : les mots les plus courants sont inlassablement décomposés en un assemblage de termes qui en font émerger, à côté de leur sens premier, un sens ou plusieurs sens cachés. On peut citer, à titre d'exemple, ces « végétaryens », ces « banquetiers-UVisés » ou

38 « [V]erschieden große A-Reale, auf denen buchstäblich NICHTS ist. », *ibid.*, p. 478. Trad. Martine Rémon, p. 465.

39 « [M]an ahnt Immobilienspekulanten, Grundstückschwindler, Versicherungsbetrüger beim *Heißen Abriß* », *ibid.* Trad. Martine Rémon, *ibid.*

40 « *Reservoirs für kommende, delegierbare Tötung.* », *ibid.*, p. 479. Trad. Martine Rémon, p. 466.

41 « [Die] zivilisierte Einverleibung des Todes », *ibid.* Trad. ALL.

42 *Ibid.*

43 Ici, Jirgl rejoint la critique de l'institutionnalisation de la mémoire par Martin Walser.

« tous=lézautres » qui suscitent l'ire du narrateur⁴⁴. Cette déconstruction, visuellement si frappante qu'elle ne cesse de capter l'attention du lecteur, va de pair avec une ponctuation et une orthographe chamboulées, dont Jirgl s'est expliqué dans un essai⁴⁵ et qui participe de la même distanciation ironique que les calembours.

Cette distanciation ironique est le versant productif, positif, de cette pratique de déconstruction ironique. Mais les calembours ne peuvent manquer de nous rappeler aussi l'ironie-divertissement évoquée plus haut, en quoi Jirgl voit un dérivatif au mal-être résultant de la disparition des grands référentiels du monde occidental. Cette pratique abêtissante, jugée en mauvaise part par l'auteur lui-même, trouverait donc ici sa traduction dans une accumulation de jeux de mots par dissociation ou accouplement qui, si elle invite à réfléchir au sens caché, contribue aussi à détourner l'attention de la narration proprement dite. Le récit de la catastrophe, urbaine ou humaine, apparaît comme masqué par cette pratique ironique de la langue – au sens premier de l'ironie-divertissement.

Le second exemple d'ironie langagière tient, au plan macrostructurel du roman, à la superposition des niveaux de narration. Cette superposition aboutit à créer au cœur du roman, via des flèches et des encarts ajoutés, un système de renvois labyrinthiques qui permettent de lire le texte sans suivre l'habituelle numérotation croissante des pages. Or celui qui déciderait de ne lire qu'en suivant les renvois passerait à côté d'un îlot narratif auquel aucun lien ne mène : la catastrophe centrale du roman, à savoir l'accès de folie meurtrière du plus important des deux personnages principaux, le journaliste-écrivain, qui poignarde soudainement un inconnu croisé dans le métro⁴⁶. Le découplage ironique des deux cheminements de lecture (linéaire et labyrinthique) permet d'enkyster la catastrophe, et donc d'en préparer le surgissement inattendu.

On retrouve cette manière ironique d'enkyster la catastrophe dans la description d'une vente d'immeuble au tribunal de commerce – vente qui aboutira à l'expulsion du même personnage⁴⁷. Cette liquidation commerciale, dont le déroulement est rapporté minute par minute comme par un greffier qui en consignerait les étapes, est entrecoupée d'encarts sans lien avec le corps du texte principal. Ces encarts, éléments étrangers à la narration, recèlent des éléments d'une grande violence : des évocations de meurtres et de tortures sous le III^e Reich, au Mozambique, en URSS, en Algérie, ou sous Gengis Khan. Leur juxtaposition avec le déroulement feutré d'une liquidation immobilière crée ici ce hiatus entre l'apparence et le sens réel qui, constitutif de l'ironie, annonce aussi la catastrophe. L'ironie tient ici à l'énormité du fossé entre les horreurs dépeintes dans les encarts et la platitude de la procédure judiciaire ; la catastrophe que celle-ci représente pour le

44 « Veget-Arier », « Sonnen-Bänkler », « alle=übrigen », *ibid.*, p. 10. Trad. Martine Rémon, p. 10.

45 Reinhard Jirgl, « Die wilde und die gezähmte Schrift », in *Land und Beute*, p. 92-122. Voir aussi Anne Lemonnier-Lemieux, « *Land und Beute* : les écrits théoriques de Reinhard Jirgl ou l'introuvable pacte de lecture », in *Le Texte et l'Idée*, Nancy, CEGIL, 2015, p. 39-55.

46 Reinhard Jirgl, *Abtrünnig*, p. 501-517.

47 *Ibid.*, p. 144-159.

personnage principal n'en est pas moins réelle.

Diégèse et structure du roman témoignent donc toutes deux de la manière dont Jirgl use, pour dépeindre le monde post-totalitaire, particulièrement à Berlin, d'une distanciation nettement imprégnée de son analyse de l'ironie catastrophique dans ses essais. Cette distanciation créative fait coexister des éléments paradoxaux dont le but est de susciter chez le lecteur une réflexion personnelle productive. En ce sens, il renouvelle de manière grimaçante et sinistre la tradition ironique héritée de Socrate et des romantiques évoquée dans notre introduction.

Comment ironie et catastrophe conjuguent ici leurs affects opposés

Catastrophe et ironie ont donc chez Jirgl partie liée. Dans le champ du réel, l'ironie catastrophique se déploie, comme l'expliquent ses essais, quand la catastrophe met au jour le fossé profond entre un événement et son interprétation initialement erronée. Dans le champ littéraire, comme le démontre *Abtriünnig*, elle est cette pratique permanente de déconstruction et de reconstruction langagière qui laisse entrevoir les chemins de la catastrophe.

Mais qu'en est-il des affects contraires que l'ironie catastrophique associe? On ne se risquera qu'avec prudence sur le terrain de la réception des œuvres de Jirgl, qui nécessiterait une méthodologie spécifique. On peut cependant souligner sans risque d'erreur que son propos est d'une grande noirceur : l'errance des personnages comme du lecteur, le fossé entre le discours de réussite et la réalité des échecs, la dislocation de la langue et du récit, tout démontre que Jirgl souscrit à une appréhension peu optimiste de ce début de XXI^e siècle. Colère, désarroi, désespérance, ces affects négatifs, semblables à ceux que produit la catastrophe, imprègnent l'ironie, qui prend ici une coloration grinçante, en particulier lorsque les jeux de mots tendent moins à faire rire qu'à dévoiler une haine aux facettes multiples.

Pourtant, une forme de jubilation n'est pas non plus absente de ces textes. Même si Schiller et son essai sur « la raison du plaisir que procure les objets tragiques »⁴⁸ ne figurent pas parmi les références intertextuelles de Jirgl, il n'est pas interdit d'en rappeler quelques éléments pouvant éclairer la satisfaction paradoxale que ces textes si noirs peuvent procurer. Posant que le but de l'art est de réjouir et que cette réjouissance ne saurait provenir que de la conformation aux hautes valeurs morales, Schiller s'étonnait déjà de ce que l'on jubile de voir, sur scène, un traître malfaisant ourdir ses machinations ou un homme de bien succomber. Il en concluait que toute peinture du mal ravivait par contraste le sens du bien, ou que le bonheur de comprendre faisait oublier le malheur causé par les malfaisants. De telles considérations ne sont peut-être pas étrangères au plaisir que les textes intelligents et sinistres de Jirgl procurent. Il se peut que le lecteur éprouve un sentiment

48 Friedrich Schiller, *op. cit.*, note 6.

proche de celui qu'inspire à Adam Müller « l'ironie tragique » avec laquelle Shakespeare juxtapose sur scène un fou et un roi malheureux pour mieux grandir le premier⁴⁹ : il sort grandi de sa confrontation avec les bassesses de son époque.

Mais il est une autre raison encore, qui tient à l'ironie catastrophique, et en particulier à la radicalité esthétique que celle-ci permet. La jubilation, qui naît ici de l'adéquation entre l'agencement savamment disloqué de l'œuvre et la réflexion sur l'ironie catastrophique qui la soutend, n'est sans doute pas très éloignée de celle que ressentent les esthètes évoqués par Schiller à la fin de son essai quand il soulignait leur goût exacerbé pour la forme.

49 Adam Müller, *op. cit.*, note 7.