

---

**PIERRE SCHOENTJES**

---

# ARABESQUES DES IMAGES DE L'IRONIE

---

## COMPRENDRE L'IRONIE

L'ironie, qu'elle soit pratiquée à l'oral ou en littérature, n'exige pas qu'on souscrive à ce qu'elle exprime pour fonctionner. Elle suppose par contre qu'on emprunte son chemin. Si l'ironiste se montre satisfait lorsqu'il voit reconnaître son point de vue, l'essentiel toutefois réside ailleurs: sa première satisfaction découle du fait qu'on soit entré dans son jeu. C'est précisément ce que Vladimir Jankélévitch (1950: 51) observe lorsqu'il écrit que

l'ironie ne veut pas être crue, elle veut être comprise. C'est-à-dire «interprétée». L'ironie nous fait accroire non ce qu'elle dit, mais ce qu'elle pense; bonne conductrice, elle s'arrange pour que l'on croie ce qu'elle insinue ou laisse entendre; dans ses simulations mêmes elle n'oublie pas de nous mettre sur la bonne voie, elle fait le nécessaire pour qu'on devine ses transparents cryptogrammes.

Ce paragraphe, qui rappelle que l'ironie relève davantage de l'herméneutique que de la rhétorique, illustre aussi l'importance que prennent les images dès qu'il s'agit de circonscrire le phénomène qui nous intéresse ici. Jouant sur l'oxymore «transparent cryptogramme», Jankélévitch imagine l'ironie comme allusion qui demande à être «interprétée», décryptée, et, par le truchement d'une image plus concrète, comme celle qui joue le rôle de «conductrice» sur une «voie».

Les guillemets dont Jankélévitch entoure le mot «interprétée» montrent qu'il entend souligner que l'ironie demande à être «traduite». L'ironie dit quelque chose

de différent de ce qu'elle semble. Cela fait de l'ironiste quelqu'un qui parle une autre langue, venue d'un pays où la sincérité n'est pas la condition première de la prise de parole.

L'idée selon laquelle l'ironie a besoin d'être traduite est ancienne puisqu'elle est souvent implicite dans les approches des rhéteurs classiques. De manière plus explicite, on la retrouve dans les études universitaires, et de manière notable chez Wayne Booth, qui s'efforce de s'en affranchir dans un effort pour penser l'ironie différemment. Le critique de l'école de Chicago estime en effet que les métaphores obscurcissent le fonctionnement de l'ironie plutôt qu'elles ne l'éclairent (Booth 1975: 33).

Malgré sa méfiance déclarée, lui-même va pourtant faire appel aux images, et en premier lieu à celle de la reconstruction. Ce qu'il nomme les quatre étapes/marches («steps») de la reconstruction de l'ironie —et qui retrouvent un processus démêlé par Dekker (1965: 5) dans ses travaux sur l'ironie dans *L'Odyssee*— connaîtront un grand succès:

1. Le lecteur est invité à rejeter le sens littéral,
2. il envisage des interprétations ou des explications alternatives,
3. il prend pour cela une décision au sujet des connaissances ou des croyances de l'auteur,
4. il aboutit à une nouvelle signification en harmonie avec les croyances inexprimées que le lecteur a décidé d'attribuer à l'auteur (Booth 1975: 10 et sv).

La métaphore de la reconstruction, qui est visualisée dans *A Rhetoric of Irony* par des diagrammes explicatifs, est défendue de façon très argumentée, en cinq points. L'auteur (Booth 1975: 39) souligne en particulier ceci:

To talk in those terms about what we do makes it impossible to think of irony as something that can be fully paraphrased in non-ironic statement. The act of reconstruction and all it entails about the author and his picture of the reader becomes an inseparable part of what is said, and thus that act cannot really be said, it must be performed.

Booth rejetait l'idée de traduction parce qu'il imagine que celle-ci peut être trop mécanique. Choissant ici de mettre entre parenthèses les difficultés inhérentes à la traduction, le critique refuse qu'on aborde l'ironie comme une manière de dire «blanc» pour «noir» à la manière du traducteur qui écrit «black» lorsqu'il lit «noir».

La métaphore de la reconstruction permet d'autres développements encore. Les possibilités de sens que donne en anglais le mot «step» permettront à l'auteur de mettre en place une nouvelle métaphore, qui compte parmi les plus originales de l'univers de l'ironie: celle de la danse. Booth (1983: 729) considérera en effet que l'ironie, qui demande l'accord parfait entre l'auteur et le lecteur, peut être parfaitement décrite comme une «danse intellectuelle». Par le jeu des métaphores, un nouveau regard vient compléter le premier pour donner de l'ironie une compréhension plus riche et cela chez celui-là même qui affichait une méfiance par rapport aux images.

Le recours aux métaphores, illustré ici par des citations extraites de Jankélévitch ou de Booth, n'est pas une pratique exceptionnelle. La définition de l'ironie emprunte très volontiers la voie détournée des images pour arriver (plus vite?) à son but.

Il arrive d'ailleurs que certaines métaphores spécialement originales soient aussi particulièrement éclairantes. Lorsque dans *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, Kierkegaard s'efforce de préciser la démarche qui sera la sienne, il observe combien il est malaisé de saisir la personne de Socrate à travers les différents témoignages disponibles. L'ironie pratiquée par Socrate brouille le portrait du personnage à tel point que le projet même du *Concept*, qui est de comprendre l'ironie en comprenant Socrate, apparaît comme une tâche «aussi ardue que de peindre un lutin avec le bonnet qui le rend invisible» (Kierkegaard 1975: 11).

Socrate, l'ironiste par antonomase, devient ici un lutin, par le truchement d'une allusion à son physique peu avenant, tandis que l'ironie, qui est insincérité et dissimulation, prend la forme d'un bonnet magique qui soustrait le «vrai» Socrate à nos regards. L'image fait surgir le paradoxe: peindre Socrate, c'est peindre l'ironie... mais l'ironie est précisément ce qui rend Socrate insaisissable. Le portrait fait surgir le bonnet qui fait disparaître le portrait: tout savoir positif semble se refuser.

Nous aurons l'occasion de revenir aux images utilisées par Kierkegaard, je signale celle-ci en ouverture pour souligner la diversité des métaphores qui surgissent lorsque des écrivains, des philosophes ou des universitaires se penchent sur la question de l'ironie. Alors que les linguistes, dans la lignée des rhéteurs anciens, cherchent à saisir l'ironie dans des formules d'une forme, et parfois d'une précision, toute mathématique, les essayistes multiplient les portraits de l'ironiste en guide, traducteur, bâtisseur, danseur, lutin, ...

Douglas C. Muecke, qui est le fondateur des études universitaires contemporaines sur l'ironie, et dont *The Compass of Irony* (1969) reste aujourd'hui encore

une des meilleures introductions, a consacré à la question un article exploratoire en 1983. «Images of Irony» (1983) propose de distinguer plusieurs catégories d'images. Je les rappelle ici pour mémoire car cet article très dense est malheureusement trop peu connu.

Muecke distingue quatre catégories: I. les images verticales qui mettent l'accent sur le pouvoir de l'ironiste —avec Dieu comme ironiste suprême—; II. les images verticales qui insistent sur la souffrance de la victime —avec le Diable à la place de Dieu—; III. les images horizontales, qui rappellent l'interchangeabilité des positions respectives d'ironiste et de victime; et IV. les images labyrinthiques (ou protéennes), qui insistent sur l'instabilité du sens.

La première catégorie serait archétypale et liée à une distance qui implique une part de sadisme et de voyeurisme, la seconde renverse cette perspective et met l'accent sur la pitié, la troisième inclut les images ambiguës, le miroir, le double et la surface opaque tandis que la dernière fait appel au palais des glaces, au labyrinthe ou à l'idée de vertige.

J'ai eu pour ma part l'occasion d'aborder brièvement dans *Poétique de l'ironie* la question des images de l'ironie en distinguant, de manière plus générale que ne le faisait Muecke, entre celles qui me semblaient liées à l'ironie corrective traditionnelle et celles qui pointaient vers un univers littéraire plus contemporain (Schoentjes 2001: 197 et sv). Je m'interrogerai cette fois plus en détail et en deux temps. Je reviendrai d'abord sur certaines métaphores qui n'ont peut-être pas reçu toute l'attention qu'elles méritaient. Ce sera l'occasion de suivre certaines intuitions de Douglas C. Muecke: la nature même de l'image archétypale de l'ironie qu'il met en avant pose en effet une question importante. Je m'arrêterai ensuite à une série d'images réelles, des illustrations concrètes, utilisées par différents auteurs pour expliciter ce qui apparaît aujourd'hui comme la richesse majeure de l'ironie: l'ambiguïté du sens.

## DE L'IMAGE ARCHÉTYPALE À L'ARABESQUE DE L'IRONIE

Partant d'une citation de Thomas Mann qui fait d'Apollon, le dieu de la distance, également le dieu de l'ironie, Douglas C Muecke (1983) propose de voir dans le rapport vertical, considéré de haut en bas, la matrice d'une ironie originelle: elle oppose un ironiste tout-puissant à une victime désemparée. L'information est

implicite dans l'article mentionné précédemment, mais il est clair que pour Muecke l'image archétypale de l'ironie renvoie d'abord à l'ironie situationnelle. Les exemples pris en considération illustrent en premier lieu l'ironie du sort: on le vérifie aisément lorsque le critique se tourne vers Connop Thirlwall. Cet auteur est en effet le premier à avoir réfléchi à l'ironie situationnelle, connue jusqu'alors sous l'appellation de péripiétie, en recourant au terme ironie.

Voici le passage concerné (Thirlwall 1833: II, 537), dont Muecke ne cite qu'un fragment:

Le poète dramatique est créateur d'un petit monde dans lequel il règne avec une emprise absolue. Il donne forme aux destinées des êtres imaginaires auxquels il accorde souffle et vie conformément à n'importe quel plan qu'il lui prend la fantaisie de choisir. Mais dès lors que ce sont des hommes dont il représente les actions, il réglera, s'il comprend son art, son administration sur les lois qu'il estime gouverner la vie des mortels. Rien de ce qui dans le courant de l'histoire de l'humanité éveille les sentiments n'est étranger à sa scène, mais comme il est confiné dans des limites artificielles, il lui faut accélérer le déroulement des événements et comprimer en peu d'espace ce qui d'habitude se trouve étalé sur une longue période, de telle sorte qu'une image fidèle de l'existence humaine puisse se concentrer dans son univers d'imitation. Lui-même cependant se tient à l'écart de cet univers. Le regard qu'il jettera sur son microcosme, et sur les créatures qui s'y meuvent, n'en sera pas un d'amitié humaine, ni un de tendresse fraternelle, ni un d'amour parental; ce sera le regard qu'il imagine être celui de la puissance invisible qui ordonne la destinée humaine quand il observe les hommes et leurs agissements.

Dans un contexte tout littéraire, Thirlwall envisage très explicitement la position de l'écrivain comme un créateur-ironiste, distant et impartial. Or, Muecke fait observer à juste titre que dans l'univers littéraire comme dans le monde réel, la place supérieure de l'ironiste est une position de pouvoir qui permet tous les abus. L'ironiste que Thirlwall imagine en juge se transforme quelquefois un bourreau et l'ironie originelle de Muecke a partie liée avec «le voyeurisme et le sadisme» (Muecke 1983: 399, cf. 406).

Il y a ici un enseignement capital à tirer dans ce domaine mal démêlé —au moins du point de vue de l'histoire du concept— du rapport entre ironie de situation et ironie verbale. Le dieu-organisateur de l'ironie du sort rejoint en effet l'ironiste qui a recours à l'antiphrase dans la mesure où tous deux se placent sur le terrain de la justice, ou de son contraire, l'injustice. De même qu'un spectateur peut se délecter en voyeur du spectacle d'Œdipe se précipitant de manière inéluctable dans le piège que lui tend le Sort, tel observateur prendra plaisir à entendre traiter un laideron de «belle femme». L'auteur-ironiste conduit son personnage à sa fin comme l'esprit ironique exécute une

victime. Ce n'est pas un hasard si les enfants préviennent à grands cris Guignol quand celui-ci se trouve sur le point de prendre un coup de matraque derrière la tête: ils ne tiennent pas (encore) à se faire les complices d'une vilénie qu'ils voient venir.

Muecke signale plusieurs exemples pour étayer sa vision selon laquelle le sadisme (de l'ironiste) et le voyeurisme (du lecteur/spectateur) sont liés à cette ironie qu'il nomme archétypale. Il signe en particulier une page très convaincante, mais fort déplaisante pour notre objet d'étude, dans laquelle il fait le portrait de l'ironiste en tortionnaire. Le critique rappelle, entre autres, combien certains noms d'instruments de torture sont ironiques, ou encore combien il est ironique de pendre quelqu'un de telle sorte qu'il meure les pieds éloignés du sol de quelques centimètres à peine. Force est de reconnaître qu'il entre effectivement une part de sadisme chez ces auteurs, et ils sont nombreux, qui font mourir leurs héros le jour de l'armistice ou qui précipitent sur leurs personnages les pires calamités au moment même où ils semblent sauvés ...

En dehors de l'univers littéraire, hélas, l'histoire récente nous a confirmé que l'ironie peut effectivement entrer comme composante dans la torture. Certaines photos qui mettent en scène le soldat américain Lynndie England dans la prison d'Abou Ghraib sont marquées du sceau de l'ironie. Sur ces clichés, la violence de la torture n'est pas toujours saisie à l'état brut, il arrive que le regard soit médiatisé par la mise en scène et le cadrage. La tristement célèbre photo qui montre la femme soldat tenant en laisse un prisonnier irakien contraint malgré lui à jouer le rôle d'un chien, est révélateur du rapport ironique qu'un tortionnaire peut entretenir avec sa victime. D'ailleurs, les militaires inculpés ont avancé pour leur défense que leurs actions n'étaient pas «sérieuses», mais qu'elles relevaient de la «blague». Défense inacceptable bien sûr, mais qui rappelle à propos deux données importantes. D'abord, et c'est le plus dérangeant, qu'il peut entrer un élément «ludique» dans la torture; ensuite, et cela est plus rassurant, que nous ne sommes généralement pas disposés à accepter qu'une ironie reçoive le label d'ironie si elle est manifestement mauvaise, comme c'est le cas ici. L'étiquette «ironie» semble réservée à ces ironies dont nous reconnaissons la valeur: plus qu'une simple description, le mot implique, dans ce contexte au moins, une valorisation.

Malgré la pertinence des exemples avancés, je ne suis pas enclin à considérer le rapport de distance vertical faisant appel à l'idée de pouvoir comme l'image archétypale de l'ironie. Plutôt que de faire appel à un contenu particulier, je chercherais l'origine plus volontiers dans une forme, qui suppose distance et renversement. Il me semble plus en particulier que l'image archétypale de l'ironie est liée, de manière beaucoup plus

neutre, à la notion de symétrie, dans un imaginaire humain dominé par des oppositions binaires. L'ironie du sort et l'ironie verbale, qui n'étaient pas liées historiquement, me paraissent se rejoindre en ce qu'elles impliquent des jeux de renversements symétriques, qui sont autant d'occasions de réaliser des variations sur un thème.

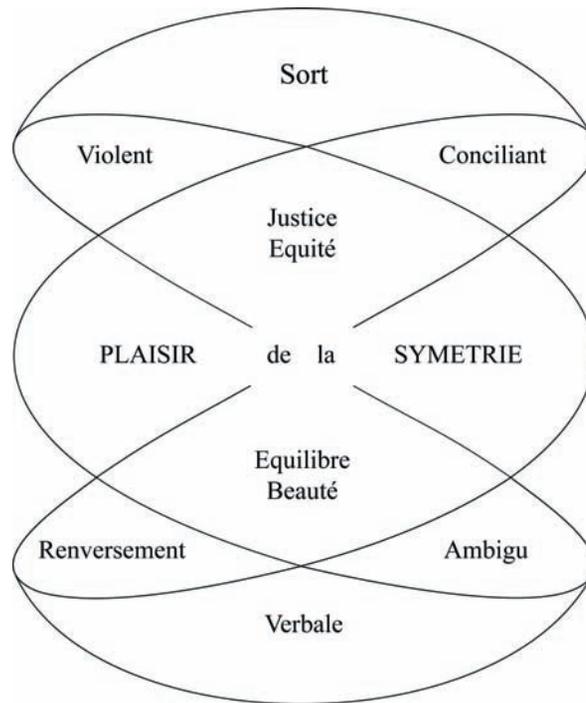
L'idée de symétrie permet d'assigner une place à plusieurs concepts qui apparaissent essentiels dans l'univers de l'ironie, à commencer par l'idée de justice; celle d'un Dieu ou d'un Sort qui tient en balance le bien et le mal, le bonheur et le malheur de l'homme. Dans ce contexte, il convient de revenir à chaque fois à l'important commentaire qu'Aristote consacre à la chute de la statue de Mitys, qui, en s'écrasant, tue le meurtrier de Mitys (9, 52a, 1-11):

la vraisemblance exclut que de tels événements soient dus au hasard aveugle. Aussi les histoires de ce genre sont-elles nécessairement les plus belles.

L'ironie verbale rejoint l'ironie situationnelle en ceci que comme cette dernière elle juxtapose par un jeu de symétrie «la beauté» et le laid, le «beau temps» et la pluie. Le langage permet, en disant la louange pour le blâme ou le monde idéal pour la réalité imparfaite, de créer un cadrage qui rapproche ce qui aurait dû rester à toujours jamais séparé. Il ne fait pas de doute que l'équilibre ainsi esquissé est source de plaisir pour l'ironiste comme pour son auditoire. Mais, et c'est ce que souligne le commentaire d'Aristote sur l'anecdote touchant Mitys, la satisfaction intrinsèque ne devient plaisir et beauté que lorsque la symétrie devient significative.

Si la statue était tombée sur un meurtrier quelconque, il n'y aurait pas eu lieu de s'interroger sur ce hasard arrivé à dessein. Le plaisir de l'ironie réside dans le fait que son jeu sur la symétrie est, potentiellement au moins, porteur de sens. La distance de l'ironie est profondeur: «du» sens est créé par la juxtaposition d'une cabane et d'un palais, de même qu'un orateur quelconque se servant de l'antiphrase même la plus banale gagne en épaisseur, en profondeur.

Je proposerais dès lors de présenter les images de l'ironie d'après une disposition en arabesque, qui est une des figures liées à l'ironie depuis le romantisme. Friedrich Schlegel, qui a réactualisé le concept autour de 1800, évoquait dans l'*Athenäum* «la confusion [...] organisée avec ordre et symétrie» (Schlegel 1967 t. 2 § 389: 238, cf. § 418: 244): par la contradiction interne qu'elle contient, comme par l'utilisation qu'elle fait de l'idée de symétrie, cette formule me semble parfaitement convenir à l'ironie.



Quand l'ironie renvoie à des arabesques de sens, on peut classer les images en les rattachant à ces mêmes volutes. L'illusion de mouvement que procure l'arabesque rappelle que les places ne sont évidemment pas figées, la mobilité de l'arabesque permet glissement et chevauchement.

## LES IMAGES DU RENVERSEMENT

Les images qui s'appuient sur l'idée de renversement comptent parmi les plus fréquentes puisqu'on peut leur associer toute une série d'images qui reposent sur l'idée de dissimulation ou renvoient au jeu entre l'apparence et la réalité. Elles sont liées à l'ironie depuis bien avant le moment où celle-ci englobait l'ironie du sort et l'ironie verbale.

En dehors de tout contexte rhétorique, Platon considérait déjà Socrate comme l'ironiste par antonomase et *Le banquet* le compare à un Silène. Dans le «Prologue au

lecteur» de *Gargantua* (1534), Rabelais (1973: 37) s'appropriera l'image, et l'utilisation qu'il en fait compte aujourd'hui encore parmi les plus vivantes:

Alcibiade disait que tel était Socrate, parce que, ne voyant que son physique et le jugeant sur son aspect, vous n'en auriez pas donné une pelure d'oignon tant il était laid de corps et ridicule en son maintien: le nez pointu, le regard bovin, le visage d'un fou, simple dans ses mœurs, fruste en son vêtement, dépourvu de fortune, infortuné en amour, inapte à tous les offices de la vie publique; toujours riant, toujours prêt à trinquer avec chacun, toujours se moquant, toujours dissimulant son divin savoir.

Dans le contexte spécifique de l'analyse de l'ironie, Joseph Dane (1991: 18 et sv) a eu l'occasion de consacrer des pages importantes à l'utilisation qu'Érasme et Rabelais font de l'image du Silène. Ce n'est pas ici le lieu d'y revenir; on rappellera simplement que l'écart entre d'une part l'apparence misérable et l'ignorance (feinte?) de Socrate et de l'autre sa (prétendue?) sagesse est une source inépuisable de modulation de l'ironie.

Le masque, qui dissimule l'identité et crée un obstacle à la perception de l'authentique, apparaît dans un contexte similaire. Il permet d'imaginer une personnalité, une vérité plus profonde, qui se cache derrière une apparence trompeuse. De manière significative, Nietzsche (1970: 65) écrivait dans *Par-delà le bien et le mal* (1886):

«Tout ce qui est profond aime à se masquer; les choses les plus profondes ont même la haine de l'image et du symbole. La pudeur d'un dieu ne devrait-elle pas aimer à se pavaner sous la forme de son propre contraire? Problème scabreux.»

Quand la sagesse et la vérité ne se donnent pas immédiatement, se couvrent d'un masque ou d'un voile, quand elles supposent une recherche, elles peuvent apparaître comme plus authentiques. À la différence de la métaphore ou de l'allégorie, transparentes parce qu'elles exploitent les similitudes, l'ironie —opaque— établit une distance qui est porteuse de profondeur et de sens supplémentaire. L'ironie propose un sens rajouté qui naît déjà simplement de l'existence de la distance qu'il convient de parcourir pour aller de la surface à l'intérieur, de l'apparence à la réalité.

Une conception «humoristique» de l'ironie implique un blocage de la recherche du sens et limite les possibilités de signification, voilà pourquoi la plupart de ceux qui pensent l'ironie s'efforcent de la dépasser. L'ironie en littérature ou en philosophie est

celle qui met en place une herméneutique, et de ce point de vue, elle se situe à l'opposé du comique ou du rire. Le comique se donne d'emblée, ainsi qu'en témoigne le rire – la réaction physiologique qui le définit. Il surgit « irrésistiblement » comme aurait dit Bergson (1966: 56) qui dans *Le rire* (1899) rappelle à propos que pour Kant « Le rire vient d'une attente qui se résout subitement en rien ». Ce processus dans lequel se dissout le sens est à l'opposé de celui de l'ironie: les détours qu'elle emprunte, et le temps qu'il faut pour la suivre, offrent autant d'occasions pour le sens de se développer.

L'idée de développement, récurrente elle aussi dans les approches de l'ironie, a d'ailleurs donné lieu à une image de l'ironie qui s'appuie sur l'univers de la photographie. A ma connaissance, elle a été avancée la première fois en 1913 par Randolph Bourne dans un important article paru dans *l'Atlantic Monthly*, intitulé “The Life of Irony”. La photographie, qui s'est alors popularisée depuis peu, invite à des rapprochements que la banalisation ultérieure de la pratique n'autorisera plus (Bourne 1913: 360):

The ironical method might be compared by the acid that develops a photographic plate. It does not distort the image, but merely brings clearly to the light all that was implicit in the plate before. And if it brings the picture to the light with values reversed, so does irony reveal in a paradox, which is simply a photographic negative of the truth, truth with all the values reversed. But turn the negative averse so slightly so that the light falls upon it, and the perfect picture appears in all its true values and beauty. Irony, we may say then, is the photography of the soul. The picture goes through certain changes in the hands of the ironist, but without these changes, the truth would be simply a blank, unmeaning surface. Similarly the irony insists always on seeing things as they are. He is a realist, whom the grim satisfaction of seeing the truth compensates for any sordidness that it may bring along with it. Things as they are, thrown against the background of things as how they ought to be.

L'image et son commentaire sont séduisants parce que tout en partant d'un renversement conventionnel, inspiré par la définition traditionnelle de l'ironie comme manière de dire le contraire de ce qu'on veut faire entendre, Bourne invite à dépasser le simple renversement noir/blanc. Une certaine dynamique se dégage des jeux d'éclairage sur le négatif photographique; elle suggère des nuances qui dépassent la simple substitution d'une affirmation par son contraire. La référence à la photographie apporte des nuances nouvelles aux images anciennes qui disaient l'apparence pour la réalité. Aujourd'hui comme hier ces images du renversement s'efforcent de montrer comment l'ironie participe d'une recherche de la vérité sur les êtres et sur le monde.

## VIOLENCE DE L'IRONIE

Dans un contexte éthique, où est née avec Aristote la réflexion sur l'ironie, l'ironiste se voit régulièrement reprocher son manque de sincérité. L'ironiste enfreint en effet l'attente qu'on a en Occident de l'homme honnête, celui des anciens comme le chrétien, et selon laquelle il convient de se montrer comme on est et de parler selon ses convictions. L'ironiste n'est excusé — lorsqu'il l'est — que dans la mesure où contrairement au vantard il ne tire pas un profit matériel de son attitude. Dans l'univers des idées où semble se mouvoir l'ironiste, l'infraction au principe de sincérité semble de moindre portée. Elle peut même jouir d'une certaine sympathie, qui explique sans doute que, globalement, l'ironie soit bien considérée.

Toutefois, certaines réserves s'expriment régulièrement à l'encontre de l'ironiste sur d'autres bases que celle de la morale de la sincérité. C'est peut-être le cas en particulier en France, où la tradition intellectuelle, qui n'a pas été marquée par l'ironie romantique, oppose volontiers l'ironie à l'humour. Or, comme beaucoup d'oppositions, celle-ci sert avant tout à valoriser un des deux termes, dans ce cas précis l'humour.

J'en donnerai ici pour preuve deux citations d'auteurs qui, à première vue, ne semblent pas disposés à reconnaître à l'ironie une place dans leur œuvre. Claude Simon et Leslie Kaplan sont des écrivains très différents, mais qui réagissent en Français à la question du rôle de l'ironie dans leurs romans. Le dernier prix Nobel de littérature en France récuse le terme d'«ironique» qu'Antony C. Pugh (1985: 7-8), un spécialiste anglo-saxon, met en avant pour qualifier son œuvre:

I prefer «distancing» to «dissociation». It is not my intention to conceal myself from the reader. I don't much like irony. Irony is cruel — it is a French defect; I prefer humor. But once again, what you call «irony» or «parody», is a way of showing how, always, reality is stranger than fiction.

Il est certain qu'une partie du malentendu perceptible dans cette réplique découle du fait que Pugh et Simon pensent l'ironie à travers des traditions différentes. En simplifiant on pourrait dire que Pugh la pense à travers Sterne et Byron, tandis que Simon songe lui à Pascal et à Voltaire. Plus récemment, la romancière Leslie Kaplan, pourtant très familière de l'univers anglo-saxon, répondait presque dans les mêmes termes à une question identique (Guichard 2000):

Non, pas de l'ironie. J'espère qu'il y a de l'humour, mais il n'y pas d'ironie dans ce roman. Parce que l'ironie est toujours du côté d'une certaine méchanceté. L'humour, c'est se placer autrement par rapport à la réalité.

Evidemment ces réponses constituent des réactions spontanées et on pourrait leur opposer des affirmations moins immédiates qui vont dans un sens contraire. Ainsi celle de Camus qui, étonné que l'on n'aborde pas davantage son œuvre par le biais de l'ironie écrivait dans ses *Carnets*: «Toute mon œuvre est ironique» (Camus 1964: 317). Mais dans leur immédiateté même les réponses de Simon et de Kaplan témoignent de ce qu'en France il peut exister une certaine méfiance par rapport à l'ironie en raison de sa réputation d'agressivité. Ces réactions, qui sont aussi des définitions de l'humour et de l'ironie, sont caractéristiques du monde français qui, interrogé à brûle-pourpoint sur l'ironie, pense l'ironie comme l'arme de la satire.

L'image de l'ironie comme arme est en effet une des plus banales. J'en ai donné plusieurs exemples dans *Poétique de l'ironie*, je ne les reprendrai pas ici, me contentant de rappeler que la référence à l'arme surgit fréquemment lorsqu'il s'agit de condamner la pratique. Dans une violente diatribe contre l'ironie, prononcée lors d'une remise de prix, le Chanoine Reynaud écrivait en 1922 (1922: 15):

En fin de compte, le rire et l'ironie, armes utiles pour les travaux de sape, instruments de démolition, ont-ils jamais rien édifié? Ils attaquent, j'y souscris [...] aident-ils à la perception du vrai et du beau? Jamais. Bafouer, vilipender, corroder et dissoudre, systématiquement, à jet continu, le beau travail! Il trahit une manifeste étroitesse d'esprit, une incapacité de compréhension, une sécheresse de cœur.

Le parti pris hostile est évident chez ce moraliste qui rejette l'ironie comme contraire à la sincérité et à la charité. Reynaud ne cherche d'ailleurs pas à comprendre mais à condamner. En présentant l'ironie comme une arme sans noblesse, il s'efforce d'inspirer le dégoût auprès de son auditoire, composé vraisemblablement de jeunes filles. Il est toutefois cocasse qu'alors même qu'il plaide contre l'ironie, il s'en serve lui-même dans sa diatribe d'orateur accompli en évoquant le «beau travail» des partisans...

Dans une interrogation authentique sur l'ironie, qui refuse le réquisitoire, l'image de l'ironie comme arme permet de mieux saisir sa nature, son fonctionnement. Il me faut ici citer une fois encore les commentaires particulièrement fins de Connop Tirlwall (1833), universitaire et homme d'église. Tout en reconnaissant la charge d'agressivité de l'ironie, «On the Irony of Sophocles» prend soin de nuancer le tableau:

[D]e même qu'un ami ne peut être défendu que contre un ennemi qui l'attaque, l'usage de l'ironie verbale doit toujours être soit directement soit indirectement polémique. C'est une arme qui en fait appartient à l'arsenal de la controverse et qui ne convient pas aux situations parfaitement paisibles. Ceci est d'autant plus vrai que, de même qu'en temps de paix la machinerie de guerre est fréquemment exhibée et que des simulacres de combats sont proposés pour le plaisir du public, il existe aussi une ironie sportive, qui, loin d'être l'indice d'une quelconque contrariété d'opinion ou d'animosité, est le signe le plus sûr d'une harmonie parfaite et de bonne volonté.

Ce commentaire est précieux parce qu'il montre combien est grande la sensibilité de celui qui le premier a pensé l'ironie verbale à côté de l'ironie de situation. Loin de toute opposition caricaturale, il signale que les circonstances font l'ironie: l'arme de guerre se transforme radicalement lorsqu'elle se fait jeu. Il rappelle ainsi que l'ironie est d'abord une forme qui d'après les contextes où elle est utilisée peut remplir des fonctions très différentes.

## IRONIE CONCILIANTE

Le commentaire de Thirlwall, qui juxtaposait des conceptions contrastées de l'ironie comme arme, invite à se tourner vers des images plus pacifiques de l'ironie. Elles ne sont pas moins nombreuses que celles qui soulignent la violence de l'ironie. Maintenant que l'ironie est volontiers valorisée dans le monde intellectuel et artistique, elles ont même tendance prendre le dessus.

Dans ce contexte, le jeu, qui est à la fois liberté et contrainte, constitue une des autres images populaires. De la «severe ludas», raillerie sérieuse, de Cicéron (1957: 272) au «jeu de pensée» de Deleuze (1968: 82), les auteurs ont volontiers puisé dans l'univers ludique pour circonscrire l'ironie. Les pages les plus célèbres qui recourent à cette image ont évidemment été écrites par Vladimir Jankélévitch (1950: 44-45), qui fait entrer la notion de jeu au centre même de son impossible définition de l'ironie:

L'ironie est une bonne conscience ludique [...] Le jeu est la mauvaise conscience à l'envers: ce qui est stationnaire dans celle-ci est alternatif en celui-là. L'ironiste [...] est une bonne conscience joueuse qui peut tour à tour faire et défaire, évoquer et révoquer. Si le jeu oubliait de défaire, il se confondrait avec l'art, qui est d'ailleurs bien une espèce de jeu; le jeu, ironique en cela, ne laisse jamais vivre bien longtemps sa propre illusion...

Comme l'illustre déjà la citation de Thirlwall, plusieurs auteurs prennent conscience de l'ambiguïté de l'ironie et ils refusent de l'aborder en privilégiant une image unique, ou alors ils s'efforcent d'en étudier les métamorphoses. C'est que le romantisme allemand a revalorisé l'ironie socratique et qu'une fois que ces idées auront gagné l'Europe — ce qui mettra parfois longtemps — l'ironie jouira d'un préjugé largement favorable.

Une image positive de l'ironie s'impose largement au début du XX<sup>ème</sup> siècle. En France, le symbolisme a incontestablement œuvré en faveur de l'ironie, on peut penser aux contributions apportées par Léon Wéry et Gustave Kahn, étudiés ailleurs (Schoentjes 2001: 256-266) et citer ici Rémy de Gourmont.

Lecteur privilégié d'un Laforgue à l'ironie essentielle, Gourmont (1963: 174-175) écrit:

L'ironie est une clairvoyance. C'est pourquoi elle ne semble jamais prendre rien tout à fait au sérieux, car ce qui a une face triste a une face comique, et c'est dans ce mélange des deux sensations qu'elle trouve ses teintes troubles. Il faut beaucoup de goût pour doser les deux couleurs, et plus de détachement encore que n'en avait Laforgue. Aussi son ironie a-t-elle toujours incliné vers la mélancolie, surtout quand il pensait à lui-même, et il n'eut guère le temps de penser à autre chose. Comme les poètes, les enfants et les femmes, c'est le meilleur de l'humanité, il croyait que le monde, créé pour lui seul, ne vivait que pour lui, destiné de toute éternité à ses sentiments et à son intelligence. Ceci est plus visible dans Laforgue que dans tout autre, parce que, éclairé tout à coup par ses facultés ironiques, il se mettait à rire de lui-même et de ses belles imaginations. Sans en avoir l'air, sur un ton même de gavroche à l'occasion, il philosopha éperdument; tout lui est sujet à métaphysique, mais sans que jamais il perde pied, toujours ramené vers les choses sensibles par le poids de son ironie, pourtant bien légère; et la fusée qui montait vers les étoiles retombe à terre et éclate en blague. Pendant qu'il raille les choses qui lui sont les plus chères, sa bouche, parfois, se crispe pour un sanglot; on croit qu'il va pleurer: c'est un sourire sarcastique qui achève le dessin.

Comme en témoigne déjà la première phrase, le portrait du poète vaut portrait de l'ironie. Le propos s'organise en développant l'image du Laforgue-qui-rit-Laforgue-qui-pleure et fait surgir une ironie à la fois joyeuse et mélancolique, fusée qui monte «vers les étoiles [et ] retombe à terre». Une page pareille semble bien annoncer Jankélévitch qui, s'il estime que l'ironie est «indéfinissable», juge qu'elle n'est pas pour autant «ineffable»: «on peut sans doute en décrire l'allure; on peut, pour tout dire en un mot, philosopher sur sa qualité» (Jankélévitch 1950: 32). C'est précisément ce que faisait déjà Gourmont, qui en faisant appel à des images contrastées, s'efforçait de montrer la diversité de l'ironie.

Il est intéressant de noter que vers la même époque certains adversaires de l'ironie, qui refusaient de la voir comme un jeu, un guide bienveillant, ou comme une mise à distance salutaire de soi, l'abordaient eux aussi en multipliant les images.

On l'observe chez Alexandre Blok, qui imagine l'ironie exerçant un attrait fort alors même qu'à son avis elle mérite un rejet définitif. La version originelle de son analyse consacrée à l'ironie, publiée en 1908, commence par présenter l'ironie comme une maladie «terrible, une maladie inconnue aux médecins du corps et de l'esprit» (Blok 1908: 12). Pour Blok, son siècle est malade de l'ironie, et les artistes en sont les premiers atteints. Le mal, dont il rend responsable la victoire de la matière sur l'esprit, se caractérise par l'absence d'adhésion à soi-même et au monde, par un manque de sincérité et une insensibilité généralisés.

Malgré ces symptômes effrayants, cette maladie exerce un attrait puissant. C'est l'occasion pour le poète (Blok 1908: 12) de comparer l'ironie à une femme aussi désirable que vénale:

je suis déjà prisonnier dans une chambre étouffante, où insolemment, devant moi, se déshabille la prostituée Ironie démesurément abominable et démesurément belle.

Alexandre Blok, qui à l'époque de la rédaction de ce texte lisait Mary Shelley, fait de l'ironie un vampire (1908: 12) qui s'empare des victimes à leur insu:

Sans le savoir, l'homme se laisse contaminer; c'est - comme une morsure d'un vampire, conformément à la légende: l'homme, mordu par un vampire, pendant un certain temps, devient lui-même un buveur de sang, ses lèvres gonflent et s'imbibent de sang, son visage blanchit, des crocs lui poussent.

Si elle ne participe plus cette fois d'une conception bienveillante de l'ironie, l'approche de Blok illustre toutefois combien les images sont liées à l'univers de l'ironie.

## L'AMBIGUÏTÉ DES IMAGES RÉELLES

A côté des métaphores, il convient d'observer à quelles images réelles les commentateurs de l'ironie ont fait appel pour mieux faire comprendre le phénomène. Imprimer effectivement un portrait de Socrate en Silène en marge d'un commentaire consacré à

l'ironie n'ajoute peut-être rien à la compréhension du phénomène, mais on verra qu'il est d'autres cas où l'on circonscrit mieux l'ironie par le truchement d'un dessin.

Une conception rhétorique de l'ironie comme manière de dire le contraire de ce qu'on veut faire entendre n'invite pas réellement à recourir à l'image: le renversement qu'elle implique se comprend parfaitement sans son aide. Seul un langage codifié pourrait ressentir le besoin de disposer d'une représentation conventionnelle qui marquerait l'ironie comme entendait la marquer le point d'ironie imaginé par Alcanter de Brahm.

Ce contexte particulier se retrouve dans le langage des fleurs, art de divertissement qui avait les faveurs des jeunes filles bien nées du XIX<sup>ème</sup>, et dont la littérature témoigne: on songera par exemple au célèbre bouquet du *Lys dans la vallée*. Ce passe-temps romantique à souhait se nourrissait de pensées tendres qui pouvaient s'exprimer soit dans la composition d'un bouquet, le sélam d'Orient, soit dans la rédaction de billets, activité plus commode pour celles qui ne disposaient pas d'un jardin assez fleuri.

On imagine aisément qu'un langage où la sincérité des sentiments —amitié ou amour— était centrale ne ressentait pas de manière forte le besoin d'exprimer l'ironie. Il existe pourtant une fleur qui la symbolise; Charlotte de la Tour, un pseudonyme derrière lequel se cache une certaine Louise Corambert, dévoile le code (Tour 1819: 178) et explique son origine dans *Le langage des Fleurs*:

Ironie, *sardonie*. Cette plante a quelque ressemblance avec le Persil; elle renferme un poison dont l'effet est de contracter la bouche d'une manière si singulière, que le malade semble rire en expirant. On a appelé ce rire affreux rire sardonique; c'est celui que l'on voit errer souvent sur les lèvres de la satire et sur celles de la froide ironie.

L'image témoigne du peu d'estime dans lequel est tenue l'ironie; elle semble annoncer la diatribe du chanoine Reynaud dans son discours prononcé devant un public d'écolières cent ans plus tard.

En ce qui concerne l'utilisation de la sardonie pour marquer l'ironie, force est d'admettre que dans la mesure où l'on imagine difficilement une jeune fille déclarant ironiquement de tendres pensées, il est raisonnable de penser que la fleur était volontiers représentée tête-bêche, pour indiquer que la correspondante n'était pas ironique. En effet, et ainsi que le précise Charlotte de la Tour (1819: 5): «La première règle [du langage des fleurs] consiste à savoir que la fleur présentée droite exprime une pensée, et qu'il suffit de la renverser pour lui faire dire la chose contraire».

La citation est intéressante parce qu'elle montre comment la négation est pensée dans ce langage symbolique: le commentaire demeure toutefois anecdotique dans la mesure où il se situe dans un contexte qui ne s'interroge pas sur la nature de l'ironie.

Il en va différemment des cas que nous examinerons maintenant et dans lesquels la nature même de l'image contribue à définir l'ironie. Il semblerait en effet que certains auteurs, toujours en peine pour faire comprendre l'ironie et son fonctionnement, avancent une illustration comme on propose à quelqu'un (qui ne comprend pas l'ironie) de lui «faire un dessin».

Kierkegaard, déjà cité, propose dans le *Concept d'ironie* de réfléchir à l'ironie à partir d'un «tableau» (1975: 17), dont il fait la description à défaut de pouvoir l'imprimer:

Il existe un tableau représentant le tombeau de Napoléon. Deux grands arbres y projettent leur ombre. On ne voit rien de plus sur ce tableau et l'observateur superficiel ne voit rien d'autre. Entre les deux arbres, un vide; tandis que le regard suit les contours délimitant ce vide, Napoléon lui-même surgit brusquement de ce néant; et il est maintenant impossible de le faire disparaître.<sup>1</sup>

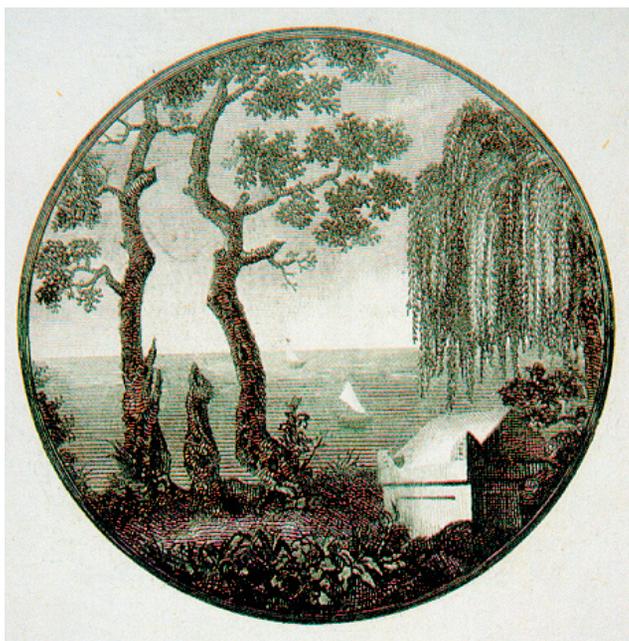
Après avoir détaillé la scène représentée et la manière dont l'image fonctionne, le philosophe (1975: 17) se tourne vers l'ironie:

L'on entend ses discours comme on voit les arbres; ses mots ont le sens qu'ils impliquent, pas une syllabe ne nous fait soupçonner une interprétation différente, de même que Napoléon ne se trouve pas esquissé par le moindre trait; et pourtant cet espace vide, ce néant recèlent l'essentiel.

Le tableau auquel Kierkegaard fait allusion existe effectivement, il s'agit en fait d'une gravure qui représente la tombe de l'Empereur sur l'île de Sainte-Hélène. Il en existe plusieurs versions, mais qui toutes adoptent une composition similaire. Voici l'image:

---

1. Pour la gravure en couleurs: voir au Museo Napoleonico de Rome ([www2.comune.roma.it/.../ft/visita/sala8.htm](http://www2.comune.roma.it/.../ft/visita/sala8.htm)).

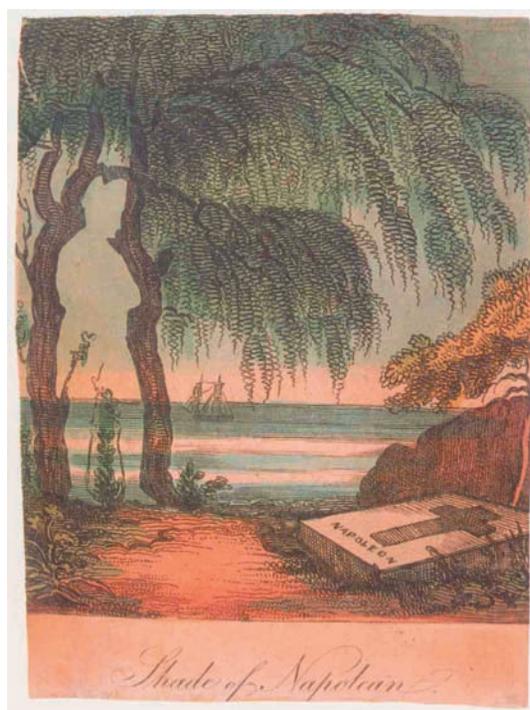


Les partisans de l'Empereur avaient imaginé un grand nombre d'illustrations à double lecture de ce genre. C'est ainsi aussi qu'ils dissimulaient des profils de Napoléon et de sa famille dans un bouquet de violettes, à travers une allusion transparente à la promesse faite par Napoléon avant son exil pour l'île d'Elbe et selon laquelle il reviendrait «avec les violettes».

L'image à laquelle Kierkegaard fait allusion repose sur un jeu d'illusion optique; une fois que la silhouette en pied de l'Empereur a été perçue, il est, ainsi que le souligne *Le concept*, effectivement impossible de la faire disparaître. Une fois l'énigme résolue, une fois percée l'apparence trompeuse, se met en place un jeu d'opposition entre la tombe, trace matérielle relativement discrète dans le paysage, et le profil, symbole de la permanence de l'esprit de Napoléon, qui occupe le centre du champ de vision.

On notera que Kierkegaard précise d'emblée que le tableau porte un titre; cette indication est importante puisque celui qui ignore le sujet de la gravure que nous venons de reproduire n'a que fort peu de chances de percer le double sens. Alors que les violettes de la carte évoquée pouvaient constituer un indice qui invitait à une lecture différente, rien n'indique le sujet de la gravure, aucune allusion n'invite à penser au tombeau de Napoléon.

Si elle était choisie pour illustrer l'ironie, l'image suivante, similaire à la première, impliquerait déjà un changement de perspective:



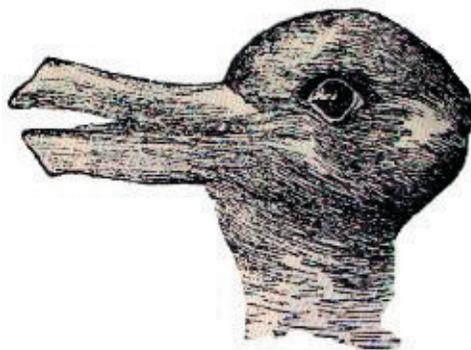
En effet cette gravure-ci<sup>2</sup> souligne bien davantage que la première le rôle des indices dans la compréhension de l'ironie. D'abord parce que le nom du mort est visiblement exposé au regard du spectateur, ensuite parce que le titre, reproduit sous la gravure, précise «L'ombre de Napoléon», ce qui constitue une invitation explicite à chercher au-delà de l'immédiatement perceptible. Il n'y a en effet pas d'ombre, sinon celle des arbres, ce qui signifie que c'est ailleurs qu'il convient de chercher.

Les universitaires qui s'attachent à l'étude de l'ironie ont été eux aussi sensibles aux illusions optiques, dans lesquelles ils ont vu un moyen de rendre compte de l'ambiguïté d'une ironie qui affirme toujours une chose et son contraire. L'image la

2. Cette gravure figure dans un coffret contenant des reproductions d'un grand nombre d'illusions optiques populaires au XIX<sup>ème</sup> siècle: *The Paradox Box*, J. Miller éd.

plus populaire, reprise dans plusieurs études, est certainement celle du canard-lapin. Robert Chambers, qui s'intéresse de près aux questions de l'ironie, s'arrêtait déjà à l'image dans le cadre de ce qu'il nommait «perspective», cette «illusion that two or more mutually exclusive sets of conventions are simultaneously operative in a single passage or poem» (Chambers 1974: 80).

Paru originellement dans la presse, le dessin avait été popularisé par Gombrich dans *Art and Illusion* (1961), un ouvrage au retentissement important.



«Le tombeau de Napoléon» et le canard-lapin rejoignent des définitions anciennes d'une ironie qui «denies what it says» (Knox 1989: 37), mais alors que les commentateurs de l'ironie classique admettaient que la distance entre apparence et réalité pouvait être franchie, et qu'une signification définitive pouvait se dégager, les images récentes montrent des commentateurs réticents à se prononcer sur un sens ultime. La nature des illustrations proposées, et plus encore la lecture qui en est faite, montrent combien s'est généralisée l'ironie comme moment de suspension du sens qui invite à une interrogation. L'ironie ne cache rien, elle juxtapose, et provoque l'aporie d'où le sens naîtra grâce à la collaboration du lecteur.

Des images qui ne doivent rien aux illusions optiques apparaissent cependant aussi lorsqu'il s'agit d'éclairer l'ironie. Philippe Hamon aura recours à une photographie qui n'exploite pas l'idée d'ambiguïté pour introduire le phénomène, le «circonscrire et [...] identifier quelques problèmes fondamentaux».<sup>3</sup> Le critique retient un cliché

---

3. La photographie et les citations sont empruntées aux deux introductions: Hamon (1996: 3-5, 6-7).

de Robert Doisneau datant de 1948, intitulé «Le regard oblique», et qui explique le titre qu'il a choisi de donner à son ouvrage *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*:

Dans la photographie de ce couple, le regard de la femme se pose sur un sujet qu'on imagine innocent, tandis que celui de l'homme se dirige «obliquement» vers le nu. Hamon voit dans cette «obliquité» d'un «regard faussement naïf», le carrefour d'une ironie qu'il propose d'aborder selon cinq axes: 1. en interrogeant les liens entre ironie verbale et de situation, 2. en privilégiant sa nature axiologique, 3. en insistant sur la notion d'écart, 4. en s'arrêtant à la question du sens ainsi qu'y invitent les implicites, 5. en se montrant attentif à la mise en scène qu'elle suppose. Chacun de ces différents aspects, qui sont autant d'accents, se trouve analysé une première fois en ouverture du livre à travers une lecture de la photographie; ils seront développés plus longuement dans le corps de l'ouvrage.



Le recours à l'image est ici fort différent que dans les exemples considérés précédemment. La perspective est plus analytique et la photographie vaut à la fois

symbole et programme: symbole de l'obliquité, programme de la recherche. Les deux utilisations sont également importantes pour la critique, mais je m'arrêterai ici à la première seulement. Il est manifeste que Philippe Hamon a retenu l'image parce qu'il entendait souligner l'obliquité de l'ironie: les autres considérations ont suivi dans le sillage de cette première affirmation forte.

Il s'agissait pour Hamon de s'opposer à une représentation fréquente de l'ironie, en particulier dans certaines «linguistiques naïves» qu'il égratigne volontiers, et qui suppose l'existence d'un sens propre qui précède un sens figuré. La référence au «regard oblique» lui permet en particulier de prendre ses distances avec des conceptions du sens qui imaginent que l'ironie peut se traduire selon une formule simple qui remplace chaque énoncé par son contraire et atteindrait ainsi le «vrai»:

un texte ironique n'est pas une succession de calembours ou de traits d'esprits juxtaposés, et l'ironie globale dont traitera le littéraire ne saurait être réduite à un échantillonnage de phrases ironiques, à la somme des figures locales de l'ironie.

Le recours au regard oblique tel que Doisneau le met en scène est pour Hamon une manière de souligner que l'ironie est un jeu de perspectives. On voit ainsi comment il rejoint «obliquement», sans recours au trompe-l'œil, une conception de l'ironie qui souligne l'indécision du sens.

Je me plaçais dans une position semblable lorsque j'ai choisi à la suite de tant d'autres de recourir à une image dans l'espoir de faire comprendre l'ironie d'un coup d'œil. Car c'est cela aussi, ce processus mental rapide qui caractérise l'ironie, que les commentateurs cherchent à retrouver lorsqu'ils font appel à l'illustration. J'empruntais à l'exposition Documenta IX de Jan Hoet, recadrée dans un cercle, l'image des deux cygnes:



Ce dessin figure en couverture de *Poétique de l'ironie* et je rappelle ici le commentaire que je lui consacrais (Schoentjes 2001: 320). Le dessin montre un cygne noir et son image dans l'eau, dont la présence est suggérée par une simple ligne droite. Le reflet du cygne n'est toutefois pas fidèle à son modèle: non seulement il est blanc, mais encore il tient le cou recourbé dans la position de l'animal au repos alors que le cygne noir allonge le cou dans une attitude qui suggère l'activité.

L'ambiguïté du signe arrête le regard et pose question. Il apparaît au premier coup d'œil que l'apparence (le reflet) n'est pas identique à la réalité (le cygne): l'être diffère manifestement du paraître et cela conduit à réfléchir sur le principe de composition. L'opposition forte entre le noir et le blanc, soulignée par l'axe de l'eau, incite d'abord à restaurer l'unité de la composition en mettant en avant la notion de contraire.

Compte tenu des connotations fortes des couleurs, un jugement de valeur peut à ce moment s'introduire dans l'analyse. Le spectateur peut ainsi être tenté d'opposer un beau cygne à un cygne laid; il trouverait d'ailleurs matière à étayer cette thèse dans le désordre des plumes du cygne noir. Pour peu que le temps s'introduise dans le dessin et le transforme en histoire, le mouvement de renversement caractéristique apparaîtra

comme celui de l'ironie du sort: immédiatement surgit à l'esprit l'histoire du vilain petit canard qui dans le conte d'Andersen se métamorphose en cygne majestueux.

Le dessin résiste toutefois à l'explication qui met en avant la stricte notion de contraire puisqu'il exige qu'on prenne en considération la position différente des deux cygnes. Les attitudes spécifiques de chacun les mettent en effet dans un autre type de relation, plus générale: le reflet montre autre chose, quelque chose de différent mais surtout quelque chose d'inconciliable avec le cygne réel qui est censé l'avoir généré. La lecture d'un dessin semblable commence par la prise de conscience des contradictions irréductibles. S'achoppant aux oppositions, l'esprit n'a de cesse que celles-ci ne prennent sens et, dans la mesure où il ne manque ni peintres ni auteurs ayant fait une place aux cygnes dans leurs œuvres, l'interprétation s'ouvre sur tout le domaine de l'art.

L'ironie dans la littérature de fiction ne fait rien d'autre: en confrontant le lecteur à des significations en contradiction, elle sollicite l'interprétation. Le champ est vaste, allant d'une ironie qui admet que l'on fasse appel à la notion de contraire pour renverser la signification du texte à ces ironies qui jettent le lecteur dans l'aporie en multipliant des indices de sens incompatibles. Mais l'ironie ne sera véritablement ironie que lorsqu'elle saura créer un moment d'ouverture dans le texte et permettra ainsi au lecteur de s'impliquer dans l'œuvre.

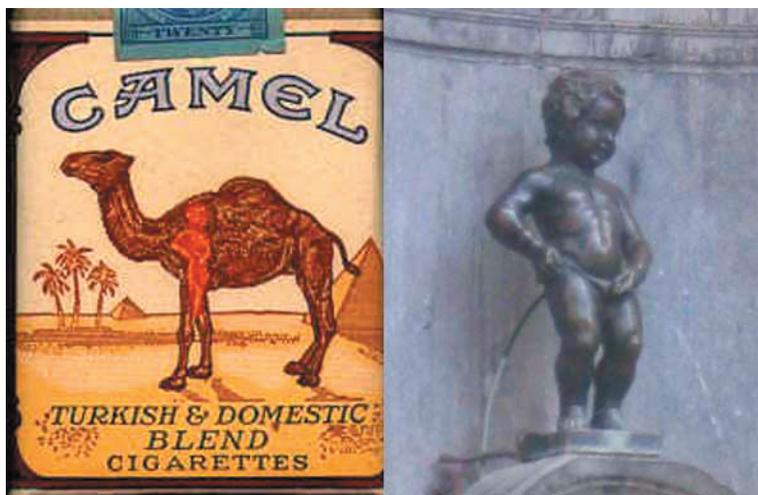
L'ironie apparaît alors comme un jeu de réflexion qui, en mettant les choses à distance, les met aussi en question; fidèle à son étymologie, cette ironie-là *interroge*...

Je voudrais prolonger ici cette question d'interrogation sur le sens, centrale dans l'ironie. Je le ferai en faisant appel à une dernière image qui non seulement montre à mon avis bien le fonctionnement de l'ironie, mais qui en outre est elle-même ironique. J'emprunterai à un monde qui n'est celui de l'art, mais celui du marketing, le dessin qui décore les paquets de la marque de cigarettes Camel.

Pour la plupart des fumeurs, comme d'ailleurs pour les non-fumeurs qui prennent en main un paquet de cette marque, l'avant représente un chameau sur fond de désert, d'oasis et de pyramides. La thématique est vraisemblablement inspirée par le «Turkish blend», même s'il n'y a pas de pyramides dans ce pays, et qu'on ne peut guère imaginer ici la malice de ceux qui invitent à visiter «Israël et ses pyramides...».

Dans ce dessin pourtant, l'observateur attentif peut distinguer autre chose, en particulier s'il est Belge ou s'il a une bonne connaissance des lieux symboliques de la Belgique. En effet, la patte antérieure gauche de l'animal comporte une figure dissi-

mulée qui n'est autre que le célèbre «Manneken Pis», équivalent belge de la tour Eiffel et reproduit comme elle en nombre illimité sur des cartes postales, des porte-clés ou —spécialité belge— des tire-bouchons!



Je n'ai pas trouvé de source fiable qui explique l'origine de ce dessin et de la malice qu'il contient; d'ailleurs, peu importe pour le propos qui est le mien ici. L'intentionnalité ne peut pas faire de doute, le motif étant trop précis pour que son apparition soit l'effet d'un pur hasard. Une des explications le plus fréquemment avancées à la présence de ce petit personnage insolent serait que l'artiste responsable, belge, aurait eu un différend avec un responsable du cigarettier et qu'il se soit vengé en raillant le dessin censé inviter à l'exotisme et à l'évasion en lui juxtaposant une figure irrespectueuse. En pissant sur la patte du chameau, il pisse sur le symbole de la marque.

Chacun peut en faire l'expérience autour de soi: il suffit de montrer un paquet de Camel et d'inviter à y chercher la figure cachée pour que les interprétations aillent bon train. Certains, même lorsqu'ils ont «vu» le petit personnage, refusent de croire à l'intentionnalité, et soutiennent qu'il se passe là ce qui se passe avec les nuages ou avec les taches d'encre: on y voit ce qu'on y met. D'autres poussent le jeu de la recherche et de l'interprétation jusqu'au ridicule en affirmant que César et Cléopâtre sont également dissimulés dans le dessin... ils font l'amour derrière une pyramide, ou au choix, dans le bâtiment qui décore l'arrière du paquet.

Plus sérieusement, d'autres avancent que le dessin comporte d'autres motifs cachés: en particulier un lion, qui partage la queue avec le chameau et dont la tête et la crinière se dissimulent sous la bosse. Ici encore, comme le disait Kierkegaard à propos de la silhouette de Napoléon, impossible de faire disparaître le lion une fois que l'œil l'a repéré. Cette nouvelle reconnaissance met en place de nouvelles tentatives d'explication, généralement moins satisfaisantes que celles avancées pour expliquer la présence de Manneken Pis.

Ainsi, dans une assistance constituée au hasard, il se trouvera des personnes pour reconnaître la présence du petit pisseur mais qui refuseront par contre de souscrire à l'intentionnalité du lion, arguant soit que les contours sont moins précis, soit qu'aucune histoire, similaire à celle de la querelle entre le dessinateur et le commanditaire, ne vient étayer sa présence.

Il me semble que nous avons là une nouvelle image qui permet de montrer un aspect de la nature et du fonctionnement de l'ironie. Comme l'ironie, Manneken Pis n'est pas donné d'emblée, mais la reconnaissance met en place une série d'oppositions significatives: «sérieux» du chameau *versus* personnage «ludique», univers urbain occidental *versus* paysage naturel exotique, etc... L'interrogation touche l'intentionnalité et les raisons de la présence du petit garçon. Une histoire, racontée cette fois par l'observateur, s'efforce de donner un sens à la scène.

C'est d'ailleurs pourquoi le lion, s'il est bien là, est moins satisfaisant du point de vue de l'interrogation sur le sens: sa présence semble relever d'un hasard, qui, pour jouer sur la formule d'Aristote, doit tout au hasard, est simplement fortuit. Pourquoi en effet un lion plutôt qu'un puma ou un tigre? Le hasard ici ne semble pas arrivé à dessein. Alors que la présence de Manneken Pis, parce qu'elle est ironique, est porteuse de sens, celle du lion ne l'est pas. Le jeu de symétrie sur les valeurs, qui fonde formellement l'ironie, fait défaut: en son absence, le sens ne sait dans quelle direction se développer.

C'est dans la symétrie, dans ce jeu d'interrogation et de renversement sur le sens que je veux voir le noyau de l'ironie, c'est lui qui, parce qu'il fait nécessairement appel à l'idée d'équilibre et de justice, procure le plaisir de l'ironie. Il existe une beauté qui naît de la juxtaposition, de la coexistence de deux éléments dont la vocation était de rester séparés.

Le commentaire du dessin des cygnes mettait en exergue un plaisir esthétique, car il est indéniable qu'il se dégageait une beauté du jeu de renversement. La lecture

du dessin du chameau de Camel souligne plus généralement le plaisir intellectuel qui découle de la satisfaction éprouvée à l'idée d'avoir perçu, compris quelque chose qui échappe sans doute au plus grand nombre. Il est renforcé, conformément à la nature axiologique de l'ironie, par le sentiment de justice: il ne faut pas être Belge pour éprouver une certaine satisfaction à voir un géant de l'industrie du tabac vengé par un petit personnage venu d'un pays tout aussi petit que lui. On goûte le juste retour aux choses, un équilibre qui nous permet d'imaginer le monde tel qu'il devrait être.

Par le jeu de la symétrie l'ironie donne un sens au monde.

PIERRE SCHOENTJES  
*Université de Gand*

#### BIBLIOGRAPHIE

- GUICHARD, TH. (2000) «Interview avec Leslie Kaplan autour de son roman *Le psychanalyste*», *Le matricule des anges*, 29, janvier-mars.
- BERGSON, H. (1966) *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, P.U.F.
- BLOK, A. (1908) «Ironija», *Rec [Rjetsj]*, 7-XII, p. 12.
- BOOTH, W. C. (1983) «The Empire of Irony», *Georgia Review*, 37/4, pp. 719-737.
- (1975) *A Rhetoric of Irony*, Chicago/ Londres, University of Chicago Press.
- BOURNE, R. S. (1913) «The Life of Irony», *Atlantic Monthly*, 111, pp. 357-367.
- CAMUS, A. (1964) *Carnets II*, Paris Gallimard.
- CICÉRON, (1957) *De l'orateur*, texte établi et traduit par E. Coubaud et H. Bornecque, Paris, Belles lettres.
- CHAMBERS, R. W. (1974) *Parodic Perspectives: A Theory of Parody*, Ann Arbor, UMI.
- DANE, J. A. (1991) *The Critical Mythology of Irony*, Athènes/ Londres, University of Georgia Press.
- DEKKER, A. F. (1965) *Ironie in de Odysee*, Leiden, Brill.
- DELEUZE, G. (1968) *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, U.G.E.
- GOMBRICH, E. H. (1961) *Art and Illusion: A Study in Psychology of Pictorial Representation*, Princeton, Princeton University Press.
- GOURMONT, R. DE (1963) *Images littéraires III*, Paris, Mercure de France.
- HAMON, P. (1996) *L'ironie littéraire. Essais sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette.

- JANKÉLÉVITCH, V. (1950) *L'ironie ou la bonne conscience*, Paris, Presses Universitaires de France.
- KIERKEGAARD, S. (1975) *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, traduit par P.-H. Tisseau et E.-M. Jacquet-Tisseau, Paris, L'Orante.
- KNOX, D. (1989) *Ironia. Medieval and Renaissance Ideas about Irony*, La Haye, Brill.
- MILLER, J. éd, *The Paradox Box*, s.l. Redstone Press, s.d.
- MUECKE, D. C. (1969) *The Compass of Irony*, Londres, Methuen.
- (1983) «Images of Irony», *Poetics Today*, 4/3, pp. 399-413.
- NIETZSCHE, F. (1970) *Par-delà le bien et le mal*, Paris, U.G.E.
- PUGH, A. CH. (1985) «Interview with Claude Simon: Autobiography, the Novel, Politics», *Review of Contemporary Fiction*, 5: 1, pp. 7-8.
- RABELAIS, F. (1973) *Gargantua*, «Prologue au Lecteur», in *Œuvres complètes*, G. Demerson éd., Paris, Seuil.
- REYNAUD, CH. H. (1922) *De l'ironie*, Valence, Imprimerie valentinoise.
- SCHLEGEL, F. (1967) *Athenäum*, in *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, H. Eichner éd., Paderborn, Schöningh, t. 2, pp. 165-255.
- SCHOENTJES, P. (2001) *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil.
- THIRLWALL, C. (1833) «On the Irony of Sophocles», in *The Philological Museum*, Cambridge, t. 2, pp. 483-537.
- TOUR, CH. DE LA (pseud. de LOUISE CORTAMBERT) (1819) *Le langage des fleurs*, Paris, Garnier.