

Langues et littératures romanes

M. Harald WEINRICH, professeur

Histoire littéraire de l'ironie

« *Socrates primus ironiam introduxit.* » Cette « thèse » du jeune Kierkegaard sur la genèse de l'ironie dans la pensée grecque n'est vraie, *stricto sensu*, que pour l'*eironeia* proprement socratique. Avant Socrate en effet le même terme était employé pour désigner une attitude consistant à feindre une position d'infériorité face à une exigence supérieure à n'importe quelle fin, fût-elle fourbe. Défini dans ces termes, l'ironiste (*eiron*), se présente souvent chez les Grecs comme un caractère de comédie plutôt méchant, proche de celui de Tartuffe. Dans les dialogues de Platon, cependant, Socrate se sert habilement de ce masque pour « ironiser » sur ses interlocuteurs, dans l'intention d'ébranler la certitude de certains d'entre eux qui, comme le prêtre Euthyphron ou le sophiste Gorgias, prétendent tout savoir sur la piété ou sur la sagesse. On peut alors définir le vrai ironiste — et le vrai philosophe — comme celui qui « sait qu'il ne sait rien ».

Cette ironie est également la base pédagogique de la « méthode maïeutique » par laquelle Socrate, uniquement en posant des questions à ses interlocuteurs, construit avec eux le savoir de sa philosophie dialectique.

Forte de l'autorité de Socrate/Platon, l'*eironeia* grecque passe à Rome, où les maîtres de la Rhétorique la traduisent tantôt par le mot d'emprunt *ironia*, tantôt par une périphrase latine telle que *urbana dissimulatio*. Dans l'enseignement de l'éloquence, l'ironie trouve désormais sa place dans l'*Elocutio*, troisième partie de la Rhétorique. Elle y désigne soit un mot détourné de son sens et « exprimant le contraire de ce qu'on veut faire entendre », soit une figure de pensée qui exploite dans l'argumentation les avantages stratégiques d'un « *understatement* ».

Réunissant dans une même théorie ces deux définitions de l'ironie, la linguistique moderne favorise un modèle d'interaction pragmatique à trois actants. Un premier actant, simulant une position d'infériorité (= ironiste), adresse de faux éloges à un deuxième actant pénétré de sa valeur sociale (ironisé), tout en adressant un signal de connivence, de nature souvent non-verbale (mimique,

gestuelle) à un troisième actant (= témoin d'ironie). Les moyens d'expression linguistiques ou para-linguistiques employés dans l'acte d'ironie sont d'une part, pour la communication entre l'ironiste et l'ironisé, un vocabulaire axiologique et, d'autre part, pour la communication entre l'ironiste et le témoin-complice, un répertoire faiblement structuré de nuances sémiotiques susceptibles de discréditer les évaluations positives émises simultanément. Ce « ton ironique » (*ironice loqui*) justifie le langage faussement élogieux opposé à un reproche moral, réel ou virtuel, d'être mensonger et trompeur, à condition cependant que l'acte d'ironie soit pleinement réussi, c'est-à-dire que le témoin d'ironie soit à même de percevoir les subtilités de ce double message et soit effectivement disposé à en apprécier le jeu précaire. Ainsi, dans une interaction argumentative, l'ironie peut être mise en jeu aussi bien pour l'attaque que pour la défense : dans les deux situations l'ironiste s'ingénie à rendre sa responsabilité aussi insaisissable que possible et à réduire ainsi les risques de sanction. C'est dans cette perspective que s'inscrit également « l'ironie des impuissants » (Jean Paulhan).

L'ironie utilisée comme dernière arme par des femmes mérite une considération particulière. Dans l'histoire de la littérature, elle s'exprime souvent sous forme d'une *permissio*, par laquelle une femme impuissante ou vaincue feint de consentir à un sort tragique. Ainsi Didon, dans l'*Enéide* de Virgile, finit par « permettre » à Enée un départ qu'elle ne peut plus empêcher : « *I, sequere Italiam ventis...* » (« Va, laisse-toi porter par les vents vers ton Italie... ! »). Racine se sert souvent de cette figure d'ironie au moment où les personnages féminins de ses tragédies deviennent les victimes d'un sort tragique, pour leur prêter cette ultime voix de la passion et de la souffrance. L'ironie amère d'Hermione, dans le célèbre « couplet d'ironie » d'*Andromaque*, finit par « permettre » à Pyrrhus de l'abandonner pour une captive troyenne. Souvent, cependant, cette *permissio* véhicule une menace de mort dont l'exécution est confiée en dernière instance au sort implacablement ironique.

Parmi les théories sur l'ironie qui ont connu un certain succès nous avons retenu celle des « mentionnistes ». Cette théorie définit l'ironiste comme celui qui exprime comme sienne une idée appréciative tout en laissant transparaître par le même acte de parole des réserves sur la validité de cette idée « mentionnée ». Dans la Passion de Jésus-Christ, telle que la racontent les évangélistes, notamment saint Jean (chap. 18 et 19), Pilate peut être considéré comme ironiste dans la mesure où il ne fait que « mentionner », dans l'inscription qu'il fait appliquer sur la Croix, le chef d'accusation pour lequel, sur la demande du *Sanhédrin* juif, il a condamné à mort, sans être convaincu de sa culpabilité, « Jésus le Nazaréen, Roi des Juifs (INRI) ». Cette inscription rédigée sur son ordre dans les trois langues, l'hébreu, le grec et le latin, ne serait donc, à l'adresse du monde entier, qu'une « mention » ironique par laquelle le fonctionnaire romain, trop lâche pour être juste, tente de sauver les apparences de son innocence. Il semble que les accusateurs de Jésus se soient aussitôt rendu compte de cette *urbana dissimulatio*, puisqu'ils ont demandé sur-le-champ à Pilate de remplacer cette mention ambiguë

par une citation indiquant que Jésus *prétendait* être le Roi des Juifs. Cette fois, Pilate résiste à la pression des grands prêtres et ouvre ainsi la voie à « l'ironie historique » dont se sont inspirés les Chrétiens pour voir dans le *titulus Crucis*, rédigé dans les trois langues *sacrées*, une confirmation littérale et une proclamation *urbi et orbi* que Jésus-Christ était bien le roi des Juifs.

En France, l'ironie atteint son sommet spirituel dans les grands ouvrages polémiques des XVII^e et XVIII^e siècles. Pour Pascal, auteur des *Lettres provinciales*, elle constitue le ressort stylistique le plus efficace pour « railler finement », de son point de vue de janséniste, le laxisme théologique des jésuites et de réussir ainsi à écrire « le premier livre de génie qu'on vit en prose » (Voltaire). Dans les *Lettres persanes* de Montesquieu, la fiction rejoint la prose pour créer cette arme formidable que devient au XVIII^e siècle la polémique profondément ironique des Lumières. Chez Montesquieu, le rôle d'infériorité feinte, qui permet à tout moment de jouer d'une ironie astucieuse contre les « vieilles idoles » d'une société en ébullition, est tenu par des étrangers apparemment naïfs. Mais ces derniers sont en réalité animés d'une curiosité sans bornes envers les mœurs et les opinions des autochtones, qui sont ainsi amenés à révéler rapidement les limites étroites de leur propre intelligence : « Comment peut-on être Persan ? ». Dans la prose doublement alerte de Voltaire, les faux naïfs sont également les personnages dont se sert cet « homme d'esprit par excellence » (Valéry) pour exercer une ironie satirique par médium interposé. C'est donc un personnage-médium candidement ingénu qui répète comme une « scie » son refrain philosophique que « tout est au mieux dans le meilleur des mondes possibles » et c'est à un fanatique autrement borné que l'auteur prête sa voix pour tonner et pester contre « l'horrible danger de la lecture ». Dans les récits philosophiques de Voltaire, mais aussi dans ses *Lettres anglaises* et dans son *Dictionnaire philosophique*, le rôle de témoin d'ironie est constamment réservé au lecteur invité par les subtilités d'un style ironique à coopérer, de connivence avec l'auteur, pour détruire les préjugés et découvrir la vérité éclairée. C'est avec une forte dose d'amertume que le grand ironiste Voltaire parvient à « faire rire l'esprit » (Frédéric II). Un siècle plus tard, par un ricochet d'ironie historique, Flaubert emploie presque les mêmes stratégies stylistiques que Voltaire — y ajoutant toutefois son « style indirect libre » — pour se moquer de l'apothicaire Homais, qui représente dans *Madame Bovary* la philosophie des Lumières déjà rabaissée au rang de lieux communs et d'« idées reçues ».

Dans la littérature narrative, dès l'épopée *Roland furieux* de l'Arioste et le roman *Don Quichotte* de Cervantès, l'ironie se plaît souvent à remplacer tout acte d'agression par un sentiment de sympathie universelle envers la faiblesse humaine. Les accès de folie d'un chevalier errant (Roland, Don Quichotte) sont regardés avec le même « humour » que les drôleries d'un écuyer simple d'esprit (Sancho Pança) ou les bizarreries (*oddities*) d'un valet aux mœurs les plus fantastiques (Laurence Sterne : *Tristram Shandy*). A la suite de Sterne, Diderot

exploite, avec un clin d'œil de complicité à l'adresse du lecteur, la valeur humoristique de la contingence « vraie » qui, dans le roman *Jacques le Fataliste*, voue fatalement à l'échec toute tentative d'établir, du moins en littérature, un ordre vraisemblable qui coïnciderait avec le Beau défini d'après les règles de l'Art poétique classique. L'ironie du sort (voire l'ironie de l'ironie du sort) consiste à considérer tous les êtres humains, à commencer par Jacques et son maître, comme victimes de l'ironie d'une fatalité qui ne se laisse pas disputer le rôle d'ironiste qu'elle tient *ab aeterno*.

La filiation Don Quichotte — Tristram Shandy — Jacques le Fataliste conduit également à la théorie de l'ironie romantique. Celle-ci se développe en Allemagne vers 1800, d'abord d'une manière plutôt aphoristique dans les « Fragments » de Fr. Schlegel, puis avec une rigueur plus systématique dans les écrits philosophiques de Solger, alors que Tieck, moins intéressé par les théories, développe la mise en scène de l'ironie romantique, notamment sous forme d'une ironie de fiction, dans plusieurs de ses récits et de ses pièces. D'après l'idée directrice de toute cette première génération de romantiques, le génie poétique se signale par une « bouffonnerie transcendente » (Fr. Schlegel) qui dédaigne toute perfection limitée, pour s'élancer, même au prix d'une imperfection irrémédiable, vers les zones inconnues de l'infini et de l'absolu. Aussi Solger peut-il affirmer : « Sans ironie il n'y a pas d'art ». Hegel, dans son long compte rendu des écrits de Solger, se distancie avec aigreur de la « négativité absolue » de ces penseurs romantiques, sans toutefois échapper à son tour à la critique de Kierkegaard, qui lui reproche son manque absolu du sens de l'ironie, y compris de l'ironie suprême de Socrate, de laquelle toute ironie serait dérivée.

Au XX^e siècle, l'ironie, enrichie par la pensée philosophique des romantiques, continue à se manifester avant tout comme ironie de fiction. En Espagne, Unamuno s'inspire directement de Cervantès pour mettre sur le même plan fictionnel l'auteur et ses personnages et pour défendre avec une ironie humoristique les droits et privilèges de ceux-ci contre les ingérences de leur « créateur ». Son roman *Niebla (Brouillard)* est ainsi tout entier construit sur l'idée ironique ou humoristique d'une « révolte des personnages » contre la fatalité que leur impose le prétendu libre arbitre du romancier. A peu près à la même époque, le Sicilien Pirandello applique à la scène les principes analogues de son « *Umorismo* » et envoie ses six personnages, conçus mentalement comme caractères dramatiques mais pas encore « créés » sur scène, à la recherche d'un auteur ou « *capocomico* » qui finisse par réaliser pleinement leur destinée dans une sorte de *commedia dell'arte*. Le succès européen de cette pièce met fin au naturalisme dramaturgique et installe au théâtre pour plusieurs décennies le « pirandellisme » issu directement de l'ironie romantique. En France, Giraudoux et Anouilh sont les promoteurs de ce théâtre résolument moderne qui ironise sur sa propre condition pour inviter les spectateurs à réfléchir d'une façon nouvelle sur leur existence et sur la condition humaine en général.

Enfin, au Portugal, Fernando Pessoa inscrit son nom dans la littérature universelle en dissimulant avec ironie (en portugais, *essoa* veut dire *personne*) sa personne d'auteur derrière ses personnages-auteurs « hétéronymes » (Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro de Campos) et même derrière celui de son « orthonyme », Fernando Pessoa en personne. L'auteur peut donc écrire dans un poème : « Je ne suis rien » (*Naõ sou nada*) et sans doute aurait-il partagé la conviction de Novalis, qui, déjà à l'époque romantique, affirmait que « le génie n'est peut-être que le résultat d'un pluriel intérieur ».

Leçon terminale : *Le poulx du temps*.

H.W.

PUBLICATIONS 1997/1998

Éléments d'une xéno-politesse, in Alain Montandon éd. : L'Europe des politesses et le caractère des nations. Regards croisés, Paris : Anthropos 1997, pp. 1-18.

Poésie et Rhétorique dans un « Salut d'amour » d'Arnaud de Mareuil, in : Odile Bombarde éd. : Poésie et Rhétorique. La conscience de soi de la poésie. Colloque de la Fondation Hugot du Collège de France réuni par Yves Bonnefoy, Paris : Lachenal & Ritter 1997, pp. 33-53.

Der Stil, das ist der Mensch, das ist der Teufel, in : Ulla Fix/Hans Wellmann éd. : Stile, Stilprägungen, Stilgeschichte. Über Epochen-, Gattungs- und Autorenstile. Sprachliche Analysen und didaktische Aspekte, Heidelberg : Winter 1997, pp. 27-40.

« *Da war doch was ?* » Ein Plädoyer, es mit der Heiterkeit aufs neue zu versuchen, in Petra Kiedaisch/Jochen A. Bär éd. : Heiterkeit. Konzepte in Literatur und Geistesgeschichte, Munich : Fink 1997, pp. 31-35.

Laudatio auf José F.A. Oliver, Jahrbuch 11 der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, Schaftlach : Oreos Verlag 1997, pp. 535-541.

Rätsel einer Auflösung. Zu einigen Gedichten von Cyrus Atabay, in Werner Ross éd. : Der Dichter Cyrus Atabay 1929-1996, Munich : Beck 1997, pp. 132-135.

Réimpression : *Gedächtniskultur — Kulturgedächtnis*, in Vernanz Schubert éd. : Gedächtnis und Phantasie, St. Ottilien : Eos Verlag 1997, pp. 95-116.

On the Dignity of Slowness : Economic-Ecological Thoughts on Romance Languages and Literature, Environmental Values 7 (1998) pp. 127-130.

Privates und öffentliches Vergessen, Mitteilungen des Zentrums für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld 1/1998, pp. 8-20.

Il polso del tempo o ciò che le tempie sanno del tempo, Critica del testo 1 1998, pp. 1-21.

Ökonomisch-ökologische Betrachtungen zur Lage der Romanistik, in Frank-Rutger Hausmann, Harro Stammerjohann et Hans-Ingo Radatz éds : Haben sich Sprach- und Literaturwissenschaft noch etwas zu sagen ? Bonn : Romanistscher Verlag 1998, pp. 141-160.

CONFÉRENCES 1997/1998

- *Lenteur et vie culturelle* (Paris).
- *Le temps, le pouls, les tempes* (Paris).
- *Life is long, Art is short* (Munich).
- *Ökonomisch-ökologische Betrachtungen zur Lage der Romanistik* (Iéna).
- *Der Puls der Zeit* (Saint-Gall).
- *Privates und öffentliches Vergessen* (Munich, Bielefeld).
- *Wer ist für die Sprache verantwortlich ?* (Nuremberg).

DISTINCTIONS

- Membre d'honneur de l'Association allemande des Franco-Romanistes (Franko-Romanisten-Verband).
- Médaille Carl Zuckmayer du Land Rhénanie-Palatinat.