

Poétique

revue de théorie et d'analyse littéraires

36
Novembre 1978

IRONIE

- Beda Allemann, *De l'ironie en tant que principe littéraire* 385
Dan Sperber, Deirdre Wilson, *Les ironies comme mentions* 399
Guido Almansi, *L'affaire mystérieuse de l'abominable*
 "tongue-in-cheek" 413
Groupe μ , *Ironique et iconique* 427
Peter Haidu, *Au début du roman, l'ironie* 443
Linda Hutcheon, *Ironie et parodie : stratégie et structure* 467
Mise au point
D.C. Muecke, *Analyses de l'ironie* 478
Document
Vossius, *Rhétorique de l'ironie* 495

Seuil

Beda Allemann

De l'ironie en tant que principe littéraire

En résumé, c'est bien l'ironie la plus profonde de l'ironie que l'on en vienne à se dégoûter d'elle justement lorsqu'elle nous est offerte partout et sans cesse.

Cette phrase est dans l'article « Sur l'incompréhensibilité », avec lequel en 1800, dans le dernier numéro de *l'Athenaeum*, Friedrich Schlegel tirait devant les lecteurs le feu d'artifice sur lequel il prenait congé d'eux. Il s'y retourne contre cette masse « de grandes et de petites ironies de toute espèce », dont il avait lui-même, dans les fragments de *l'Athenaeum*, provoqué une brusque poussée et qui avaient eu cet effet qu'en très peu de temps « l'ironie était passée à l'ordre du jour ». Mais à cette époque, Schlegel éprouve déjà une inclination remarquable pour une ironie

qui aurait la propriété d'avalier et d'engloutir toutes ces ironies petites et grandes, au point de n'en plus laisser aucune qui soit viable...

Bien sûr, il est obligé d'avouer en même temps que sa recherche sur l'incompréhensibilité est justement sur le point de succomber à l'ironie involontaire qui provient de ce que « l'on ne peut plus se sortir de l'ironie » et, se résignant plaisamment, mais avec un regard prophétique en ce qui concerne la littérature, il ajoute :

Avec l'ironie, il n'y a vraiment pas de quoi plaisanter. Ses effets peuvent se faire sentir après un temps incroyablement long.

Tel est l'avis de Friedrich Schlegel. Aucun de ceux qui se sont occupés de l'ironie comme d'un phénomène plus précisément littéraire ne voudra le contredire. La conception romantique de l'ironie propre à Schlegel vit encore aujourd'hui, ainsi qu'on pourrait le montrer en détail, dans la littérature allemande, mais aussi — et par l'intermédiaire de Pirandello avant tout — dans la littérature mondiale. Elle atteste ainsi le bien-fondé de l'affirmation selon laquelle le principe de l'ironie, une fois entré dans le débat littéraire, n'en disparaît plus, même s'il lui faut se compliquer lui-même.

De plus, l'ironie n'est pas même une notion d'origine littéraire, bien que nous puissions retrouver des expressions littéraires marquées du coin de l'ironie jusque dans les débuts de la littérature européenne, dans la poésie épique d'Homère et la poésie lyrique d'Archiloque. La définition remarquable qu'Aristote donne déjà de la notion d'ironie (et qui, vue d'un point de vue moderne, trouve sa

meilleure équivalence dans ce que nous désignons comme *understatement*, sous-entendu ludique) ne procède pas de la description d'un style littéraire, mais se situe dans le cadre d'une analyse systématique des attitudes fondamentales de l'être humain. C'est bien pourquoi elle se trouve non dans la *Poétique* ou la *Rhétorique* d'Aristote, mais dans l'*Éthique à Nicomaque*, et l'exemple concret d'un comportement ironique qui y est donné n'est pas celui d'un personnage ni d'un auteur littéraire féru d'ironie, mais celui de Socrate : lequel incarna le premier le comportement ironique, dans la mesure où il en avait fait le principe de sa maïeutique, la méthode de base de sa technique de l'accouchement philosophique. A partir de lui, pendant des millénaires, la notion de l'ironie s'identifie à l'ironie socratique et c'est précisément de cette ironie socratique que parle encore Friedrich Schlegel la première fois qu'il aborde à fond le thème de l'ironie (fragment 108 du *Lycée*).

Deux enseignements sont à tirer de cette situation historique, avant qu'on ne s'engage dans une étude de l'ironie en tant que phénomène littéraire. En premier lieu, la notion traditionnelle d'ironie est marquée par le fait qu'elle est conçue comme une espèce déterminée de disposition et d'attitude intellectuelles propre à un type d'homme déterminé. En second lieu, pour autant qu'elle se rapporte à un champ déterminé de l'activité humaine, elle a plus à voir avec la philosophie qu'avec la littérature. Dans sa dissertation de doctorat, *Sur la notion d'ironie, eu constamment égard au personnage de Socrate* (1841), Kierkegaard oppose bien à l'ironie socratique l'ironie romantique, second degré dans l'histoire de l'humanité, mais il les conçoit encore toutes les deux principalement à partir d'un horizon délimité par l'idée hégélienne d'une histoire de l'esprit venant à la conscience de soi. Pas plus qu'Hegel lui-même dans son âpre attaque contre la notion d'ironie chez Friedrich Schlegel, Kierkegaard n'apprécie l'ironie romantique en tant que principe littéraire structurant et spécifique; il voit en elle, comme par le passé, l'expression d'une attitude d'esprit déterminée de ses auteurs, de leur « point de vue » — et, surtout par rapport aux acquis méthodologiques modernes de la science de la littérature, c'est une différence essentielle. Seulement il faut tout de suite ajouter que, de leur côté, quand elles ont porté sur l'ironie, les recherches de science littéraire — et ceci prouve que la conscience méthodologique était plus faible sur ce point que leur attache à la tradition — n'ont pas été capables pendant longtemps, et au fond jusqu'à nos jours, de se frayer une voie propre jusqu'à une forme d'analyse qui ferait droit à ce que le phénomène de l'ironie contient de proprement littéraire. On prend toujours l'ironie pour beaucoup moins qu'une attitude stylistique et qu'un facteur structurant, parce qu'on la prend justement, à la façon traditionnelle, comme une attitude d'esprit : dans ce cas, celle de l'auteur qui produit de la littérature. Cela s'explique par la tradition qu'on a exposée, mais n'en est pas moins préjudiciable, justement, à une interprétation qui fasse véritablement droit à l'ironie littéraire. Du coup, les recherches sur l'ironie littéraire ont sans cesse été rejetées du côté de la psychologie ou d'autres domaines extra-littéraires, dans lesquels on a recherché les causes et les conditions de ce qui aurait dû d'abord être posé comme phénomène littéraire et stylistique et étudié selon ses propres conditions.

Mais plus sensible encore est le manque d'une réflexion et d'une critique méthodologiques en ce qui concerne le deuxième point important dans la tradi-

tion qui s'attache à cette notion. On n'a pas du tout compris combien l'ironie, chez Friedrich Schlegel, est encore abordée comme un phénomène d'abord philosophique et ensuite seulement littéraire et artistique; ni que toutes les difficultés qui se sont forcément manifestées, dans le Romantisme lui-même, lorsqu'on a tenté de concrétiser poétiquement l'ironie dont Schlegel avait donné le programme, procèdent de la même ambivalence* : à savoir que Schlegel a introduit dans le débat et en rapport avec la littérature, une notion philosophique de l'ironie, sans délimiter complètement ces deux sphères. Ce n'est pas un reproche à l'égard de Schlegel, puisque dans son programme, qui était aussi celui de ses amis romantiques, la philosophie et la poésie devaient être désormais réunies dans un tout plus élevé : la poésie universelle, tant célébrée (c'est vers 1800 qu'à cette place éminente où s'unissent philosophie et poésie Schlegel met ensuite la religion).

Toujours est-il que, rendu clairvoyant par son aversion, Hegel avait très bien vu que dans la notion d'ironie selon Friedrich Schlegel, la détermination philosophique est première, et c'est pourquoi il ne reprochait à son auteur, de façon pleinement conséquente avec son propre point de vue, que d'avoir gâté une importante notion philosophique en pensant par aphorismes. Mais, en Allemagne, la science de la littérature a été fascinée par le programme romantique et idéaliste, auquel nous avons fait allusion, d'une sur-poésie qui serait poétique et philosophique et, sur cette base, elle a été portée à confondre, pendant assez longtemps, dans ses propres procédés, la poésie avec la philosophie (qui a pris, pour finir, la forme déchuée de la « vision du monde »); aussi n'est-elle pas parvenue ici non plus à faire des distinctions suffisantes et a-t-elle méconnu, dans la notion romantique de l'ironie, le point névralgique qui devait forcément rendre problématique sa réalisation dans la littérature elle-même, comme son emploi dans la science littéraire. L'ironie romantique a valu et vaut encore aujourd'hui, sans plus de problèmes, comme synonyme de l'ironie en général. Encore heureux lorsqu'on n'entend pas simplement sous ce terme la technique relativement simple de destruction de l'illusion dont Tieck, dans ses comédies féeriques (*Märchenkomödien*), et Heine, avec la pointe qui termine beaucoup de ses poèmes, ont donné des exemples.

C'est le mérite de la plus récente et de la plus complète des analyses consacrées, du côté allemand, aux questions liées à l'ironie romantique, le livre d'Ingrid Strohschneider-Kohrs (*Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*), que d'avoir, grâce à une analyse historique très détaillée, démonté — et, peut-on espérer, de façon définitive — les préjugés courants sur l'essence de l'ironie romantique. M^{me} Strohschneider-Kohrs expose avec précision à quel domaine appartient la conception schlegélienne, et ce n'est rien moins que la réflexion idéaliste romantique et tout ce qui s'y rattache (le concept de réflexion étant pris ici dans l'extension et la profondeur qui lui reviennent dans cette époque possédée par l'esprit et qui contiennent aussi, comme leur aspect pour ainsi dire méthodique, le concept de dialectique). A partir de cette situation, il est tout à fait plausible, avec M^{me} Strohschneider-Kohrs, de reconnaître dans la notion romantique d'ironie la quintessence d'une « dialectique artistique » et de définir l'ironie comme « le moyen dont l'art use pour s'autoreprésenter ». En tout cas l'on cerne ainsi une tendance inhérente à la notion romantique d'ironie. Reste à

savoir si une telle définition n'est pas trop large, pour pouvoir cerner encore d'une façon significative le phénomène littéraire que constitue l'ironie conçue comme elle l'est toujours. Il faudrait au moins apporter une contre-épreuve simple : savoir si tout ce qui vise à la dialectique de l'art et à l'autoreprésentation de l'art peut être aussi désigné à bon droit par le terme d'ironie; et cette contre-épreuve se révélerait sans aucun doute négative. En d'autres termes : il apparaît que si Schlegel lui-même a, dans l'ensemble, pris pleinement au sérieux la notion d'ironie, il l'a aussi utilisée de façon excessivement univoque. S'appuyant sur la tradition d'une « ironie socratique », il l'a largement exagérée dans un sens métaphysique et cet aspect rend justement compréhensible que dans sa préface à la *Théorie des couleurs*, le contemporain de Schlegel, Goethe, ait désigné l'ironie comme « un mot risqué ». Ce risque pris par Schlegel, dans sa façon d'employer le terme, a eu des répercussions incroyablement durables.

Le moment me paraît venu de soumettre l'ironie romantique à une sorte de démystification. Sans qu'il soit du tout besoin de lui faire perdre sa force de fascination, bien au contraire. Mais il faudrait avant tout faire une distinction claire et définitive entre l'ironie comme principe philosophique et métaphysique et l'ironie comme phénomène du style littéraire.

Qu'il y ait à la base de l'ironie, quand on la définit avec plus de précision, un facteur de réflexion, il est facile de le voir. De façon purement formaliste, on pourrait définir l'ironie littéraire comme un mode de discours (*eine Redeweise*) dans lequel une différence existe entre ce qu'on dit littéralement (*dem wörtlich Gesagten*) et ce qu'on veut vraiment dire (*dem eigentlich Gemeinten*). Dans le cas particulier le plus simple, cette différence prend la forme du contraire; on dit le contraire de ce qu'on veut vraiment dire. Prenons tout de suite, pour ce cas limite particulièrement clair, l'exemple le plus célèbre de toute la littérature mondiale : « And Brutus is an honourable man » (le discours d'Antoine dans *Jules César* de Shakespeare). Pour exclure toute mésinterprétation, cette définition purement formelle de l'ironie comme mode de discours devrait encore être, à tout le moins, bien délimitée d'avec celle du mensonge, phénomène où il existe une différence analogue, mais, cette fois, entre ce qui est dit et ce qui est su (vraiment et mieux). La différence est claire : le mensonge doit tromper l'auditeur ou le lecteur (et parfois, cas extrême, le menteur lui-même); au contraire, l'ironie tire sa qualité spécifique de ce que la différence est transparente pour l'initié (est un initié toute personne qui saisit ce qu'il y a d'ironique dans un trait d'ironie en général). L'attrait séduisant du mode de parole (*Sprechweise*) ironique réside justement dans le fait qu'il laisse percer autre chose et plus qu'il n'en dit littéralement. A voir, une fois de plus, les choses de manière purement formelle, c'est cette différence qui contient toute la « dialectique » et toute la capacité réflexive qu'on a le droit d'attribuer à l'ironie.

Il va de soi que cette constatation formelle appelle directement une explication et un complément du point de vue du contenu. La généralité et la mobilité de cette dialectique définie de façon seulement formelle permettent toutes sortes d'interprétations. Schlegel n'a pu résister à la tentation de mettre tout de suite la dialectique ironique en rapport avec les deux polarités de la pensée idéaliste qui ont le maximum de compréhension : ces deux séries de contraires que sont la finitude et l'infinitude, la création de soi et l'anéantissement de soi; il l'a fait

au risque de voir le contenu stylistique concret de l'ironie s'évaporer aussitôt dans ces vastes espaces. Mais même Thomas Mann ne procède pas autrement en principe, lorsqu'il conçoit l'ironie comme un jeu entre les deux notions opposées de la vie et de l'esprit qui, du moins dans la première phase de sa production d'écrivain, lui servent de repères à la fois dans sa vision du monde et dans sa théorie de l'art. Ces sortes d'hypostases peuvent être poursuivies à l'infini et elles ont toujours une certaine logique interne en leur faveur.

On ne peut que faire une prédiction : la dialectique et la capacité réflexive, que déjà l'exemple le plus simple aide à mettre en évidence, sans détour, dans le mode de discours ironique, ne sont justement pas susceptibles d'une interprétation aussi illimitée qu'elles le semblent de prime abord. Elles sont plutôt limitées de manière décisive par le fait qu'il s'agit d'une dialectique et d'une réflexivité qui jouent dans les limites de la langue elle-même. Autrement dit : le principe général de la dialectique réflexive se thématise dans le phénomène de l'ironie d'une façon tout à fait précise, à savoir sa formalisation en un mode de discours. C'est pourquoi il ne sera plus question désormais de l'ironie en tant que « point de vue » et mode de pensée, pour reprendre une fois encore la distinction traditionnelle de la rhétorique antique, mais exclusivement de l'ironie en tant que mode de discours et, par là, de l'ironie en tant que phénomène spécifiquement littéraire.

En apparence, l'ironie comme mode de discours est vite définie, du moins si l'on s'en tient à un exemple aussi simple que celui, déjà cité, du *Jules César* de Shakespeare. Nous avons déjà reproduit la définition fondamentale. On pourrait tout au plus ajouter que cette définition fondamentale (ironie : opposition transparente entre ce qui est littéralement et ce qui est vraiment dit) est apte à rendre compte d'une gamme très vaste de cas très différents et que c'est de ces différences que l'ironie tire d'abord sa couleur « littéraire », prise en un sens qualitatif, si tant est qu'elle en obtient une par d'autres moyens. Si l'ironie comme mode de discours se limitait à ce cas relativement simple, on aurait de la peine à trouver dans la littérature mondiale, en dehors de celui qu'on a cité, beaucoup d'exemples frappants d'ironie littéraire. Surtout, on ne voit absolument pas comment on pourrait, à bon droit, qualifier de typiquement « ironiques » dans leur structure fondamentale des parties entières d'une œuvre — car le simple alignement de tels cas exemplaires, même s'il se recommandait par une force créative digne de Shakespeare, ne pourrait finalement engendrer que de l'ennui.

Notre façon de mettre au premier plan l'aspect de l'ironie comme mode de discours ne doit pas laisser penser que nous voudrions nous contenter d'une définition purement formaliste au mauvais sens du mot. En tant qu'artifice (*Kunstgriff*) rhétorique facile à analyser, l'ironie ne conquiert, même dans le discours d'Antoine, sa dignité poétique que parce qu'elle est parfaitement intégrée à l'ensemble du déroulement dramatique. En tant qu'ironie de rhéteur, elle a très précisément sa place fonctionnelle ici, dans le discours d'un démagogue. Ce discours forme une articulation importante du cours de l'action, mais il serait précipité de généraliser l'ironie qui s'y trouve peut-être pour en faire le modèle de base de l'ironie littéraire en général. L'ironie littéraire, au sens exigeant de ce terme, ne peut jamais se limiter à l'ironie de phrases particulières. Les romantiques ont déjà bien vu que l'ironie d'une œuvre d'art ne provient pas de l'aligne-

ment de phrases ironiques et qu'on peut même imaginer un texte hautement ironique, dans lequel n'entrerait aucune « remarque ironique » individuelle. A y regarder de plus près, la phrase ironique d'Antoine à propos de Brutus est déjà tout autre chose qu'une remarque ironique isolée. Il est d'une importance décisive pour sa fonction ironique dans la construction du discours qu'elle soit répétée plusieurs fois. La première fois qu'elle apparaît, elle n'est pas du tout reconnaissable comme phrase ironique — en tout cas pour un lecteur non prévenu qui ne connaît pas d'avance, en raison de sa culture littéraire, le déroulement du discours. Elle est ironique ici tout au plus dans le sens très spécial d'une ironie qui n'existe que pour l'auteur et avec laquelle il faut compter en effet, précisément dans les contextes littéraires. C'est par sa répétition que la phrase acquiert pour l'auditeur sa transparence ironique. La répétition des phrases est en fait l'un des rares « signaux » (au sens de la théorie de l'information) dont dispose le mode de parole ironique; mais il faut tout de suite dire que l'ironie littéraire renonce la plupart du temps à de tels signaux. En tant qu'ironie écrite, elle renonce d'abord aux signaux d'ironie qui jouent un grand rôle dans le langage courant et qui sont de nature gestuelle : une façon de cligner imperceptiblement des yeux, de retrousser les lèvres, ou quelque chose d'approchant. C'est seulement dans la littérature dramatique que de tels signaux gestuels peuvent acquérir, par le biais de la mimique propre à l'acteur, une certaine importance pour l'ironie littéraire. Mais en général l'ironie écrite doit travailler avec des signaux beaucoup moins frappants, elle ne peut pas non plus prescrire une intonation. Les signaux de l'ironie littéraire sont d'une espèce tellement cachée qu'on n'a presque plus le droit de parler de signaux. Il existe, bien entendu, certains signes de ponctuation qui, entre autres, peuvent marquer une ironie : tirets, points de suspension ou point d'exclamation entre parenthèses (!). Mais ce n'est pas du tout un hasard si de telles aides informatives, volontiers utilisées dans une littérature déjà ancienne (ainsi, chez l'ironiste Wieland), importunent aujourd'hui le lecteur, gâté et exigeant, de textes ironiques et diminuent considérablement le plaisir qu'il prend au jeu de l'ironie. L'ironie littéraire est d'autant plus ironique qu'elle sait renoncer plus complètement aux signaux d'ironie, sans abandonner sa transparence. Une telle affirmation signifie du même coup qu'il ne peut absolument pas y avoir de définition convenable et purement formelle de l'ironie en ce qui concerne la littérature. Là où les signaux manquent, et où le manque de signaux devient même la condition *sine qua non* du degré le plus haut que puisse atteindre l'ironie, la pure analyse de forme doit nécessairement échouer; car du point de vue formel, on ne peut caractériser davantage ce qui est un pur signal-zéro.

Ainsi se trouve mise en lumière la difficulté fondamentale à laquelle toute recherche de science littéraire sur le phénomène de l'ironie doit fatalement avoir affaire tôt ou tard (du moins lorsqu'elle va assez loin). En tant que recherche par des moyens scientifiques, elle est requise d'examiner l'ironie comme un mode de discours et de ne pas choisir l'échappatoire commode qui consisterait à analyser simplement l'attitude ironique de l'auteur. Mais en tant qu'analyse d'un mode de discours, elle voit se dérober sous ses pas le sol, ailleurs disponible, des indications qu'on peut décrire en termes de forme et de rhétorique. Constamment, ce qu'il y a d'ironique dans un texte ne ressort qu'à partir du *contexte*, au sens le plus large de ce terme encore peu éclairci, et, bien entendu, sans qu'il y ait renvoi

à ce contexte par le moyen de signaux (perceptibles). L'arrière-plan ironique de ce qui est dit littéralement est toujours déjà donné et compris sous forme de présupposé (*vorausgesetzt*) : sinon, ce qui est dit littéralement serait compris comme littéral et non pas comme ironique. En même temps, les signaux formels sont interdits, c'est-à-dire que l'arrière-plan devra être présupposé de façon aussi tacite que possible : car toute mesure prise de façon que le lecteur aille donner du nez contre l'arrière-plan annule l'effet ironique.

C'est encore l'exemple simple que nous avons pris chez Shakespeare qui nous fait reconnaître précisément cette réalité. Nous avons dit que la phrase d'Antoine possédait tout du long un signal d'ironie. Ce n'est pas un signal qu'on puisse relever à la lecture de la phrase elle-même. Le signal réside dans la répétition de la phrase pendant le discours, c'est donc un signal qu'on ne peut capter qu'à partir du contexte et, comme tel, il est déjà d'une nature relativement complexe. Pourtant, justement parce qu'il est un signal, ce signal anéantit aussi l'ironie qu'il fait voir. Plus la phrase est répétée et plus l'ironie, qui était déjà latente mais encore dissimulée la première fois que la phrase a été prononcée, ressort ouvertement. Mais l'ironie affichée est moins ironique que l'ironie retenue et, au bout d'un nombre relativement réduit de répétitions, c'est-à-dire de signaux renforcés, la phrase se transforme : elle devient purement méprisante à l'égard de Brutus et n'a plus rien à voir avec de l'ironie. Il ne s'agit naturellement pas d'en faire reproche à Shakespeare, puisque cette escalade jusqu'à la franche raillerie et le retournement qu'elle entraîne dans l'état d'esprit de la plèbe sont précisément les buts de ce discours d'Antoine, et qu'ils sont atteints de façon insurpassable. Mais dans l'analyse de l'ironie littéraire, cette escalade peut justement nous apprendre que l'ironie est très effectivement un phénomène dont la valeur se situe dans la transition, et à la limite, et qui ne peut se réaliser que dans une situation intermédiaire, hésitante et encore indécise (*in einer schwebend-unentschiedenen Zwischenlage*). Il y a d'un côté la signification univoque et sérieuse, en un sens élémentaire, du message littéral — qui est aussi l'intention littérale — et de l'autre la franche et railleuse moquerie, ou, selon des critères littéraires, la pure satire, dans laquelle le message littéral n'a plus une simple fonction assertive (Brutus is an honourable man), mais encore la fonction évidente de démasquer quelqu'un.

L'ironie littéraire est aussi éloignée de l'un que de l'autre pôle. L'art de l'auteur ironique consiste à tenir cette position intermédiaire et hésitante, exactement à la manière d'un funambule, en évitant de tomber soit dans l'acception sérieuse de la formule, prise au sens courant (ce qui n'exclut en rien un sérieux plus sublime propre au style ironique), soit, de l'autre côté, dans le paradoxe — à sa manière tout aussi banal — de la formule dont le fonctionnement se trouve transformé en vue de démasquer (ce qui, à son tour, n'exclut pas une certaine parenté entre le style ironique et le démasquage satirique; cette parenté se manifeste dans une tendance à la critique sociale, fréquente dans la littérature ironique). Après ces réflexions, nous pourrions avoir l'impression qu'il faut renoncer à une définition vraiment précise du style ironique et que cette situation stylistique particulière ne se laisse au mieux délimiter que de la manière qui vient tout juste d'être exposée : dans une position intermédiaire à partir du pas-encore (et du déjà-plus) ironique (ce qui serait encore un procédé trop différenciateur). Il y a quelque chose d'exact dans cette constatation, mais elle ne devrait pas nous entraîner à

nous résigner prématurément, pas plus que nous ne l'avons fait quand nous avons indiqué la difficulté de principe que rencontre toute approche du phénomène de l'ironie par la science de la littérature.

Cette conception paradoxale de la situation stylistique de l'ironie qui, dans notre perspective, résulte du fait que le texte ironique doit se détacher de façon transparente d'un arrière-plan, sans avoir le droit de signaler ce renvoi de façon ouverte et claire, fait évidemment de l'exploration de l'ironie littéraire une entreprise difficile et elle a entraîné certains observateurs, à la tête desquels on retrouve Friedrich Schlegel, à cette hypothèse qu'on ne pourrait, sur l'ironie, que dire des choses elles-mêmes paradoxales et ironiques. Mais cette attitude indique, elle aussi, que l'étude du style ironique conduit très directement à une question centrale dans toute l'herméneutique textuelle : quelle est la base de notre étrange expérience de la précompréhension herméneutique et du cercle herméneutique bien compris? Cette question naît du fait que, pour comprendre un texte, il faut précisément que nous l'ayons toujours déjà compris. Devant un texte ironique, cette question se pose d'une façon tout à fait particulière et pressante : comment pouvons-nous comprendre correctement (c'est-à-dire comme ironique) un texte ironique, sans l'avoir déjà compris de prime abord comme ironique? Tous ceux qui ont l'habitude de laisser de temps en temps tomber une remarque ironique savent raconter des cas dans lesquels ils ont été compris de travers, c'est-à-dire sans que leur ironie apparaisse. Mais là n'est pas le problème. Le problème est : comment se fait-il qu'en général on les comprenne correctement? Et, dans le cadre de l'ironie littéraire, ce problème est d'autant plus complexe que, comme nous l'avons vu, les signaux d'ironie sont extrêmement rares (quand il en existe) et que l'ironie spécifiquement littéraire dépasse de loin la portée de simples remarques ironiques et parvient à donner une coloration ironique de fond (*ironische Grundfärbung*) à certains textes. C'est justement par sa complexité et son aspect fondamental que ce problème me paraît apte à éclairer, au prix d'une interprétation qui fasse droit aux faits, les questions cruciales de la théorie poétique. Dans cette situation, il n'est comparable, peut-être, qu'avec le problème, différent, mais fort proche sur un point décisif, du caractère métaphorico-symbolique de la langue poétique, et il exige beaucoup plus qu'une analyse du style ironique conçoive comme une fin en soi. Le problème de l'ironie dans toute son ampleur n'a été lancé dans le débat théorico-littéraire qu'avec Friedrich Schlegel, comme nous l'affirmons en introduction. Il ne reste qu'à dissiper l'horizon de la métaphysique spéculative qui dissimulait cette ampleur à la pensée idéaliste du romantisme, et en nous servant d'une conception concrètement fondée sur la théorie de la langue.

Nous ne pouvons guère le faire ici que de façon allusive, et qui risque sûrement de prêter à équivoque. Et pourtant une indication m'apparaît indispensable, si l'on veut éviter de sous-estimer les questions qui sont discutées ici. La conception selon laquelle une analyse satisfaisante du mode de discours ironique ne peut être menée que dans le cadre d'une théorie plus large de la langue ne veut pas dire que nous ayons déjà une telle théorie. Celui qui connaît le matériau aura déjà compris que les théories linguistiques actuelles du signe et de l'information seraient bien embarrassées si elles voulaient décrire le mode de parler ironique avec les moyens dont elles disposent. Le manque de signalisation caractéristique

du texte hautement ironique d'un point de vue littéraire ne peut plus s'expliquer en termes de théorie du signe, à moins d'abdication de la théorie. L'ironie semble se dérober à ce type de saisie comme à beaucoup d'autres. Je suis bien conscient qu'un théoricien du signe répondrait que les signaux d'ironie d'un texte rigoureux sont seulement bien cachés et ne sautent donc pas tout de suite aux yeux, et qu'une analyse suffisamment tenace finira par les découvrir, même si nous devons pour cela nous armer de patience pendant quelques décennies. Il est difficile de s'opposer à une telle argumentation, car elle repousse dans l'avenir, comme elle en a du reste le droit, tout ce qui pourrait la vérifier. Je pourrais bien sûr douter qu'une interprétation du style ironique du point de vue de la théorie des signes n'ait qu'à mettre en lumière des signaux non apparents et bien cachés. Une telle tentative devrait bien plutôt clarifier le fait que, si nos observations précédentes sont justes, le mode de discours ironique est essentiellement hostile aux signaux (*signalfeindlich*). Même si une analyse scrupuleuse devait faire apparaître que le plus retenu et, de ce fait, le plus ironique de tous les textes ironiques présente lui aussi certains signaux d'ironie, sur lesquels il est possible de mettre la main avec l'interprétation convenable qu'ils mettent en jeu, ceci ne changerait toujours rien à l'hostilité fondamentale du style ironique à l'égard des signaux. Il n'en demeurerait pas moins, en tout cas, que le degré de l'effet ironique obtenu par un texte est inversement proportionnel à la dépense de signaux nécessitée par l'obtention de cet effet. Le texte ironique idéal sera celui dont l'ironie peut être présumée en l'absence complète de tout signal. Rien n'est plus nuisible au style ironique que cette indication (si chiffrée qu'elle puisse être) : attention, je vais devenir ironique. L'ironie par excellence doit effectivement, selon une formule du grand ironiste Musil, ressortir dans toute sa nudité du rapport que les choses elles-mêmes ont entre elles.

Vérifions calmement cette affirmation. Il est instructif d'étudier comment, au début de romans et de récits à structure ironique, la tonalité de base (*Grundstimmung*) ironique est évoquée dès la première page. Toute œuvre narrative et ironique de la littérature mondiale peut fournir le point de départ, que ce soit un roman du XVIII^e siècle comme *Tristram Shandy* ou *les Confessions du chevalier d'industrie Félix Krull* ou encore une œuvre plus récente comme *l'Attrape-cœurs* de J. D. Salinger (cf. l'appendice)¹. Dès la première phrase, l'ironie de tels textes est facile à reconnaître. Mais supposons, en guise de mesure expérimentale, qu'une espèce particulière et remarquable d'asthénie rende impossible à celui qui en serait frappé de reconnaître ce que le texte a d'ironique et que nous ayons à expliquer à un tel homme ce qu'il y a de proprement ironique là-dedans. Il est hors de doute que nous pourrions, après y avoir un peu réfléchi, lui fournir toutes sortes d'arguments. Nous pourrions souligner l'extravagance de l'événement chez Sterne : le narrateur en première personne y est mécontent de la façon dont ses parents l'ont engendré ; il connaît, à partir de la position d'un narrateur omniscient, le détail de l'action d'engendrer et il cherche à justifier son mécontentement au moyen d'une théorie, qui semble aventureuse, des « esprits vitaux » qui se transmettraient de père en fils et des mouvements irréversibles qu'ils se

1. La version allemande de ce texte s'achève sur un appendice où sont reproduites les deux premières pages de chacun des romans énumérés ci-dessus (*N.d.T.*).

verraient communiquer. Chez Salinger nous trouvons une mise en jeu romanesque comparable, à ceci près qu'elle se passe encore plus de précautions et que dès la première phrase, la manière peu respectueuse d'apostropher le public produit une distance spécifiquement ironique à l'égard du narrateur. Que l'ouverture d'une distance ironique dans ces deux débuts ne soit ni un fait de hasard ni un détail provisoire mais qu'elle détermine la structure de ces romans, on pourrait le prouver de plus en montrant les parallèles évidents qu'il y a entre les débuts de ces romans et leurs dénouements. Sur l'exemple du *Félix Krull* de Thomas Mann, nous pourrions enfin percevoir, avec une clarté particulière, certaines conditions formelles du mode de parler ironique et les signaler à notre asthénique : un mode d'expression ouvertement recherché, avec un souci de la construction des périodes qui n'est plus habituel dans l'allemand moderne et un vocabulaire délibérément recherché. De tels procédés, argumenterions-nous, ne peuvent être conçus que comme une subtile parodie et nous nous sentirions même dans ce cas particulièrement sûr de notre affaire, car nous pourrions effectivement montrer, ne serait-ce que dans le premier paragraphe de ces mémoires fictives, un grand nombre de détails qui ne peuvent être pris qu'ironiquement : depuis l'antique *captatio benevolentiae* formulée en détail jusqu'à une combinaison étonnamment spirituelle des contradictoires dans cette remarque :

La famille à laquelle j'appartiens était de la meilleure bourgeoisie, quoique de mœurs assez relâchées (*Ich stamme aus feinfürgerlichem, wenn auch liederlichem Hause*)².

Mais supposons que notre malheureux asthénique ne veuille pas en convenir et qu'il s'entête à prendre le texte au sérieux comme si le sens en était à une seule dimension. Il nous rappellerait que la théorie des esprits vitaux a pu pendant des siècles revendiquer pour elle l'autorité de la science et que, par exemple, dans *le Traité des passions de l'âme* de 1649, Descartes a développé des considérations sur l'activité des *esprits animaux*, qui nous paraissent aujourd'hui tout aussi aventureuses, sans que nous puissions pourtant affirmer qu'il s'agit là d'une dissertation ironique. Il nous remettrait en l'esprit que, même au milieu du XVIII^e siècle, le mécanisme physiologique de l'engendrement n'était pas encore clair; pourquoi Sterne lui-même n'aurait-il pas cru de bonne foi à ce qu'il a mis dans la bouche de son héros en fait de théorie de l'hérédité? Il protesterait contre l'idée que le narrateur en première personne, quand il parle de *my lousy childhood* (« mon enfance pourrie »)³, pourrait l'avoir pensé de façon ironique et non pas plutôt avec colère. Supposons encore que, par rapport à *Félix Krull*, nos arguments, particulièrement invulnérables puisque assurés sur le plan formel, ne lui fassent aucune impression et qu'il nous réponde simplement que la sincérité subjective du narrateur en première personne ne permet du moins aucun doute et que, même à la fin du premier paragraphe, cette profession de foi en faveur de la véracité, qui nous paraît si crûment ironique, est conçue par Félix lui-même en toute bonne foi, comme le montre le cours ultérieur de ses Mémoires. Et qu'il nous objecte que l'avis de Thomas Mann, en tant qu'auteur proprement

2. Th. Mann, *Les Confessions du chevalier d'industrie Félix Krull*, trad. J. Delage, Kra, Paris, 1928, p. 61 (*N.d.T.*).

3. J. D. Salinger, *L'Attrape-cœurs*, trad. J.-B. Rossi, Le livre de poche, Paris, 1969, p. 5 (*N.d.T.*).

dit, ne peut être saisi à partir du texte lui-même par les moyens de la science littéraire et que, par conséquent, la question de savoir si les Mémoires étaient conçus comme ironiques ou comme une sérieuse étude psychologique doit rester complètement ouverte. Et qu'il refuse aussi la référence à la parodie et nous assure, au contraire, que Thomas Mann aurait justement été un écrivain qui se servait de moyens stylistiques traditionnels. Ou même, de façon plus raffinée, que notre interlocuteur nous dise : il peut bien s'agir, dans le dessein de l'auteur, d'une parodie stylistique, seulement Cervantes offre déjà l'exemple éclatant qu'à partir d'un dessein parodique peut naître un chef-d'œuvre pour ainsi dire contre la volonté de l'auteur; chef-d'œuvre qui ne peut pas être expliqué, même de façon approximative, en partant du principe de la distanciation ironique; qui plus est, c'est Thomas Mann lui-même qui a consacré un essai à ce problème : *la Croisière avec Don Quichotte*.

J'ai bien peur que, devant une contre-argumentation aussi obstinée, nous ne soyons obligés de mettre bas les armes, même si je reconnais volontiers que toute cette tentative me paraît fort affectée et que la portée d'une argumentation de théorie de la littérature ne se mesure pas à sa capacité de rendre d'un seul coup la vue et l'ouïe à ceux qui sont aveugles et sourds aux qualités décisives d'un texte. Ceci reconnu, un certain embarras subsiste pourtant. Ayant développé nos réflexions jusqu'à ce point, ne sommes-nous pas forcés de renoncer de nouveau, et cette fois définitivement, à définir l'ironie? Quelle autre solution que d'en appeler, comme si souvent dans le domaine des questions centrales de la poétique, à ce *je-ne-sais-quoi* qui, déjà dans la conception du classicisme français, représentait l'élément décisif, mais aussi le moins facile à saisir et à définir, de la structure d'une œuvre d'art? Cela voudrait dire que, comme pour toutes les qualités artistiques en général, le phénomène spécial de l'ironie répond à une espèce de flair, une précompréhension toujours déjà présente chez le récepteur, une sorte de sixième sens, *sensus communis*, mais qu'aucun argument rationnel ne peut le montrer.

Nous ne nous contentons pas volontiers de cette indication devenue conventionnelle, et, à ce qu'il me semble, il n'y a aucune raison réelle non plus de le faire. La fécondité d'une analyse menée de part en part selon un point de vue poétique pourrait justement venir de la nature de sa perspective : éclaircir, à la façon d'un modèle, sur un phénomène stylistique suffisamment localisable malgré tout, les problèmes centraux (auxquels on vient de faire allusion) de toute théorie moderne de l'art et faire avancer ceux-ci d'un pas supplémentaire dans la voie d'une explication qui fasse droit aux faits. Un tel pas coûtera de la peine et paraîtra bien sûr largement abstrait et même superflu à l'observateur qui s'intéresse davantage au plaisir naïf qu'à la théorie de l'œuvre d'art. Et celui qui s'intéresse avant tout à la fonction sociale de l'art mettra, lui aussi, du temps avant de reconnaître en quoi une telle démarche peut avoir du bon. De surcroît, ce n'est pas non plus le lieu, dans une contribution qui se veut introductive, de préparer en détail ce dernier pas que doit faire la pensée dans le domaine de la théorie de l'ironie.

Je voudrais pourtant l'indiquer pour conclure. Je reprends une fois encore la définition de base qui a été déjà donnée du mode de discours ironique : l'ironie = un contraste transparent entre le message littéral et le message vrai. Cette définition, délibérément rudimentaire et provisoire, devrait, si on veut à tout le

moins la confirmer un peu, être séparée plus précisément encore d'une définition qui lui ressemble : celle de l'emploi métaphorique de la langue. Nous pouvons négliger pour le moment cette question, bien qu'elle conduise, comme on l'a déjà dit, à une liaison essentielle, dans la perspective ici présentée, entre le parler ironique et le parler métaphorique. Pour une distinction encore une fois provisoire, il suffit de fixer plus précisément — toujours à l'aide de l'arsenal des notions fournies par la rhétorique traditionnelle — le contraste spécifiquement ironique comme une dissimulation (*Verstellung; simulatio*) transparente. Les exemples scolaires de la rhétorique définissent cette dissimulation simplement comme une façon de dire le contraire de ce qu'on veut vraiment dire (si je m'écarte ici quelque peu de la terminologie habituelle en remplaçant la notion de « ce qu'on pense vraiment » par celle de « ce qu'on dit vraiment », c'est uniquement pour éviter l'évasion vers une dimension « mentale », située « derrière » ce qui est, et qui échapperait à tout contrôle). La phrase de Marc Antoine dont nous sommes partis est donc l'un de ces exemples propres à la rhétorique enseignée dans les écoles. Qu'il n'y ait littéralement pas de quoi parader, dans cette espèce d'ironie qui se réduit à dire le contraire de ce qu'il y a vraiment à dire, Goethe le savait déjà, lorsqu'il polémiquait dans *Poésie et Vérité* contre le poète satirique Rabener :

Il se sert beaucoup trop de l'ironie directe, au sens où il loue ce qui appelle le blâme et blâme ce qui appelle l'éloge, laquelle façon de parler ne devrait être utilisée que fort rarement; car à la longue elle provoque l'ennui des hommes éclairés, jette les faibles dans l'erreur, et bien sûr conforte la grande classe intermédiaire, qui, sans avoir à se mettre particulièrement en frais, peut se juger plus astucieuse que les autres⁴.

L'ironie littéraire n'est vraiment capable de portée que là où sa dissimulation essentielle se sublime et refuse la simple expression du contraire, de « l'ironie directe ». C'est dans la notion bien comprise d'une opposition entre le message vrai et le message littéral qu'est déjà contenue la gamme entière des possibilités de sublimation, car l'opposition n'est nullement synonyme d'une simple relation logique de contrariété. Aussi dans les recherches sur l'ironie littéraire qui dépassent la phrase isolée ou la remarque ironique singulière — et qui doivent le faire, comme nous l'avons vu, pour rendre justice aux faits — il vaut mieux remplacer la notion d'opposition ironique, qui risque d'être prise facilement dans un sens trop étroit, par celle d'un champ de tension (*Spannungsfeld*) ou d'une aire de jeu (*Spielraum*) ironique. Structuré selon une opposition, c'est-à-dire construit à partir d'une tension entre le message littéral et le message vrai, ce jeu peut être décrit empiriquement à partir des œuvres ironiques qui existent et, bien entendu, eu égard à ses traits caractéristiques. C'est la possibilité de principe d'une description de cette aire de jeu ironique qui interdit toute résignation méthodologique devant le phénomène de l'ironie littéraire. Il suffit d'interroger concrètement les conditions de possibilité d'un espace littéraire dans lequel des simulations et allusions ironiques peuvent se développer, pour parvenir à une description différenciée des aires de jeu correspondantes dans les œuvres (*entsprechenden Werkräume*). Je l'avais entrepris dans la recherche que j'ai menée, il y a une

4. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, livre VII, in Goethe, *Werke*, Band IV, Christian Wegener, Hamburg, 1967, p. 261; G. W. Rabener (1714-1771) est un poète satirique allemand (*N.d.T.*).

bonne dizaine d'années, dans mon *Ironie und Dichtung*, sur les cas exemplaires de Thomas Mann et de Musil. Je renonce à résumer ici les résultats alors mis au point. A coup sûr, on peut toujours développer et affiner les données obtenues par les analyses de l'aire de jeu dans des œuvres littéraires dont le caractère ironique est fondamental. Mais il serait plus important pour l'évaluation poético-théorique que l'on puisse mettre en évidence, à partir de telles analyses, que, bien que difficile à saisir, l'essence de l'ironie en tant que mode de discours se laisse analyser de façon très précise; à condition que l'on renonce radicalement aux détours et aux échappatoires méthodologiquement contestables, qui passent par l'ironie conçue comme point de vue et comme attitude de l'auteur; et pour peu que l'on prenne comme fil directeur, avec toute la résolution requise en matière d'analyse structurale, une simple question : à quelles conditions spécifiques peut s'instaurer, sur le plan des thèmes du contenu et des thèmes formels, ce que l'on reconnaît comme ironie littéraire en général et quelles conditions requiert-elle en particulier?

On ajoutera involontairement une remarque qui contredit dans une certaine mesure la conception courante selon laquelle l'ironie serait un état intermédiaire et hésitant (*Zwischen und Schwebezustand*) situé en deçà de ce qui peut pleinement se saisir ou, en tout cas, fugitif et paradoxal. C'est un fait d'observation que les lois de structure de l'aire de jeu ironique sont solidement agencées, pour ne pas dire dures comme du verre. C'est une conséquence immédiate de cette transparence complète que l'aire de jeu réclame si elle ne veut pas basculer de l'espace occupé par l'ironie dans celui de la « dissimulation » au sens le plus banal du mot. Peut-être serait-il approprié de voir cet espace comme une cage de verre dans laquelle les allusions et les mises en relation spirituelles courent ici et là sans obstacle, comme des rayons lumineux, et qui apparaît aussi, corrélativement à l'extrême mobilité des renvois qui sont possibles à l'intérieur de ses limites, comme d'une extrême fixité pour ce qui touche aux conditions de sa propre structuration. Il est bien évident que les trois débuts de romans que nous avons utilisés comme exemples fixent nettement chacune des œuvres, dès la première page, à un mode si déterminé de parole que pour pouvoir abandonner, au cours du récit, le niveau stylistique (*Stilebene*) choisi, celui de l'ironie, il faudrait payer le prix d'une éclatante rupture de style.

Incidemment, nous avons comparé l'auteur ironique à un funambule. Pour compléter, il faudrait dire aussi de lui qu'il est prisonnier des conditions de son propre jeu : car, une fois qu'il a noué relation avec l'ironie, ne serait-ce que par la première phrase, il ne s'en défait plus dans les phrases qui suivent au cours de l'œuvre et, éventuellement même, dans toute l'œuvre. C'est précisément l'expérience que Friedrich Schlegel avait faite avec le principe de l'ironie, et nous l'avons citée en commençant. Elle est encore valable et le jeune Bert Brecht, à qui elle n'était pas étrangère, a exprimé la même expérience, sous une forme nettement plus agressive, dans sa polémique contre Thomas Mann qu'il détestait franchement :

Voilà quelqu'un qui, à la sueur de notre front, n'invente que des choses dont il peut sourire ironiquement. Avant qu'il n'y ait quoi que ce soit d'autre sur le papier, ce monsieur est déjà ironique, une fois pour toutes ⁵.

5. B. Brecht, *Revenons aux romans policiers!*, 2 avril 1926, in *Sur le cinéma*, trad. J.-L. Lebrave et J.-P. Lefebvre, l'Arche, coll. « Travaux », n° 7, Paris, 1970, p. 36 (N.d.T.).

Face à la menace constante de se prendre soi-même au piège, il n'est qu'un recours : abandonner radicalement l'« attitude » ironique, renoncer à l'invention de constellations ironiques et, au sens de l'« ironie constructive » de Musil dont nous avons déjà effleuré le thème, se contenter de découvrir cette ironie qui est constamment donnée par avance dans les rapports qu'ont les choses entre elles. C'est cette direction qu'ont prise non seulement Musil, mais aussi Hofmannsthal dans son important essai sur *l'Ironie des choses* : l'ironie y est décrite non comme l'attitude subjective d'un auteur ni, selon une approche critique du style, comme un mode de discours, mais bien comme un état du monde qui, aux yeux d'Hofmannsthal, se serait dévoilé lors des ébranlements subis par l'ordre social au moment de la Première Guerre mondiale.

En fait, pour le goût actuel du moins, qui requiert de la littérature un engagement et non pas le jeu d'une subjectivité libre de toute obligation, le principe de l'ironie ne paraît supportable et utile que s'il reflète non pas l'attitude personnelle et arbitraire d'un auteur, mais un état du monde, à la connaissance duquel l'ironie littéraire ainsi orientée peut ensuite contribuer de façon décisive. *L'Homme sans qualités* de Musil en est l'exemple d'apparat.

Mais notre propre disposition à expliquer l'ironie littéraire d'abord comme un mode de discours n'entre-t-elle pas en conflit avec cette dernière constatation ? On peut le penser tout d'abord. Mais, nous y avons clairement insisté, notre explication prend la définition, rhétorique et formelle, de l'ironie comme mode de discours tout au plus comme un point de départ et, très vite, elle est forcée de dépasser un mode d'observation purement formel. Toute analyse d'un mode de discours, quel qu'il soit, contient, si la notion de « mode de discours » est conçue de façon radicale, un rapport à l'état du monde, et ceci ne serait-ce qu'à partir de raisons qui relèvent de la théorie de la langue. Une théorie de la langue appropriée évite d'isoler et de formaliser artificiellement l'entité « langue » au point d'en faire un pur système de signes et d'informations. Elle doit, sans tomber dans la partialité ou dans l'exagération auxquelles se trouve exposée une théorie de la langue issue de l'idéalisme subjectif, prendre en compte ce qu'on pourrait désigner provisoirement, en utilisant un fil conducteur de la phénoménologie moderne, comme l'intentionnalité de la langue : la langue dit toujours « quelque chose » ; ce quelque chose est plus qu'un simple contenu de conscience (notion sans cela très aventureuse) ou quoi que ce soit d'analogue ; et il a plutôt à voir a priori avec cet état du monde que nous ne pouvons saisir et que nous ne saisissons que par la langue. A partir de cette présupposition, l'idée selon laquelle l'ironie littéraire, interprétée « seulement » comme mode de discours, est immédiatement en rapport avec l'ironie nue et constructive de l'état du monde ne rencontre plus d'obstacle.

Université de Bonn

Traduit de l'allemand par Jean-Pierre Morel

Dan Sperber, Deirdre Wilson

Les ironies comme mentions

Il est habituel de caractériser l'ironie verbale comme la figure produite lorsqu'un énoncé possède un sens figuré à l'opposé de son sens littéral. Ainsi « quel beau temps! » dit ironiquement aurait pour sens figuré : « quel mauvais temps! », etc. On pourrait, après beaucoup d'autres, vouloir enrichir cette caractérisation trop sommaire. On peut aussi — et c'est ce que nous ferons — tenter de la remettre en question et de rendre compte des faits d'ironie sans faire appel à la notion de sens figuré. Cette tentative s'inscrit dans le cadre d'une recherche plus vaste qui a pour but d'intégrer dans une même théorie les aspects sémantiques, pragmatiques et rhétoriques de l'interprétation des énoncés¹.

I

Trois remarques préalables :

1. Les faits rhétoriques sont des faits psychologiques; les données rhétoriques sont des données d'intuition. Le problème avec les données d'intuition n'est pas, contrairement à une opinion répandue de savoir *si* il faut les utiliser, mais bien plutôt de savoir *comment* les utiliser. Les jugements intuitifs des individus sont des faits au même titre que leurs comportements gestuels ou que leurs sécrétions glandulaires; ils appellent tout autant une description et une explication; ils peuvent tout aussi bien suggérer, corroborer ou infirmer des hypothèses. Mais comme pour tout type de faits, ils ne peuvent être vraiment établis et retenus qu'avec des précautions méthodologiques particulières.

Ainsi, concernant l'ironie, les jugements que l'on peut rassembler ou bien par introspection, ou bien auprès d'autrui ne sont pas purement intuitifs : une série de notions explicites et d'arguments conscients contribue à les former. Ima-

1. Voir Dan Sperber, *Le Symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974; Deirdre Wilson, *Presuppositions and Non-Truth-Conditional Semantics*, Academic Press, 1975; D. Sperber, « Rudiments de rhétorique cognitive », *Poétique* 23, 1975; D. Wilson et D. Sperber, « Ordered entailments : an alternative to presuppositional theories », à paraître dans *Syntax and Semantics 11 : Presuppositions*, C. K. Oh et D. Dinneen, éd., Academic Press; D. Sperber et D. Wilson, *Pragmatique et Rhétorique : l'interprétation des énoncés*, à paraître; D. Wilson et D. Sperber, « Remarques sur l'interprétation des énoncés selon Paul Grice », à paraître dans *Communications*.

giner par exemple que l'on demande si les propos (1) et (2) sont ironiques lorsqu'on les suppose tenus entre deux promeneurs pris sous une averse :

- (1) Ce temps est splendide.
- (2) Il me semble avoir senti quelques gouttes de pluie.

Si le sujet interrogé tient pour acquis la définition restreinte de l'ironie comme inversion de sens et qu'il se soucie d'être cohérent, il nommera seul (1) comme ironique, même s'il perçoit par ailleurs une parenté de ton (qu'un sujet moins prévenu appellerait précisément ironique) entre l'antiphrase de (1) et la litote de (2). Plusieurs réponses de ce genre corroboreraient la conception de l'ironie comme inversion, et pour cause!, puisque cette conception même les aurait inspirées.

Pour éviter de tels écueils il faut, entre autres précautions, poser (ou se poser) des questions qui n'ont pas de réponses stéréotypées. Il faut susciter des regroupements intuitifs de données qui ne correspondent pas à des catégories bien définies dans la conscience des sujets. Ce n'est point que les réponses toutes faites et les catégories conscientes soient sans intérêt, mais elles n'éclairent bien que les particularités culturelles, et non pas les mécanismes psychologiques fondamentaux qui sont l'objet de la rhétorique générale.

2. Notre seconde remarque est étroitement liée à la première : les raffinements conceptuels de la tradition rhétorique occidentale sont intéressants à étudier pour eux-mêmes. Il ne serait pas surprenant en outre que plusieurs catégories classiques trouvent un nouvel emploi dans les recherches à venir. Mais on ne saurait en préjuger. On ne saurait tenir pour acquis que même les grandes catégories, comme l'allitération, l'ellipse, l'hyperbole, la métaphore, la métonymie, l'ironie, etc., correspondent à des ensembles de faits, homogènes et distincts du point de vue de la production et de l'interprétation du discours.

Il se peut que la notion et la classification des tropes soient promises au même destin que celles des humeurs en médecine; il se peut que l'ironie verbale et l'attitude qui lui est associée méritent autant d'être étudiées que la bile noire et le tempérament atrabilaire.

La notion d'ironie est une abstraction faiblement argumentée à partir de données choisies sans beaucoup de méthode et insuffisamment décrites. On aurait tort dans ces conditions de prendre d'emblée *l'ironie* comme objet d'étude et de se fonder sur ses illustrations typiques. Il y a, si l'on veut, *des ironies*, c'est-à-dire des effets particuliers produits par des énoncés particuliers et des parentés perçues entre ces effets. Il faut concevoir des dispositifs psychologiques qui pourraient rendre compte de ces effets et de ces parentés; il faut corriger de telles hypothèses en cherchant systématiquement des données supplémentaires susceptibles de les infirmer. Alors, peut-être, il sera intéressant de comparer le découpage conceptuel auquel on aura (provisoirement) abouti avec celui de la rhétorique classique, et de voir si une notion d'ironie se retrouve, et laquelle.

3. S'il convient de rester neutre quant à l'avenir de la notion d'ironie, une notion rhétorique plus générale, celle de sens figuré, appelle d'emblée d'importantes réserves.

La désambiguïation, à laquelle tout auditeur (ou lecteur) parvient le plus sou-