



**HAL**  
open science

## L'ironie

Laélia Véron

► **To cite this version:**

Laélia Véron. L'ironie. Matthieu Letourneux; Alain Vaillant. L'Empire du rire XIXe-XXIe siècle, CNRS Editions, pp.321-338, 2021, 9782271125262. hal-03438664

**HAL Id: hal-03438664**

**<https://hal.science/hal-03438664>**

Submitted on 10 Jan 2022

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

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

# L'ironie

(Laélia Véron)

L'ironie est partout – ou tout au moins elle est susceptible d'être partout. Comme le dit A. Vaillant : « il n'est guère de conversation amicale, de débat un peu animé, de roman, de film, de publicité ou d'intervention médiatique qui ne donne l'occasion de repérer une pointe d'ironie, ou du moins de la soupçonner, à tort ou à raison<sup>1</sup> ». Parole oblique, l'ironie peut être aussi bien vue comme une « huile de moteur<sup>2</sup> », qui facilite les interactions de la grande machine sociale, en prévenant toute violence directe, que comme une forme de manipulation. Elle fait en effet partie de ces « ruse[s] discursive[s] » analysées par C. Kerbrat-Orecchioni qui préfèrent la parole indirecte à la parole explicite. L'ironie peut éveiller le plaisir, plaisir de la dissimulation par le locuteur, plaisir du décodage pour l'interlocuteur, plaisir de la connivence partagée par les deux dans ce « jeu de la devinette<sup>3</sup> » tout comme elle peut se montrer malveillante ou déstabilisante, l'interlocuteur ne sachant pas si le locuteur assume ou non son énoncé – ce locuteur pouvant toujours se cacher derrière une intention ironique (« Mais comment avez-vous prendre cela au sérieux ? C'était évidemment ironique ! ») L'ironie couvre des registres divers et peut susciter aussi bien un rire joyeux qu'un sourire froid ou un grincement de dents. Ainsi, Balzac, dans l'incipit du *Cousin Pons*, évoquait « ce sourire particulier (...) qui dit tant de choses ironiques, moqueuses ou compatissantes<sup>4</sup> ». Les deux adjectifs antithétiques illustrent toute la complexité de l'ironie, tonalité ambiguë, qui peut aussi bien pencher vers le sarcasme que vers l'empathie.

Multiforme, l'ironie semble pouvoir se nicher partout. Dans un texte, une parole, dans une mimique, une intonation, une image<sup>5</sup>. Ph. Hamon va jusqu'à l'étendre à toute la littérature : en effet, le principe même de la représentation littéraire est de ne pas signifier directement, explicitement, mais d'user du détour, qu'il s'agisse du détour par la figure du personnage ou par la figure de style. S'il paraît excessif de dire que toute la littérature est ironique, il est juste qu'elle est potentiellement « ironisable<sup>6</sup> » selon l'expression d'A.

---

<sup>1</sup> Alain Vaillant, « Ironie (1) : l'art de l'esquive », *La civilisation du rire*, CNRS Éditions, Paris 2016, p. 143.

<sup>2</sup> *Idem.*

<sup>3</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, A. Colin, Paris, 1986, p. 277.

<sup>4</sup> Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons, La Comédie humaine*, édité par Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, p. 483.

<sup>5</sup> Philippe Hamon commence ainsi son essai sur l'ironie par une analyse d'une photographie de Robert Doisneau. Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, Paris, 1996.

<sup>6</sup> Alain Vaillant, « Ironie (1) : l'art de l'esquive », *La civilisation du rire, Op. cit.*, p. 144.

Vaillant. C'est la littérature moderne qui semble particulièrement jouer sur cette ironie, peut-être parce qu'elle a conscience de cette « obliquité structurelle<sup>7</sup> » – c'est d'ailleurs dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle que le terme d'*ironie* connaît un fort succès critique, notamment pour désigner l'ironie romantique<sup>8</sup>. L'ironie se serait-elle développée à partir du XIX<sup>e</sup> siècle ? Dans son essai, Ph. Hamon s'attarde sur les ironies dix-neuviémistes. Ne présente-t-on généralement pas Flaubert à la fois comme un maître de l'ironie et comme un des « principaux initiateurs de la modernité littéraire<sup>9</sup> » ? Deux caractéristiques qui s'entrecroisent : Flaubert serait moderne parce qu'ironique. L'affirmation semble aller de soi, mais elle risque de ne pas dépasser, comme le dit A. Vaillant, un « raisonnement purement tautologique : la modernité se caractérisant par l'esprit d'ironie, et en retour, l'ironie étant définie par la conscience de la modernité et de sa complexité<sup>10</sup> ». Le lien entre l'ironie et la modernité n'est guère éclairci : dans le discours courant, on peut associer l'ironie tout aussi bien à l'époque moderne qu'à des origines très anciennes, le premier maître de l'ironie étant censé être Socrate. On définit à la fois l'ironie comme une pratique, une esthétique, et une vision philosophique sur le monde – la littérature étant un moyen commode de réunir ces différents domaines puisqu'elle serait une vision incarnée esthétiquement, une pensée en acte. Il convient de faire un détour philosophique pour mieux saisir les ambiguïtés de la notion d'ironie.

### ***L'ambiguïté de l'ironie socratique***

L'ironie, en tant que pratique langagière est souvent considérée comme constitutive de l'activité même de penser. C'est son usage par Socrate, dans l'Athènes du Ve siècle avant Jésus-Christ, qui l'a élevée à cette importance. Dans les dialogues de Platon qui le mettent en scène, Socrate manie constamment l'ironie. Mais cette ironie peut se décliner de plusieurs manières. La première, qui correspond à notre définition moderne de l'ironie, est lorsque, comme le dit A. Vaillant, « Socrate est *l'eirôn*, c'est-à-dire un malin jouant à l'idiot<sup>11</sup> ». Cette ironie suppose une duplicité énonciative et elle a pour but premier, pour le locuteur, de prendre le dessus sur l'interlocuteur. C'est l'ironie de Socrate face aux sophistes, qu'il cherche plus à supplanter qu'à former. Cependant, l'ironie socratique – et sa dimension

---

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> Sur l'histoire critique de l'ironie, voir Marie de Gandet « Ironies romantiques dans les années 1830 », *Ironies balzacienes*, sous la direction d'É. Bordas, C. Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire, 2003, p. 17-29.

<sup>9</sup> Alain Vaillant « Le lyrisme de l'ironie », *L'Esthétique du rire*, Presses Universitaires Paris Nanterre, Nanterre, 2014, p. 280.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>11</sup> Alain Vaillant, « Ironie (1) : art de l'esquive », *La civilisation du rire*, Op. cit., p. 148.

proprement philosophique – peut désigner un tout autre processus. Socrate utilise l'ironie, lorsqu'il reprend systématiquement les énoncés de ses interlocuteurs en les considérant précisément comme des énoncés, désinvestis de toute adhésion subjective, et en les constituant ainsi au rang d'objet de l'analyse philosophique. Cette disposition objectivante à l'égard des paroles, qui permet de suspendre au moins temporairement l'adhésion immédiate à ce qui est dit et de réfléchir sur l'énoncé lui-même, constitue la méthode propre de l'analyse socratique comme maïeutique, laquelle se définit donc moins par des outils logiques que par une suspicion intransigeante à l'égard du contenu de sens des paroles échangées. L'ironie, prise en ce sens, est au départ une pratique tout à fait innocente puisque le simple fait de répéter ce qu'un autre dit sans y ajouter foi n'a pas pour vocation première la raillerie, mais la simple enquête intellectuelle.

Le rire socratique n'est donc pas forcément moqueur. Il ne suppose pas non plus nécessairement une complicité entre le locuteur et des destinataires potentiels (souvent le public, ordinairement destinataire second de l'échange) quant à la valeur – ou plutôt ici la non-valeur – de ce qui est dit et répété. Socrate n'apparaît donc comme un railleur que pour celui qui sait déjà que, au cours du dialogue, la parole qui sert de point de départ à la discussion s'avérera vaine et inconsistante et que Socrate feint donc d'y accorder de l'importance alors même qu'il connaît déjà les résultats du dialogue et pourrait les énoncer d'emblée. On pourrait penser que cette lecture est pertinente puisque nous savons, *a priori*, que Socrate a raison et que ceux qu'il interroge sont des naïfs. Mais c'est là méconnaître le mouvement même du dialogue et de la pédagogie socratiques. En effet l'ironie socratique ne vise pas à affirmer une théorie ou une définition de tel ou tel objet (l'amour, le beau, etc.), ce n'est donc pas un cours mais une pratique intellectuelle qui consiste à faire adopter à l'interlocuteur une posture de la réflexivité sur ses propres paroles. L'ambiguïté du rapport entre locuteur et interlocuteur, dans le dialogue socratique, vient de la place de l'auditoire (le lecteur étant un relais de cet auditoire). La présence d'un public, qui écoute et commente les paroles de Socrate, peut accréditer l'idée d'une raillerie adressée, derrière la personne visée, à des auditeurs complices, conscients d'avance de la nullité de ce qui est dit. Cependant (et Socrate insiste sur ce point), ce public et son rire sont toujours adventices dans les dialogues.

On peut donc rencontrer ces deux types d'ironie, moqueuse et non moqueuse, supérieure ou pédagogique dans les dialogues écrits par Platon, suivant quel est l'interlocuteur de Socrate. Dans *Euthydème* par exemple, Socrate se confronte aux sophistes et son ironie est

bien sarcastique. Mais dans un dialogue comme le *Ménon*, l'ironie de Socrate est bien plus pédagogique. Nulle ironie supérieure, nulle volonté de se moquer d'une cible ou de jouer à l'imbécile dans le célèbre dialogue de Socrate avec l'esclave. Dans *La République*, les deux ironies sont présentes, puisque Socrate s'adresse aussi bien à des sophistes qu'à des non-sophistes.

Une ironie l'emporte-t-elle sur l'autre ? La réception philosophique de la démarche socratique se divise sur ce point. Schopenhauer lit bien la posture ironique de Socrate comme une feinte. Il définit l'ironie comme « la plaisanterie [dissimulée] derrière le sérieux<sup>12</sup> », ce qui suppose de la part de Socrate une intention humoristique et une pratique du faux-semblant. Cette interprétation a été reprise par Nietzsche dans sa thèse de la « fausseté de Socrate<sup>13</sup> ». Au contraire, Kierkegaard évalue positivement l'ironie de Socrate comme une démarche proprement philosophique<sup>14</sup>. C'est dans cette tradition que se situe Jankélévitch lorsqu'il cherche à définir l'ironie<sup>15</sup>. Pour Jankélévitch, l'ironie, fondamentalement morale, se distingue de l'hypocrisie, du cynisme, du mensonge précisément parce qu'elle est conscience lucide et qu'elle cherche à éveiller cette lucidité chez les autres, quand bien même elle s'égarerait en chemin, que ce soit en échouant, ou en cédant à un rire plus faciles. Ce débat est-il éloigné des pratiques contemporaines de l'ironie ? Peut-être pas. On peut ainsi se demander si une ironie comme celle de l'humoriste Guillaume Meurice, connu pour ses micro-trottoirs caustiques<sup>16</sup> répond à cette définition. En effet, la démarche de Meurice ressemble à celle décrite par Jankélévitch. La forme est bien celle du dialogue : l'humoriste-ironiste pose des questions et répète le discours d'autrui, soit pour isoler certaines affirmations absurdes ou contradictoires (le simple fait de répéter un énoncé détaché mettant en valeur cette absurdité ou cette contradiction) soit pour le questionner (par une question récurrente « est-ce qu'on est sûr de ça ? »), soit pour déstabiliser l'interlocuteur (par l'expression d'une admiration ironique « C'est beau ce que vous dites ! »). Cette démarche est conscientisée de la part de Meurice, qui assure ne jamais se moquer des personnes mais de leurs raisonnements : « J'aime bien accepter la logique de la personne et pousser son raisonnement jusqu'à ce qu'il

---

<sup>12</sup> Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduit par Christian Sommer, Marianne Dautrey et Vincent Stanek, Paris, Gallimard, 2009, p. 1298-1299.

<sup>13</sup> Sur l'interprétation nietzschéenne de l'ironie socratique, on peut renvoyer au paragraphe 191 de *Par-delà bien et mal* : Freidrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, trad. P. Wotling, Paris, Flammarion, 2000, p. 146-147.

<sup>14</sup> Søren Kierkegaard, *Le Concept de l'ironie*, in S. Kierkegaard, *Œuvres complètes*, tome 2, trad. P.-H. Tisseau et E.-M. Jacquet-Tisseau, Paris, Éditions de l'Orante, 1975.

<sup>15</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 2011.

<sup>16</sup> Guillaume Meurice est notamment connu pour ses quotidiennes « Le Moment Meurice », sur France Inter depuis 2013.

se casse la gueule de lui-même. Je trouve ça plus efficace, et beaucoup plus amusant<sup>17</sup> ». Cependant, un dispositif énonciatif contredit cet aspect maïeutique : ces dialogues sont découpés, montés et commentés dans une chronique dite en direct à la radio, en présence des autres chroniqueurs et chroniqueuses qui s'esclaffent à l'écoute des extraits et des remarques sarcastiques. Contrairement aux principes du dialogue socratique, l'ironie de Meurice a besoin de susciter le rire de cet auditoire complice, qui partage son ironie, contre une cible.

De fait, le principe de l'ironie socratique philosophique comme *maïeutique*, avec sa dimension intellectuelle et pédagogique, si elle est toujours revendiquée aussi bien dans certains courants philosophiques que dans certaines pratiques, est en fin de compte assez éloigné de ce que l'on entend communément par *ironie*, terme qui semble désormais connoter toujours la raillerie. Si tel est le cas, c'est notamment du fait de la reprise du terme et du thème par la modernité romantique, qui les ont systématisés pour en faire une disposition d'esprit plus qu'une pratique, voire les transformer en synonyme du décalage agressif vis-à-vis de tout ce qui est.

### ***Hegel et la critique de l'ironie romantique de Schlegel. L'ironie comme modernité.***

Si l'ironie socratique, en effet, n'était qu'une pratique, l'accession de l'ironie au rang d'objet philosophique ne commence en réalité vraiment qu'avec le romantisme allemand, au seuil de la modernité. L'ironie se met alors à ne plus désigner une activité langagière mais un véritable état d'esprit, lequel condense la vérité du rapport de la subjectivité à tout ce qui est fini et, partant, du rapport de l'homme à son univers. On considère habituellement qu'il s'agit là de l'ironie « romantique », en tant qu'elle accompagne – en Allemagne du moins – le mouvement littéraire du même nom et contribue à lui donner ses racines théoriques. Le lien entre cette ironie romantique allemande et les romantiques français des années 1830 (formule vaste, puisqu'on peut y retrouver un auteur comme Balzac) n'est pas aisé à définir, mais on s'accorde à penser que ces auteurs français ont été influencés par l'idéalisme abstrait allemand sans pour autant l'adopter tel quel. Selon Marie de Gandt, l'ironie des années 1830 fait partie de ce « romantisme ouvert, où les idées circulent entre pays et entre siècles<sup>18</sup> ». Mais c'est bien l'ironie telle qu'elle a été théorisée par Schlegel et critiquée par Hegel qui a été considérée comme l'incarnation de la modernité.

---

<sup>17</sup> « Guillaume Meurice : “Les luttes sociales manquent d'humour” », Ballast, 16 septembre 2016. <https://www.revue-ballast.fr/guillaume-meurice/> [consulté le 13 août 2019]

<sup>18</sup> Marie de Gandt, *Art. cit.*, p. 17.

Schlegel caractérise l'ironie notamment dans ses « Lyceums-Fragmente », qui contiennent trois textes elliptiques mais essentiels sur l'ironie. Outre le fragment 48, qui définit l'ironie comme « la forme du paradoxe », ce dernier étant « tout ce qui est à la fois bon et grand », on s'intéressera ici au fragment 42, qui se compose du texte suivant.

La philosophie est la patrie véritable de l'ironie, que l'on aimerait définir beauté logique : car partout où l'on philosophe en dialogues parlés ou écrits et non sur le mode rigoureusement systématique, il faut exiger et faire de l'ironie ; même les Stoïciens tenaient l'urbanité pour une vertu. Sans doute y a-t-il aussi une ironie rhétorique qui, employée avec retenue, est remarquablement efficace, en polémique surtout ; toutefois elle est à l'urbanité sublime de la muse socratique ce que l'éclat du plus brillant morceau d'orateur est à une tragédie antique de haut style. Seule la poésie là encore peut s'élever à la hauteur de la philosophie ; elle ne prend pas appui, comme la rhétorique, sur de simples passages ironiques. Il y a des poèmes anciens et modernes, qui exhalent de toutes parts et partout le souffle divin de l'ironie. Une véritable bouffonnerie transcendante vit en eux. À l'intérieur, l'état d'esprit [*Stimmung*] qui plane par-dessus tout, qui s'élève infiniment loin au-dessus de tout le conditionné, et même de l'art, de la vertu et de la génialité propres : à l'extérieur, dans l'exécution, la manière minimale d'un bouffon italien traditionnel<sup>19</sup>.

L'opposition entre l'ironie rhétorique et l'ironie philosophique recoupe l'opposition pointée plus haut entre ce qui n'est qu'un instrument et un véritable « état d'esprit » [*Stimmung*] qui informe un certain regard sur le monde. L'ironie, en effet, est la capacité qu'a le sujet humain de s'élever au-delà de tout ce qui est fini et de refuser tout enfermement dans un quelconque contenu. Schlegel élève ainsi l'ironie à une disposition existentielle bien éloignée du rire : si l'ironie, au départ, consiste, pour la subjectivité, à manifester son irréductibilité à ce qu'elle énonce, elle est plus généralement le geste d'affirmation de soi en tant précisément que sujet. C'est pourquoi, d'ailleurs, Schlegel la définit comme « la forme du paradoxe » : le paradoxe est en effet ce qui est énoncé comme impensable, qui dissout les thèses en pointant leur absurdité et qui ne laisse par conséquent subsister rien d'autre que l'entité énonciative elle-même dans sa pure activité. Si le contenu n'a aucun sens stable, puisqu'il s'auto-nie par le principe du paradoxe, la seule chose qui reste, c'est l'énonciation, ou plutôt la personne qui énonce. On peut rapprocher cette posture aussi bien de celle du dandy mondain, qui pose un œil ironique et blasé sur tout ce qui l'entoure, qui ne dit rien sérieusement, et qui n'a d'autre but qu'être que de la posture cynique de ceux que M. de Gant appelle les « “petits romantiques<sup>20</sup>” » français.

Cette corrélation entre l'ironie et l'idée de subjectivité infinie est présentée par Schlegel comme une disposition d'esprit qui signerait la singularité de la conscience humaine. Mais elle peut être également vue, non pas comme constitutive d'une essence, mais comme une manifestation historique de cette conscience humaine. L'ironie serait alors un état d'esprit

---

<sup>19</sup> Traduction par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, Seuil, Paris, 1978, p. 85.

<sup>20</sup> Marie de Gandt, *Art. cit.*, p. 18.

passager, une pathologie, signe d'une époque malade de la subjectivité vide. C'est ce que Hegel, dans ses *Cours d'esthétique*<sup>21</sup>, répond à Schlegel. Il commence par pointer le lien entre l'ironie et l'apparition d'une philosophie de la subjectivité, dont Fichte constitue à ses yeux le principal représentant, en poussant à l'excès le principe cartésien du Cogito. Ce qui était, pour Descartes, le point de départ de l'activité de connaissance devient chez Fichte (selon Hegel) un principe ontologique.

Fichte pose, comme étant le principe absolu de tout savoir, de toute raison et de toute connaissance, le Je, et plus précisément, le Je restant entièrement abstrait et formel. Deuxièmement, ce Je est par conséquent parfaitement simple en lui-même : d'un côté, toute particularité, toute détermination, tout contenu est nié en lui – car toute chose est engloutie dans cette liberté et cette unité abstraites –, et d'un autre côté, tout contenu censé valoir pour le Je n'est qu'en tant qu'il est posé et reconnu par lui<sup>22</sup>.

Ce qui est pour Fichte une liberté absolue n'est selon Hegel qu'une liberté abstraite. Hegel rejette aussi bien la doctrine ontologique de Fichte que le principe artistico-existential ironique, celui d'un sujet souverain et irréductible à tout contenu, que Schlegel déduit de cette doctrine. Car la doctrine de Fichte n'est en aucun cas, pour Hegel, une définition suffisante de ce qu'est la subjectivité. Bien au contraire, elle réduit la subjectivité humaine à la frivolité du badinage et s'oppose à tout ce que la sphère de l'activité humaine comporte de *sérieux*.

Selon [le] principe [ironique], je vis en artiste si toutes mes actions et en général mes extériorisations, pour autant qu'elles concernent un contenu quelconque, restent pour moi une simple *apparence* et adoptent une figure qui est à mon entière discrétion. Dès lors, je ne prends véritablement au *sérieux* ni ce contenu, ni son extériorisation, ni son effectivité. Car le sérieux véritable n'intervient que moyennant un intérêt substantiel, une chose en elle-même consistante, la vérité, le souci éthique, etc., bref un contenu qui en tant que tel vaut déjà pour moi comme essentiel, si bien que je ne deviens essentiel pour moi-même à mes propres yeux qu'à partir du moment où je me suis plongé dans un tel contenu et me suis rendu adéquat à lui dans tout mon savoir et toute ma conduite<sup>23</sup>.

Pour Hegel, l'ironie frivole est intrinsèquement opposée au sérieux, qui lui est du côté du « contenu » (que nie le principe paradoxal de l'ironie), de son « extériorisation » (le fait d'assumer son énonciation) et son « effectivité » (le fait d'agir en conséquence). Alors que l'ironie nie la possibilité même d'un contenu stable, au profit d'une subjectivité absolue, le sérieux considère que c'est le contenu qui fait de soi un être pleinement réel. L'ironie, dans son opposition au sérieux, se trouve donc corrélée à une sorte de désintérêt intrinsèque pour tout autre chose que le moi, qui s'accompagne d'une auto-élévation de soi à la « génialité divine » : celui qui ne croit à rien, qui a un détachement ironique vis-à-vis de ce qu'il crée s'apparente en effet à Dieu qui peut créer et détruire à sa volonté. En outre, ce narcissisme va de pair d'un mépris pour le vulgaire qui, n'ayant pas atteint cette hauteur ironique, serait tout

---

<sup>21</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique*, traduction par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, tome I, Paris, Aubier, 1995, p. 90-97.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 91.

entier pris dans la croyance sérieuse aux réalités de ce monde, et notamment à toutes les institutions qui lui apparaissent comme constitutives de ce qu'il est et, à ce titre, justiciables du respect :

Et dès lors, la virtuosité de cette vie ironico-artistique se conçoit elle-même comme *généralité divine*, généralité aux yeux de qui toute chose n'est qu'une créature privée d'essence à laquelle le libre créateur, qui se sait quitte et détaché de tout, et dès lors qu'il peut tout aussi bien la détruire que la créer, ne se lie pas. Celui qui s'est installé dans la perspective de la généralité divine jette ensuite des regards condescendants sur le reste de l'humanité, dont il décrète qu'elle est bornée et vulgaire puisqu'elle persiste à voir dans le droit, le souci des bonnes mœurs, etc. quelque chose de consistant de contraignant et d'essentiel. (...) Telle est la signification générale de la divine et géniale ironie, de cette concentration en lui-même d'un Je pour qui tous les liens sont rompus et qui ne peut vivre que dans les délices de la jouissance de soi<sup>24</sup>.

Les conséquences existentielles de cet état d'esprit témoignent, pour Hegel, de sa dimension pathologique. L'ironie, comme état d'esprit, s'accompagnerait d'une langueur ainsi que d'une nostalgie d'autant plus néfaste qu'elle demeure tout à fait indéterminée – puisque l'ironie est négation de tout contenu – et qui ne peut s'avouer à elle-même, puisqu'elle confesserait ainsi un manque subjectif contraire en tous points à la « généralité divine ». En outre, elle produit selon Hegel une littérature purement négative qui ne peut fonctionner que sur le mode de la moquerie et de la dissolution généralisée. Contrairement au comique, qui cible selon Hegel, par le rire, des contenus précis et spécifique, c'est tout contenu en tant que contenu, qui se retrouverait visé par l'ironie car il est nécessairement fini, borné et, à ce titre, attaqué par la subjectivité infinie.

Cependant, selon Hegel, cet état d'esprit est à la fois représentatif d'une époque sans être partagé par la majorité. Hegel constate en effet, toujours dans ses *Cours d'esthétique*, que les œuvres ironiques qui incarnent cet état d'esprit dans des réalisations effectives sont méprisées – à juste titre selon lui – par le public, comme en témoignent les plaintes continues des auteurs ironiques eux-mêmes.

De tels tableaux ne peuvent susciter aucun intérêt véritable. D'où, aussi, ces plaintes continues des partisans de l'ironie sur l'absence de sensibilité profonde, d'intelligence artistique et de génie dans le public, qui ne serait pas en mesure de comprendre la supériorité de l'ironie. (...) Il est heureux que ces natures inconsistantes et alanguies ne plaisent pas au public ; il est réconfortant de voir que cette malhonnêteté et cette hypocrisie ne trouvent pas d'amateurs et qu'au contraire, les hommes réclament des intérêts pleins et véritables ainsi que des caractères qui demeurent fidèles à leur teneur prépondérante<sup>25</sup>.

L'ironie, dès lors qu'on la considère comme un état d'esprit global et porteur d'une logique propre, constitue donc un enjeu essentiel de la modernité. D'autant qu'elle s'accompagne, chez Schlegel comme chez Hegel, d'un rapport problématique à la création artistique, en tout cas sous sa forme traditionnelle. En effet, si la création artistique suppose un investissement

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 92-93

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 96.

absolu de l'artiste, cet investissement est difficilement conciliable avec la distance permanente de l'ironie. C'est pourquoi l'ironie est symptomatique d'une époque historique, celle de la modernité, qui aspire à l'apparition de nouvelles formes artistiques chez Schlegel, puisque l'esprit ne s'en satisfait plus et que son activité doit prendre d'autres formes. Hegel va plus loin en déclarant que l'art meurt avec l'ironie romantique : selon lui, ce n'est plus dans l'art que l'on peut chercher l'expression adéquate de l'infini de la subjectivité, mais dans l'histoire. Sans épouser la radicalité de ces thèses, on peut penser que la critique de Schlegel par Hegel a le mérite de cerner ce qui est, nous semble-t-il, un risque constitutif de l'ironie, en tant qu'elle s'oppose à tout contenu stable et positif : le risque d'une négation par principe et le risque d'une contemplation de soi stérile. Le tout est de savoir comment l'ironie peut dépasser ce péril. C'est là l'ambiguïté constitutive de l'ironie, qui oscille entre un mouvement de négation vain, qui n'a pour autre but que d'anéantir et d'une ironie constructive, créatrice, qui ne se contente pas de nier. Cette ambiguïté, qui pose la question de la valeur de l'ironie, est aussi énonciative. Si l'ironie telle qu'elle est définie par Schlegel n'est que pure expressivité d'un locuteur, l'ironie interactive suppose un autre, qu'il s'agisse de le prendre pour cible ou de l'éduquer.

### ***Approches rhétoriques, énonciatives et pragmatiques de l'ironie***

L'impossibilité de réduire l'ironie à tel ou tel procédé formel ne veut pas dire renoncer à définir l'ironie. La linguiste E. Siminiciuc déclare ainsi que « l'ironie ne peut pas être définie en termes de conditions nécessaires et suffisantes, mais plutôt comme un phénomène graduel et protéiforme<sup>26</sup> ». L'ironie ne se réduit pas à telle ou telle figure : c'est, comme le dit É. Bordas une « pluri-figure », « comme la concaténation de discours en interaction, réunis par leur valeur critique et distanciatrice<sup>27</sup> ». L'ironie est donc un phénomène (qui peut se réaliser formellement de diverses manières) de distance énonciative, plus précisément de distance énonciative paradoxale, puisque le locuteur ne marque pas seulement sa distance vis-à-vis de l'énonciation de son interlocuteur ou d'un tiers mais vis-à-vis de sa propre énonciation<sup>28</sup>. Nous reprenons la thèse d'A. Berrendonner, qui parle de l'ironie comme d'un « double jeu énonciatif », une manière de « s'inscrire en faux contre sa propre

---

<sup>26</sup> Elena Siminiciuc, « Écho, paradoxe, feintise : les traits définitoires de l'ironie », communication à la journée d'études « La mauvaise parole », 11 juillet 2012), [https://libra.unine.ch/Publications/Elena\\_Siminiciuc/19202](https://libra.unine.ch/Publications/Elena_Siminiciuc/19202).

<sup>27</sup> Éric Bordas, « Introduction », *Ironies balzaciennes*, *Op. cit.*, p. 9.

<sup>28</sup> Dans cette lignée, voir le travail d'Alain Rabatel sur la notion de posture énonciative et la co-construction des divers points de vue de l'énoncé ironique : « Ironie et sur-énonciation », *Vox Romanica*, Francke/Narr, 2012, p. 42-76.

énonciation, tout en l'accomplissant<sup>29</sup> ». Cette définition correspond, à divers degrés, aux approches classiques de l'ironie comme antiphrase, comme mention et comme polyphonie.

L'antiphrase est peut-être la forme la plus connue de l'ironie. Elle est définie en ces termes par Quintilien dans son *Institution oratoire* : une « sorte d'allégorie où c'est le contraire qui est signifié<sup>30</sup> ». L'antiphrase est donc une figure de rhétorique, qui consiste pour un locuteur à dire le contraire de ce qu'il pense. Elle se distingue du mensonge en ce sens que le locuteur fait comprendre qu'il dit le contraire de ce qu'il pense : comme le résume A. Vaillant, l'antiphrase consiste à dire « non-A tout en faisant comprendre qu'on pense A<sup>31</sup> ». Il s'agit donc bien d'une distance énonciative, distance radicale pourrait-on dire, puisqu'elle équivaut à l'inversion de l'énoncé premier. Cette définition antiphrastique de l'ironie est souvent critiquée pour plusieurs raisons : parce qu'elle ne dit rien des signaux qui doivent faire comprendre que le locuteur dit le contraire de ce qu'il pense et surtout parce qu'elle ne s'applique qu'à certains cas d'ironie. Bon nombre d'énoncés ironiques sont difficilement réductibles à l'antiphrase. Par exemple, comment interpréter la phrase de Voltaire à l'entrée « Baptême » du *Dictionnaire philosophique* : « Quelle étrange idée, tirée de la lessive, qu'un pot d'eau nettoie tous les crimes ! » ? La séquence paraît bien railleuse, ironique. Est-elle susceptible d'interprétation antiphrastique ? Certes, on peut bien supposer que le locuteur pense qu'un pot d'eau « ne nettoie pas tous les crimes » (non A), mais l'idée qu'elle puisse le faire lui semble bien certainement étrange (A). L'ironie ne semble d'ailleurs pas porter sur la séquence « nettoie tous les crimes », mais plutôt sur le rapprochement irrévérencieux entre le « baptême », qui renvoie au sacré, et le prosaïsme du « pot d'eau » et de la « lessive ». L'ironie joue donc sur le fait que l'analogie entre « baptême » et « lessive » est à la fois impertinente (sur le plan des registres) et pertinente<sup>32</sup> (puisque le motif de l'eau relie aussi bien le baptême que la lessive). Elle ne répond donc pas à la logique de la simple inversion antiphrastique : elle ne se réduit pas à une négation d'un énoncé (non A) puisqu'elle joue sur le balancement entre adéquation et non-adéquation vis-à-vis de cet énoncé.

---

<sup>29</sup> Alain Berrendonner, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, 1981, p. 215-216.

<sup>30</sup> Quintilien, *De l'institution oratoire*, traduction par Jean Cousin, Paris, Belles Lettres, 1977, p. 119.

<sup>31</sup>

<sup>32</sup> Nous reprenons l'analyse de Violaine Géraud, « Humour et lois du discours dans le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire », *Le sens de l'humour. Styles, genres, contextes*, sous la direction d'Anne-Marie Paillet et Florence Leca-Mercier, Éditions Academia, 2018, p. 75

L'antiphrase ne suffit donc pas à définir l'ironie, mais elle s'applique bien cependant à certains cas d'ironie, ponctuels, locaux<sup>33</sup>, lorsque l'ironie ne porte que sur un petit nombre de termes, voire sur un seul terme. Ainsi si, comme le remarque É. Bordas, l'antiphrase n'est pas la figure privilégiée de l'ironie balzacienne, Balzac peut cependant, ponctuellement, jouer sur des antiphrases évidentes, qu'il s'agisse de l'ironie du narrateur lorsqu'il parle des « légers défauts d'éducation de madame Madou<sup>34</sup> » (qui ne sait ni lire ni écrire et qui répond aux calembours par des coups de poings) ou de l'ironie de certains personnages, lorsque par exemple Rastignac déclare railleusement que Madame de Cadignan est une femme « bien extraordinaire<sup>35</sup> ». Rastignac dit A, alors qu'il pense non-A, ce qu'il explique dans la suite de son discours : selon lui, la princesse n'est qu'une coquette tout à fait ordinaire.

L'ironie comme mention est devenue, comme le dit É. Bordas, « un des grands classiques de la pensée contemporaine<sup>36</sup> ». Elle apparaît dans *S/Z* de Roland Barthes<sup>37</sup> en 1970, mais ce sont les linguistes D. Sperber et D. Wilson qui l'ont véritablement théorisée à partir des années 1978. Selon eux, l'ironie joue sur la différence entre usage et mention. La mention est une sorte de citation indirecte : l'ironiste reprend des paroles extérieures (qu'elles soient attribuées ou non à un autre locuteur identifiable) tout en montrant sa distance par rapport à ces paroles. L'ironie fonctionne donc comme un jeu d'échos, de « mentions échoïques<sup>38</sup> ». Cette approche de l'ironie comme mention permet d'attirer l'attention non plus seulement sur l'énoncé, mais sur le signe. Si dans l'usage, le signe s'efface car il a une simple fonction de médiation, dans la mention, et qui plus est, la mention complexe accompagnée d'une modalisation ou connotation autonymique (lorsque le locuteur attire l'attention sur le signe-écho qu'il réemploie), le locuteur parle tout à la fois de la chose et du signe<sup>39</sup>. Le locuteur ironique joue alors sur un effet de distance aussi bien par rapport à l'énoncé A que

---

<sup>33</sup> L'importance de l'antiphrase dans l'approche conceptuelle de l'ironie est discutée. Anna Jaubert continue à faire de l'antiphrase la figure prototypique de l'ironie, tout en soulignant qu'elle n'est certes pas son seul support. Voir Anna Jaubert, « La figure et le dess(e)in. Les conditions de l'acte ironique », *Les figures de style vues par la linguistique contemporaine*, sous la direction de Marc Bonhomme, p. 29-35. Voir également, sur la mobilisation de l'antiphrase dans la distinction entre humour et ironie l'article « L'humour comme figure. Pour une pragmatique du champ figural », *Le sens de l'humour*, *Op. cit.*, p. 57-70.

<sup>34</sup> Éric Bordas, « Introduction », *Ironies balzaciennes*, *Op. cit.*, p. 8

<sup>35</sup> Honoré de Balzac, *César Birotteau*, *La Comédie humaine*, éd. cit., VI, p. 114.

<sup>36</sup> Honoré de Balzac, *Les Secrets de la Princesse de Cadignan*, *La Comédie humaine*, éd. cit., VI, p. 976.

<sup>37</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

<sup>38</sup> Dan Sperber et Deirdre Wilson, « Les Ironies comme mentions », *Poétique*, n° 36, 1978, p. 399-412.

<sup>39</sup> Nous renvoyons aux études de Jacqueline Authiez-Revuz, notamment *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, 1996 et *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*, sous la direction de J. Authiez-Revuz, M. Doury, S. Reboul-Touré, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2003.

par rapport aux mots pour dire l'énoncé A<sup>40</sup>. Remarquons cependant qu'antiphrase et ironie comme mention ne s'excluent pas forcément. Ainsi lorsque Rastignac parle railleusement de la duchesse de Cadignan comme d'une femme « bien extraordinaire », il fait écho aux paroles de d'Arthez qui la présentait comme une « femme extraordinaire ». Il répète les paroles de son interlocuteur, tout en montrant sa distance vis-à-vis de ses propres paroles, par la variation verbale (l'ajout de l'adverbe « bien ») et par son intonation railleuse, qui fonctionnent comme autant de signaux autonymiques. Mais l'ironie comme mention n'est pas toujours antiphrastique. Le locuteur peut jouer sur un effet d'écho sans qu'on puisse en conclure qu'il pense le contraire de ce qu'il dit. Ainsi, *Candide* de Voltaire est parsemé d'un vocabulaire philosophique ironique, sans qu'on puisse pour autant conclure que ce vocabulaire s'accompagne forcément d'une interprétation antiphrastique : il s'agit simplement de se manquer d'un langage philosophique cliché.

L'ironie comme mention peut donc résider dans le simple fait de faire écho à des paroles. C'est l'effet même de la citation, parce qu'elle est détournée, parce qu'elle est appliquée à une autre cible ou à un autre contexte, qui est ironique. On peut ainsi citer toutes les citations ironiques autour des petites phrases célèbres des politiques. Ainsi, le supposé texto de l'ancien président Nicolas Sarkozy adressé à son ex-épouse, Cécilia Attias, au moment de son mariage avec la chanteuse Carla Bruni, « Si tu reviens, j'annule tout » (selon *Le Nouvel Observateur* en février 2008), a donné lieu à des formules qui sont ironiques simplement parce qu'elles font écho à un épisode peu glorieux pour l'ancien président. On peut ainsi citer le nom de l'émission d'actualité vue par le prisme de l'humour, animée par Charline Vanhoenacker et Alex Vizorek sur France Inter « Si tu écoutes, j'annule tout<sup>41</sup> », ou le titre de *Libération*, adressé à Bernard Arnault « Bernard, si tu reviens, on annule tout ! » (septembre 2016)... qui répondait aux protestations de Bernard Arnault face à une *Une* précédente de *Libération* qui réagissait à l'annonce de l'exil fiscal de l'homme d'affaires par un « Casse-toi riche con ! », cette *Une* faisant elle-même référence à une autre citation célèbre (et tout aussi peu glorieuse) de Nicolas Sarkozy (« Casse-toi, pauv' con<sup>42</sup> ! »). Le jeu d'échos ironiques peut continuer indéfiniment... jusqu'à ce que la référence soit perdue. Précisons que

---

<sup>40</sup> Sur le fait que l'ironie ne se réduit pas à « non A », voir Alain Vaillant, « Ironie (1) : l'art de l'esquive », *La civilisation du rire*, *Op. cit.*, p. 143-164.

<sup>41</sup> Cette émission quotidienne est diffusée sur France Inter depuis août 2014. En août 2017, l'émission a changé de nom, estimant que la référence n'était plus compréhensible et optant pour le titre « Par Jupiter ! » qui fait allusion au nouveau président de la République, Emmanuel Macron, ironiquement comparé à Jupiter.

<sup>42</sup> Phrase prononcée par Nicolas Sarkozy à l'intention d'un homme refusant sa poignée de main au salon de l'agriculture en février 2008.

l'ironie comme mention vise, dans ce cas, des puissants (Sarkozy), mais la source de la parole mentionnée peut être oubliée. Ces « petites phrases » de Sarkozy sont devenues quasiment des formules figées, stéréotypées, ces segments que l'ironiste affectionne particulièrement car chacun (ou presque) les connaît et peut donc les reconnaître lorsqu'elles sont ironiquement déformées. Si cette notion de mention permet d'identifier certains phénomènes ironiques, elle n'épuise pas non plus l'ironie. Comme le note A. Vaillant, une mention peut très bien ne pas être ironique<sup>43</sup>. Tout énoncé réflexif sur le langage comporte ainsi des effets de mention, simple ou complexe, qui sont loin d'être tous ironiques.

Cette approche énonciative de l'ironie a été poursuivie grâce à la célèbre théorie de Ducrot qui définit l'ironie comme une polyphonie énonciative.

Parler de façon ironique, cela revient pour un locuteur L à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité, et bien plus, qu'il la tient pour absurde. Tout en étant donné comme le responsable de l'énonciation, L n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation (...) D'une part la position absurde est directement exprimée (et non pas rapportée) dans l'énonciation ironique et en même temps elle n'est pas mise à la charge de L, puisque celui-ci est responsable des seules paroles, les points de vue manifestés dans les paroles étaient attribués à un autre personnage, E<sup>44</sup>.

En différenciant le locuteur de l'énonciateur (même si le mot peut prêter à confusion puisque morphologiquement il évoque la fabrication de l'énoncé alors qu'il désigne le contraire), Ducrot différencie l'acte de parole comme production de l'énoncé de la subjectivité ou le point de vue exprimé dans l'énoncé. En étant ironique, le locuteur peut dire sans dire : il énonce sans assumer l'énoncé. Cette définition n'exclut pas l'antiphrase, qui peut être une des modalités de cette distance entre locuteur et énonciateur. Dans l'énonciation ironique, le locuteur ne prend pas la responsabilité du point de vue de l'énonciateur mais il peut s'en distancier plus ou moins clairement : soit en exprimant un simple doute, soit en montrant bien qu'il le considère comme contraire au sien. Les cas d'ironie peuvent être analysés selon les gradations de cette distanciation : de l'opposition claire à la distanciation généralisée (qui équivaut quasiment à une disparition de la notion de point de vue) en passant par la distanciation simple (distanciation par rapport à la position de l'énonciateur sans que l'on sache clairement quelle est la position du locuteur).

---

<sup>43</sup> Alain Vaillant, « Ironie (1) : l'art de l'esquive », *La civilisation du rire*, *Op. cit.*, p. 153.

<sup>44</sup> Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 211.

La définition de Ducrot a l'intérêt d'être énonciative mais aussi pragmatique : le « double jeu énonciatif » de l'ironie, ce jeu de masques se fait toujours par rapport à un interlocuteur que l'on entend ainsi piéger. L'ironie fait partie de ces phénomènes qui ne respectent pas les « règles conversationnelles » énoncées par Grice<sup>45</sup>. Elle enfreint les principes de la communication directe tout en donnant des indices pour décoder ce qu'elle a voulu dire implicitement derrière ce qu'elle dit. On peut donc différencier les exemples d'ironie selon cette variation, mais aussi selon les signaux qui permettent (à l'interlocuteur, au public) de comprendre cette distanciation entre locuteur et énonciateur, que Ducrot n'explique pas. Cette définition ne peut servir de guide pour repérer à coup sûr les cas d'ironie : mais n'est-ce pas le principe de l'ironie de ne pas être reconnaissable sans aucun doute ? Nous retrouvons la question du sens de l'énoncé. Comme le dit C. Kerbrat-Orecchioni dans *L'implicite*, on peut aussi bien considérer que le sens d'un énoncé dépend de l'intention (réelle ou affichée) du locuteur, du décryptage de l'interlocuteur que du contenu même de l'énoncé. L'autorité du locuteur sur son propre acte d'énonciation est cependant toujours importante : le locuteur peut toujours affirmer ou nier la portée ironique de son énoncé, selon la manière dont son énoncé est reçu. S'il est mal reçu, l'ironiste peut toujours prétendre qu'il ne prenait pas cet énoncé au sérieux, qu'il faisait preuve d'ironie ; s'il est bien reçu, l'ironie peut prétendre assumer cet énoncé, sans aucune trace d'ironie. Selon les situations d'énonciation, l'ironiste pourra afficher son ironie ou au contraire la masquer. Tout dépend de ses relations avec son auditoire. Si le locuteur est en position de supériorité énonciative et de connivence vis-à-vis de son auditoire, il peut afficher son ironie. On peut citer l'exemple de Mme Verdurin, lorsqu'elle parle de Mme de la Trémoille dans *À la recherche du temps perdu* : « “La *Duchesse*, comme dit Swann”, ajouta-t-elle ironiquement avec un sourire qui prouvait qu'elle ne faisait que citer et ne prenait pas à son compte une dénomination aussi naïve et ridicule<sup>46</sup> ». Les signaux de distance de Mme Verdurin vis-à-vis de son propre énoncé sont paraverbaux (il s'agit d'un phénomène intonatif retranscrit par l'italique) mais ils n'en sont pas moins clairs. Mme Verdurin s'adresse à un complice (son époux), contre une cible commune (Swann) : elle n'a aucune raison de masquer son ironie. Mais plus le locuteur est isolé parmi sa communauté discursive (et idéologique), plus il peut vouloir masquer son ironie. Cependant, il faut qu'il s'adresse à un auditeur capable de décrypter ses signaux.

La série britannique *Fleabag*, écrite et interprétée par Phoebe Waller-Bridge et réadaptée en 2019 en France par Jeanne Henry sous le nom de *Mouche*, met admirablement en

---

<sup>45</sup> Paul Grice « Logique et conversation », *Communications*, 1979, n° 30, p. 57-72.

<sup>46</sup> Proust, *À la recherche du temps perdu*, « Un amour de Swann », I, p. 261

scène ces enjeux énonciatifs de l'ironie. Fleabag ou Mouche est une personne caustique qui considère et commente avec ironie le monde qui l'entoure. Le dédoublement énonciatif ironique de l'héroïne est d'abord matérialisé par ses jeux d'adresse : elle parle à ses interlocuteurs puis s'adresse à la caméra pour exprimer immédiatement une distance vis-à-vis de ce qu'elle vient de dire, distance qui peut être antiphrastique (quand Mouche dit à la caméra l'exact inverse de ce qu'elle vient de dire ou de ce que son interlocuteur a dit) mais qui peut être aussi bien plus ambiguë : un regard oblique sur ce qui vient de se passer, un écart dont nous ne pouvons pas toujours déterminer le sens. Cette ironie polyphonique se manifeste dans la série par l'enchaînement des deux énoncés, avec la correction immédiate du premier par le second, correction soulignée par un jeu de mimiques expressif : dégoût, distance, circonspection... Fleabag/Mouche prononce souvent les premiers énoncés avec un sourire social, et les seconds avec une série d'expressions distanciées qui nous indiquent qu'une énonciation (la seconde) est à prendre au sérieux et l'autre non. La personne à laquelle s'adresse Mouche/Fleabag reste indéterminée (s'agit-il de nous, public ? De sa meilleure amie décédée ? d'elle-même ?) mais il faut qu'il y ait quelqu'un pour décoder ces signaux de l'ironie, pour comprendre (et apprécier) le « double jeu énonciatif » de Fleabag/Mouche. Mais on peut remarquer que l'ironie de l'adaptation française est bien plus sarcastique la version anglaise. Ce changement de tonalité ne passe pas par un matériau verbal, mais par les signaux du « double jeu énonciatif », par le type de distance que Mouche manifeste vis-à-vis de ce qu'elle commente (les autres, le monde, elle-même). En effet si dans la version anglaise, l'actrice (Phoebe Waller-Bridge) manifeste une espièglerie humoresque, dans la version française, Camille Cottin garde une froideur qui touche de temps à autre au cynisme. Cette variation est due aux différents talents comiques des deux actrices, mais on peut penser qu'elle s'inscrit dans une tradition française d'un rire satirique, acéré, mais qui se rapproche aussi de ce rire ironique « qui ne fait pas rire » pour paraphraser Flaubert<sup>47</sup>, d'un Narcisse triste<sup>48</sup>, puisque Mouche est à la fois celle qui détourne sans cesse le regard et celle qui est sans cesse ramenée à elle-même : l'ironie ne peut éternellement lui permettre de se mettre à distance d'elle-même.

### *Valeurs argumentatives de l'ironie*

---

<sup>47</sup> « Le comique arrivé à l'extrême, le comique qui ne fait pas rire, le lyrisme dans la blague, est pour moi tout ce qui me fait le plus envie comme écrivain », Gustave, Flaubert, Correspondance, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1980 ; lettre à Louise Colet [8 mai 1852], p. 8.

<sup>48</sup> Voir Alain Vaillant, « Narcisse ironiste », in « Ironie (2) : le rire virtuel », *La Civilisation du rire, Op. cit.*, p. 179-184.

L'ironie est d'abord l'expression d'une distance. Elle est écart par rapport à autre chose (une image, un texte, un discours). Mais que dit-elle ? Mode évaluatif indirect, voire « dissimulateur<sup>49</sup> » selon P. Schœntjes, l'ironie exprime-t-elle autre chose qu'une non-adéquation ? Traditionnellement, l'ironie est associée au geste de la démystification qui met à jour une réalité peu glorieuse cachée derrière des apparences souvent brillantes. Elle est ainsi très présente dans la satire. Mais cette ironie peut-elle se contenter de critiquer ? Selon S. Duval et P. Martinez, le rire satirique se distingue d'un rire humoresque ou d'un rire absurde par sa visée correctrice, son « intention réformatrice » qui « présuppose l'existence d'un système de valeurs<sup>50</sup> ». Or, dans ce rire satirique, ce serait l'ironie qui indiquerait, non pas forcément, de manière stable, les valeurs critiquées et les valeurs adoptées, mais l'existence de cette opposition de valeurs, le signe ironique ayant « cette particularité qu'il fait correspondre à un signifiant deux signifiés, l'un patent et l'autre latent, le second contestant le premier<sup>51</sup> ». L'ironie comme valeur ou comme signal de valeurs ne se limite pas au champ satirique : selon le théoricien de la littérature G. Lukács, c'est le fondement même de l'écriture romanesque. Le roman serait ainsi « l'histoire d'une recherche *dégradée* (...) de valeurs authentiques dans un monde dégradé lui aussi, mais à un niveau autrement plus avancé et sur un mode différent<sup>52</sup> ». Le double décalage entre, d'une part la recherche des valeurs et le monde dans lequel cette recherche s'effectue et d'autre part ce que le héros identifie comme valeurs authentiques et ce que le critique ou le lecteur estime authentique crée une rupture non radicale puisqu'elle permet malgré tout une recherche (contrairement à la tragédie, ou à la poésie lyrique), une distance constitutive mais indéfinie, qui nécessite d'un point de vue formel une narration omnisciente, surplombante et ironique (qui dépasse la conscience du héros). Cette ironie porte aussi bien sur le héros que sur sa recherche. Pour Lukács, dans le roman, il n'y a jamais de résolution, jamais d'expression positive des valeurs authentiques. La présence de valeurs supérieures ne peut jamais être exprimée explicitement, elle est toujours suggérée indirectement, non pas par les personnages, mais par un choix esthétique : celle de la narration ironique.

Selon Lukács, l'expression achevée de cette esthétique romanesque s'incarne dans le roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, et notamment Balzac<sup>53</sup>. Mais on peut remarquer que des auteurs

---

<sup>49</sup> P. Schœntjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 318.

<sup>50</sup> Sophie Duval et Marc Martinez, *La satire (littératures française et anglaise)*, Armand Collin, 2000, p. 186.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>52</sup> Théorie de Lukács formulée par Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1986.

<sup>53</sup> Voir Georg Lukács, *Balzac et le réalisme français*, La Découverte, 1999.

ultra contemporains se réclament toujours de cette esthétique ironique. Ainsi, Nicolas Mathieu, prix Goncourt 2018 pour *Leurs enfants après eux*, vaste fresque sociale, se place explicitement dans la lignée de Flaubert et du geste de démystification du roman réaliste. L'ironie, dans *Leurs enfants après eux*, peut prendre une forme satirique explicite et grinçante. Par exemple, lorsque l'auteur décrit la réorganisation managériale de l'environnement de travail d'Hélène Casati, il vise clairement des cibles (« un auditeur externe, un type qui portait un costume Ted Lapidus, venait de Nancy et se gominait les cheveux ») et montre le caractère absurde du langage et des innovations néolibérales (« Du coup, elle avait dû repartir en formation, faire la route jusqu'à Strasbourg, la trouille au ventre, pour réapprendre ce qu'elle savait<sup>54</sup> »). Mais dans le roman, l'ironie peut aussi prendre des formes plus difficiles à saisir, lorsque par exemple Anthony est confronté à sa cousine, devenue mère. L'ironie semble aussi bien porter sur la description de la vie et des valeurs de sa cousine que sur le jugement d'Anthony. Sa valeur argumentative reste indécise.

L'ironie peut ainsi se faire ironisation, « principe de déstabilisation » qui « rend indécidable un sens univoque<sup>55</sup> ». On ne peut alors la lier à un discours et à un point de vue précis. Refuser tout sens univoque, est-ce aller vers le nihilisme, vers le pessimisme radical ? Pas forcément, l'ironie pouvant tout aussi bien évacuer toute idée de sens que représenter un univers où cohabitent des réalités *a priori* incompatibles. L'ironie nous pousse alors à repenser la notion même de signification comme une unité dynamique, en construction, en un mot, historique.

Disons un mot, pour terminer, de la valeur politique de l'ironie. Selon A. Vaillant, l'ironie est « l'arme (forcément sournoise et indirecte) de lutte contre les pouvoirs autoritaires » alors que « l'humour est le rire qui s'épanouit en régime de liberté ». L'ironie, rire de la lutte, qui « exclut, sur le fond, toute velléité d'accommodement<sup>56</sup> » ? On peut penser au contraire que l'ironie est un moyen de ne pas s'engager dans une lutte quelle qu'elle soit. Ni A, ni non-A : ni pour, ni contre, bien au contraire. Ainsi Houellebecq, après s'être réfugié derrière l'ironie pour ne pas assumer ses propos littéraires et extra-littéraires (notamment sur l'islam) refuse-t-il systématiquement d'assumer une opinion, quelle qu'elle soit, décidant même de ne pas assurer la promotion de son dernier livre, *Sérotonine*, paru en janvier 2019<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> Nicolas Mathieu, *Leurs enfants après eux*, Actes Sud, 2018, p. 299-300.

<sup>55</sup> Définition par Vincent Bierce, *Le sentiment religieux dans « La Comédie humaine » d'Honoré de Balzac. Foi, ironie et ironisation*, thèse menée sous la direction d'Éric Bordas, soutenue à l'ÉNS de Lyon, le 12/10/2017, p. 17.

<sup>56</sup> Alain Vaillant « Le lyrisme de l'ironie », *Op. cit.*, p. 305.

<sup>57</sup> Ce qui ne l'a pas empêché d'assister à des événements politiques, par exemple à la soirée organisée en avril 2019 par Valeurs actuelles avec notamment Éric Zemmour.

L'ironie, certes, paraît ne jamais s'accommoder, puisqu'elle est par définition distance. Mais l'esquive ironique, lorsqu'elle est permanente, peut devenir un moyen – commode – de refuser tout engagement.

Laélia Véron