

Université de Montréal

Images de l'ironie :

De la chute de Babel aux plages de *Spring Breakers*

par Gabriel Gagnon

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise en études
cinématographiques

31 août 2018

© Gabriel Gagnon 2018

Résumé :

Ce travail vise à définir la notion d'ironie en interrogeant une pratique singulière de celle-ci, soit celle du film *Spring Breakers* (2012) d'Harmony Korine. Cette approche réflexive, à la conjoncture d'un travail définitionnel et d'une démarche essayistique, consiste à rechercher à travers l'histoire, la théorie et différents phénomènes ironiques les outils capables de formuler un concept répondant aux problèmes et réflexions que pose l'ironie particulière à l'œuvre de Korine.

Pour ce faire, ce travail s'attardera, dans un premier temps, à la question : « qu'est-ce que l'ironie? » et fera un tour d'horizon des différentes définitions proposées au fil des siècles, de Socrate aux théories postmodernes. Ces considérations nous permettront d'énoncer les conditions de possibilité d'une ironie proprement artistique et, plus spécifiquement, cinématographique. Ce potentiel artistique prendra forme à travers la pratique de l'avant-garde américaine des années 1950 à 1970 et de certains de ses cinéastes : soit Anger, Conner et Warhol.

Par la suite, la viabilité de cette pratique artistique de l'ironie sera remise en question dû à son institutionnalisation dès les années 1980. Cette reconsidération, formulée à partir d'un texte de David Foster Wallace, *E Unibus Pluram : Television and U.S. Fiction* (1993), permettra d'articuler l'un des problèmes contemporains que rencontre le devenir artistique de l'ironie, soit celui de son hégémonie cynique.

Finalement, ce problème trouvera sa répartition à travers différentes manifestations contemporaines de l'ironie, de la première saison de *Twin Peaks* (1990) de Lynch et Frost au film *Spring Breakers* de Korine. Ces réponses permettront progressivement de construire le concept d'amputation ironique et d'ainsi envisager une définition actuelle de l'ironie en art.

Mots-clés : Ironie, ironie au cinéma, Harmony Korine, Spring Breakers, postmoderne.

Abstract:

This work aims to define the notion of irony by questioning a singular practice of it, that of Harmony Korine's film *Spring Breakers* (2012). This reflexive approach, at the conjuncture of a definitional work and an essayistic approach, consists in searching through history, theory and various ironic phenomena the tools capable of formulating a concept that answers the problems and reflections raised by the peculiar irony to Korine's work.

To achieve this, this work will begin with the question: "What is irony?" And will review the various definitions proposed over the centuries, from Socrates to postmodern theories. These considerations will allow us to state the conditions of possibility of a properly artistic and, more specifically, cinematic irony. This *artistic* potential will take shape through the practice of the American avant-garde from the 1950s to 1970s and some of its filmmakers: Anger, Conner and Warhol.

Subsequently, the viability of this *artistic* practice of irony will be questioned due to its institutionalization since the 1980s. This reconsideration, formulated according to a text by David Foster Wallace, *E Unibus Pluram: Television and US Fiction* (1993), will articulate one of the contemporary problems that meets the artistic future of irony: its cynical hegemony.

Finally, this problem will find its answer through various contemporary manifestations of irony, from the first season of Lynch and Frost's *Twin Peaks* (1990) to Korine's *Spring Breakers*. These answers will gradually build the concept of ironic amputation and thus help to elaborate a current definition of irony in art.

Keywords : Irony, irony and cinema, Harmony Korine, Spring Breakers, postmodern.

Table des matières :

RÉSUMÉ :	I
ABSTRACT:	II
TABLE DES MATIÈRES :	III
INTRODUCTION : COMMENT PARLER D'IRONIE?	1
CHAPITRE 1 : QU'EST-CE QUE L'IRONIE ?	6
1.1 LA PLAISANTERIE DE YAHVÉ.	6
1.2 L'IRONIE VERBALE :	9
1.3 L'IRONIE SOCRATIQUE :	11
1.4 L'IRONIE DE SITUATION :	13
1.5 IRONIE ROMANTIQUE :	15
1.6 QUELQUES CONSIDÉRATIONS À PROPOS DE L'IRONIE « POSTMODERNE » :	17
CHAPITRE 2 : ESTHÉTIQUE DE L'IRONIE.....	21
2.1. CONTRETEMPS RHÉTORIQUE.....	21
2.2. L'IMAGE REBELLE	26
2.3. LE CADRE IRONIQUE	30
2.4. HORS-IMAGE DE L'IMAGE	31
2.5. PERSISTANCE DE L'IRONISÉ DANS SA DIFFAMATION	33
CHAPITRE 3 : PRATIQUE DE L'IRONIE.....	34
3.1. L'IRONIE DE « L'AVANT/POST-GARDE(CONTRE-MODERNE) CULTURELLE DU CINÉMA <i>UNDERGROUND</i> POP ET/OU NON-POP »	34
3.2 : LE MASQUE IRONIQUE : SOCRATE OU L'IRONIE DES GENS LAIDS.....	38
3.3 : MIROIR IRONIQUE : L'IRONIE DES AMOUREUX	41
3.4 ATTITUDE IRONIQUE :	46
CHAPITRE 4 : LE PROBLÈME DE L'IRONIE	50
4.1 COMMENT PEPSI EMPÊCHA LA RÉVOLUTION	50
4.2. C'EST L'HISTOIRE D'UN CYNIQUE ET D'UN NIHILISTE QUI S'ACHÈTENT DU PEPSI	55
4.3 POST-MORTEM	59
CHAPITRE 5 : VERS UNE SOLUTION.....	60
5.1 : REMÈDE AU PROBLÈME DE LA MORT DE L'IRONIE	60
5.2 : IMPUISSANCE <i>SOAP OPÉRATIQUE</i>	62
5.3 : CE QUE L'IRONIE REFOULE.....	71
5.4 AMPUTATION IRONIQUE.....	81
CHAPITRE 6 : LE JEU DE L'AMPUTATION	87
6.1 : LE COYOTE TRISTE.....	87
6.2 : POUBELLE DE L'IRONIE (OU COMMENT DEVENIR UN MONSTRE)	93
6.3 : L'ATTRACTION DES NÉONS	96
CONCLUSION : LE JEU DANGEREUX DE L'IRONIE.....	102
BIBLIOGRAPHIE :	104

Introduction : Comment parler d'ironie?

« Je voudrais que ce livre, comme enfant de mon intelligence, fût le plus beau, le plus élégant et le plus spirituel qui se pût imaginer ; mais hélas! Je n'ai pu contrevenir aux lois de la nature, qui veut que chaque être engendre son semblable. »

(Cervantès, *Don Quichotte de la Manche*, p.1)

À la fin du 18^{ième} siècle et, plus spécifiquement, à partir des contributions théoriques des romantiques germanophones du Cercle d'Iéna, s'amorça une transformation profonde de la nature des liens entre l'ironie et l'art. Lorsque Friedrich Schlegel introduisit l'idée que l'ironie n'était pas qu'une figure de style, un procédé rhétorique ou une étape de la maïeutique, mais pouvait également être envisagée en tant que « forme du paradoxe »¹ ou encore comme « conscience claire de l'agilité éternelle, du Chaos infini et complet »², il accorda à la notion un projet esthétique, soit celui de rendre sensible la contingence en lui donnant une forme. En débordant de ses procédés formels et de son principe d'utilité, le rôle de l'ironie se déplaça alors et s'imposa en tant que démarche artistique ou mode de conscience n'ayant plus d'autres fins sinon la sienne. Cette idée fut récupérée et renforcée par la théorie anglo-saxonne du 20^{ième} siècle³ qui alla jusqu'à attribuer à la notion la fonction d'un métadiscours sur l'art. Puisque l'ironie permet de mettre en exergue la propriété fictive et inventée d'une expression, elle peut également servir de seuil critique mettant à nu l'acte d'expression en lui-même. Cette capacité autoréflexive de l'ironie permet dès lors à l'art de se révéler et de réfléchir ses conditions d'apparition.

Si cette fonction métadiscursive de l'ironie a depuis été nuancée, elle reste primordiale pour comprendre l'une des difficultés méthodologiques particulières à la théorie de l'ironie. En effet, comment parler d'une notion qui, à sa façon, se pense déjà elle-même? Comment réfléchir à ce qui se réfléchit préalablement? Pour répondre à cette qualité de

¹ F. Schlegel 1996, *Fragments critiques*, 48 (p.107).

² Ibid., *Idées*, 69 (p.233).

³ En particulier le mouvement de la Nouvelle Critique américaine.

l'ironie se constitua, dans le champ des études sur l'ironie, une approche critique et réflexive, allant parfois jusqu'à traiter ironiquement de l'ironie. Une posture que l'on retrouve dans l'essai *L'ironie* de Vladimir Jankélévitch publié en 1936, qui prend soin de donner un contrepoint à chacun de ses points, ou encore dans l'ouvrage *The Critical Mythology of Irony* (1991) de Joseph A. Dane dont la démarche s'articule autour de l'inexistence de phénomènes ironiques. En appliquant les mécanismes de l'ironie à leurs propres travaux, ces ouvrages deviennent, du moins en partie, objets de leurs études et accordent à la pratique de l'ironie une valeur structurante, capable de produire un discours sur elle-même. Le chercheur prend alors un statut de participant objectivant sa participation et sa démarche devient celle d'une pratique critique de la pratique.

S'inspirant de cette tradition de textes réflexifs sur l'ironie, ce travail abordera la notion en problématisant une pratique singulière et personnelle de celle-ci. Cette approche prendra une forme similaire à celle de l'essai, puisqu'elle implique la présence du sujet de l'énonciation et se construit autour de ses réflexions et de ses expériences. Le mode de l'essai est parfois considéré comme une absence de méthode, ou une méthode de l'errance, puisqu'il bâtit son argumentaire d'après le fil arbitraire et subjectif des pensées, ou des caprices, d'un auteur. S'il est vrai que l'essai ne cherche pas à présenter un modèle rigoureux et définitif d'une pensée et que, par exemple, il accepte la contradiction lors du déploiement d'une idée, il exige, en contrepartie une pensée critique rigoureuse. Derrière la phrase : « c'est moi que je peins »⁴ de Montaigne, se cache un pacte d'introspection que l'auteur s'engage à faire avec lui-même. Ce travail que s'engage à prendre le chercheur envers lui-même sera ici envisagé en tant que méthode ou façon de traiter d'impressions et de réflexions personnelles comme autant de données viables. Une méthodologie ancrée non pas dans un enchaînement logique d'idées, mais envers une logique de mise à l'épreuve des idées qui sont alors considérées comme des hypothèses temporaires.

Le mode de l'essai me permettra donc d'interroger ma pratique et ma conception de l'ironie. Plus précisément, il sera ici question de considérer une expérience conflictuelle de l'ironie de façon à en extraire des traits d'exception permettant de redéfinir le concept lui-

⁴ Montaigne, 2009, p.117

même. La prémisse qui organise ce travail est donc qu'une pratique remettant en question une définition permet d'en étendre la compréhension. Par exemple, il peut arriver que j'attribue de l'ironie à une expression, une situation, une œuvre et que, à la fois, je me retrouve dans l'incapacité à définir cette ironie que je viens pourtant de reconnaître. Il me faut alors, pour réconcilier cette expérience problématique avec une nouvelle définition, remettre en question ma conception première à partir des points controversés qu'a su révéler la pratique.

Ce point de départ, cette pratique problématique, me vient du visionnement du film *Spring Breakers* (2012) d'Harmony Korine et de la façon dont son ironie me résista et échappa à ma tentative de la saisir de façon pleine et entière. Au cours de ce film, quatre jeunes filles tentent de trouver un sens à leurs vies en enchaînant les fêtes sur les plages de Floride. À mesure que progresse l'intrigue, elles s'enfoncent de plus en plus dans cette vie de déboires et de débauche, toujours à la recherche de cette transcendance. Leur quête est en soi risible, mais l'ironie culmine quand, à force de progresser dans la déchéance, elles réussissent justement à atteindre le fantasme, et lorsque, contre toute attente, la violence, la vulgarité et l'obscénité de la fête deviennent soudainement tendres et belles. Aux deux tiers du film, les trois nymphettes (la quatrième ayant abandonné la quête) dansent en brandissant leurs fusils à pompes alors qu'un James Franco froqué en truand cheap chante (faussement) une mélodie de Britney Spears. La scène est grotesque, ridicule et à la fois touchante et douce. On ne sait plus alors s'il faut rire, être ému, ou les deux, peut-être.

Spring Breakers installe un rapport ironique, puis le questionne. Il ironise sur la vulgarité jusqu'à ce qu'elle se sublime et devienne beauté. Il devient dès lors un objet intéressant pour interroger le concept d'ironie car il s'adresse directement à notre capacité interprétative et aux frontières qui séparent ce qui est ironique de ce qui ne l'est pas. Cette suggestion d'un seuil où l'image transfigure la violence en tendresse, la vulgarité en beauté et où ces pôles opposés se confondent et deviennent une seule et même chose problématise une limite de l'interprétation ironique. Où commence et où se termine l'ironie de *Spring Breakers*? Quels sont les procédés qui rendent possible l'ironie et ceux qui la réfrènt? L'ironie modifie-t-elle notre perception d'une scène et, si oui, de quelle façon? Quel est le

rôle de l'interprète dans ce rapport particulier? Comment définir une ironie qui cherche à désamorcer ses procédés? Qu'est-ce que l'ironie de *Spring Breakers*?

La suite de ce travail vise à répondre à ces questions de façon à ce que les réponses nous offrent des indices d'une nouvelle définition de l'ironie. Pour se faire, la méthode consistera à rechercher à tâtons à travers l'histoire, la théorie et la pratique de l'ironie les outils capables de décrire cette pratique particulière. Un tâtonnement organisé autour de deux axes de réflexions; le premier comprend un parcours de l'historicité du concept jusqu'à son actualité et le deuxième cherche à lui donner les fonctions d'une forme permettant d'en appréhender la pratique, deux trajectoires qui évolueront en parallèle et s'alimenteront l'une l'autre. Les discours sur l'ironie nous suggéreront des principes esthétiques et, inversement, les manifestations formelles enrichiront son concept.

Le premier chapitre posera la question : « qu'est-ce que l'ironie? » et fera un état de la question sur les théories entourant le sujet. À partir des éléments ressortis de ce tour d'horizon, le deuxième chapitre sera consacré à établir les propriétés perceptibles de l'ironie en art et, plus spécifiquement, au cinéma, en les regroupant sous la notion d'image ironique. Cette image sera elle-même divisée en trois parties, soit le cadre ironique, l'hors-image de l'image ironique ainsi que la persistance de l'ironisé dans sa diffamation. En établissant ces dispositifs, ce chapitre permettra de nous doter d'un langage capable de décrire une manifestation artistique de l'ironie.

Après ces considérations d'ordre esthétique, le troisième chapitre se tournera vers la pratique de l'ironie des artistes de l'avant-garde américaine des années 1950 à 1970. À travers cette exploration d'une pratique spécifique, ce chapitre aspirera à qualifier les modalités d'une posture ironique. Cette posture prendra la forme de deux visages complémentaires et conflictuels : le masque ironique ainsi que le miroir ironique. En s'attardant à une pratique particulière, ce chapitre entamera également le début d'une réflexion sur les problèmes contemporains que rencontre la production ainsi que la réception de l'ironie en art qui se poursuivra dans le chapitre suivant.

À partir d'un texte de David Foster Wallace, *E Unibus Pluram : Television and U.S. Fiction* (1993), le quatrième chapitre interrogera la pertinence et la possibilité d'une pratique artistique de l'ironie. Cet interrogatoire mettra en exergue les conditions permettant à une expression ironique de prétendre à un art et les difficultés qui réfrènt actuellement ce devenir artistique. Ces problèmes trouveront leurs réponses dans le cinquième chapitre qui, à travers l'analyse de certaines pratiques cinématographiques, prendra progressivement la forme du concept de l'amputation ironique. Finalement, la création de ce concept d'amputation ironique nous permettra d'appréhender l'ironie d'Harmony Korine au cours du sixième chapitre et d'ainsi synthétiser une nouvelle définition de l'ironie incluant cette pratique particulière.

Chapitre 1 : Qu'est-ce que l'ironie ?

1.1 La plaisanterie de Yahvé.

« Toute la terre avait alors la même langue et les mêmes mots »⁵, ainsi débute le onzième chapitre du *Livre de la Genèse* et, déjà, l'idylle annonce la catastrophe, car on devine bien que cet état initial ne tiendra pas. Et, davantage, on soupçonne – méfiant comme nous sommes – que ce sont des outils mêmes assurant la cohésion que proviendra la désagrégation, que de cette « même langue » dont toute l'humanité partageait l'usage, qui la rendait toute puissante⁶, surgira la faute responsable de sa fragmentation et, avec elle, de la dispersion de l'humanité. En filigrane d'une utopie, c'est toujours son échec qui assure le contraste. L'épisode est bien connu : les premiers hommes, enivrés par leur puissance de nommer, se mirent à ériger une tour si grande qu'elle rejoindrait le Royaume des Cieux dans le but de « se faire un nom »⁷. Mais l'Éternel – dans son éternelle sagesse – descendit alors et, constatant la vanité de l'Homme tout puissant, embrouilla sa langue et le dissémina à travers le monde. « Ils cessèrent donc de bâtir la ville / C'est pourquoi on l'appela du nom de Babel »⁸. Ce nom qui leur échut, loin de souligner l'action glorieuse de ces premiers hommes, devait les marquer à tout jamais de leur faute. Le nom de Babel, pris dans le contexte linguistique de la Bible, renvoie dès lors au verbe hébraïque *bâlal* (*b'lil* ou encore BBL) qui signifie « brouiller, confondre, mélanger ». On les nomma, en somme, du nom de leur châtement. Pourtant, l'exercice de toponymie divin ne se termine pas là, car si le nom de Babel prend racine dans la langue de Moïse, il possède aussi une autre étymologie ; en akkadien-babylonien (la langue de Babylone), Babel se rapproche du mot *bab-illum* : « porte de Dieu ». Aucune de ces affiliations ne semble prévaloir chez les étymologues⁹, il faut donc présumer qu'elles se superposent, qu'il ne s'agit pas d'un coup hasardeux de la langue, mais plutôt d'une ambiguïté voulue. Baptiser ainsi la ville, c'est mettre côte à côte deux sens complètement différents : Babel comme « porte de Dieu » et Babel comme «

⁵ Gn 11 : 1.

⁶ « Le Seigneur dit : Ils sont un seul peuple, ils ont tous la même langue : s'ils commencent ainsi, rien ne les empêchera désormais de faire tout ce qu'ils décideront. » (Gn 11 : 6).

⁷ Ibid. 11 : 4.

⁸ Ibid. 11 : 8-9.

⁹ Voir l'article de Jonathan Grossman : *The Double Etymology Of Babel in Genesis 11*, 2017.

mélange ». Dans un même mot apparaît à la fois le fantasme de la ville et le châtement qu'elle subira, mais si les deux racines sont historiquement corrélées, elles n'ont certainement pas le même poids sémantique. Nommer la ville responsable de la dispersion de l'humanité « porte de Dieu », n'est-ce pas là une façon de feindre la louange pour renforcer le blâme? d'accorder une ascendance glorieuse d'une main tout en laissant suspendu, comme retenu par le mince fil liant la lame à la manette de la guillotine, le jugement divin ? Cette contingence de signifiés, donne au nom de Babel un supplément de sens : elle n'est pas que la « porte de Dieu », pas plus qu'elle n'est que « brouillage », mais un alliage en tension des deux. Un alliage complexe, cristallisant l'ambition des habitants de Babel (atteindre le ciel) et sa déception (l'éparpillement). Un alliage non-neutre, acide même, souriant en coin de l'ingéniosité de sa propre composition. Un alliage sévère, rappelant sans cesse la lourdeur de la faute passée tout en laissant, sous la forme d'un picotement désagréable sur le palais, la nostalgie du fantasme originel. Un alliage qu'il nous faut nommer ironie.

L'ironie dans tout cela, c'est que le *Livre de la Genèse* précède de plusieurs siècles les premiers babillages d'une conceptualisation de l'ironie. Une ironie avant le mot, bien avant les écrits de Platon rapportant les dialogues de Socrate et qui sont considérés comme les germes de la notion. L'exemple n'est d'ailleurs pas inédit et l'on retrouve de ces perles pré-ironiques dans les textes d'Homère, dans le Livre de Job, etc. Pourtant, ce qui intrigue dans l'épisode de Babel, c'est le second moment quand, une fois épuisé le questionnement sur les intentions bibliques derrière la dénomination de la ville, le jeu se replie sur lui-même, se remet en question en étalant les conditions rendant possible sa propre apparition. Dans le paradigme original du récit, quand « la terre avait la même langue et les mêmes mots », ce jeu sur l'écart entre deux langues n'aurait pas seulement été impossible, il aurait été impensable. Le régime de la langue adamique interdit toute dissemblance entre signifiant et signifié. C'est cette même indifférence entre le mot et la chose qui donne aux premiers hommes une toute-puissance envers le monde. Savoir nommer véritablement, c'est posséder absolument. La chute de Babel sonne le glas de ce rapport direct de l'humanité et de son environnement. Désormais, un mot peut prendre une pluralité de sens, mais plus aucun n'est vrai. La perte de cette langue première entraîne une dislocation entre l'homme

et la puissance. Il faut que Babel sombre pour que survienne le possible assemblage Babel « porte de Dieu » et Babel « brouillage ». Il faut qu'apparaisse une fêlure entre la parole et le réel, le soupçon d'une rupture entre l'homme et la vie pour qu'advienne l'ironie. Elle naît d'une impuissance de nommer.

Qu'est-ce que l'ironie ? Elle est, avant tout, l'ensemble des discours sur l'ironie, car si les Anciens en avaient l'usage, ils n'en avaient pas le mot. Analyser un texte de l'Ancien Testament à partir d'une perspective ironique ne peut dès lors se faire que par éclairage anachronique, grâce aux lumières d'une myriade de petites lampes apposée au fil des siècles et qui nous donne à voir une ironie là où, primitivement, il n'y avait rien. Si je peux attribuer une intention ironique à un texte biblique, même si le mot en lui-même n'existait pas lors de sa rédaction, c'est que ma définition de l'ironie est façonnée par un palimpseste de discours, de définitions et d'usages antérieurs. Cette historicité aménage notre pratique de l'ironie de façon presque invisible, souterraine et est dès lors d'autant plus difficile à retracer. Pour réussir à faire émerger les principales définitions de l'ironie qui travaillent son concept et sa pratique, j'emploierai la catégorisation de Pierre Schoentjes, spécialiste en ironie et professeur en littérature française à l'Université de Gand. Dans l'introduction de son ouvrage *Poétique de l'ironie* (2001), il divise l'ironie en quatre formes majeures : l'ironie verbale, l'ironie socratique, l'ironie de situation, ainsi que l'ironie romantique. Ces quatre formes d'ironie seront par la suite suivies d'un rapide aperçu de quelques propositions théoriques contemporaines de l'ironie regroupées ici sous la bannière d'ironie postmoderne.

1.2 L'ironie verbale :

« Dans la langue ordinaire, où les mots ne sont pas définis, personne ne peut s'exprimer sans équivoque »

(Musil, *L'homme sans qualités*, p.248)

Un lieu commun serait de penser que l'ironie consiste à faire entendre le contraire de ce que l'on dit. C'est d'ailleurs la définition que l'on retrouve généralement dans les dictionnaires, illustrés ou non. Deux éléments ressortent de cette première définition : la notion de (1) « contraire » et celle de (2) « dire ». De la seconde, on peut faire émerger un lien entre l'ironie et le fait oral. L'ironie ici se « dit » et se « fait entendre », elle advient donc dans la conversation et plus précisément dans l'écart sémantique entre un « dit » et un « faire entendre ». Un écart où la prévalence revient à ce qui n'est pas dit, à ce qui est sous-entendu. La notion de contraire, quant à elle, met l'accent sur l'antinomie des sens en présence. Entre ce qui est dit et ce qu'il faut entendre, il se fait une inversion qualitative, quasi symétrique.

L'origine de cette association entre ironie et oralité est attribuée au rhéteur grec Anaximène de Lampsaque (380-320 av. J.-C.) qui, dans la *Rhétorique à Alexandre* (s.d.), écrivit en ces mots qui semblent familiers : « l'ironie (*eîron*) consiste à dire quelque chose tout en prétendant ne pas être en train de le dire, ou encore à appeler les choses par les noms de leurs contraires »¹⁰. Cette définition provient donc de la tradition rhétorique, d'un emploi de l'ironie en tant qu'art du discours et tactique de persuasion. Cette citation d'Anaximène met l'accent sur deux procédés possibles de l'ironie : (1) la prétéition et (2) l'antiphrase. L'ironie est (1) soit une façon d'énoncer une vérité en feignant de ne pas être en train de le faire ou (2) de nommer les choses par leurs noms contraires. Le rhéteur romain Quintilien spécifiera ces deux procédés en les nommant respectivement ironie-trope et ironie-figure dans son traité *L'institution Oratoire* (96?) :

« Tout d'abord, le trope est plus découvert, et, quoiqu'il dise autre chose que ce qui est pensé, le sens n'est pas feint : en effet, presque tout le contexte est clair, comme ce passage de *Catilinaire* : « Rejeté par lui, tu t'es transporté chez ton compagnon, un excellent homme, Métullus. » En deux mots seulement se trouve l'ironie; on a donc ici un trope assez concis. Au contraire, dans la forme

¹⁰ s.d., 1434a.

figurée de l'ironie, toute l'intention est déguisée, le déguisement étant plus apparent qu'avoué; dans le trope l'opposition est toute verbale; dans la figure, la pensée et parfois tout l'aspect de la cause sont en opposition avec le langage et le ton de voix adopté. Ainsi la vie entière d'un homme peut sembler n'être qu'ironie, comme celle de Socrate [...] en un mot, si une métaphore continue fait une allégorie, l'ironie-figure est faite d'une série d'ironies-tropes. »¹¹

L'ironie est soit un trope local, concis, s'articulant sur une inversion de la phrase et que Quintilien rapproche de la métaphore ; soit une ironie-figure plus diffuse, allusive, où l'intention même de l'ironiste est déguisée et qu'il compare à une allégorie. Pour Quintilien, si le trope est limité à une phrase, l'ironie-figure, quant à elle, peut s'étaler bien au-delà du discours, jusqu'à qualifier la « vie entière d'un homme ». Malgré cette différence marquée, il en vient tout de même à lier ces deux formes lorsqu'il affirme qu'une « ironie-figure est faite d'une série d'ironies-tropes ». Cette corrélation n'a rien d'évident, elle est même tout à fait surprenante puisqu'elle affirme qu'une répétition suffisante d'ironies-tropes, antiphrastiques, où l'intention de l'ironiste apparaît clairement en viendrait à modifier la forme même du discours qui, soudainement, deviendrait allégorique plutôt que métaphorique. Ce seuil permettant la transformation d'une forme de l'ironie à l'autre peut paraître douteux, du moins d'un point de vue de la logique. En effet, combien d'ironies-tropes faut-il compter pour former une ironie-figure? Comment un saut quantitatif d'occurrence ponctuelle où l'intention de l'ironiste nous apparaît clairement pourrait faire survenir un saut qualitatif où l'intention disparaît? Suffit-il de dire qu'il fait beau à chaque fois qu'il pleut pour déguiser complètement son opinion sur la température? En bref, si cette proposition de Quintilien s'avère précaire, elle révèle un problème que l'approche rhétorique entretient depuis toujours (et jusqu'à nos jours) avec l'ironie. Cette tentative de lier le trope à la figure, l'antiphrase à la feinte, provient de cette paternité pesante de l'ironie contenue dans la figure d'un seul homme : Socrate, car Socrate est bien le père de l'ironie, tout comme Corbeil est le père de l'électroménager. Comme l'écrit Quintilien : « la vie entière d'un homme peut sembler n'être qu'ironie, comme celle de Socrate ». C'est toute une vie qui devient alors ironique, voire allégorique. L'ironie verbale, incapable d'insérer dans son système la pesanteur de la figure socratique, devient insuffisante et il nous faut donc revenir à la question : « qu'est-ce que l'ironie? »

¹¹ Quintilien, 2001, Livre IX, ch. 2, 44-46, citation tirée de Schoentjes, 2001, p.82.

1.3 L'ironie socratique :

« Le manège, à vrai dire, peut mal tourner,
Et Socrate en est mort. »

(Jankelevitch, p.9)

La plupart des commentaires sérieux sur l'ironie débutent par un historique du mot lui-même. Revenir au moment de genèse d'un mot est, en quelque sorte, une façon d'en faire resurgir l'inconscient, ce qui fut oublié par l'usage, mais qui survit sous une forme ou une autre. Sans surprise, l'origine première du mot nous échappe (toute naissance est un mystère). Pour certains linguistes, c'est à l'étymon *eiromai*, « celui qui interroge, demande, se demande », qu'il faut se référer. Pour d'autres, il faudrait davantage aller du côté d'*eirô*, « dire, déclarer ». Malgré cette première discorde, tous s'entendent pour associer le mot au grec *eirôn*, « celui qui se dissimule ». L'*eirôn* n'est pas un mot courant pour les Grecs, mais plus généralement le titre d'un personnage stéréotypé de la comédie antique. L'*eirôn* était le protagoniste qui, à travers l'intrigue, se masquait, se déguisait pour tromper son adversaire (généralement l'*alazôn*, le vantard), il se retrouve dès les pièces d'Aristophanes (-445 à -385 av.) et jusqu'à loin dans l'Antiquité. L'*eirôn* est donc celui qui dissimule son identité, qui joue sur une tension entre l'être et le paraître. Le public, complice de sa mascarade, connaît ses intentions véritables alors qu'elles échappent aux autres protagonistes de la pièce. Le théâtre antique ayant des visées pédagogiques, l'*eirôn* est un caractère moral qui demande à être jugé et, le plus souvent, condamné.

Ce n'est qu'à partir des écrits de Platon rapportant les dialogues et la vie de Socrate que l'on commencera à réellement associer le mot à la notion d'ironie, et ce, sans que Platon ne nous offre la moindre définition du mot. Il se sert néanmoins du terme pour définir le comportement et l'attitude de Socrate dans son rapport avec les sophistes et il faut donc comprendre que, pour Platon, l'*eiron* est une posture éthique de l'individu envers la vérité, une façon de feindre l'ignorance pour confondre son adversaire. Pourtant, si Platon use du qualificatif pour décrire Socrate, il laisse un doute envers la valeur morale de cette attitude ironique. Tantôt elle a une valeur positive et permet de confondre l'hypocrisie des sophistes ; tantôt, une valeur négative, car elle déjoue sans rien affirmer. Socrate est à la fois le fin

pédagogue et celui qui corrompt les mœurs de la jeunesse, celui qui fait advenir la vérité sans jamais la dire.

Ce manque de précision derrière la signification et la valeur éthique du mot chez Platon fut progressivement comblé par la figure de Socrate. Comme si, en absence de définition conceptuelle de la notion, l'histoire fit du philosophe l'étalon de référence, l'échelle pour mesurer toute ironie. Ce n'est donc pas à partir d'une idée précise qu'émerge le concept d'ironie, mais bien dans la chair molle d'un homme. Il n'est dès lors pas étonnant que Kierkegaard, Jankélévitch et d'autres, à travers leurs réflexions sur l'ironie, se mettent à le comparer au Christ. Comme lui, il n'a rien écrit et Platon, en bon apôtre, ne fait que rapporter ses dialogues. Socrate était-il bon ? Platon ne tranche pas. Jusqu'à la fin, l'être de Socrate nous échappe et se cristallise dans sa fameuse maxime : « Je sais que je ne sais rien ». Nous non plus.

Ce n'est que dans un second temps que la philosophie s'emparera de Socrate pour en faire l'outil de la connaissance et qu'elle concoctera cette idée d'une ironie socratique comme procédé de la maïeutique. L'ironie n'est pas pour elle un outil rhétorique, mais un outil de la dialectique, un moment négatif dans l'argumentaire qui permet de semer le doute et ainsi, d'avancer dans la recherche de vérité. Comme l'ironie verbale, c'est dans la conversation que l'ironie socratique a cours, dans les dialogues de Socrate avec les sophistes, mais, contrairement à elle, sa finalité n'est pas de convaincre ou de séduire son auditoire. Ce qu'elle veut, c'est la Vérité. Ces deux formes d'ironie, l'ironie verbale et l'ironie socratique découlent donc du dialogue. La première est un outil du langage, une séduction de la parole servant à persuader son auditoire. La seconde est une méthode, un travail de l'esprit visant la déconstruction organisée du paraître. Ces deux approches suffirent pendant des siècles à contenir notre soif d'ironie. Puis, à la fin du 18^{ième} siècle, elle qui n'avait jusqu'alors cours que dans le commerce des hommes, commença à déborder et à teinter de son esprit mesquin le monde lui-même. L'ironie qui n'était réservée qu'aux rhéteurs et aux philosophes, devint une qualité applicable au réel et à l'histoire. La définition du concept s'élargit alors pour inclure une nouvelle forme d'ironie : l'ironie de situation.

1.4 L'ironie de situation :

Dans son ouvrage *Poétique de l'ironie*, le professeur Schoentjes attribue à Mme de Staël le premier emploi du terme ironie pour définir ce nouveau rapport entre l'homme et le monde :

« Ce rire du désespoir est l'effet le plus difficile et le plus remarquable que le jeu dramatique puisse produire ; il émeut bien plus que les larmes : cette amère ironie du malheur est son expression la plus déchirante. Qu'elle est terrible la souffrance du cœur, quand elle inspire une si barbare joie, quand elle donne, à l'aspect de son propre sang, le contentement féroce d'un sauvage ennemi qui se serait vengé »¹²

Ce « rire du désespoir » que décrit Mme de Staël est le visage moqueur du destin envers le malheureux incapable d'échapper à son sort. Contrairement aux deux ironies vues précédemment, cette « ironie du malheur » que l'on nomme désormais ironie du sort ou, de façon plus générale, ironie de situation, n'advient pas dans la conversation, mais bien dans l'interprétation des intentions mesquines du monde et des événements. Une ironie qui vient du constat d'un renversement dramatique, presque tragique, entre les actions d'un individu et leurs conséquences. Quand, dans la pièce de Sophocle *Œdipe roi*, Œdipe enquête sur l'origine du mal qui sévit sur Thèbes, le spectateur connaît d'avance le coupable, il sait que plus l'homme avance dans sa recherche de vérité, plus il se rapproche de sa propre fin. L'ironie de situation est la connaissance de ce renversement final et inévitable des actions du protagoniste contre lui-même. Entre l'acte et sa conséquence se produit une inversion trop logique, trop symétrique, pour ne pas être le fait d'une organisation railleuse. Une contingence des causes et de leurs effets qui se retrouve dans les destins ironiques du voleur-volé, de Guillontin-guillotiné, de l'adultère-cocu et autres épéistes vivant et mourant par elles.

Si ce retournement dramatique est aujourd'hui associé à la notion d'ironie, il était auparavant lié à celle de la péripétie. Dans son traité *Poétique*, Aristote définit la *peripeteia* comme un coup du destin, un renversement des effets de l'action contredisant les aspirations du héros, mais répondant à une logique supérieure, à la nécessité du récit. Pour

¹² Du roman *Corinne*, 1807, cité de Schoentjes, p.49.

explicitement sa définition, le philosophe donne comme exemple la statue de Mythos tombant sur l'assassin de Mythos. La *peripeteia* ne suit donc pas la logique du réel, mais plutôt une logique supérieure qui découle d'un jugement moral et final. Ce glissement sémantique, de la *peripeteia* d'Aristote à l'ironie du sort, révèle dès lors un changement de perception envers le dictat de la condition humaine. La *peripeteia* soumet ces coups du destin à un jugement supérieur aux visées exemplaires et morales, tandis que les intentions de l'ironie de situation sont beaucoup moins claires, empreintes de moquerie, voire d'absurdité. L'ironie du destin n'est pas la providence, mais bien une farce cosmique.

En interprétant le monde sous le prisme de l'ironie, l'homme lui donne un sens, non pas divin ou mathématique, mais hasardeux et décevant. L'ironie de situation déçoit les entreprises des hommes, elle oppose à l'idéal et aux a priori de l'interprète une résistance. Elle demande à l'homme de se disloquer du réel envahissant pour prendre une nouvelle perspective et entrevoir la possibilité d'un monde débarrassé de ses propres idées de lui. Les intentions ironiques de l'univers ne sont que des projections de l'interprète sur les choses et les événements. En cela, l'ironie de situation demande un dédoublement du sujet. Elle est une confrontation entre l'individu naïf et le monde tout puissant. Il n'est dès lors pas étonnant que, parallèlement à l'essor de son concept, soit survenu un autre mode d'ironie qui n'est que le revers de l'autre. Si l'ironie du sort demande au moi de se projeter sur le monde, ce nouveau mode exigera du moi un repli sur lui-même, une démultiplication du sujet en une multitude de facettes qui se regardent les unes et les autres à l'intérieur d'un même corps.

1.5 Ironie romantique :

Un auteur de romans projette dans chacun de ses personnages une part de lui-même, un potentiel d'existence non-réalisé. Il s'amuse ensuite à les faire interagir entre eux. Ils se contredisent, se nient l'un et l'autre et, à travers eux, c'est l'auteur lui-même qui est confronté à ses propres paradoxes. C'est à partir d'une réflexion semblable que le jeune Schlegel en viendra à dire, au début du 19^{ème} siècle, que « les romans sont les dialogues socratiques de notre temps »¹³. L'ironie d'un roman n'est pourtant pas celle de Socrate : elle ne s'y produit pas entre un candide et un sophiste, mais bien entre des fragments hétérogènes d'un même homme. Cet échange ironique entre un individu et son double antagoniste est ce que l'histoire retiendra sous le nom d'ironie romantique. Elle est une dialectique négative et autocritique vertigineuse, car elle révèle que toute position a son contrepoids à l'intérieur d'une même personne. L'ironie romantique est un mode de conscience, une perspective qui nie son regard.

Kierkegaard, dans sa thèse de doctorat *Le concept d'ironie constamment rapportée à Socrate* (1841), distingue deux Socrate : celui qui use de la maïeutique pour pousser ses interlocuteurs à douter de leurs assertions et ainsi arriver à des conclusions supérieures et celui qui a passé sa vie en n'affirmant pratiquement rien, sinon qu'il ne pouvait être sûr de rien. Cette conscience du paradoxe que représente ce deuxième Socrate (celui dont la figure qui se cristallise dans sa maxime « je sais que je ne sais rien ») est la personnification de la finalité de l'ironie romantique. Une ironie qui veut prendre la forme du paradoxe. Si Schlegel définit le roman et par lui l'art, comme lieu de prédilection de l'ironie, c'est que l'œuvre permet à plusieurs points de vue contradictoires de se côtoyer sans s'annihiler les uns et les autres. Néanmoins, pour que l'œuvre en arrive à donner forme au paradoxe, elle doit s'avouer en tant que fiction, tout comme la feinte ignorante de Socrate doit être percée à jour. L'ironie romantique est donc aussi une parabase permanente¹⁴, comme le mentionne Schlegel, un arrière-plan diffus qui empêche l'interprète de succomber à la séduction de la

¹³ Schlegel, 1996, *Fragments Critiques*, 26 (p.101).

¹⁴ Dans un fragment posthume il écrit : « dans le roman fantastique, la parabase doit être permanente », cité de Alain Muzelle, 2006, p.136.

fiction. La parabase est le rappel du caractère fictif d'une œuvre, dans la comédie grecque elle constituait en une digression chantée par le chœur pour faire connaître les intentions de l'auteur. L'ironie comme parabase permanente d'une œuvre est donc une seconde voix qui nous murmure, tout le long du récit, que les choses ne sont pas ce qu'elles paraissent, que la vérité est toujours ailleurs, hors-champ et, surtout, inaccessible.

Elle devait être artistique et pourtant aucune œuvre majeure ne découla de l'élaboration de son concept. Pendant près d'un siècle, Schlegel, Hegel, Kierkegaard, Novalis et bien d'autres spéculèrent sur les potentiels artistiques de cette fameuse ironie romantique, mais rien n'aboutira. À propos de ces ironistes germanophones, Thomas Mann écrira : « ils n'étaient pas précisément les plus grands des artistes, mais c'est eux qui ont médité avec le plus d'intelligence sur l'art et les procédés qui créent l'illusion : la profondeur qui n'est que jeu d'esprit, les abîmes insondables qui ne sont que jeux de miroirs. »¹⁵ L'ironie romantique se cantonna alors aux sphères philosophiques et critiques. Ce devenir artistique de l'ironie tel que posé par les romantiques reste donc en suspens et il est malaisé d'imaginer quelle forme aurait pu prendre cette fameuse esthétique du paradoxe. D'autant que chacun de ces ironologues prenait un malin plaisir à réfuter leurs confrères. Ce débat houleux (les uns traitant les autres de nihilistes, les autres se moquant bien des uns¹⁶) se déroula essentiellement dans les limites du territoire germanique (et dans les limites encore plus restreintes d'un débat philosophique sur l'art) et l'influence qu'il eut sur la notion ne se fit ressentir que bien plus tard et généralement de façon indirecte. Néanmoins, en définissant l'ironie en tant que parabase permanente, les romantiques allemands firent de l'ironie un seuil critique, autoréflexif. Un temps où la fiction s'arrête et contemple sa capacité à raconter. À partir de ce moment, les liens entre ironie et art continuèrent en s'affirmant. En littérature particulièrement, comme si, avec l'évolution du concept amorcé par les romantiques, le roman s'était avéré être un substitut adéquat à la parole. Ainsi, Ingrid

¹⁵ 1960, p.444-445.

¹⁶ La querelle autour de cette nouvelle forme d'ironie, qui ne se nommait pas encore romantique, se déroula essentiellement entre Hegel et Schlegel et fut particulièrement virulente et peu constructive. Le frère de Schlegel résuma cette dispute dans un poème humoristique : « Schlegel prêche contre Hegel : / Il a fait le jeu du diable / Hegel se moque de Schlegel / Dit qu'il papote sans aucune règle. / Schlegel tend la voile de la mystique; Hegel saisit le fléau de la logique. / Venez, Allemands, enfants et quilles / De la Sarre jusqu'au Pregel! / Regardez comment Schlegel se bat avec Hegel! / Regardez comment Hegel se bat avec Schlegel! » (August Wilhelm Schlegel, 1846, vol.2, p.232).

Strohsneider-Kohrs verra dans le langage ironique « le moyen par lequel l'art s'auto-représente »¹⁷. Kundera écrira dans l'entrée « Ironie » de son dictionnaire personnel que « par définition, le roman est l'art ironique : sa « vérité » est cachée, non-prononcée, non-prononçable »¹⁸. Certains iront même jusqu'à égaler ironie et littéralité, ironie et art, ironie et fiction. Et cette « postmodernité » qui fait couler tant d'encre, n'est-elle pas que l'excroissance désabusée de cette prémisse romantique ?

1.6 Quelques considérations à propos de l'ironie « postmoderne » :

Depuis près de cinquante ans, l'ironie est revenue à la mode dans les discours académiques et critiques, principalement chez les anglo-saxons. Comparé à eux, l'intérêt du côté francophone est minime¹⁹, du moins en ce qui a trait à sa conceptualisation. Ce renouveau de l'ironie prend appui sur certains concepts introduits par les romantiques, principalement sur l'idée d'une ironie en tant que « parabase permanente ». En s'appropriant ces quelques idées et en les poussant à des extrémités nouvelles, cette tendance contemporaine ne fait pas que dans la reprise ou la redite, mais invente une forme d'ironie bien à elle, ce qui amène une vaste majorité des ironologues²⁰ actuels à distinguer cette ironie en la qualifiant de « postmoderne ». Dans cette partie, il s'agira d'explorer quelques moments et propositions théoriques entourant cette *nouvelle* ironie, sans pour autant tenter de la saisir dans son entièreté (ce qui n'est pas non plus le but des sections antérieures). Plus l'historicité se rapproche et se confond avec le temps présent, plus il est difficile de discerner les éléments significatifs.

¹⁷ Cité de Schoentjes, 2001, p.109.

¹⁸ Kundera, 1986, p.163.

¹⁹ On lui préfère généralement les champs de pensée liés à l'humour, au comique, etc. Possiblement dû à une impulsion amorcée par Bergson (et son essai sur le rire) ou Deleuze : « le démon socratique, l'ironie, consiste à devancer les rencontres. Chez Socrate, l'intelligence précède encore les rencontres; elle les provoque, elle les suscite et les organise. L'humour de Proust est d'une autre nature : l'humour juif contre l'ironie grecque. Il faut être doué pour les signes, s'ouvrir à leur rencontre, s'ouvrir à leur violence. L'intelligence vient toujours après. » (2014, p.123).

²⁰ Pour n'en nommer que quelques-uns : Alan Wilde (*Horizons of Ascent : modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, 1981), Candace D. Lang (*Irony/Humor*, 1988), Linda Hutcheon (*Irony's Edge : The Theory And Politics of Irony*, 1994), Northrop Frye (*Anatomy of Criticism*, 1957), etc.

En 1941, John Crowe Ransom publie son ouvrage : *The New Criticism*, qui amorcera un mouvement pour le renouveau de la critique dans le domaine des arts aux États-Unis : la Nouvelle Critique américaine. Robert P. Warren, l'un des tenants de cette théorie, écrira à propos de l'ironie dans son ouvrage de 1943, *Pure and Impure Poetry* :

« Poets *have* tried very hard, for thousands of years, to say what they mean. But they have not only tried to say what they mean, they have tried to prove what they mean. The saint proves his vision by stepping cheerfully into the fires. The poet, somewhat less spectacularly, proves his vision by submitting it to the fires of irony – to the drama of his structure – in the hope that the fires will refine it. In other words, the poet wishes to indicate that his vision has been earned, that it can survive reference to the complexities and contradictions of experience. And irony is one such device of reference »²¹

Tandis que Schlegel percevait l'ironie comme une conscience du fini et de l'infini, comme paradoxe du sujet désirant une transcendance à partir de sa condition humaine et limitée. Alors que Kierkegaard parlait d'une « subjectivité élevée à la seconde puissance »²², subjectivité de la subjectivité, réflexion de la réflexion, etc. L'ironie passe, avec la Nouvelle Critique américaine, d'un problème d'existence du sujet prisonnier du monde, à une ironie comme mise en problème et dramatisation de la structure. Un peu plus tard, Cleanth Brooks écrira d'ailleurs un ouvrage entier sur cette valeur structurante (et déstructurante) de l'ironie : *Irony as a principle of structure* (1951). Cette ironie en tant qu'instance critique du système poétique récupère les notions de parabase permanente et de paradoxe que les romantiques ont clouées durablement au concept. Simplement, le concept est épuré, débarrassé de ces intuitions transcendantales, de l'association au fini et à l'infini, à une tension du réel et de l'idéal. Cette nouvelle ironie est dès lors un état d'équilibre entre le semblable et le dissemblable, une instance à la fois structurante et déstructurante.

Paul de Man, explorant cette approche en parallèle à son initiation aux écrits de Derrida et de la nouvelle critique française (en particulier Barthes : « l'ironie n'est rien d'autre que la question posée au langage par le langage »²³), rapprochera ce *drame de la structure* à celui

²¹ Warren, 1943, p.252.

²² Kierkegaard, 1977, p.218.

²³ Barthes, 1966, p.76.

du langage. L'ironie permettrait, par le jeu, de dépasser les insuffisances de la langue. Puisque les mots sont incapables de répondre à cette pieuse promesse de décrire le réel avec exactitude, la dislocation ironique du mot par rapport au sens permet de simuler le monde pour l'appréhender. L'ironie est le *frisson* d'un sens. Dans son ouvrage *Blindness and Insight, Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (1971), Paul de Man suggère que:

« the ironic language splits the subjects into an empirical self that exists in a state of inauthenticity and a self that exists only in the form of a language that asserts the knowledge of this inauthenticity. This does not, however, make it into an authentic language, for to know inauthenticity is not the same as to be authentic. »²⁴ (p.197)

L'ironie en tant que langage n'est ni « authentique » ni « inauthentique », elle est la connaissance et l'expérience de l'inadéquation du monde et des mots. Ce qui l'établit comme métalangue, comme réflexion des mots sur leurs limites et paradoxes.

Le philosophe et littéraire comparatiste Ernst Behler décrira cette approche « linguistique » de l'ironie dans son ouvrage : *Irony and the discourse of modernity* (1990) :

« [l'ironie] n'a plus grand-chose à voir avec la maïeutique socratique, l'ironie transcendante [Schlegel], l'ironie de l'analyse de l'existence [Kierkegaard], l'ironie structuraliste et déconstructiviste [New Criticism], elle réside dans la faculté d'intégrer l'élément cognitif dans la philosophie et de considérer que l'attrait de la pensée est l'exploration constante de nouvelles descriptions d'états de fait, de faire jouer les vocabulaires les uns contre les autres, de passer habilement d'une terminologie à l'autre en sachant naturellement qu'aucun de ces vocabulaires n'est plus définitif, plus démontrable ou plus proche de la réalité que l'autre. »

Dans ce glissement de l'ironie vers une déconstruction de la structure, puis comme autocritique du système langagier, il y a une poursuite et une rupture de l'impulsion romantique, poursuite parce que l'ironie est encore décrite comme autoréflexion ou pensée de la pensée et rupture puisqu'elle délaisse l'effort éthique et moral de recherche du bien et du meilleur. La conquête du silence de l'ironie, de sa *vérité*, de l'aboutissement de sa dialectique, est abandonnée (contrairement à Schlegel, par exemple, qui la cherchait tout

²⁴ Behler, 1990, p.364. Les noms entre parenthèses ont été ajoutés

en la sachant impossible). Pour Niklas Luhmann, l'ironie devient une observation de deuxième ordre, l'observation de système observant, ce qui fait écho au dédoublement du Moi tel que décrit par Paul de Man. Dans l'article *Deconstruction as Second-order Observing* (1993) de Luhmann, l'ironie est décrite comme observation des paradoxes et de la contingence des systèmes. Il en viendra jusqu'à suggérer la possibilité d'un troisième niveau d'observation qui « observe l'observateur de deuxième ordre comme un système spécifique doté d'avantages spécifiques permettant le choix d'observateurs spécifiques »²⁵.

Par l'ajout de ce troisième niveau d'observation, on devine chez l'auteur un désir de s'éloigner de la notion d'ironie elle-même, parce qu'encore trop chargée d'intentions et de force unificatrice (d'une vision unifiée du monde, d'une métaphysique). Cette tendance à vouloir s'éloigner du concept même d'ironie se détecte par ailleurs chez beaucoup d'ironologues contemporains. Par exemple, Candace Lang (*Irony/Humor*, 1988) voudrait que l'on substitue au concept d'ironie celui d'humour lorsqu'il est question de traiter d'un certain art contemporain. L'humour permettrait la conscience de la contingence, la transmission de la complexité plutôt que de l'unité ou de l'autorité (par le biais de mots d'ordres). À partir des années 80, émerge pareillement chez plusieurs critiques d'art une tendance persistante à vouloir substituer l'humour à l'ironie. Certains iront même jusqu'à déclarer la disparition de l'ironie ou à prier pour qu'on l'achève. Voilà que l'on tue déjà la nécessité de mon ironie avant même que j'en entame son expression cinématographique ! Nous reviendrons sur cette *mort* annoncée de l'ironie ainsi que sur la majorité des idées esquissées brièvement dans cet aperçu des enjeux contemporains sur la notion (qui doit sembler au premier abord plutôt confus, j'en suis conscient). Il ne s'agit ici que de semer des embryons conceptuels et des mots évocateurs dans l'esprit de mon lecteur pour attiser sa curiosité. C'est aussi une façon pour moi de multiplier des citations de gens importants et de dates déterminantes pour donner à mon texte un effet historisant et, lorsque viendra enfin le temps d'énoncer *ma* propre idée sur l'ironie, elle semblera soudainement comme *allant de soi* puisque corrélée par l'Histoire elle-même.

²⁵ Cité de de Behler, 1990, p.374.

Chapitre 2 : Esthétique de l'ironie

2.1. Contretemps rhétorique

Dans les sphères artistiques, la patrie de l'ironie est certainement la littérature, du moins en ce qui a trait à sa conceptualisation théorique. Il n'y a pas, de nos jours, une année qui passe sans qu'un traité, un essai, un colloque ne voie le jour pour nous rappeler à quel point littéralité et ironie ne font qu'un. Dès qu'il s'agit d'une autre forme de pratique, les exemples se raréfient ou apparaissent comme des curiosités, des anomalies, souvent subordonnés à la littérature. Une prédominance des lettres causée à la fois par l'autorité que prend désormais le romantisme allemand sur la notion ainsi que par l'impression de proximité entre la littérature et l'art oratoire. Il est néanmoins légitime de se demander pourquoi un concept clé pour la littéralité perce si difficilement la critique et l'analyse cinématographiques. Cela ne veut pas dire que le mot en lui-même y est absent et les critiques de tout acabit s'en servent même abondamment dès que l'occasion s'y prête. Ironie-ceci, ironie-cela, mais l'emploi est souvent vide de sens dans la bouche à canon des commentateurs artistiques. L'ironie est pour eux un *brand*, une façon de qualifier et de catégoriser grossièrement des films sans avoir à entrer dans les détails. Pour d'autres, la rencontre de l'ironie et du cinéma est tout simplement impossible ou n'est que l'enfant bâtard de la littérature. James MacDowell fait d'ailleurs, dans son ouvrage *Irony in Films* (2016), une collection de citations provenant de critiques célèbres notant la supposée difficulté de cette rencontre entre ironie et cinéma : « irony in pictures is surely rare »²⁶ ; « the weapon of irony [...] unavailable to the visual storyteller »²⁷ ; « The height of irony in the movies can probably never reach that possible in print »²⁸ ; « limited palette for ironic expression »²⁹.

Les dispositifs cinématographiques rendent-ils impuissante l'ironie ? Sans conteste ni surprise : non, car, premier constat, il existe bel et bien des films ironiques. Je veux dire

²⁶ Kennedy, 2008, s.p..

²⁷ Krober, 2006, p.59.

²⁸ Ong, 1976, p.18.

²⁹ Currie, 2010, p.169.

par là qu'il y a des films qui pratiquent l'ironie non pas pour ses qualités rhétoriques, mais bien artistiques et que, en cela, le cinéma nous force à penser l'ironie. Plus que d'une incapacité des outils d'un média, cette difficulté à traiter des manifestations récentes et protéiformes de l'ironie en art suggère un manque, une défaillance de la théorie survenant des ancrages et approches historiques privilégiées lors de son analyse. Mon hypothèse est que l'adéquation systématique de l'ironie avec la littérature ou la parole empêche le critique de *voir* l'ironie au cinéma. La théorie est tellement conditionnée par cette littéralité supposée de l'ironie qu'elle ne possède pas les outils pour articuler une ironie cinématographique.

Revenons un instant à cet ouvrage mentionné brièvement de James MacDowell, *Irony in Films*. Publié en 2016, l'ouvrage se réclamait alors être le premier traité théorique explorant exclusivement les rapports entre ironie et cinéma, ce qui est indéniable. Le travail de MacDowell est l'un des pionniers en la matière. Néanmoins, il est également une démonstration parfaite des raisons expliquant l'absence d'études substantielles sur l'ironie au cinéma. Certainement que le travail historique a été fait de façon impeccable, avec la sempiternelle référence à Socrate, des exemples à foison et une attention toute particulière à définir les limitations de l'ironie dont il sera question au long de sa recherche. Dès le premier chapitre, l'auteur avertit qu'il ne sera ici question que d'une ironie rhétorique, que le titre même : *Irony in Films*, prend soin de poser l'accent sur ce « *in* » qui sous-entend une ironie purement à l'intérieur du film et non, par exemple, avenant d'une dynamique de l'interprète/ironiste. L'ironie de MacDowell est purement un outil de la rhétorique (il lui faudra transformer la notion d'ironie verbale en « communicative irony »³⁰ pour l'appliquer au cinéma) et, donc, selon la tradition amorcée par Anaximène, ponctuelle, directe et axée sur une inversion sémantique qui fait apparaître clairement l'intention de l'ironiste. Il s'ensuit une suite d'exemples lui permettant de traduire des procédés cinématographiques en signes, puis en intentions. Une scène est un paragraphe, un mouvement de caméra une phrase, les éléments de l'image des mots, le tout, d'après la volonté absolue du réalisateur. Les films qui font partie de son corpus sont essentiellement des classiques du cinéma

³⁰ MacDowell, 2016, p.4.

américain (Hitchcock, Francis Ford Coppola, Kubrick, etc.) pour donner à son modèle une paternité irréfutable.

La « communicative irony » de MacDowell est, comme son nom l'indique, basée sur un principe de communicabilité et plus précisément de la communication d'un sens par le biais de l'ironie. Son besoin de réduire un film à un « texte lisible » lui vient de cette prémisse de sens et d'intention décelable par inversion sémantique. Pour trouver le sens caché de l'ironie, il doit être capable d'appréhender ses films comme une série de signes aux référents identifiables. Cette nécessité de réduire un film à un texte absolument et entièrement compréhensible découle de cette notion de *sens contraire* chère aux études rhétoriques. Pour qu'il y ait de l'ironie, il faut que le rhéteur soit capable de comprendre l'intention de l'ironiste et le sens caché qu'il induit. C'est d'ailleurs pourquoi l'exemple paradigmatique de cette branche est toujours : un homme dit : « il fait beau dehors » alors qu'il pleut. L'inverse de « beau » est : « pas-beau » et tout le monde comprend. Si des coups de feu retentissent alors que le réalisateur montre un panneau où l'on peut lire « Peace is our profession »³¹, la traduction en texte est aisée : ([coups de feu] = [guerre]) ≠ ([le sens littéral] = [Peace is our profession]). Inversion entre « dit » et « non-dit » → *ergo* : ironie! CQFD.

L'ironie procède par superposition indirecte de sens en tensions. Des sens qui sont cachés, masqués et peuvent facilement échapper à l'interprète. L'ironie est risquée, elle demande à l'ironiste et l'interprète de partager un réseau de références culturelles et sociales et celui qui ne la comprend pas peut facilement se sentir exclu, voire stupide. La tâche est déjà impossible lorsque l'ironie advient sous une forme littéraire, alors au cinéma ! Une image vaut mille mots, mais quels mots ? Mille mots imbriqués, miroitant dans tous les sens. À ce problème de l'image fuyante et insaisissable, MacDowell tente d'extirper un texte lisible pour ensuite en souligner l'inversion sémantique. Or, en mettant autant l'accent sur cette notion de contraire, MacDowell fait de l'ironie une permutation de sens. Le sens contraire, sous-entendu, venant se substituer à celui littéral. Le danger de cette opération, c'est d'oublier l'ambiguïté et le principe axiologique, des notions centrales au concept d'ironie.

³¹ Exemple prit de son ouvrage, p.35, tiré du film *Dr. Strangelove* de Kubrick.

L'ironie est moins une inversion qu'une mise en tension d'éléments contradictoires exprimant une évaluation et un jugement. Dire qu'il *fait beau lorsqu'il pleut* n'est pas qu'une inversion antiphrastique, c'est un jugement sur la température. Pire, c'est une façon de railler les gouttes de pluie et d'invoquer, ne serait-ce qu'un moment, un monde idéal où le soleil serait toujours clément pour qu'ensuite s'abatte sur nous la déception d'un réel pluvieux.

Si l'approche de MacDowell est conforme à celle des rhéteurs romains, elle devient problématique dans le contexte actuel. L'inflexion des romantiques sur la notion a changé durablement l'expression et la perception de l'ironie en art : il n'y a plus d'ironie artistique sans l'idée, même distante et distillée, d'une parabase, d'un jeu de dissimulation et de réflexivité. L'ironie pointe une situation contradictoire en laissant à l'interprète la possibilité d'explorer des avenues différentes et jamais définitives. Elle est moins une dialectique vers une connaissance empirique, vers un discours supérieur, que l'expression d'un sujet captif d'une situation paradoxale, d'un monde sans réponse.

De plus, cette prémisse de substitution essentielle à la méthode de MacDowell, ce rejet du littéral et la prévalence subséquente du sens dissimulé, peine à rendre compte des pratiques actuelles de l'ironie en art et qui plus est au cinéma. En effet, comment rejeter une image ? Les images d'un monde que propose un film relèvent moins d'une voie supérieure et unique que d'une pluralité interprétative. Le processus qui permet à une image de prendre *sens* n'est pas assez direct, autoritaire, pour permettre la permutation. Le *hinc et nunc* qu'impose la caméra rend l'ancrage au réel trop imposant, le corps de l'acteur se refuse plus souvent qu'autrement à se faire posséder, la structure d'une ville a sa vie propre et même le roi-réalisateur ne peut forcer le soleil à se lever qu'une fois par jour. Une image en mouvement, montée par rapport à d'autres images, procède d'ailleurs moins par contraire que par contraste. À quoi sert d'identifier une inversion sémantique entre des coups de feu et un panneau si c'est pour lui retirer la tension qu'elle garde vivante entre les deux ? Les coups de feu de Kubrick ne remplacent ni l'insigne ni le slogan, pas plus qu'ils ne tuent le paradoxe fondamental qu'ils énoncent : peut-on faire la guerre au nom de la paix ? Pour MacDowell, la réponse qu'insinue Kubrick est : non, car son procédé a besoin d'une intention claire,

décelable, *lisible* pour que l'inversion sémantique ait lieu. Une analyse qui, me semble-t-il, rate sa cible, car l'ironie n'est pas un procédé de substitution, mais dirige plutôt l'attention de l'interprète vers une situation contradictoire, sans nécessairement avoir à trancher. Cette capacité de tenir les choses en tension est justement ce qui rend l'ironie si efficace. Sinon, pourquoi ne pas simplement dire la vérité, pourquoi ne pas dire que tuer est mal, que la guerre ne mène qu'à plus de guerre et autres vérités faciles et irréfutables ? Le détour ironique vers ce constat est en soi plus important que la réponse qu'il insinue, d'autant que le cinéma donne une consistance indéniable à ce détour, il le rend tangible.

Le problème de l'ouvrage de MacDowell est qu'il s'attache trop aux procédés de la rhétorique, au principe de substitution et de contraire, et pas suffisamment à ceux propres à l'art et au cinéma. En employant une méthode destinée à une ironie de prime à bord verbale et rhétorique, MacDowell occulte la différence entre une ironie artistique et une ironie purement conversationnelle. Pour comprendre l'ironie au cinéma, il faut l'analyser dans sa propre langue. Une langue qui est avant tout artistique, cinématographique et qui se communique donc à travers son esthétique, son perçu. Il faut embrasser son paradigme, tenter d'en comprendre les lois spécifiques et non pas le traduire en une série de signes autonomes et indépendants de leur mode d'expression. L'analyse de l'ouvrage *Irony in Films* met en évidence le besoin d'établir les qualités esthétiques de l'ironie au cinéma. L'ironie au ne s'y exprime pas par des mots, mais plutôt à travers son image. Une image qui est évidemment cinématographique et, donc, montée, mouvante, sonore, avec ou sans effets spéciaux. Absolument « impure » et « absolument moderne » comme le veut la qualification de Bazzin et la maxime rimbaldienne (ou apollinienne). Ce n'est qu'en déployant les qualités spécifiques de l'ironie au cinéma qu'elle deviendra intelligible. Cette forme cinématographique de l'ironie prendra ici l'appellation d'*image ironique*.

2.2. L'image rebelle

En 1964, Anger projette le moyen-métrage *Scorpio Rising* : une succession de treize séquences sans dialogue, chacune accompagnée d'une chanson populaire. Le film met en scène de jeunes motards alors qu'ils astiquent leurs motos, s'habillent en cuir, fument des cigarettes et se préparent pour une virée orgiastique. Le personnage principal, Scorpio, est fortement associé à l'iconographie du rebelle et du motard telle que représentée à Hollywood et dans la culture populaire. Cette association se fait notamment à travers des références à Marlon Brando et son film *The Wild One* (1953) dont certaines scènes sont intégrées au montage et dans lequel Brando joue le chef d'un gang de motard, ainsi qu'à James Dean dont le poster tapisse la chambre de Scorpio. Par le montage et la mise en scène, ces icônes sont mises en relation avec le personnage principal, ce qui met en exergue les ressemblances que Scorpio entretient avec leurs gestuelles, attitudes et styles vestimentaires. Le film reprend également des codes de représentations typiques à cette esthétique du rebelle : longs plans consacrés aux motocyclettes et leurs courbes, vrombissement de moteurs et une fétichisation de la cuirette. Anger, en réemployant ces codes et références, construit l'image stéréotypée du motard rebelle et évoque ainsi l'imagerie, le discours et la mythologie qui y sont associés.

Cette image du motard rebelle est néanmoins minée par les juxtapositions et associations qu'Anger met en place à travers le montage. Dans la huitième séquence du film, la chanson *He's a Rebel* du groupe The Crystals (1963) commence à jouer tandis que l'on voit marcher Scorpio et, en montage parallèle, une représentation de Jésus tirée d'un téléfilm éducatif³². Scorpio, déguisé en policier, pose un ticket de contravention sur sa moto alors que Jésus s'approche de l'aveugle de Jéricho. Au même moment, la chanson continue: « he's a rebel and he'll never be any good [...] That's no reason why I can't give him all my love (...) ». Dès qu'il retrouve la vue, la première chose que voit le mendiant est une image d'orgie (un insert, très rapide), il se met alors à genou et se retrouve devant un organe oblong

³² Probable le film *The Road to Jerusalem*, 1952, faisant partie de la série télévisée *The Living Bible*.

potentiellement masculin. Puis, la caméra monte vers le visage satisfait de Scorpio sur fond noir, les épaules nues et fumant une cigarette.

Dans cette scène, trois éléments sont mis en relation : la séquence de Scorpio, celle représentant Jésus et la chanson *He's a Rebel*. La première reprend l'image du rebelle, telle qu'introduite dans le reste du film, la deuxième assimile la figure de Scorpio à celle de Jésus et la chanson offre une ode au *bad boy* et à l'amour aveugle qu'il procure. En montant en parallèle la séquence de Jésus guérissant l'aveugle de Jéricho et celle représentant Scorpio, le film suggère une complémentarité entre l'image du rebelle et un discours symbolique et religieux; une adéquation en tension puisque le miracle accompli par Jésus se fait alors sous le signe du sacrilège et la révélation d'images pornographiques. Scorpio est un rebelle, tout comme Jésus, mais sa rébellion a la qualité d'un téléfilm bleuté et préenregistré. La représentation religieuse sert donc à révéler des qualités de l'image du rebelle, ses traits mythologisant ainsi que son caractère prémâché. Elle donne ainsi une nouvelle perspective de l'image qui permet de lui découvrir des attributs jusqu'alors cachés. En montant la représentation du rebelle en parallèle à un autre régime d'image, le film en travaille la perception et l'interprétation. Ce procédé est utilisé par Anger tout au long de son film. Ainsi, l'image du rebelle côtoie des représentations de la mort et de rites démoniques, un enfant jouant avec des motocyclettes miniatures, un drapeau à la croix gammée et des références aux comics. Ces éléments sont employés de telle façon qu'ils semblent émerger de l'image même du rebelle, de son inconscient, comme si un ensemble d'imageries et de discours était dissimulé derrière le fini lustré d'un *coat* de cuir.

La musique, dans cette séquence, lie ces deux régimes d'images et leur appose un commentaire. *He's a rebel* est alors une chanson populaire et un hymne à l'amour du rebelle, une musique très racoleuse et naïve s'adressant directement à Scorpio, mais qui, lorsqu'elle rencontre la représentation religieuse, devient trop mielleuse et hors-propos pour caractériser un amour divin. Elle souligne alors la notion de culte et de vénération qu'apportent ces formes de discours symboliques et devient une sorte de plaidoyer ironique pour pardonner les fautes et les erreurs de jugement qu'elles peuvent engendrer. Dans *Scorpio Rising*, chaque séquence est accompagnée d'une chanson distincte, ce qui invite à

interpréter ces deux éléments ensemble et à extraire de cette association un sens qui sera ensuite mis en relation avec une autre paire musique-séquence. Davantage, la superposition est faite de telle façon que les paroles des chansons semblent souvent commenter directement l'action montrée. Ces commentaires deviennent dès lors comme une parabase qui, comme dans la parabase antique, nous donne une idée des intentions sous-jacentes à une scène. Douze des treize chansons de *Scorpio Rising* sont des chansons d'amour et la plupart se rapportent soit à la tentation qu'exerce un individu ou au danger de tomber amoureux d'un *bad boy* ou d'une beauté fatale. La treizième et dernière chanson, quant à elle, exalte le plaisir de vivre dangereusement. Cette trame sonore incite à réinterpréter l'image grâce aux nouvelles informations qu'elle fournit. Par exemple, dans la quatrième séquence du film, la chanson *Blue Velvet* (1963) de Bobby Vinton entonne : « She wore blue velvet / Bluer than velvet were her eyes (...) » alors que les jeunes motards enfilent leurs manteaux de cuirs, torses nus. À l'image du rebelle se superpose alors une tension sexuelle ambiguë puisqu'elle mélange les genres et s'adresse à la fois à l'image du rebelle et à l'adoration que celui-ci porte envers lui-même. Cette ambivalence entre le commentaire et l'action, où la chanson décrit vraisemblablement ce qui est montré tout en créant des associations surprenantes, accorde un deuxième niveau de sens à l'image, soit un sens ironique.

L'image du rebelle que met en scène Anger se réfère à un ensemble de représentations qui la précède et occupe l'imaginaire du cinéma hollywoodien, ensemble qui se cristallise dans la figure de Brando et Dean. Lorsqu'il filme *Scorpio*, il évoque les promesses, les discours et la mythologie portés par cet ensemble, soit ceux du motard rebelle et séducteur qui ne suit pas les règles imposées par la société. La perspective qu'il donne de cette image est cependant modifiée par le commentaire qui y est apposé par le biais de la musique et de l'association avec d'autres régimes d'images. Cette modification de perspective trahit les promesses avancées par l'imagerie. Le motard n'est qu'un enfant jouant avec des motocyclettes miniatures, le rebelle est une version pâlotte de Jésus, il ne transcende pas les règles mais imite plutôt la dégaine de Brando. La vénération que demande son culte est celle d'une chanson populaire d'amour et son érotisme est celui d'un jeune homme s'adorant lui-même. L'image du rebelle est mise à mal. Ce à quoi elle réfère est subvertie

et détournée. Anger réemploie les codes de représentation et les références d'un type de personnages implantés par Hollywood et la culture populaire pour en désamorcer le pouvoir d'évocation et révéler les images et les discours qui se cachent sous son discours mythologisant. Scorpio n'est pas un rebelle, mais l'image ironique du rebelle. Sa qualité de rebelle n'apparaît plus qu'en trompe-l'œil, en tant que promesse d'un horizon trahi. Ce phénomène d'appropriation et de subversion de la voix autoritaire, d'Hollywood, des institutions qui produisent les représentations du monde par le dominé est d'ailleurs l'une des tactiques élémentaires de tout bon ironiste, une façon pour lui d'entrer en dialogue avec l'agent du pouvoir. Il emprunte alors sa *langue*, ces codes de représentations, pour lui pointer abruptement les failles de son système où s'engouffrent les oubliés et les marginaux. C'est d'ailleurs ce qui explique l'omniprésence de l'ironie dans l'art de protestation, d'avant-garde, féministe, LGBTQ+ ou post-colonialiste. L'oppression du pouvoir occultant la parole de l'opprimé, l'ironie permet de rendre audible (ou sensible) l'exclusion des groupes minoritaires à travers l'usage subversif des outils de domination.

L'image ironique apparaît après un relâchement de l'emprise du symbole sur sa représentation, tout comme la dénomination ironique de Babel ne peut survenir qu'après un relâchement du rapport direct des mots sur ce qu'ils représentent. Dans ce récit de genèse, les mots égalent les choses et ne peuvent donc signifier que ce qu'ils désignent. Ce n'est qu'après la chute que devient possible l'ironie, puisque les mots sont alors capables de désigner autres chose que leurs signifiés. De la même façon, l'image ironique surgit de la conscience des insuffisances d'une image par rapport à ses promesses de représentation. Scorpio veut être un rebelle, il veut être Brando, mais il ne réussit qu'à en devenir une copie de basse qualité. L'image ironique avoue son impuissance, son incapacité à tenir sa promesse de représentation. À contrario d'une *fenêtre ouverte sur le monde* (celle d'Alberti), l'image ironique est un trompe-l'œil : la promesse d'un horizon, d'une ouverture qui se referme immédiatement sur le spectateur et enfonce son nez sur sa peinture défraîchie. Un trompe-l'œil réfère généralement à trois espaces distincts : (1) celui qui n'est que peinture, (2) la pièce fermée qui se referme sur le spectateur quand le truc est finalement révélé et, finalement, (3) l'horizon promis. Une division qui se transpose pareillement à l'image ironique : (1) le cadre ironique, (2) l'hors-image de l'image et (3)

la persistance de l'ironisé dans sa diffamation. Ces trois « espaces » sont les trois composantes de l'image ironique. Le cadre ironique est ce qui est montré, l'hors-image de l'image est ce qui est amené à voir et la persistance de l'ironisé dans sa diffamation est l'objet, ou l'image ironisé qui subsiste en tant que trace. Trois « espaces » ou images interne à l'image ironique qui sont à la fois interdépendante l'une de l'autre et mises en tension l'une contre l'autre dans le rapport ironique. Ce sont les qualités esthétiques de l'image ironique, les trois modes de perceptions de son trompe-l'œil : ce qui est vu, ce qui est amené à voir et ce qui résiste.

2.3. Le cadre ironique

Le cadrage est la limite autour de l'image, son territoire d'exposition. C'est la répartition et la composition des éléments à l'intérieur d'un plan et par rapport aux autres plans. Après la révélation de l'illusion d'optique du trompe-l'œil, le cadre est ce qui reste : la peinture défraîchie et le point de fuite. Contrairement au trompe-l'œil des artistes baroques qui avait pour but d'émerveiller le spectateur par sa capacité à se confondre au réel, le trompe-l'œil du cadre ironique tente plutôt de défaire l'adéquation trop parfaite d'un objet avec son image en mettant de l'avant les capacités illusionnistes de celle-ci. Bruce Conner, dans son film collage *Crossroads* (1976), monte les images d'archives des essais nucléaires d'*Operation Crossroads* (1946) de telle façon que l'horreur référée, celle des explosions atomiques, se dilue dans une expérience contemplative. L'ironie de Conner provient d'une sublimation progressive du signifié par l'image. À force de répéter ces images³³ atomiques et en allongeant l'exposition du spectateur à celles-ci, Conner évacue tranquillement, sournoisement, le signifié de son signifiant. L'épouvantable histoire nucléaire et la peur qui y est associée, surtout dans un contexte de Guerre froide, disparaissent momentanément alors que le film s'attarde sur la beauté sublime d'une explosion. L'image s'attarde sur cet effet du sublime et, plus encore, en accentue l'effet en ajoutant, par exemple, des sons simulant ceux d'une explosion au synthétiseur (celui de Partick Gleason, membre du

³³ Celles des essais nucléaires d'*Operation Crossroads*, 1946, qui, à l'époque, étaient parmi les images les plus diffusées au monde.

Herbie Hancock's Mwandishi) et en y superposant une musique atmosphérique du compositeur Terry Riley. Cette surenchère d'effets finit par retourner le sublime contre lui-même. « Comment puis-je contempler la beauté d'une image référant à tant d'horreurs ? » se demande alors l'interprète. Le cadre ironique avoue alors son trompe-l'œil, sa capacité à tromper son spectateur. Les explosions d'*Operation Crossroads* sont, à l'époque, largement diffusées et connues. Elles sont spectaculaires et « belles » et les médias les emploient autant pour leurs capacités à émerveiller le spectateur que pour celles de rappeler l'horreur des morts. L'ironie de Conner subvertit ces images d'archives, en accentuant leur part de sublime, pour souligner la dislocation de l'image avec son contenu. Non-pas en accentuant l'effet de réel de l'image, mais son contraire : l'effet de spectacle, d'enchantement et d'artifice. Cette révélation du cadre artificiel, du cadre ironique, dans lequel baigne l'image et qui en transforme sa perception sert donc à montrer les mécanismes de séduction de l'image.

2.4. Hors-image de l'image

Quand un spectateur se fracasse le nez sur une porte peinte sur un mur en briques, sa tête explose dans la pièce fermée où il se trouve et il n'en constate que plus sûrement les contours et les limites. Le cadre ironique pointe l'espace qu'occupe le spectateur, il révèle que toutes les portes sont potentiellement peintes et qu'il faut donc s'en méfier. Il suppose aussi qu'il existe des portes réelles, qu'il faut les trouver pour ne pas se fracasser perpétuellement le nez. L'image à l'écran en suppose d'autres, hors de l'écran. L'ironie dit que la vérité, que l'image *vraie* est ailleurs, mais elle ne dit pas exactement où, elle ne fait que pointer des directions ; l'ironie dit que le mensonge est partout, et que nous serons irrémédiablement trompés. En mettant en évidence les déficiences de sa propre représentation, elle donne les indices d'une image où ces insuffisances seraient absentes, qui serait meilleure, plus juste ou plus belle, plus vivante ou morale ; en ce faisant trompe-l'œil elle donne les indices d'une image où l'illusion ne serait pas révélée, qui serait mauvaise, moins juste ou moins belle, morte et immorale.

Le cadre ironique appelle à la reconstruction d'images qui n'existent pas encore, qui sont en devenir et dont la forme se fabrique dans une dynamique conjointe du public et de l'œuvre (ou de son auteur). Dans le film *Outer and Inner Space* (1966), Andy Warhol s'attarde sur les réactions de sa *superstar* Edie Sedgwick alors qu'elle se regarde jouer dans un film sur VHS. L'écran divise son image (en *split screen*) en deux représentations non synchronisées de la même scène, cette mise en scène montre ainsi quatre gros plans du visage d'Edie alors qu'elle réagit à son jeu tout en jouant une réaction pour la caméra. Comme dans sa série *Screen Tests* (1964-1966), Warhol travaille à montrer un visage alors qu'il se met en spectacle pour plaire à la caméra. *Outer and Inner Space* pose ironiquement la question : quel est le véritable visage d'Edie ? Où s'arrête son jeu ; ne s'arrête-t-il jamais ? Où est la limite entre la performance et la réalité ? Le cadre ironique montre que son image est hypocrite et appelle donc à reconstruire une image hors de l'image qui ne le serait pas. Le spectateur cherche dès lors dans les expressions de la *superstar* des réactions authentiques, réelles, fidèles à la vraie Edie. Néanmoins, cette image étant absente, l'évocation contient les preuves de son incapacité à advenir. La volonté de reconstruire un visage authentique à Edie est ainsi réfrénée par l'ambiguïté entre la performance et la réalité, menant alors à douter de l'existence même de l'objet derrière sa représentation. Si l'image ne peut tenir ses promesses, si elle est astreinte aux détours ironiques (à la démonstration de son incapacité à montrer), c'est parce que la représentation toute crue du fantasme est impossible, limitée par les faiblesses de l'auteur et de l'interprète. L'hors-image de l'image ironique est donc la contraction d'un fantasme et de la connaissance de son impossibilité à se réaliser, un mouvement à la fois créateur et destructeur.

2.5. Persistance de l'ironisé dans sa diffamation

Toute ironie suppose un objet ironisé. L'objet ironisé n'est pas l'ironie, il en est sa composante raillée, sa cible et sa victime. Pour que l'ironie de Conner devienne effective, il faut que son public reconnaisse ces images atomiques et leur surmédiatisation, tout comme le spectateur d'Anger doit être sensible à ce mode de représentation du motard et de sa clope pendante pour en comprendre sa subversion. L'ironisé est l'objet source, primitif dont le cadre ironique imite les codes, les stéréotypes, le langage. En cela, l'ironie est toujours une répétition, elle n'advient qu'après coup, dans un second temps. Socrate n'est pas ignorant, il feint de l'être. L'ignorance précède Socrate. Cette différence entre l'objet source et sa copie subversive n'est cependant pas aussi dichotomique qu'elle pourrait le laisser paraître, surtout prise dans le dispositif cinématographique. Il arrive que l'image et l'imitation d'une image se confondent dans l'expérience filmique. C'est alors que survient la persistance de l'ironisé dans sa diffamation, d'une propension à croire au trompe-l'œil et même, à se laisser casser délibérément le nez dessus. L'ironie passe par la feinte et doit donc emprunter les mêmes chemins que ceux qu'elle dénonce. Anger, par exemple, critique l'érotisation d'une cigarette pendue aux lèvres autant qu'il utilise son pouvoir d'érotisation pour charmer son spectateur. À combattre le feu par le feu, on s'immole toujours un peu. Cette persistance sera détaillée ultérieurement lors de ce mémoire, puisqu'elle est particulièrement importante pour comprendre les développements actuels de l'ironie en art.

Chapitre 3 : Pratique de l'ironie

3.1. L'ironie de « l'avant/post-garde(contre-moderne) culturelle du cinéma *underground* pop et/ou non-pop »

Le lecteur à l'affût aura dénoté, entre les exemples cinématographiques présentés précédemment, des similitudes trop nombreuses pour n'être que le fruit des préférences personnelles d'un étudiant obnubilé par sa cinéphilie limitée. Principalement : (1) les films sont tous américains, (2) ils ont été produits durant une période relativement courte (les années 60-70) et (3) ils ont comme objet ironisé une certaine idée d'une image surmédiatisée, de masse, hollywoodienne (ils sont aussi tous réalisés par des hommes, mais ça, c'est une autre histoire...). Pour résumer, ils font tous partie d'une mouvance, ou tendance, ou courant plus ou moins défini d'« avant-garde », de « contre-culture » ou encore « postmoderne », d'un certain « nouveau cinéma américain », ou « cinéma expérimental » (reprenant le qualificatif au dada et/ou au surréalisme), en dernier recours, « cinéma *underground* »³⁴. Un cinéma nouveau, se positionnant à contre-courant d'un cinéma ancien. L'alliance de l'ironie et de ce nouvel art cinématographique n'a d'ailleurs rien de surprenant, elle découle de ce que l'on pourrait nommer, en s'inspirant des écrits de Bourdieu dans *Les Règles de l'Art*, les lois spécifiques de vieillissement et de transformation des champs de production symbolique. L'une de ces « lois » serait celle de la dialectique de la distinction qui oblige l'artiste de la jeunesse à se différencier de celui qui le précède, pour « faire date ». « Faire date, c'est inséparablement faire exister une nouvelle position au-delà des positions établies, en avant de ces positions, en avant-garde »³⁵. Entre les prétendants, les nouveaux entrants de la sphère artistique et les détenteurs des formes dominantes d'art et de représentation (les institutions, l'Académie, etc.) s'engagent un « combat entre ceux qui ont fait date et qui luttent pour durer, et ceux qui ne peuvent faire date à leur tour sans renvoyer au passé ceux qui ont intérêt à arrêter le temps, à éterniser l'état présent »³⁶. Ce combat amène les nouveaux artistes à privilégier la rupture,

³⁴ D'après le discours de Duchamp en 1961, à Philadelphie, où il déclara que l'artiste de demain « will go underground ».

³⁵ Bourdieu, 1992, p.223.

³⁶ Ibid.

la discontinuité avec les formes précédentes d'art. Dans cette perspective, l'ironie apparaît souvent comme une arme efficace pour désacraliser les productions institutionnalisées et se mettre en opposition avec elles. C'est que l'ironie propose cette option tentante de jouer sur les valeurs généralement admises sans pour autant avoir à n'en émettre aucune. Cela permet au *jeune artiste cool et branché* de se faire iconoclaste sans avoir à lui-même produire de nouveaux sanctuaires, de nouvelles valeurs, ou du moins pas directement. L'ironie jugeant par la négative, elle ne fait souvent que pointer des directions meilleures sans jamais avoir à les montrer et à les nommer.

À regarder en arrière, on constate que ce rôle de l'ironie dans les domaines artistiques est récurrent : des affronts impressionnistes aux décadences surréalistes, de Cervantès à Flaubert, il ne semble que pas une génération depuis les romantiques n'ait eu son « avant-garde » ironique. Chaque rupture possède néanmoins sa propre nécessité qui diffère de celles qui l'ont précédée et regrouper toutes les tendances ironiques de toutes les « avant-gardes » que les « gardes » ont connues sous un même chapeau, c'est plaider pour l'immobilité et la mort. Ce qui fait la spécificité de l'ironie de cette « avant-garde » – du Pop art de Warhol au *found footage* de Conner jusqu'à la mythopoétique d'Anger³⁷ – est la forte place des images référentielles, de la remédiation d'icônes culturelles et de la récupération des symboles du discours dominant. Une sensibilité qui n'est pas sans rappeler les collages dadaïstes ou les *ready-made* des années 20, sans cependant s'y confondre. Derrière la recherche de Dada à produire du non-sens, il y a une contestation de l'artificialité et de l'absurdité du sérieux des institutions définissant l'art. De la même façon, l'œuvre-manifeste *Fontaine* de Duchamp (1917) « est le « n'importe quoi » absolu de l'art: n'importe qui disant, à propos de n'importe quel objet : « Ceci est de l'art » »³⁸. À contrario, l'« avant-garde » des années 1960 s'intéresse moins à départager ce qui est ou non de l'art qu'à réfléchir sur le rapport de l'individu face aux images ou aux structures de représentations en place. Ce ne sont plus les institutions établissant la définition de l'art qui

³⁷ Pour continuer la liste des réalisateurs ironiques de l'« avant-garde » américaine des années 60-70, on pourrait aussi mentionner en s'inspirant des écrits de Sitney : James Broughton, Ron Rice, MacLaine, Robert Nelson, Sidney Peterson, Gregory J. Markopoulos, Curtis Harrington, etc.

³⁸ De Duve, 2006, p.113. À propos des *ready-made* de Duchamp

sont visées (celles départageant la *beauté* de la *laideur* ; ce qui est intéressant de ce qui ne l'est pas), mais celles qui définissent les images du monde.

Si l'image ironique des « avant-gardes » est bien différente d'un artiste à l'autre, elle semble néanmoins partager un même enjeu, une même cible ou « garde » ou objet ironisé. Moins un objet spécifique qu'un ensemble d'images dominantes et de discours. En somme, ces ironies semblent pointer à peu près dans la même direction, vers une même problématisation de l'image. Quand Anger réemploie des images et des photos de James Dean, ce n'est pas au James Dean réel et charnel qu'il réfère, mais à celui construit par l'objectif mythologisant d'Hollywood. L'image de James Dean, entretenue par les institutions cinématographiques, finit par devenir sa réalité en soi, par ne plus référer à aucune réalité sinon la sienne. De la même façon, Conner fait oublier le principe de représentation de ses images atomiques. Il les transforme en simulacre pour montrer leurs capacités à se détacher du monde et à dévorer leurs contenus. Ce qui intéresse ces réalisateurs, c'est la surexposition des images qui finissent par avaler leurs sujets. Le philosophe Jean Baudrillard écrit, dans son ouvrage *simulacres et simulation* (1981), à propos de ce surpoids symbolique que prennent les représentations du réel par rapport à leur poids référentiel. Pour paraphraser son texte, l'image serait de moins en moins préoccupée par un principe de représentation (guidée par une utopie d'équivalence du signe avec le réel) et de plus en plus par la simulation (en tant que négation radicale du signe comme valeur).

« Telles seraient les phases successives de l'image :

- elle est le reflet d'une réalité profonde (bonne apparence)
- elle masque et dénature une réalité profonde (mauvaise apparence)
- elle masque l'*absence* d'une réalité profonde (joue à être une apparence)
- elle est sans rapport à quelque réalité que ce soit : elle est son propre simulacre pur. (elle n'est plus de l'ordre de l'apparence : simulacre) »³⁹

Ce penchant envers la simulation ou le fantasme résulte pour le philosophe en l'émergence d'une « hyper-réalité »⁴⁰, qui n'a de lien avec la réalité que par l'imagination, l'invention.

³⁹ Baudrillard, 1981, p.17. Les précisions entre parenthèses ont été ajoutées d'après des spécifications ultérieures du texte.

⁴⁰ Baudrillard, 1981, p.10.

L'objet matériel basculant du côté symbolique voit son sens implorer et l'on se retrouve devant une « information qui dévore ses propres contenus »⁴¹. L'« avant-garde » cinématographique, en réemployant et détournant des images iconiques, pose le problème du simulacre en le reproduisant. Wharol, Conner et Anger simulent pour dénoncer le simulacre, l'« hyper-réalité » construite par Hollywood, la publicité et la surexposition aux images. Ils le font en usant des armes mêmes de ce qu'ils dénoncent : ils créent, le temps d'une œuvre, l'extrapolation grotesque d'un monde qui ne serait constitué que d'images autoproductrices de leur contenu. Ils simulent cette *hyper-réalité* comme Socrate dissimulait sa Vérité, pour révéler l'hypocrisie de l'objet ironisé.

Néanmoins, ce passage de la dissimulation socratique à la simulation cinématographique n'est pas sans incidence sur la valeur de l'ironie. Dissimuler, c'est cacher la vérité. Lorsqu'un mari dissimule à sa femme ses aventures extra-conjugales, la maîtresse est bien réelle et il ne fait que cacher son identité et son numéro de téléphone. La dissimulation enfouit la vérité, mais elle est toujours là. La simulation, elle, passe par l'invention. On invente des alibis, des rendez-vous, on se crée une vie occupée pour excuser ses escapades nocturnes. On dissimule sa maîtresse, mais on fait surtout semblant d'être quelqu'un d'autre, ce qui modifie complètement le rapport au réel. L'ironie de Socrate passait par une feinte ignorance, il dissimulait son savoir pour confondre ses adversaires ; il ne s'inventait pas fou comme Ulysse dans son champ. Anger invente des connexions entre James Dean et Jésus, ses personnages font semblant d'être des motards, leurs gestes sont fabriqués de toutes pièces, exagérés, hypertrophiés. Il n'a, pour ainsi dire, plus besoin du réel, de vérité cachée, puisqu'il peut l'inventer par superposition d'éléments référentiels. Ce passage de la dissimulation, de l'observation critique et distanciée, à une ironie de la simulation, participante et créante, révèle une modification dans le rôle et la valeur de l'ironie. L'ironie des « avant-gardes » sert désormais moins à cheminer vers une meilleure connaissance de soi et du monde, qu'à travailler sur le monde et sa perception. Pour comprendre en quoi ce passage de la dissimulation à la simulation dans l'attitude des ironistes joue un rôle essentiel dans la conception contemporaine de l'ironie, revenons, un instant, à l'origine même du mot.

⁴¹ Ibid. p.121.

3.2 : Le masque ironique : Socrate ou l'ironie des gens laids

Que Platon ait favorisé l'emploi d'un terme provenant du théâtre pour qualifier l'attitude de Socrate est certainement significatif, comme « il est significatif que Socrate ait été le premier grand Hellène qui fut laid »⁴². Si l'étymon *eirôn* réfère à un personnage qui dissimule ses intentions, le contexte théâtral qui régit son apparition nous donne un indice de la complexité du rôle, particulièrement moral, que ce personnage typé pouvait avoir dans la cité. Une dissimulation, mise en scène aux vues et su d'un public complice n'a pas la même portée qu'une duplicité malveillante ou égoïste telle que le mensonge. Puisqu'elle a cours à travers l'intrigue théâtrale, la tromperie de l'*eirôn* est moins adressée au trompé, à l'*alazôn*, qu'au spectateur. La révélation de son imposture est incluse dès les prémisses de son processus opératoire. Son secret n'est qu'une façade d'artifices et sa dissimulation est en cela pédagogique, car elle a pour but d'être constatée, évaluée, interprétée, et non vécue comme déception directe par celui à qui elle s'adresse. L'*alazôn*, le vantard, l'adversaire de l'*eirôn*, celui qui a une trop grande confiance en sa propre perception des choses, n'est dès lors que la contrepartie nécessaire pour mettre en contraste les propos moraux ou éthiques portés par le personnage. Sa déception avertie dès lors que la certitude complaisante mène à l'erreur plus certainement que le doute. Le jeu sur les certitudes qu'exerce l'*eirôn* – en révélant l'hypocrisie d'un personnage – redirige l'attention sur ce qui est réellement sérieux : la vérité. Une dissimulation consiste à feindre de ne pas avoir ce que l'on a. La vérité est masquée, mais elle est toujours là, présente par son absence. Ce que l'on cache subsiste à mots couverts et l'*eirôn* nous demande de le découvrir. À contrario du mensonge, l'ironie dissimule la vérité pour en souligner l'importance. À cette première définition étymologique de l'*eirôn*, il convient donc d'ajouter celle que lui confère son contexte. Il n'est pas que *celui qui se dissimule*, mais aussi *celui qui simule la dissimulation* (si dissimulation est présence par l'absence, simulation est absence par la présence, alors simulation de dissimulation est...) et, finalement, *celui qui se dissimule pour faire douter des certitudes*. C'est par la superposition de ces différentes couches sémantiques que lui confère sa position théâtrale particulière que le terme d'*eirôn*, une fois détourné de son lieu d'origine par Platon, peut qualifier avec nuance l'attitude de Socrate. S'il fallait trouver une

⁴² Nietzsche, 1975, p.42.

béquille conceptuelle comblant décevant ce manque entre l'étymologie d'un mot et son usage (besoin dû à la distance contextuelle entre nous, contemporains, et eux, anciens), il m'apparaît que l'image allégorique du *masque* sied adéquatement à cette tâche. La figure du masque est, par ailleurs, fréquemment employée dans le champ des discours sur l'ironie pour figurer l'attitude de l'ironiste et sied d'autant au cas socratique qu'il en marque l'ascendance théâtrale. Le masque ironique ou socratique, en tant que mot valise, permettra de nous dégager de cette *ironie socratique* trop liée à son héritage philosophique (à une ironie en tant qu'étape de la maïeutique), tout en nous rapprochant de considérations d'ordre performatif (d'une ironie comme *attitude*) et introduira finalement l'idée d'une pratique artistique de l'ironie. Le masque ironique accentue ses traits pour révéler les masques qui se désavouent. L'ironie de Socrate, perçue non-plus comme outil de la dialectique, mais comme attitude ou apparence performative permet, entre autres, de percer l'assertion de Nietzsche à propos de la laideur de l'homme⁴³. Platon affuble Socrate, à quelques reprises, du qualificatif *sophos kagathos* (sage et bon), une locution dénaturant l'expression populaire très appréciée des sophistes *kalos kagathos* (beau et bon) et qui réfère à un idéal du modèle de l'athlète grec⁴⁴. Les sophistes usaient de ce *kalos kagathos* notamment pour convaincre les jeunes hommes, préférentiellement riches, à poursuivre des études en les engageant comme professeurs⁴⁵. Cette formule rhétorique insiste sur une supposée corrélation entre la beauté physique et la raison ; un bel appareil doit être en harmonie avec un bel esprit ; ce qui est Vrai est aussi Beau. En transformant l'expression *kalos kagathos* en *sophos kagathos*, Platon met en relation la laideur de Socrate et la quête d'un idéal de beauté de l'homme. Son visage repoussant est comme un masque ironique : en se jouant de l'adéquation d'une beauté physique et morale, elle révèle l'hypocrisie de l'assertion primitive et demande ce qu'est réellement la beauté. « Je déclare donc qu'il [Socrate] est tout pareil à ces silènes qu'on voit exposés dans les ateliers des sculpteurs, et que les artistes représentent un pipeau ou une flûte à la main; si on les ouvre en deux, on voit qu'ils

⁴³ Nietzsche, par ailleurs, est un fervent défenseur des masques : « tout ce qui est profond aime le masque » (1987, p.75)

⁴⁴ Quelques siècles plus tard, le latin Juvénal usera de l'expression « *mens sana in corpore sano* » (un esprit sain dans un corps sain) pour définir une idéologie semblable

⁴⁵ Voir l'ouvrage de Felix Bourriot, *Kalos kagathos - kalokagathia. D'un terme de propagande de sophistes à une notion sociale et philosophique. Étude d'histoire athénienne*, 1995.

contiennent, à l'intérieur, des statues de dieux »⁴⁶ dit Alcibiade dans un éloge à Socrate. Le silène est cette créature dionysiaque ivre, affreuse, mais derrière son apparence se cache une nature divine (c'est d'ailleurs sous les traits du silène que l'on sculpte toujours Socrate). Son visage repoussant simule la laideur parce que la véritable beauté est intérieure. Son masque se joue des masques qui se prennent trop au sérieux, une attitude dialectique visant à faire tomber les faux-semblants hypocrites pour rétablir la valeur de la vérité.

Ce masque socratique est le visage que Socrate présente au monde, son attitude parmi les sophistes. De la même façon, l'artiste d'« avant-garde » pratiquant l'ironie a son masque, son visage couvert et ironique. À l'opposé du philosophe hellénique, son masque n'insiste pas sur ce qui se cache derrière, sur la vérité, mais sur les déformations que présentent ses traits. En insistant sur l'artificialité du masque, le simulacre ironique en révèle les aberrations et les contradictions. D'un point de vue éthique, le masque de l'« avant-garde » ne vise donc pas à rétablir la valeur de la vérité, mais plutôt à se positionner en conflit avec les masques qui se désavouent. Il n'y a plus de vérités atteignables, de paradis, et il ne reste qu'à tenter de survivre dans un monde peuplé d'hommes masqués, voilà ce que sous-entend le simulacre. Il n'y a plus que de la performance, une mascarade, une simulation. C'est la mise en spectacle de la vie qui détruit la vie.

Pourtant, le paradoxe de ces œuvres ironiques est qu'elles expriment, à travers leurs utilisations abusives de dispositifs artificiels, une expérience très singulière, voire personnelle. Palante relevait déjà en 1906 dans son étude psychologique sur l'ironie, qu'elle (l'ironie) « semble jaillir au fond le plus intime de la personnalité. »⁴⁷ L'ironie imite un discours sans visage, impersonnel et multiple, mais réussit tout de même à exprimer une voix singulière. Tout comme Socrate simulait sa dissimulation, l'artiste se dissimule dans son simulacre. L'ironie n'est pas qu'une distanciation froide ou une critique empirique de la *doxa*. Elle fait réagir, elle affecte et implique l'interprète et l'ironiste. C'est le revers du masque qui se retourne contre celui qui le porte. C'est le miroir de l'ironie.

⁴⁶ Platon, 1989, 215a-217a (p.77-79).

⁴⁷ Palante, 1906, p.1.

3.3 : Miroir ironique : l'ironie des amoureux

« Bioy Casarès se rappela alors qu'un hérésiarque d'Uqbar avait déclaré que les miroirs et la copulation étaient abominables, parce qu'ils multipliaient le nombre d'hommes. »

(Borges, *Fictions*, 1944, p.11)

Dans son essai philosophique *in vino veritas : un souvenir raconté par Viliam Afham* (1844), Kierkegaard reprend à son compte le schéma classique du banquet platonicien. Durant un hypothétique symposium danois que le théologien met en scène, des convives expriment tour à tour leurs idées sur l'amour devant un jeune homme décrit comme candide face à lui. Seulement, contrairement à la tradition platonicienne, les personnages ne sont pas des sophistes, des rhéteurs de la cité, mais plutôt des pseudonymes antécédents de Kierkegaard lui-même. Victor Eremita est le pseudo-auteur de *Ou bien... ou bien* (1843), Constantin Constantius le signataire de *La reprise* (1843), Johannes le séducteur, l'« écrivain » de *Le journal du séducteur* (journal qui fait partie de l'ouvrage *Ou bien... ou bien*) et, finalement, Viliam Afham, celui qui raconte ce *souvenir* tout en prévenant qu'il ne fut pas présent lors de ce fameux symposium. Chez Platon, c'est Socrate qui joue le candide, qui feint l'ignorance pour mettre à nu les contradictions et l'hypocrisie des sophistes; dans la réactualisation de Kierkegaard, chaque convive n'est qu'une variation sur un même thème, et ce thème, c'est Kierkegaard lui-même. Le jeune homme candide devient une tentative de médiation entre les différents fragments de sa propre personne, une façon de se mettre en dehors de lui-même pour se regarder discourir. Au masque ontologique de l'ironie antique, Kierkegaard propose un jeu de miroirs déformants renvoyant des images partielles, fragmentées et conflictuelles du théologien. En transposant cette scission ontologique dans le schéma paradigmatique du dialogue socratique (ou platonique), Kierkegaard tente d'objectiver sa propre subjectivité dans un jeu de réflexion envers soi-même, un double qui observe empiriquement les faiblesses de sa propre pensée, de ses passions et de ses actions. L'ironie, avec les romantiques, devient autocritique, autoréflexive et prend la forme d'un miroir ironique. En campant cinq personnages, tous porteurs d'une perspective différente sur l'amour, perspectives que l'auteur a – à un moment ou un autre et à des degrés différents – envisagées comme siennes, Kierkegaard s'interroge sur l'unicité et la permanence de l'être. Comment puis-je savoir

qui je suis, alors que j'ai déjà été ainsi? Comment concilier des visions aussi radicales et radicalement différentes à l'intérieur d'un seul homme? Car l'amour est radical. On aime absolument, de toute son âme, l'amour est éternel... jusqu'à ce qu'il ne meure. « L'amour c'est l'infini mis à la portée des caniches et j'ai ma dignité, moi! »⁴⁸. On embrasse l'idéal avec tout son corps et son esprit, on récite sincèrement : « jusqu'à ce que la mort nous sépare » à l'autel et, malgré tout, malgré le ressenti effectif de l'immuable, l'idéal meurt avec le temps. L'éphémère tuant périodiquement l'éternel. Ces idéaux dépassés et ressuscités artificiellement autour d'une bouteille de vin, le temps d'un symposium danois, contestent l'absolutisme de toute certitude, car l'unicité de l'être n'est qu'une vérité temporaire révisée régulièrement.

Le miroir ironique de Kierkegaard lui permet de se regarder comme un autre, comme un ensemble d'êtres en tension dans un même corps. De la même façon, la représentation du mythe du motard dans le film *Scorpio Rising* d'Anger appelle à une réflexivité et à une division du sujet qui se retrouve à observer ses propres contradictions. Le masque du cinéaste cache un miroir ironique. Son déploiement de références et d'images surconnotées symboliquement, demande au spectateur une reconnaissance implicite et immédiate d'une imagerie commune et partagée. L'appréciation ironique de son film dépend du penchant de l'interprète à accorder et à reconnaître *de facto* une puissance rhétorique et mythologisante à Marlon Brando. L'interprète doit donc admettre en partie sa propre propension à être trompé, séduit, enchanté par ces images ironisées. Anger ne fait pas que déconstruire l'hyper-réalité derrière le culte du rebelle, il construit un simulacre encore plus écrasant, grotesque et dérangeant. Il fait le jeu de ce qu'il dénonce. En jouant à être un simulacre, il le devient fatalement un peu. Cette même dualité entre critique et consécration se retrouve de façon tout à fait exemplaire derrière le projet de la *Factory* de Warhol, celui de produire des *stars* à la chaîne. Malgré la distanciation critique que nous procure le masque, un simple miroitement nous ramène en plein visage toute la charge pathétique envers l'objet ironisé, d'autant plus violente que nous l'avons condamné l'instant d'avant. L'univers de *Scorpio Rising* est à la fois l'extension désabusée de l'imagerie autour du supposé mode de vie des motards cools et rebelles et l'aveu d'une attirance pour lui.

⁴⁸ Céline, 2003, p.17.

Le masque comme simulacre et le miroir ironique sont les deux revers de l'attitude ou de la posture ironique de l'artiste d'« avant-garde ». Le masque déforme les traits de l'objet ironisé pour en révéler les contradictions, alors que le miroir renvoie à lui-même (à l'auteur ou à l'interprète) le jugement ou la condamnation qu'il émet. Entre le masque et le miroir, la frontière est poreuse : il arrive qu'un masque se révèle être un miroir ou qu'un miroir ne soit que l'excuse d'un masque. L'ironie est un alliage en tension : elle garde active l'ambiguïté et fait coexister dans un même film ces deux postures, alors même qu'elles semblent se rejeter mutuellement. Cette idée d'une complémentarité conflictuelle entre le masque antique et le miroir romantique est révélatrice du développement actuel de l'ironie dans le domaine des arts. Il ne s'agit évidemment que de la transfiguration de deux courants de pensée en figures allégoriques et non d'une vérité historique ou philosophique à proprement parler. Les allégories ont cette tendance pernicieuse à simplifier en une belle image des ensembles complexes. À force de résumer l'histoire en images, archétypes et parcours narratif, on catégorise de façon hasardeuse et autoritaire des phénomènes divers et parfois sans liens. Pourtant, l'allégorie, semblable en cela à l'ironie, permet l'analogie et, par elle, la mise en images d'idées de façon assez concrète pour faire jaillir un sens nouveau tout en demeurant suffisamment abstraite pour ne pas s'épuiser une fois établie. L'alliage ironique se construit par contraste ou opposition entre couples d'agents conceptuels : l'idéal qui rencontre le réel ; les sentiments devant la cartésienne raison ; l'infini et le fini ; etc. L'ironie comme miroir et l'ironie comme masque serviront donc d'agents doubles, d'appareillages facilitant l'approche de la pratique de l'ironie au cinéma. Tout d'abord, ces deux images associent l'ironie à un processus dynamique entre le diffuseur et le récepteur à l'intérieur d'un cadre performatif, potentiellement artistique. Ensuite, la conjecture des deux permet la rencontre entre l'expression d'une subjectivité et d'un rapport objectif au monde. Finalement, le masque et le miroir sont des allégories référant concrètement à des dispositifs implicites à la réception d'une œuvre, ils évoquent l'idée d'un *cadre* ou d'un rapport au *cadre*.

Le miroir et le masque sont les deux visages de l'ironiste en action. Ils évoquent une pratique artistique de l'ironie. La pratique de l'ironie est sa poétique, ce qui la fait

apparaître, exister : « la cause qui, quelle que soit la chose considérée, fait passer celle-ci du non-être à l'être »⁴⁹. Dès qu'un interprète devine la possibilité d'une ironie dans une expression, il entre dans son jeu et la fait exister. L'ironie advient d'une dynamique interprétative, elle n'existe que dans un cadre interactif entre l'interprète et l'ironiste. Linda Hutcheon, professeure de littérature comparée à l'Université de Toronto, incite dans son ouvrage *Irony's Edge* (1994) à traiter l'ironie sous un angle politique plutôt que comme un trope isolé. Selon l'auteure, l'ironie advient⁵⁰ dans une dynamique sociale précédant son apparition. Pour qu'elle devienne possible il faut que préexiste des rapports conflictuels entre différentes communautés discursives⁵¹. Ce sont donc les jeux de pouvoir entre différents groupes et les forces d'inclusion et d'exclusion de leurs discours qui rendent possible l'ironie. Elle en vient à décrire l'ironie comme une stratégie discursive, l'actualisation indirecte des tensions d'une scène politique préexistante. Au-delà de son interprétation sémantique, de la recherche de sens ou d'une vérité dissimulée, c'est sa capacité à provoquer des réactions, des sentiments autant positifs (d'inclusion) que négatifs (d'exclusion) qui caractérise sa pratique. Elle n'est pas qu'une distanciation froide et calculée ; l'ironie fait réagir, elle engage autant celui qui l'énonce que celui qui la reçoit dans un rapport de forces supérieures. Contrairement à la métaphore ou à l'allégorie qui jouent elles aussi sur un supplément de sens à l'énoncé, l'ironie a un mordant, elle attaque et parfois blesse. Cette propension à susciter l'affect, cet « edge » comme l'écrit Hutcheon, est d'autant plus forte que l'ironie privilégie le silence. Elle laisse en suspens, à la discrétion de l'interprète. Elle suggère du bout des lèvres et ne porte donc pas le fardeau de l'énonciation qui incombe dès lors à celui qui la reçoit. Le sens dégagé de l'ironie dépend de l'effort de l'interprète et, si cela favorise une certaine pédagogie (un apprentissage critique), cela force aussi celui-ci à devenir participant, à être tributaire d'une prise de position fondamentalement conflictuelle.

Le modèle d'analyse d'Hutcheon privilégie la politique de l'ironie. La poïétique de son approche est les tensions préexistantes entre communautés. La *valeur* de son ironie est

⁴⁹ Platon, 1989. 205b.

⁵⁰ Hutcheon use du terme « happen » pour désigner le moment où apparaît l'ironie.

⁵¹ Pour définir les communautés discursives, Hutcheon se réfère au concept d'analyse discursive de Foucault.

politique, mais elle n'est pas artistique. Sa méthode diffère de celle qui sera ici exposée ; c'est-à-dire une ironie cinématographique, distincte, spécifique et réservée à la pratique artistique, qui doit relever d'une intention créatrice, d'une nécessité ou d'une résistance. Elle ne peut advenir que « là où se relâche l'*urgence vitale*. »⁵² Une ironie artistique n'est pas un ornement de la communication, elle s'oppose au : « il fait beau dehors (alors qu'il pleut) » de la rhétorique, parce qu'elle n'est pas une habitude, un réflexe familier de la conversation. L'art n'est pas de la décoration. Ensuite, l'ironie cinématographique ne peut être qu'un travail cognitif d'attribution et de jugement. « L'homme pense, Dieu rit »⁵³ mentionne un proverbe juif qu'admire Kundera (et il s'imagine que du rire de Dieu est né le roman). « Le sage ne rit qu'en tremblant » rapporte une maxime chère à Baudelaire (il en pondra l'essai *de l'essence du rire* (1855)). La philosophie fit de l'ironie un outil de dialectique, l'art en a fait une ambiguïté crispée dans une déformation du visage que l'on nomme rire. Schopenhauer écrit : « Le rire amer [ou rire ironique] qui nous échappe à nous-mêmes quand nous est dévoilée une vérité terrible qui met à néant nos espérances les mieux fondées est la vive expression du désaccord que nous reconnaissons à ce moment entre les pensées que nous avait inspirées une sotte confiance aux hommes ou à la fortune et la réalité qui est là devant nous »⁵⁴. Je reviendrai plus tard sur ces critères essentiels de l'ironie en art qui sont : résistance et rire. Tout cela pour dire que chaque méthode, chaque approche de l'ironie amène à favoriser un certain type d'expression selon ce que l'on considère comme significatif ou non. Établir un système permet d'évaluer la *valeur* d'une expression, son rôle dans l'ensemble des rapports que l'on tente d'établir lors de l'écriture d'un mémoire de maîtrise. L'ironie comme stratégie discursive est tout à fait adaptée à des études sociales sur l'impact d'une expression ironique auprès d'un type de public défini. Néanmoins, elle échappe la différence qualitative entre une ironie dans le discours familier et celle au cinéma. Pour traiter d'une ironie artistique, il faut donc adopter une méthode adaptée à sa poïétique spécifique. Une perspective permettant de mettre l'accent sur les causes qui font apparaître une ironie en tant qu'art.

⁵² Jankélévitch, 1964, p.9.

⁵³ Dans son ouvrage *l'Art du roman*, 1986.

⁵⁴ Schopenhauer, 1913, p.233.

3.4 Attitude ironique :

Parallèlement à l'avènement de l'ironie de situation et de celle dite romantique a émergé, au cours du 18^{ième} siècle, un autre concept qui deviendra indirectement important pour la notion d'ironie, celui de l'humour. Auparavant associé à la théorie des humeurs et à l'influence des fluides corporels sur le comportement, l'humour fut tout d'abord associé à un tempérament enjoué, à une gaieté du cœur. Son comique vient de l'affect, d'une réaction presque épidermique du corps face à un phénomène. Rapidement, ce concept d'humour fut opposé à celui d'ironie : le cœur contre la raison, l'instinct humoresque contre l'esprit ironique. Thomas Mann résume ainsi cette différenciation :

« L'ironie, me semble-t-il, est l'esprit de l'art qui arrache au lecteur ou à l'auditeur un sourire, j'aimerais dire : un sourire intellectuel, alors que l'humour déclenche le rire jaillissant du cœur, que j'estime plus, pour ma part, en tant qu'effet de l'art, et que je salue avec plus de joie, quand il est l'effet de ma propre production, que ce sourire érasmique engendré par l'ironie. »⁵⁵

L'auteur distingue l'ironie en tant que sourire de l'esprit, de l'humour comme rire du cœur. Il donne d'ailleurs préférence à cet « effet du cœur » en art et, cela, même si l'auteur est davantage reconnu pour l'ironie de ses ouvrages (ce que Mann déplorait). Deleuze, tel que mentionné précédemment, privilégie lui aussi l'humour juif de Proust à l'ironie démonique de Socrate. Jankélévitch pour sa part écrit que « l'ironie, assurément, est bien trop morale pour être vraiment artiste »⁵⁶. L'ironie est trop raisonnée, trop autoritaire et morale pour permettre les éclats ineffables de l'âme et du cœur qui sont l'essence de l'art... Vraiment ? Il est vrai que l'ironie appelle à un processus de jugement et d'évaluation envers l'objet ironisé, que c'est par le cognitif que l'interprète entre dans son jeu, mais n'est-elle que cela ? L'ironie n'est pas que distanciation froide et critique, elle fait réagir, elle déclenche des passions et pas seulement sur une base raisonnée et raisonnable. Définir l'ironie en contrepoint de l'humour cantonne la notion au domaine de l'intelligence, ce qui résulte en une sous-évaluation de son potentiel affectif et artistique. L'ironie n'est pas le contraire de l'humour, tout comme un sourire n'est pas l'antithèse d'un rire. Le sourire de l'ironie vient d'un sentiment de supériorité. Un spectateur peut se moquer de l'enquête d'Œdipe parce

⁵⁵ Cité de Behler, 1990, p.217.

⁵⁶ Jankélévitch, 1964, p.9.

que son savoir est supérieur à celui du personnage. Il connaît d'avance le résultat et sa position lui permet de juger de l'absurdité des actions du héros. Ce sourire n'est pourtant qu'une part et peut-être la moindre du rapport ironique qui s'établit alors. L'ironie de la pièce de Sophocle vient moins de ce sentiment de supériorité cognitive que du désespoir de voir un homme s'acharner vers sa propre perte. Si c'est par l'évaluation et le jugement envers la quête du héros que l'interprète entre dans le jeu de l'ironie, c'est l'état d'ambivalence a posteriori qui donne une valeur artistique à la pièce. Pour qu'une ironie soit artistique, il faut que le sourire se crispe et se mette à rire.

L'ironie, particulièrement en art, n'est donc pas qu'un jugement autoritaire ou moral envers un objet ou un discours ironisé, mais plutôt une interpellation à le faire. La différence est capitale : l'ironie n'affirme rien, elle ne condamne pas ; elle interroge et force l'acte interprétatif. L'intention derrière l'ironie n'est jamais donnée, elle doit être « trouvée » par l'interprète dans un rapport participatif entre lui et l'ironiste. Depuis l'inflexion des romantiques sur la notion, depuis que l'ironie inclut le miroir et se réfléchit elle-même, l'acte cognitif est confronté à ses propres limites. L'ironie n'est plus qu'une dialectique vers une vérité, un sens supérieur, mais l'expérience d'une contingence. Si l'ironie romantique s'intéresse particulièrement à son devenir artistique, c'est qu'elle se définit comme une parabase permanente, comme un commentaire sur sa propre essence fictive. L'ironie en art n'est pas la révélation d'une intention autoritaire, morale et juste détenue par un ironiste à l'intelligence supérieure, mais plutôt un cadre où différents interprètes cherchent une intention. Ce jeu de recherche de sens et d'intentions est plus important que les sens et les intentions. L'ironie en art est d'abord et avant tout une *attitude* que doivent adopter les interprètes. Pour pratiquer l'ironie il faut entrer dans son jeu. La pratique de l'ironie en art passe par l'adoption de cette *attitude ironique*. Il faut que l'interprète se commette dans la recherche d'intention et dans l'évaluation critique pour qu'existe l'ironie. Une attitude qui encourage l'oscillation entre des positions morales ou éthiques, entre des jugements et des contre-jugements envers un sujet, une image. L'intention est toujours le point central de l'ironie, la question qu'elle pose est toujours : « qu'est-ce que cela veut dire ? »

Cette question de l'intentionnalité de l'ironie divise d'ailleurs généralement les théoriciens en deux clans : ceux qui privilégient l'intention et ceux qui lui préfèrent la notion d'expérience. Par exemple, l'approche de MacDowell, traité précédemment, encourage fortement la notion d'intention et, qui plus est, d'une intention claire et immédiatement décelable. « I begin from the premise that all the films analysed in this book wish us to understand their ironies to greater or lesser extents, consciously or intuitively, and I shall be attempting to reach such understanding. »⁵⁷. À l'autre bout du spectre, Candace Lang (*Irony/Humor*⁵⁸) doute de la pertinence du décryptage des intentions dans la réception d'œuvres absolument modernes telles que le théâtre de Beckett et la poésie de Baudelaire. Puisque, une fois établi qu'attendre l'autobus est une activité absurde, que faire d'autre ? Lang suggère dès lors de recevoir l'ironie horizontalement plutôt que verticalement (sur un axe : X = expériences ; Y = paradigmes), comme une expérience sensible de l'équivoque et de la pluralité. Il ne s'agirait plus, pour le critique contemporain, de dire qu'attendre le bus est absurde, que le monde est absurde et que Beckett fait dans l'absurde, mais de décrire l'expérience de l'absurdité du point de vue de l'affect.

Il peut paraître étrange, surtout après la critique que j'ai précédemment faite de l'ouvrage de MacDowell, de vouloir réintégrer dans mon modèle cette notion d'intention. Apposer une volonté à l'ironiste, une intention, n'est-ce pas une belle façon de réduire l'ironie au décryptage d'un sens supérieur et autoritaire ? Ce que j'ai moi-même désapprouvé il y a de cela quelques pages à peine. N'est-ce pas limiter l'expression ironique ? Ne faudrait-il pas mieux, comme l'écrivait Barthes, chercher « une autre ironie, que, faute de mieux, l'on appellera *baroque*, parce qu'elle joue des formes et non des êtres, parce qu'elle épanouit le langage au lieu de le rétrécir. »⁵⁹ Une ironie de l'arabesque, de l'interprétation ouverte et sans fin, contre une ironie linéaire tout juste bonne à convaincre superficiellement l'auditoire de la supériorité intellectuelle de son auteur. Pourquoi vouloir réinsérer de l'intention dans la notion d'ironie ? Parce que, tout bonnement, une ironie sans intention est

⁵⁷ MacDowell, 2016, p.3.

⁵⁸ La distinction entre ironie et humour de Candace Lang reprend les réflexions de Deleuze sur la différence entre ironie démoniaque (socratique) et humour juif (proustien). Il appuie cette différenciation par une autre distinction que fait Deleuze dans sa *présentation de Sacher-Masoch* (1967) entre l'ironie comme exploration verticale de la *loi* et l'humour comme exploration horizontale.

⁵⁹ Barthes, 1966, p.76-77.

une coquille vide. Cette tendance – pavée de bonnes intentions – à transformer l'interprétation en grande partie cognitive de l'ironie en une expérience sensible, ouverte, multiple et infinie, me semble être un idéal de perception de l'art qui n'a pas grand-chose à voir avec la pratique de l'ironie. Alors, oui : intention. Seulement, une intention qui n'est plus toute puissante ou qui serait en parfaite adéquation avec la volonté de l'ironiste, comme pouvait l'être celle d'Anaximène ou de MacDowell. L'intention miroite à travers le jeu des attitudes ironiques plutôt qu'elle n'est donnée.

L'attitude ironique a un double visage, celui du masque-simulacre et du miroir. L'artiste d'« avant-garde » des années 60-70 pose son ironie à la fois vers la culture populaire et vers lui-même (et donc, vers le public puisque complice de son jeu de l'ironie). Son attitude a un double tranchant, elle coupe l'autre autant que soi. Elle est fondamentalement équivoque et ne cherche pas à suggérer une réponse. Son intention avance à tâtons dans un monde surpeuplé d'idéaux et de réalités contradictoires, de rêves et de panneaux publicitaires, où une polysémie de *vérités* cohabite et s'entrechoque. Son attitude est à la fois un miroir et un masque et si elle est parfois violente, sans concession (l'association nazis/James Dean par Anger ne laisse pas beaucoup de place à la nuance), elle est contrebalancée par un constat d'impuissance, de dépendance dédaigneuse, d'amour maladif envers la chose même qui la révolte. Son emploi stratégique d'éléments culturels (à la fois critiques et autoréférentiels) semble dire en même temps et dans un état d'ambivalence fondamental : « regardez comme la société est dépendante de l'horizon bleu blanc rouge du logo Pepsi »; « il nous est désormais impossible d'inventer un monde sans le bleu blanc rouge Pepsi »; « je vais parfois m'acheter un Pepsi au dépanneur ».

L'interprète qui adopte une attitude ironique part en quête de sens. Il cherche, à travers les faux-semblants, une base suffisamment solide pour poser un jugement définitif et rassurant. Établir les prémisses de cette condamnation ironique revient à comprendre l'intention de l'ironiste, à donner un visage à celui qui se cache derrière son masque. Son sourire vient de la connivence qu'il développe avec lui, d'une reconnaissance partagée des masques hypocrites. Néanmoins, son sourire est confronté à ses limites, au miroir qui transfigure les visages en masques. Quand ce sentiment de supériorité se retourne contre lui-même, quand

le jugement se met lui-même au tribunal, le sourire se fige, éclate, devient un rire. Ce n'est qu'à ce moment que l'ironie devient artistique. Ce seuil est pourtant fragile, il dépend des attitudes des interprètes qui sont, elles-mêmes, dépendantes des milieux discursifs et un rien peut les détruire. C'est du moins ce que David Foster Wallace constata à l'aube des années 1990.

Chapitre 4 : Le problème de l'ironie

4.1 Comment Pepsi empêcha la révolution

L'écrivain d'*Infinite Jest*, David Foster Wallace, que les critiques associent fréquemment à cette mouvance « postmoderne » (d'autres le lient à la « post-postmodernité », mais ne nous embarquons pas dans ce débat stérile) décrit dans un essai publié en 1993 *E Unibus Pluram : Television and U.S. Fiction*, le rapport entre culture populaire (particulièrement sa médiation télévisuelle) et sa démarche d'écrivain. David Foster Wallace s'identifie à une génération d'auteurs de fiction se gorgeant de contenu télévisuel (en moyenne six heures par jour, « day in and out »⁶⁰). L'écrivain serait censé (tout en sachant qu'il n'en est rien) pouvoir puiser de ce contenu l'image de l'américain moyen, ou du moins de « what American want to regard as normal »⁶¹ et y dégager un supposé rapport au réel nécessaire à la création. La télévision, pour Foster, se vend comme un substitut au réel, comme une fenêtre cathodique sur le monde : « television purveys and enables *dreams*, and most of these dreams involve some sort of transcendence of average daily life »⁶². Au paradis des *sit-coms* et des publicités automobiles, on promeut l'*american way of life* sur stéroïde ; la famille nucléaire bienheureuse aux situations anodines accompagnées de rires en canne ; les aventures d'un héros intrépide capable de s'autodéterminer par la force de sa seule volonté. Il perçoit le paysage télévisuel américain des années 60-70 comme une succession de divertissement décomplexé, un appel presque naïf à la consommation et au spectacle. À la télé, on vend le rêve d'une vie hyperactive tout en demandant au public de rester

⁶⁰ Wallace, 1993, p.156.

⁶¹ Ibid. p.152.

⁶² Ibid. p.164.

passivement assis sur son divan en attendant le prochain épisode. Le *viewer*, qui n'est pas qu'une brebis égarée, aime autant se laisser porter par le divertissement qu'il prend malin plaisir à se moquer de cette représentation simpliste et paradoxale. David Foster Wallace écrit : « [ma génération] grew up as much with people's disdain for TV as we did with TV itself »⁶³. On critique sa vacuité, on répète perpétuellement qu'elle est une perte de temps, une distraction ; tandis qu'elle trône au bout de la table, lors des repas, à la place du patriarche. Les beaux rêves que vend l'appareil télévisuel sont risibles et, pourtant, son pouvoir d'attraction est indéniable. Ce sentiment complexe et ambivalent que ressent David Foster Wallace dans son rapport à la télévision, et plus encore en tant qu'écrivain cherchant à donner sens à ses expériences du monde (« Insights and guides to human value used to be among literature jobs, didn't they? »⁶⁴), contribue à faire émerger chez lui cette ironie « postmoderne », cette attitude masque/miroir.

Dans son roman *Infinite Jest*, Foster décrit un film tellement divertissant que celui qui le regarde ne peut s'empêcher de le réécouter jusqu'à sa mort. Dès qu'un individu visionne, ne serait-ce qu'une seule image du film, il succombe irrémédiablement à cet ultime divertissement. L'apparition sporadique de cette histoire dans le roman choral de Foster en fait une forme d'allégorie et c'est d'ailleurs ce film qui liera finalement toutes les autres histoires entre elles. Un film qui, par analogie, devient une critique de l'utopie du divertissement télévisuel⁶⁵. Ce film est l'image ironique des films de « purs » divertissement et autres séries télévisées prônant l'inertie. L'attitude ironique de Foster oscille entre masque et miroir. Son masque imite ce mode de discours « divertissant » (notamment par un style de narration copiant celle des enquêtes policières, alors que le gouvernement tente de trouver l'auteur de ce film, potentiellement un terroriste québécois indépendantiste). Tandis que le miroir ironique vient de l'image absente, de l'hors-image de l'image ironique : celle du film. Puisque personne ne peut le visionner sans perdre son entendement, le film nous reste inconnu, une image hors de l'image, inaccessible et dangereuse. Cette image hors-image est le fantasme ultime du divertissement et possède

⁶³ Ibid. p.155.

⁶⁴ Ibid. p.189.

⁶⁵ Le film ne peut être que visionné sur appareil télévisuel et est parfois référé sous les termes « the Entertainment » ou « the samizdat ».

dès lors son attirance propre. Comment résister à l'orgasme infini? La raison nous fait condamner le film (et tout ce qu'il représente), mais quelque chose résiste, on voudrait le connaître, faire l'expérience de la joie immédiate et hypnotique. Foster fait miroiter la puissance du divertissement et les expériences inouïe et inaccessible qu'elle offre à celui qui y succombe. Cette allégorie réfère directement à l'essai de Foster sur le pouvoir de la télévision (essai qui fut d'ailleurs écrit en parallèle de l'écriture de son roman), sur la répulsion et la dépendance qu'elle exerce. L'attitude de Foster envers l'appareil télévisuel répète celles du cinéma d'Anger, de Conner et de Warhol, une attirance pour ce qui est condamnable. Du moins, elle le fait pendant un temps, car, on apprend vers la fin du roman que le fameux réalisateur de l'Ultime Divertissement n'est autre que James Orin Incandenza Jr. Un protagoniste qui est lui-même un artiste d' « avant-garde ». Un réalisateur marginal faisant des films absolument conceptuels, amateurs, destinés à aucun public sinon celui à venir... Ce fameux Ultime Divertissement n'est en fait que la tentative de l'artiste pour faire une œuvre ironisant justement sur ce potentiel abrutissant du divertissement des films populaires. À force d'ironie, le film est devenu l'incarnation parfaite de ce qu'il rejetait. Réalisant l'horreur qu'il a mise au monde, Incandenza se suicide en se faisant exploser la tête dans un micro-ondes. Cette conclusion à l'allégorie de l'Ultime Divertissement ironise sur l'ironie de l'artiste d'« avant-garde » et, évidemment sur la propre ironie de Foster.

Le constat que pose l'auteur sur les aspirations de cette attitude ironique de l'avant-garde entre miroir et masque, en est donc un de déception : « the reason why this irreverent postmodern approach fails to help the imagists transfigure TV is simply that TV has beaten the imagists to the punch. »⁶⁶ Dans la seconde partie de son essai, l'auteur constate à l'aube des années 1980 un changement de paradigme dans le ton des contenus télévisuels remettant en question l'ironie de cette « avant-garde » et, conséquemment, la sienne. Progressivement, cette ironie entre autoréflexion et contestation, entre miroir et masque, commence à s'immiscer dans le langage et l'esthétique même de cette culture populaire que les jeunes artistes cools et rebelles dépeignaient. « Television is awfully good at discerning patterns in the flux of popular ideologies, absorbing them, processing them, and then re-

⁶⁶ Wallace, 1993, p.173.

presenting them as persuasions to watch and buy. »⁶⁷ L'artiste qui détournait les images⁶⁸, les références et les codes populaires, se fait à son tour absorber et la télévision commence à rire d'elle-même. Avec l'arrivée des chaînes câblées, d'un intérêt grandissant pour des parts de marché plus marginales, la télévision s'intéresse soudainement à ce qui plaît à la jeunesse ; elle aussi veut avoir l'air *cool et rebelle*. Foster perçoit ce changement derrière la campagne publicitaire de Pepsi « New Generation » (1983) qui délire de façon délibérément exagérée sur l'enthousiasme des jeunes pour la boisson riche en bulles pétillantes ou encore dans les publicités du constructeur automobile Isuzu Inc. qui mentent de façon tout à fait grotesque sur les performances de leur dernier modèle. On pourrait établir le même constat à partir de *Seinfeld* (1989) qui se réclame être une série sur rien ou *Les Simpson* (1989) qui érige Homer comme modèle ironique de l'américain moyen (*idios kagathos*) et représente une famille accourant vers leur sofa à chaque générique. Ce sont des émissions télévisuelles et des publicités capables d'autodérision, de mettre en exergue leurs propres mécanismes de séduction pour rire de leurs conditions d'existence : vendre des cerveaux disponibles à la consommation.

Ce changement de ton peut paraître insignifiant, surtout pour nous qui sommes habitués à ces intrusions ironiques dans les contenus télévisuels. Pas une compagnie, de nos jours, n'a son humoriste vedette comme porte-parole. En 2016, Burger King lance une campagne publicitaire avec comme slogan : « flame grilled since 1954 » accompagnée d'images de ses propres restaurants en feu. L'annonce publicitaire de la banque Nordet en 2014 débute ainsi: « Hi, I'm an actor, and I've been paid \$8,000 to tell you how great Nordet is compared to other banks ». L'ironie autoréflexive en publicité est même devenue l'une des caractéristiques les plus appréciées autant des consommateurs que des institutions établissant la valeur des publicités (par le biais de prix dans certains festivals). Néanmoins, ce changement de paradigme dans le ton des contenus télévisuels, ce passage d'une sincérité à la limite du paternalisme (« nous savons ce qui est bien pour vous !») à une attitude ironique prônant l'irrévérence et l'insincérité du message médiatique (« nous

⁶⁷ Ibid. p.174.

⁶⁸ David Foster Wallace écrit son essai à propos de l'« avant-garde » américaine en littérature, mais le rapprochement entre cette sphère artistique et le cinéma expérimental ou *underground* des années 60 me semble indéniable.

savons [clin d'œil] ce qui est bien pour vous! [clin d'œil, clin d'œil] »), ne s'est pas fait sans un certain choc culturel. Par quel étrange processus est-il devenu bénéfique et valorisé pour une publicité de se moquer d'elle-même? Peut-on imaginer, par exemple, un vendeur automobile rire de ses propres voitures ou des techniques de vente sous pression des concessionnaires de la région? Cette intrusion ironique pourrait se déployer ainsi : (1) le public qui, à la suite d'une exposition constante et continue aux tactiques de persuasion des publicitaires, en est venu à (2) comprendre les mécanismes servant à augmenter la valeur d'un produit matériel par superposition de couches d'emballage artificiel (l'automobile n'est plus qu'un véhicule de locomotion, mais l'accès à un style de vie). N'étant plus aussi naïf, (3) le public prend comme un affront ces représentations trompeuses du réel et sa confiance envers le contenu télévisuel s'affaiblit. Que fait la télévision ? (4) Elle s'ajuste, non pas en évinçant sa performance d'illusionniste, mais en se collant à ce sentiment de cynisme et de désillusion de son public, en devenant elle-même ironique.

L'autodérision de ces publicités se moque délibérément de l'« hyper-réalité » qu'elles ont elles-mêmes construite au fil du temps. Elles ne le font pas pour se repentir, ou dans un désir moral de changer leurs pratiques, mais pour s'ajuster aux goûts et mœurs des consommateurs. Loin de répondre au cynisme d'une classe de spectateurs, l'autoréflexion en télévision semble le conforter dans son sentiment en lui offrant un exutoire exacerbant l'impression de vacuité et d'irrévérence envers l'objet dévalorisé. Un phénomène de dévalorisation s'enclenche alors. Puisque plus personne ne croit à l'*American dream*, les séries télévisuelles déconstruisent l'échec d'un rêve et Pepsi se moque de la façon dont il vend du Pepsi.

Le constat de ce glissement inquiète David Foster Wallace, car, en devenant une tactique institutionnelle de représentation, l'ironie perd sa nécessité première et, plus encore, décourage toutes possibilités artistiques de rébellion (du moins décourage-t-elle les siennes). Tant qu'elle est l'apanage de l'agent révolutionnaire, du marginal, de l'artiste « contre-culturel », l'ironie conserve son rôle dialectique dans la société. Elle appelle au changement, elle est le chant d'un oiseau en cage rêvant d'un ciel perdu (et ce, même si l'oiseau n'a qu'une vague idée de la couleur du ciel). Le masque de l'artiste veut dénoncer

les structures hypocrites ; son miroir confronte ses propres certitudes. Même désespéré, son chant reste contestataire. Une fois absorbée dans le système, lorsque la cage cesse de réprimer le chant révolutionnaire et le consacre en tant qu'hymne à la nation, la critique se transforme en plainte ritualisée permettant l'acceptation passive de ses barreaux, comme le chalet en région de l'employé de bureau est l'échappatoire temporaire aménageant son besoin de fuite tout en l'obligeant à cumuler les heures supplémentaires (généralement pour en réparer le patio). L'ironie passe alors d'une arme de contestation à une arme d'asservissement. Pour Foster, l'arrivée de l'ironie dans les contenus de masse mène à une dévaluation progressive de toutes valeurs, à un cynisme ou un nihilisme institutionnel.

4.2. C'est l'histoire d'un cynique et d'un nihiliste qui s'achètent du Pepsi

Cette critique envers les dérives possibles de l'ironie n'est pas neuve, elle remonte à l'origine même de la notion. Les contemporains de Schlegel (particulièrement Hegel) s'en prenaient déjà à son projet de donner forme au paradoxe, de produire une ironie qui échapperait aux principes dialectiques pour se suffire à elle-même. Hegel rétorque à Schlegel qu'un langage qui n'a que sa propre subjectivité comme objet perd son appui sur le monde et devient nihilisante : « c'est la concentration du Moi dans le Moi, pour lequel tous les liens sont rompus et qui ne peut vivre que dans la félicité que procure la jouissance de soi. C'est F. von Schlegel qui a inventé cette ironie, et beaucoup d'autres se sont livrés à des bavardages à ce sujet après lui ou recommencent à en bavarder de nos jours »⁶⁹. Quand on se moque de tout, du monde et puis de soi, que l'on se laisse tenter par l'esthétique d'une oscillation infinie entre deux plaques réfléchissantes, quand la dérision devient un mode de vie « on mène alors une existence imaginaire en s'infinisant ou en s'isolant dans l'abstrait, toujours privé de son moi, dont on ne réussit qu'à s'éloigner davantage. »⁷⁰. La posture ironique renferme, pour ces deux critiques, une limite nihilisante. L'un des dangers de l'ironie serait d'oublier ce que la dissimulation dissimule (la *vérité* ou l'effort dialectique), que le miroir se substitue à l'être lui-même. Puisque l'ironie consiste à douter des à priori

⁶⁹ Hegel, 1997, p.83.

⁷⁰ Kierkegaard, 1849, p.27.

et, avec les romantiques, à douter de soi-même, la spirale de négation qu'elle emprunte mène à la dévaluation de toutes les *vérités*, sentiments, attitudes envers le monde. Le cynisme qui en découle provient de la déception répétée de nos propres fantasmes, le monde tel qu'il nous apparaît alors est terne par rapport à la grandeur des idéaux qui nous animaient jadis. Diogène ne peut trouver d'Homme honnête dans les rues d'Athènes, même en plein jour, parce qu'il se fait une trop grande idée de l'Homme. Puisque l'idéal est impossible, alors moquons-nous du réel décevant. Le danger de l'ironie comme attitude (non pas comme élément ponctuel et identifiable dans un discours, mais comme état d'esprit ou positionnement par rapport à une situation, un phénomène) c'est d'amener l'individu à s'abstraire du monde, « (...) irony [is] the infinite absolute negativity. It is negativity, because it only negates; it is infinite, because it does not negate this or that phenomenon; it is absolute, because that by virtue of which it negates is a higher something that still is not. The irony established nothing, because that which is to be established lies behind it... Irony is a qualification of subjectivity. »⁷¹

Le nihilisme et le cynisme de Diogène et de Schlegel (nihilisme qui n'est en grande partie qu'allégué dans le cas de Schlegel) résultent d'un principe de lourdeur. C'est le sérieux dans leur recherche frénétique de vérité ou de transcendance qui les mène à ne voir de sérieux, de vérité ou de transcendance nulle part. Ayant perdu tout espoir, ils cherchent pour ne pas trouver. L'ironie qui n'est qu'un prétexte à la destruction et qui condamne le monde à priori devient une dialectique qui n'a pour but qu'elle-même; elle se mord la queue et, se faisant, s'isole du monde. Leur posture ironique n'est pas pédagogique ; elle est un sermon pour la fin du monde. Par désenchantement répété de tout idéal, l'ironie finit par s'élever comme ultime absolu, comme dernier refuge face à la vulgarité du réel. Quel lien entre Diogène, Schlegel et une publicité Pepsi? Pour Foster, l'intrusion de l'ironie dans la culture populaire mène à un cynisme ou un nihilisme aussi sûrement que Diogène et Schlegel (et avec des résultats encore plus probants). Ils partagent donc un même résultat, c'est-à-dire que la posture ironique qu'ils empruntent induit une perspective semblable sur la valeur du

⁷¹ Kierkegaard, 1989, p. 497. Si Kierkegaard définit, dans son *Concept of Irony*, l'ironie comme un état de pure négativité, ce qui le rapproche de la définition d'Hegel, ce n'est pourtant pas dans la perspective du philosophe, car, pour Kierkegaard, cet état de pure négativité est nécessaire pour ensuite le dépasser et devenir un meilleur homme.

monde. Ce qui les départage, c'est le principe sur lequel cette perspective se bâtit. De la lourdeur, de la gravité et du sérieux accordé au jeu ironique, le cynisme passe, avec l'ironie télévisuelle, à la légèreté, à l'ironie comme plainte sans rédemption ou, comme le philosophe Peter Sloterdijk l'écrit dans son ouvrage *Critique de la raison cynique* (1983), une « enlightened false consciousness ». Qui est « that modernized, unhappy consciousness, on which enlightenment has labored both successfully and in vain. It has learned its lessons in enlightenment, but it has not, and probably was not able to, put them into practice. Well-off and miserable at the same time, this consciousness no longer feels affected by any critique of ideology; its falseness is already reflexively buffered. »⁷² À la fin de son ouvrage, il ajoute : « Only in the form of derision and renunciation do references to the ideals of a human culture still seem bearable. Cynicism, as enlightened false consciousness, has become a hard-boiled, shadowy cleverness that has split courage off from itself, holds anything positive to be fraud, and is intent only on somehow getting through life. He who laughs last, laughs as if in pleural shock »⁷³. Tant que la publicité adoptait un ton sincère, qu'elle s'annonçait comme « la marque préférée des consommateurs » et tant que les émissions télévisuelles cherchaient à représenter le « réel » américain, leurs propos étaient soumis à un jugement sur le faux et le vrai de la représentation. En adoptant un ton autoréférentiel et une représentation passant par le simulacre, ce rapport se dissout dans une indifférenciation du vrai et du faux. Une publicité qui affirme que toute publicité est fautive n'affirme rien sur rien puisqu'elle s'inclut dans sa propre affirmation. Comme l'expression *ou mallon* (pas davantage) des sceptiques (le Léviathan n'est pas davantage réel que la Chimère), l'autoréférence ironique, lorsqu'elle ne fait que se regarder, n'a plus qu'elle-même pour sujet. C'est un discours qui affirme que, puisque tout contenu n'est que l'illusion d'un contenu, et puisque – de toute façon – vous allez continuer à acheter de la boisson pétillante et à regarder 6 heures de télévision par jour, pourquoi continuer à faire semblant que l'on veut votre bien ? Si le principe de lourdeur menait à une subjectivation extrême du Moi, celui de légèreté le dilue dans un constat passif et normatif de *je-m'en-crisse* institutionnel. L'ironie comme posture de contestation, de révolution, émergeant d'un sentiment d'urgence et de nécessité, se

⁷² Sloterdijk, 1983, p.5.

⁷³ Ibid. p.546.

transforme, une fois adoptée comme esthétique du pouvoir, en attitude tyrannique « and make no mistake : irony tyrannizes us. The reason why our pervasive cultural irony is at once so powerful and so unsatisfying is that an ironist is impossible to pin down. All U.S. irony is based on an implicit « I don't really mean what I'm saying. » So what does irony as a cultural norm mean to say? That it's impossible to mean what you say? That maybe it's too bad it's impossible, but wake up and smell the coffee already? Most likely, I think, today's irony ends up saying: « How totally banal of you to ask what I really mean. » »⁷⁴

Le reproche philosophique qu'énonce Hegel envers l'ironie de Schlegel est le même que celui qu'articule Foster ou Sloterdijk : l'ironie qui n'est pas un moment négatif dans un mouvement dialectique plus grand (la synthèse hégélienne, la foi de Kierkegaard, la conscience supérieure de Jankélévitch, l'avènement culturel après la critique contre-culturelle de Foster, le Kunique qui s'oppose au Cynique de Sloterdijk) devient à la longue cynique ou nihiliste. Le problème étant qu'une fois installée dans sa posture cynique, l'ironie passe d'une interpellation interprétative à une expression prédicatrice. Une posture d'autant plus forte que l'ironie a cette propriété bien connue des rhéteurs de mettre à l'abri celui qui l'adopte. Comment contredire celui qui n'affirme rien sur rien? « How to rebel against TV'aesthetic of rebellion? »⁷⁵ Ce principe de légèreté rend ridicule toute tentative de réfutation, parce qu'en se positionnant comme divertissement pour le seul plaisir du jeu, le critique potentiel s'avère à priori réactionnaire, dévié par l'argument irréfutable : « Voyons, capote pas, c'est juste pour rire!... ». La prédication ironique qui s'en suit rassemble parce qu'elle flatte un sentiment de révolte latent. Sa popularité dépend d'un vague et diffus désenchantement partagé ; elle profite de ces sentiments contestataires inhérents pour séduire et convaincre. Se dresse alors un cadre où les agents vecteurs de déception sont perçus comme naturels et immanents au monde. L'autoréflexivité de la culture populaire rit d'elle-même et son ricanement désamorce les forces divergentes par inclusion superficielle. Pour Foster, seules deux options restent possibles : (1) l'artiste doit retourner à des valeurs, à un discours sincère (à contrario de l'insincérité ironique). Une voie impraticable, puisque l'*aura ironique* dans laquelle nous plonge l'institutionnalisation

⁷⁴ Wallace, 1993, p.183-184.

⁷⁵ Ibid. p.184.

de l'ironie rend toute valeur suspecte, hypocrite par avance. Comment faire un film sur l'amour sans paraître fleur bleue et kitsch? Plus dérangeant encore, comment soi-même croire à la sincérité d'un sentiment quand même la télé rit de la naïveté d'une telle assertion? Ou (2) aller plus loin encore dans la célébration du vide, du divertissement, de la légèreté jusqu'à s'appesantir par décrémentation de substantifique moelle. Ce qui revient à abdiquer son individualité pour un dernier feu d'artifice. Que faire alors? Est-ce la fin...?

4.3 Post-mortem

L'ironie ayant tué l'ironie, il ne me reste donc qu'à en faire l'autopsie... c'est excessif, mais ils sont plusieurs à y croire à cette *mort* de l'ironie, car c'est bien une *mort* que Foster prédit, celle de l'ironie en art et, par elle, celle de son expression de la révolte. Si je me suis tant attardé sur les propos de cet auteur bien qu'il ne soit ni ironologue ni cinéaste, c'est que sa pensée eut un impact significatif et/ou prophétique d'une façon de traiter l'ironie dans les sphères de la critique artistique et de l'art. Ceux qui héritèrent de cette *mort* annoncée apparurent tour à tour comme autant de survivants bondissant des ruines du monde avec leurs différentes *solutions* pour l'avènement d'un « après » ironie. Ces formations groupusculaires, tels que le « post-postmodernisme », le « post-irony », le « métamodernisme », le « New Sincerity », etc., récupèrent l'argumentaire de Foster, l'approfondirent, tentèrent d'y répondre par le biais d'œuvres, de discours, de déclarations-chocs, de manifestes, etc. Dans son essai, Foster décrit sa propre détresse, son incapacité à réagir face à ce qu'il considère être l'institutionnalisation de l'ironie. Pour lui, l'ironie est devenue un mal, une *maladie* qui ronge et paralyse l'artiste et la société. À la fin, l'ironie aura eu raison de sa dernière rivale : elle-même. Si je ne partage pas ces conclusions, j'ai la conviction qu'elles pointent vers un enjeu désormais incontournable pour le concept. Simplement, le discours de Foster est voulu comme polémique, comme la réaction presque viscérale d'un écrivain face à une transformation de la politique des images et doit par conséquent être analysé dans cette optique, c'est-à-dire comme le symptôme d'un problème qu'il nous reste encore à découvrir.

Chapitre 5 : Vers une solution

5.1 : Remède au problème de la mort de l'ironie

« Malade imaginaire! Cria-t-il. Eh bien, moi, j'aime mieux être un malade réel. D'abord un malade imaginaire est une monstruosité ridicule; et puis, pour lui, il n'y a pas de médicaments, tandis que pour nous, malades réels, la pharmacie a toujours quelques ressources, comme on le voit par mon exemple. »

(Svevo, *La conscience de Zeno*, p.220)

Admettons comme hypothèse temporaire que l'ironie est une maladie; du genre maligne, transmissible et corruptible (Socrate fut, faut-il le rappeler, condamné pour corruption des mœurs); entre l'opium des pessimistes et le ricanement méphistophélique (« je suis l'esprit qui toujours nie; et c'est avec justice : car tout ce qui existe mérite d'être détruit, il serait donc mieux que rien n'existât. » (déclare le Méphistophélès de Goethe⁷⁶). Sa douleur est déception, sa phase terminale, cynisme et nihilisme. Elle progresse par réfutation des idéaux et du monde, jamais elle ne *dit* et donc *n'est* jamais vraiment. L'ironie, en nommant les choses par la négative, effrite leur identité, leur *être* et leur santé. La maladie est là, en latence, attendant son heure. Sous chaque phénomène ironique, on en devine les symptômes et la menace. Un masque n'est finalement que la caricature d'un visage et le miroir une duplication artificielle de l'être. Le malade d'ironie finit par ne plus croire en rien, pas même en lui. Il se réjouit de *savoir qu'il ne sait rien* et se moque de ceux qui cherchent encore, mais le rire n'est encore qu'un apaisement et en rien un remède...

En 2007, un colloque en littérature à Aix en Provence titre : *Hégémonie de l'ironie?* Dans son texte d'ouverture (*D'une hégémonie alléguée : remarques*) Claude Pierre Perez écrit : « Le succès d'un mot peut finir par le rendre superflu. Si tout est ironique – et on est allé jusqu'à prétendre qu'ironie et fiction, ironie et littéralité, étaient au fond une même chose – alors la catégorie devient décidément trop large, et il vaut mieux en choisir d'autres. »⁷⁷ Il continue en associant cette popularité du mot à la prédominance de la critique dans les

⁷⁶ Goethe, 1999, p.40.

⁷⁷ Perez, 2007, p.1.

discours sur l'art, ce à quoi on ne peut qu'agréer. L'ironie tuant l'ironie par trop d'ironie. Or, un doute me vient, car l'affirmation *tout est ironique alors plus rien n'est ironique* me semble fautive. Ne faudrait-il pas dire : *tout est ironique alors on ne peut plus voir l'ironie* ? De la même façon qu'une forêt cache la singularité d'un arbre, par all gement conceptuel, la distinction entre ironie publicitaire et ironie artistique a fini par s'effacer. Voilà le nœud problématique que constatent Foster et Sloterdijk à l'aube des années 90 : comment différencier une ironie artistique de celle produite par un effet de mode désincarné et hégémonique quand les deux tendent vers une indifférenciation ?

Premier constat : non, l'ironie n'est pas morte, ni en art ni son aberration commerciale. L'ironie a survécu malgré tout, malgré sa compromission avec la société de consommation. Subséquemment, soit Foster se trompe, soit il existe des remèdes à la mort. Dresser des horizons apocalyptiques autour d'un concept crée dramatiquement de l'intérêt et de l'enjeu ; cela ne se fait pas sans en payer le prix, sans raser l'arbre avec la forêt. En tuant son sujet, on est sûr d'en dire la vérité ultime, mais c'est déjà se limiter à *une seule vérité* immuable. Mon but sera, dès lors, inverse. La question ne sera pas : qui a tué l'ironie? Où est le cadavre? Mais plutôt : comment le cinéma ne tue pas l'ironie? Par quels moyens un film échappe-t-il à la légèreté ironique? Un couple parfait pantomime l'amour pour vendre des burgers, est-ce encore de l'amour ? Est-ce dire que l'amour est mort par compromission avec les burgers ? Peut-être que – comme un amoureux à propos de l'amour – j'accorde tellement d'importance à l'ironie que je me suis fait comme mission d'en rétablir la valeur. Il faut dès lors se trouver des méthodes pour échapper à l'air ambiant, à l'ironie à la mode qui amalgame indifféremment l'art et le divertissement. Ce qui ne se fera pas en tuant l'ironie, ni même en tentant de la réinventer ou en proclamant l'avènement d'une « post-irony » (peu importe de quoi il s'agit). Les solutions les plus pertinentes ne se trouvent qu'à l'intérieur même des structures problématiques. C'est parce qu'elles apparaissent comme singulières dans leurs lieux d'apparition que des œuvres travaillent concrètement à formuler des avenues possibles. « On oublie toujours que le prophète sort du rang des prêtres ; le Grand H r siarque est un prophète qui va dire dans la rue ce qui se dit normalement dans l'univers des docteurs »⁷⁸.

⁷⁸ Bourdieu en entretien avec Roger Chartier, diffusé dans *Les chemins de la connaissance*, 1988.

5.2 : Impuissance *soap opératique*

Le soupçon d'une réponse m'est apparu en écoutant la première saison de la série *Twin Peaks* (1990) réalisé par David Lynch et Mark Frost. Il me fut d'autant plus facile de la lier avec ma problématique que l'œuvre est contemporaine du propos de Foster et correspond directement à l'esthétique de cette *nouvelle* télévision consciente d'elle-même. C'est-à-dire qu'elle construit une parabase permanente, une distanciation autoréflexive avec son public moquant la valeur de ses propres contenus. L'ironie de la série s'appuie dès lors sur cette attitude miroir/masque des « avant-gardes », notamment par le biais de personnages poussant les limites de leurs archétypes jusqu'à l'absurdité ou par l'intégration d'une *sit-coms* dans la série (jouant périodiquement sur les appareils télévisuels des protagonistes) et mimant de façon grotesque les fils pathétiques par lesquels Lynch et Frost manipulent leur auditoire. Est-ce donc dire qu'il s'agit encore de l'une de ces émissions contribuant à l'entreprise anesthésiante de la télévision? Au-delà du nom de Lynch lui-même qui excite tant l'étudiant universitaire en cinéma et à qui l'on accorde *de facto* une valeur artistique. Qu'est-ce qui pourrait bien différencier cette série de celles ironisant sur elles-mêmes pour flatter le sentiment de cynisme de l'auditeur post-moderne aguerri ?

L'image ironique de *Twin Peaks* a pour objet ironisé des codes télévisuels assimilés au *soap opera*. Son cadre prend l'apparence de ces clichés, puis les pousse à leurs limites, jusqu'à nous les défamiliariser. Ainsi, la représentation caricaturale du bordel/casino *One eyed Jack* devient *trop* sombre quand elle verse dans une violence et un érotisme déviant (en suggérant, par exemple, l'attirance d'un père pour sa fille) ; les relations conflictuelles propres au *sit-com* se révèlent *trop* sincères dès que Lynch s'attarde sur la tendresse d'un geste précis ; un thème musical enjolivant la *transcendance de la vie ordinaire* des personnages évolue vers un thème asphyxiant et oppressant par une récurrence *trop* systématique. En allant vers le *trop* de ces représentations stéréotypées, Lynch et Frost jouent avec les limites dans lesquelles on enferme ces images. Ils vont voir au-delà du cliché pour nous en révéler le trompe-l'œil, l'artificialité. Ces représentations sont si familières que quelques points divergents suffisent à les rendre soudainement étrangères. Lorsqu'un archétype est mis en scène, le spectateur en voit le devenir ; cette croyance en

la connaissance de l'entière de l'être archétypal ne rend alors le spectateur que plus sensible à sa subversion. Une autre des méthodes esthétiques de révélation du trompe-l'œil qu'emploie *Twin Peaks*, consiste à mettre côte à côte le kitch et le grotesque ou l'énigmatique. Pour Kundera, le « kitch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable »⁷⁹ ce qui en fait « l'ennemi principal de l'art »⁸⁰. Le kitch est pour Kundera ce que le divertissement est pour David Foster Wallace, une négation de la merde. L'image kitch est rassurante parce qu'elle ne comporte aucun élément perturbateur, les actions et le monde qu'elle met en scène ne peuvent mener qu'à une fin heureuse et sans compromis. Peu importe les ramifications que prendra l'enquête, les personnages de *Twin Peaks* prendront toujours le temps de manger une tarte à la cerise en buvant un café. Ces quelques moments nient les conséquences potentiellement négatives des péripéties parce que toute situation problématique n'est qu'un interlude avant un retour à la normale. L'incroyable pouvoir de déduction du détective Cooper et son flegme à toute épreuve lui permettent de résoudre n'importe quelle intrigue. Le résultat est donc garanti d'avance et, conséquemment, la merde, absente. Cette fatalité bienveillante renvoie directement à la structure traditionnelle des *sit-coms* : en quelques minutes, les drames les plus improbables trouveront leurs résolutions pour que le prochain épisode puisse débiter dans un état initial fixe et immuable, l'équivalent kitch de l'éternel retour nietzschéen. Dans l'univers de Lynch et Frost, ce régime d'images aspirant à la tranquillité et à une inexpugnable *joie-de-vivre* en côtoie un autre, radicalement différent, car insondable, mystérieux et inquiétant, comme cette scène de rêve où la décédée Laura Palmer parle dans un langage d'outre-monde accompagné d'un nain dansant. Ce n'est pas tant la cohabitation de ces deux esthétiques qui rend *Twin Peaks* ironique, mais plutôt la facilité dans le passage de l'une à l'autre. C'est le cas, notamment, lorsque la résolution d'un kidnapping dépend de la prophétie d'un géant extraterrestre se manifestant dans la chambre d'hôtel de l'agent Cooper et que personne ne s'en formalise.

Jusqu'ici, rien ne distingue particulièrement l'ironie de *Twin Peaks* de celle des « avant-gardes » des années 60 : ambiguïté entre miroir et masque, irrévérence envers la culture

⁷⁹ Kundera, 1989, p.357.

⁸⁰ Kundera, 1986, p.165.

populaire, tactiques de déploiement référentielles et insertion d'images venant troubler le rapport symbolique primitif, etc. Les inquiétudes de Foster et de Sloterdijk se posent dès lors naturellement : *Twin Peaks* est-elle une série *illuminant une fausse conscience*? Sa critique n'est-elle qu'une moquerie renforçant l'effet hégémonique d'un cynisme ambiant, à la mode et léger?

Ce qui différencie une ironie en publicité d'une ironie *artistique* est l'intention. Peu importe son niveau de sophistication, l'intention derrière une publicité est toujours celle de vendre. Sa volonté est affichée, déclarée, son ironie est toute dévouée à cette intention, même si elle la renie (ou fait semblant de la renier). Elle aura beau adopter le langage ironique de l'artiste, cela n'est qu'un clin d'œil, une façon de charmer le soi-disant rebelle, en parlant comme lui, pour l'amener à acheter plus de Pepsi. Une publicité est la transmission de ce que Deleuze nomme un « mot d'ordre ». Lors d'une conférence intitulée « *Qu'est-ce que l'acte de création?* » (2003), le philosophe affirme que l'acte de création en est un de résistance : résistance à la mort, mais aussi à la communication. L'art ne doit pas se soumettre au paradigme de la communication, de la transmission de mots d'ordres et il doit, au contraire, y résister. À la lettre R (pour résistance) de son *Abécédaire* (1995), il ajoute que cette résistance libère des puissances de vie. L'art est une résistance à la mort, il conserve ce qui ne peut être conservé : la vie. L'ironie des campagnes publicitaires est une ironie morte d'un point de vue artistique parce qu'elle ne fait que passer un message institutionnel et rien ne résiste à la communication de son message. C'est une ironie construite autour d'une intention toute puissante, qui n'admet pas l'ambiguïté. Agamben, dans un essai qui se nomme lui aussi *Qu'est-ce que l'acte de création?* publié dans son recueil *Le feu et le récit* (2015), reprend le flambeau de Deleuze. Pour le philosophe, il ne faut pas comprendre la résistance uniquement comme une opposition à une force externe : la résistance est interne à l'acte même de création. Elle est une « instance critique qui réfrène l'impulsion aveugle et immédiate de la puissance vers l'acte et, de cette manière, empêche qu'elle ne se résolve et ne s'épuise intégralement en lui »⁸¹. L'artiste confronté à sa *puissance-de* produire une œuvre est réfrénée par sa *puissance-de-ne-pas* la produire, ainsi se forme une résistance qui empêche l'acte de création de n'être qu'une simple

⁸¹ Agamben, 2015, p.52.

exécution de tâche. La résistance suspend, arrête la main de l'artiste vers la production de son œuvre et ainsi *désœuvre* (dé-fait l'œuvre) son travail. « La puissance-de-ne-pas n'est pas une autre puissance à côté de la puissance-de : c'est son désœuvrement, ce qui résulte de la désactivation du schéma puissance/acte »⁸². C'est ce qui différencie pour Agamben l'art d'une simple technique : l'impuissance à (ou la puissance-de-ne-pas) produire. Une machine peut fabriquer mille fois la même chaise, seul l'artiste est confronté à son incapacité à fabriquer une chaise. C'est qu'il n'y a pas de chaise qui précède celle de l'artiste, il n'y a qu'un canevas vide, une toile blanche. Le philosophe donne plusieurs exemples de cette résistance interne à l'acte de création : il cite le *Paradis* de Dante « *l'artista / ch'a l'abito de l'arte ha man che trema* [« l'artiste / qui a l'usage de l'art a la main qui tremble »] »⁸³, ou encore Kafka et sa souris Joséphine qui siffle avec son incapacité de siffler ce qui la rend capable de chanter⁸⁴. De la même façon, Deleuze qualifie ainsi Edith Piaf dans son *abécédaire* : « (...) elle avait ce truc de chanter faux et de rattraper perpétuellement la fausse note, qu'est cet espèce de système en déséquilibre où on ne cesse pas de rattraper parce que ça me paraît être le cas de tout style. »⁸⁵ L'art ne vient pas de la capacité d'un artiste à projeter dans une forme l'image parfaite qu'il se fait dans sa tête, mais au contraire de sa capacité à jouer avec son impuissance, avec sa main qui tremble, sa voix qui fausse, son ironie qui ne sait pas où donner de la tête.

Il y a donc, toujours selon Agamben, un jeu de puissance et d'impuissance (de puissance-de-ne-pas) interne à la puissance de l'artiste de produire une œuvre et qui forme ensemble une résistance. Par le *désœuvrement* de son œuvre, la résistance exhibe la puissance comme telle, sans son incarnation dans une action. En faussant, Edith Piaf désamorçait le schéma puissance/acte, l'adéquation parfaite d'une note et de sa forme chantée, ce qui lui permet d'exhiber la puissance du chant comme tel. C'est d'ailleurs pourquoi les gagnants de La Voix et autres télé-réalités récompensant la justesse d'une note ne produisent pas de grands artistes : en ne jugeant que leurs capacités à reproduire un son sur une partition, on confond l'art pour une technique. La résistance permet l'autoréflexivité de la puissance. Elle lui

⁸² Ibid. p.57.

⁸³ Cité de Agamben, 2015, p.53.

⁸⁴ Agamben, 2015, p.57.

⁸⁵ Deleuze, 1995, à la lettre O comme opéra.

retire son obligation de passer à l'action, ce qui *désœuvre* son économie opérante et lui permet de nouvelles possibilités. Agamben compare ce procédé à celui de la poésie qui *désœuvre* ses « fonctions communicatives et informatives [de la langue] pour les ouvrir à un nouvel usage »⁸⁶. Un poème emploie des mots, il utilise les outils de la langue, mais les détourne pour communiquer de l'incommunicable. « Nous ne savons même pas ce que peut un corps »⁸⁷ disait Deleuze. Par le *désœurement* du corps, on peut l'ouvrir à des usages surprenants et si la bouche est biologiquement programmée pour manger, son *désœurement* nous permet d'embrasser.

Pour qu'une ironie puisse être considérée en tant qu'art, elle doit jouer avec sa puissance-de-ne-pas ironiser, elle doit fausser, résister. L'ironie artistique est la crispation d'un sourire qui se met soudainement à rire. L'ironie, que Mann qualifiait de « sourire intellectuel », est un constat de supériorité de l'homme debout envers celui qui trébuche sur le rebord d'un trottoir. C'est la forme de réponse généralement admise pour l'ironie : on sourit quand Monsieur-quidam fait une remarque particulièrement ingénieuse en société. Le rire est pour sa part réservé au champ de l'humour. Bergson ne fait d'ailleurs qu'une place anecdotique à l'ironie dans son ouvrage sur le rire, qui ne vaut même pas la peine d'être mentionnée. Le rire est associé à quelque chose d'organique, d'instinctif, d'incontrôlable, tout ce qui s'oppose à l'intellectuel, au cognitif, à la raison. Ce qui est risible, c'est du mécanique plaqué sur du vivant dit Bergson. Quant à l'ironie, elle est généralement concernée par la raison, par la philosophie, par la rhétorique, etc. Pour rendre l'ironie capable de rire, il faut donc la désœuvrer de son économie opérante, de son sourire de supériorité et de sa distanciation irrévérencieuse.

Twin Peaks fait d'abord sourire par son jeu sur les codes du *soap opera*, par la façon ingénieuse que la série a de détourner et de subvertir les stéréotypes, par sa capacité à se moquer d'elle-même et de révéler sa propre condition d'existence. L'interprète entre dans le jeu de l'ironie par sa cognition. Il adopte une attitude ironique envers l'œuvre en reconnaissant son ton particulier. Cette attitude pose dès lors la question de l'intention :

⁸⁶ Agamben, 2015, p.65.

⁸⁷ Deleuze, 1989, p.246.

qu'est-ce que cela veut bien dire ? Pourquoi Lynch et Frost font-ils semblant de faire un *soap opera* ? Sûrement que cela cache un sens plus profond, une vérité quelconque. L'interprète exposé à l'ironie cherche alors l'intention dissimulée et, plus encore, il cherche Lynch et Frost (lorsqu'on est un étudiant en cinéma, on cherche surtout Lynch, parce qu'on lui accorde *de facto* une valeur artistique). Il tente, autant que faire se peut, de reconstruire l'hors-image de l'image ironique avec, pour tout dire, bien peu d'éléments pour l'aider. Ce n'est pas pour rien que Lynch est sujet à une forme de culte chez l'étudiant en cinéma et qu'autant de papiers s'écrivent pour expliquer son art (ou pour expliquer pourquoi il ne faut pas l'expliquer). L'ironie mène naturellement à un désir de comprendre et d'explicitier ce qui est présenté (sans quoi, on est confronté à notre propre stupidité, à notre incapacité à résoudre le puzzle). L'ironie en art est un rapport à l'intention, mais pas une intention en soi. Elle la fait miroiter, sans nous la donner absolument, ce qui fige le sourire ironique en un rictus qui déforme le visage, parce que le sentiment de supériorité rencontre une résistance.

Cette résistance est la désactivation du schéma puissance/acte dont parle Agamben. Elle empêche de résoudre la question de l'intention. Dans la tentative incessante de l'interprète pour résoudre le problème que pose l'ironie à l'image, il se met à osciller entre le cadre ironique et les formes changeantes de l'hors-image de l'image. L'interprète construit l'hors-image, puis la détruit, et recommence. Il éprouve alors la persistance de l'ironisé dans sa diffamation. Chez Lynch et Frost, ces moments surgissent lorsque le kitch redevient capable de faire survenir le pathos, tout en restant obstinément kitch. Cependant si le kitch est, comme l'écrit Kundera, le contraire de l'art, alors comment *Twin Peaks*, le rend-il appréciable ? Il ne le fait pas en tentant de réhabiliter le kitch du *soap opera*. *Twin Peaks* n'est pas la vaine tentative d'un retour à un état naïf, celui d'avant la condamnation, le jugement, le cynisme; à un paradis perdu où le kitch serait l'état naturel des choses et où la merde serait absente du monde. L'ironie de Frost et Lynch ne se base pas sur un effet de nostalgie mièvre et sentimental. Il y a bien une résistance envers l'ironisé, mais elle n'est qu'un tremblement et en rien l'aveu d'un amour du *mauvais goût*.

Cette nuance se retrouve aussi dans une scène culte d'une autre œuvre du cinéma lynchéen, celle du *Club Silencio* dans son film *Mulholland Drive* (Lynch, 2001) dans laquelle deux protagonistes féminines, installées au balcon de la salle du club, écoutent jouer un trompettiste. Soudainement, ce dernier arrête de jouer, mais la musique, elle, se poursuit. Il lève alors triomphalement son instrument au ciel comme un magicien fier du truc qu'il vient d'accomplir. Une scène filmée en plan large, dans un théâtre, ce qui installe une distanciation entre le spectateur et l'action, une parabase. Cette parabase suggère qu'à la révélation du dispositif d'enregistrement se superposent des couches d'interprétations autres: les apparences sont décevantes; le cinéma est un art de l'illusion; ce film vous trompe; etc. Le second mouvement de l'ironie lynchéenne s'amorce dans la seconde partie de la scène, quand une chanteuse d'opéra répète l'illusion du trompettiste. Elle chante, s'écroule et pourtant son chant continue. Une répétition de la révélation de l'illusion, mais qui trouble l'interprétation des intentions au lieu de les clarifier. Pendant ce deuxième moment, les deux protagonistes dans la salle se mettent à pleurer ; du plan large, Lynch passe au gros plan alternant entre le visage ému de la chanteuse et ceux des spectatrices et, finalement, la révélation de l'illusion ne se fait pas triomphalement, mais par la chute dramatique de la chanteuse. Après le désenchantement ironique du trompettiste se produit un ré-enchantement partiel. Ce deuxième mouvement refrène les conclusions du premier ou, plutôt, suspend un instant le jugement et l'évaluation de l'illusion pour nous permettre d'y croire encore, ou de faire semblant d'y croire. Suspendre n'est pas dédire et la croyance n'est que temporaire, ou faussement naïve, comme provenant d'un rêve ou d'une hallucination.

Le premier mouvement de la scène, celui du trompettiste, engage le spectateur dans un jeu de dialectique négative. On présente un état initial, une thèse : un homme joue de la trompette. Cette thèse est désamorcée par une antithèse, par une négation ou une déception ironique des prémisses : l'homme ne jouait pas, il s'agissait d'un enregistrement. On peut dès lors parvenir à une synthèse : l'image peut nous tromper, le cinéma est un art d'illusion, etc. Les règles du jeu sont énoncées, on peut ne pas être en accord avec le discours qu'elles sous-tendent, mais le fil d'idées installe entre le spectateur et l'œuvre un paysage discursif, une compréhension des intentions. Le second mouvement, celui de la chanteuse d'opéra,

vient détraquer partiellement le jeu en y apposant une composante affective, une inquiétude par rapport à notre pleine compréhension de ce monde provisoire. Le jeu n'est jamais sérieux parce que les règles auxquelles il soumet ses participants sont reconnues d'office comme artificielles. La parabase, en insistant sur l'aspect fictionnel de l'art, appelle à une réception critique. Ce que fait le second mouvement lynchéen, c'est rendre momentanément le jeu sérieux. Comme des enfants jouant aux cow-boys et aux indiens peuvent, parfois, prendre leurs rôles trop à cœur et attacher le pauvre Kevin, brillant et suppliants, à un poteau du parc municipal tout un après-midi. Le jeu qui se détraque devient d'autant plus terrible qu'il était, à la base, léger et sans conséquences, hors du monde lourd et sérieux. L'ironie de la scène du *Club Silencio*, procède de deux mouvements complémentaires et contradictoires:

1. Dérision critique et recherche de sens.

2. Ré-enchantement partiel et pathétique.

Le rire de l'ironie est le détracage de son sourire, une bouche qui éclate. Tout comme *Mulholland Drive*, l'ironie de *Twin Peaks* parcourt ces deux mouvements contradictoires en va-et-vient constant, entre autocréation et autodestruction. Le premier mouvement passe par une représentation presque caricaturale du genre référencé, du *soap opera*. Dans *Twin Peaks*, cette caricature procède entre autres par hyperbolisme, elle pousse les images aux limites des « lois » de leurs représentations, en allant *trop* loin, elle fait ressortir les habitus et les comportements hypocrites. Le premier mouvement établit l'image comme masque mimant les codes du genre ironisé. L'œuvre entame ensuite son deuxième mouvement : elle ré-enchant partiellement l'illusion, par la dé-familiarisation des procédés ironiques de distanciation.

Twin Peaks n'essaie pas de rendre beau le kitch, elle ironise sur lui jusqu'à ce que le jeu se récuse lui-même et devienne équivoque. Le kitch de *Twin Peaks* n'est ni beau ni laid, il est un artifice de représentation qui tente de déborder sur la vie, en sachant qu'il nie la vie. L'agent Cooper (personnage principal de la série) réfute par deux fois la vie (ou affirme

doublement son état de fiction) : par imitation d'un archétype doublé d'une conscience de sa propre inconsistance. Il est un « pur » artifice, à la fois illusion et conscience de l'illusion. La distanciation critique est alors tel qu'on ne regarde plus des personnages, mais des pantins de pantins; une pièce de théâtre mimant un film hollywoodien simulant le monde. Que font alors Lynch et Frost? Ils tentent d'insuffler la vie à Pinocchio par sublimation momentanée de la non-vie.

Au problème que pose la publicité ironique pour l'art (comment l'individu, l'identité, l'intention, peuvent-ils survivre à l'hégémonie d'un effet de mode ironique et cynique) leur réponse n'est pas de détruire le monde pour en inventer un débarrasser de ces impuretés. L'image ironique de *Twin Peaks* fait miroiter l'ironisé à la surface de son ironie et ainsi suggère ainsi une vie emprisonnée dans sa négation. Son ironie en est une de volonté et d'impuissance, de jugement cognitif et de rédemption partielle et pathétique. En cela, cette série pose les prémisses de ce que peut l'ironie au cinéma, de ce que le cinéma peut pour l'ironie. Exposer ainsi, l'affirmation est encore douteuse et il nous faudra certainement le reste de ce mémoire pour l'explicitier.

5.3 : Ce que l'ironie refoule

« Fallait-il appeler ça une idée ou une nostalgie? »

(Musil, *L'homme sans qualités*, tome II, p.253)

« C'est pourquoi on l'appela du nom de Babel » est-il écrit. Ne nous attardons pas à tel ou tel moment précis de l'épisode babélique, mais à l'effet général, potentiellement ironique et cherchons à quel niveau ce nœud d'ambiguïté agit pour nous, lecteurs contemporains doués du savoir que nous savons. Quels sont les éléments contradictoires en tension? « porte de Dieu » et « mélange » ; langue unique et plurielle ; orgueil et châtement, fantasme et jugement divin, etc. Des couples d'agents qui peuvent être réduits à une tension entre idéal et réalité. Dans ce cas, l'effet est renforcé par une nostalgie coupable pour un état de toute puissance perdue de l'humanité. L'idéal naïf, puis déçu et le réel désenchanté coexistent et se nient l'un l'autre dans une même perspective, une même vision, selon un rapport asymétrique des valeurs (la préférence allant au réel déçu puisque découlant du jugement divin) et se cristallisent dans cette appellation divine de Babel. La négation des fantasmes que suppose l'ironie de Babel est un chemin vers le mieux et le meilleur, elle est en cela morale et éthique, mais elle entretient malgré tout la tension avec le rêve coupable. Theodor Reik, élève de Freud, développe cette idée d'une évocation de l'idéal perdu dans le processus ironique à travers une analyse de l'œuvre romanesque d'Anatole France :

« Dans toute ironie, il existe la possibilité que l'auditeur souscrive au premier degré à l'énoncé ironique; qu'il manifeste au départ une tendance à croire que celui qui s'est exprimé pensait ce qu'il disait. Ceci nous livre, me semble-t-il, la clé psychologique d'une porte.

Le processus émotionnel chez l'auditeur (ou le lecteur) doit être le reflet direct ou indirect de quelque chose qui s'est déroulé lors de la production de la phrase ou de la représentation ironique. Donc, s'il existe une impulsion fugace à croire que la phrase entendue a été voulue littéralement, il a dû exister à un moment donné une impulsion ou une tendance similaire chez celui qui parle. Cette tendance appartient peut-être à un passé émotionnel ou intellectuel depuis longtemps maîtrisé, mais, à l'évidence, il y a eu une époque à laquelle celui qui énonce la phrase ironique approuvait et respectait les choses ou les personnes qu'il traite maintenant avec cette forme d'agression camouflée. Si j'osais esquisser le processus, voici comment il pourrait être formulé. Un événement ou une pensée ravive pour une fraction de seconde l'ancienne

illusion ou les sentiments de confiance, de considération, de respect, de vénération, d'affection ou d'admiration consciemment dépassés depuis longtemps. Le temps d'un battement de cœur, les anciens sentiments et la vision ancienne sont renouvelés, et ils émergent à nouveau des niveaux inconscients dans lesquels ils ont continué à vivre, comme ces anciens Titans qui vécurent profondément sous terre après avoir été vaincus par les dieux nouveaux et jeunes. Ces sentiments qui surgissent des profondeurs de l'inconscient entrent en contradiction avec les conceptions nouvelles et meilleures, et sont rejetés. Seulement, lorsque se manifeste l'espace d'un instant la tentation d'éprouver les choses de la même façon que dans ces temps oubliés depuis longtemps, le souvenir de la déception ou de la désillusion revient également et se fait ressentir. La contradiction et le contraste entre une ancienne et une nouvelle attitude et les sentiments qui s'y rattachent forment le sol d'où sort l'ironie. Le créateur de l'ironie est tenté un instant de retomber dans une ancienne croyance, de s'abandonner à nouveau à une illusion surmontée. L'émergence de la mémoire inconsciente semble raviver la peine et le désappointement, comme si, avec l'illusion, la révolte et le désespoir qui suivirent le désenchantements étaient eux aussi renouvelés. Après la Première Guerre mondiale, je vis dans un magazine allemand un dessin humoristique d'un joueur d'orgue de barbarie vêtue de haillons misérables, un invalide de la guerre demandant l'aumône. La légende, qui citait les paroles chantées par le mendiant, disait : « Pour ce que j'ai et ce que je suis, je te remercie, ô patrie ! » Le cadavre des anciens sentiments est ressuscité dans une parodie de vie qui montre combien il est véritablement mort. Satan qui récite des hymnes sacrés à la louange de Dieu est blasphématoire, mais un jour il a été ange au trône du Seigneur. Dans l'expression ironique, il n'y a pas que les anciennes illusions et les désenchantements qui sont ravivés, mais aussi l'indignation et l'amertume, qui sont d'autant plus fortement ressenties que la foi ancienne avait jadis été profondément et sincèrement embrassée. »⁸⁸

En bon psychanalyste, Reik entame par la suite l'étude de cas d'Anatole France (auteur un peu oublié depuis, mais qui fut jadis le premier écrivain de la République) dans laquelle se retrouvent les éléments clés qui composent toute bonne psychanalyse : pulsions de l'enfance refoulées par le surmoi, etc. S'il n'est pas question ici de psychanalyse, on ne peut nier l'intelligence du regard que Reik pose sur l'ironie. Certes, l'auteur fait plus souvent référence à une ironie verbale ou littéraire, Anatole France étant lui-même un auteur

⁸⁸ Reik, 1952, p.166-168. Cité de Schoentjes, 2001, p.88-89.

reconnu pour l'ironie de ses dialogues. Pourtant, il me semble que les idées qu'il avance se révèlent encore plus prolifiques dès qu'il s'agit de traiter du cinéma. Reik s'attarde sur ce qu'il nomme « la clé psychologique d'une porte », sur une présumée tendance à croire ce que l'énoncé ironique nie. Cette propension révélerait, pour lui, la nostalgie d'un état dépassé (émotionnel ou intellectuel), d'un monde perdu au premier âge (autant par l'auteur que le lecteur). L'ironie raviverait, « le temps d'un battement de cœur », cet état et les « sentiments de confiance, de considération, de respect, de vénération, d'affection ou d'admiration consciemment dépassés depuis longtemps. » Cette évocation momentanée entrerait directement en confrontation avec notre conception nouvelle et meilleure du monde. Si l'état ancien est jugé comme inférieur, il est tout de même porteur d'une vision, d'un paysage du monde et de ses possibilités qui nous sont désormais interdits. L'ironie nous fait apparaître à la fois un champ des possibles et le raisonnement les désamorçant, celui qui les fait passer de possibilités à impossibilités. Avec la perte de cet état, il y a donc eu une perte de liberté, de mouvements et de potentiel d'existence ce qui engendre nostalgie, amertume, déception et même un sentiment de trahison par rapport aux promesses de l'illusion. Cette approche psychologique ou psychanalytique de l'ironie touche fatalement les cordes sensibles de notre volonté d'établir l'ironie comme attitude (autant de l'auteur que du lecteur), comme le positionnement d'un individu face à un phénomène et un contexte.

Toutefois, quelques ajustements nous seront nécessaires pour transposer l'ironie d'un Reik vers un modèle favorisant nos préoccupations. La nostalgie d'un monde perdu au premier âge était la clé du processus émotionnel pour l'élève de Freud, rendant ainsi possible la thérapie par l'examen des souvenirs du sujet. Le roman servant de lieu archéologique pour fouiller le passé de l'auteur. L'art devient par là une forme d'autobiographie indirecte de l'artiste exprimant ses pensées refoulées. Dans ce procédé se retrouve bien les préoccupations freudiennes de la psychanalyse, ainsi que ses faiblesses. En donnant une telle prédominance au passé de l'ironiste, Reik occulte la capacité de l'artiste à inventer, à fictionner. Tout devient prédéterminé par les traumatismes qu'il a subis au moment de sa genèse et l'art n'est plus que la représentation répétée *ad nauseam* de cet enfant inconscient. Est-ce vraiment cela l'ironie en art ? Une pléthore d'enfants que l'on tente de ressusciter le

temps d'un instant ? Il me semble que non. L'intuition de Reik est bonne, seulement, elle se préoccupe trop de psychanalyse.

Le sentiment nostalgique cher à Reik est dirigé vers le passé, un passé personnel ou même impersonnel, accompagné d'une sensation de manque. Il est le désir du retour à la maison, alors que celle-ci semble si lointaine ou détruite et en cendre ou encore lorsque la maison ne fut jamais qu'un mirage et un mensonge. L'ironie évoque cette nostalgie pour en souligner la perte, le manque, mais surtout l'hypocrisie qu'en était le refuge. Néanmoins, si l'ironie en art peut évoquer ces mémoires affectives, du moins de façon allégorique, elle peut aussi projeter cet enchantement vers le futur ou encore vers des mondes fantasmés résultant moins de la perte personnelle d'un idéal que d'une perte illusoire. L'enchantement que procure l'art et plus encore le cinéma vient en partie de notre propension à s'attacher à une virtualité fondamentalement fictive. On accepte de s'intéresser à la vie inventée de toute pièce d'un protagoniste, à ses déboires et succès factices comme s'ils étaient significatifs, comme s'ils avaient une incidence sur le réel et sur nous. Cette impulsion fugace à croire est moins une pulsion intérieure qu'intériorisation de l'extérieur. La déception ironique est dès lors moins nostalgique que centrée sur l'inadéquation de l'idéal et de la représentation. À tout le moins, elle l'est dans une perspective postromantique où l'art n'est pas envisagé comme une utopie de représentation du réel, comme la fenêtre ouverte par laquelle on peut regarder l'histoire (celle d'Alberti), mais comme expression problématique de l'image. Surtout dans les cas cinématographiques de l'ironie actuelle où le cadre n'est en rien une fenêtre ouverte, mais plus souvent qu'autrement un trompe-l'œil, une fenêtre peinte où le spectateur s'enfonce le nez en toute connaissance de cause.

Pour exposer ces raisons qui me poussent à croire que l'idée de Reik se transpose parfaitement au cadre cinématographique, je me servirai du film *Kid Sentiment* de Jacques Godbout, de 1967. Dans ce film, Godbout tente de capter l'esprit de la génération Yé-Yé en accompagnant deux membres d'un groupe populaire de l'époque : *Les Sinners*. Les scènes sont, pour la plupart, improvisées ou imaginées par les deux protagonistes mâles (les deux protagonistes féminines sont, pour leurs parts, reléguées à leur fonction de *blondes* des susnommés musiciens-populaires). Godbout pour sa part, opte pour une

esthétique d'errance et de jeu avec son sujet, le fil narratif étant subordonné à un désir de montrer les fulgurances plutôt que d'un désir de raconter une histoire. Filmer la capacité à fictionner de ses sujets devient une façon pour Godbout d'atteindre leurs fantasmes et la vision du monde qu'ils portent. Le film se présente comme une succession de fragments, certaines scènes se rapprochent de ce que l'on connaît aujourd'hui comme une esthétique vidéo-clip avec l'action subordonnée à la musique, le tout donne l'impression d'une fresque de génération. On suit les deux protagonistes tandis qu'ils s'inventent poétiquement eux-mêmes, s'improvisent une identité, jouent à être plus grands qu'eux.

Cette façon qu'a Godbout de traiter ses personnages s'apparente à ce que Deleuze conçoit, dans son ouvrage *L'Image Temps*, lorsqu'il décrit la façon dont Perrault s'entretient avec ses personnages, non-pas pour établir leurs identités, mais plutôt « le devenir du personnage réel quand il se met à « fictionner », quand il entre en « flagrant délit de légender », et contribue ainsi à l'invention de son peuple. »⁸⁹ Il nomme cela « *fonction de fabulation* », « en tant qu'elle donne au faux la puissance qui en fait une mémoire, une légende, un monstre. »⁹⁰ Perrault invente un peuple comme Godbout invente une jeunesse. Cette *puissance du faux qui fait mémoire*, on la ressent dans les gestes, les expressions, la liberté d'action des deux jeunes hommes au premier tiers de film. En tant que mode de discours, la fabulation permet de s'installer à la limite du faux et du vrai, dans un rapport équivoque au deux, d'appeler autant à la mémoire qu'à son aspect malléable. Elle lie le spectateur aux protagonistes non-pas par un ensemble discursif partagé, mais inventé et fantasmé. Ce lien est d'autant plus fort qu'il n'a pas besoin de la consistance du réel, mais du partage d'une même vision, d'un devenir. Cette imagerie, ou cette mémoire allégorique partagée, transfigure les deux jeunes gens, les élève en images allégoriques de la *jeunesse*, d'un peuple en devenir. Mais...

« Le malheur en tout ceci c'est qu'il n'y a pas de « peuple » au sens touchant où vous l'entendez, il n'y a que des exploités et des exploités, et chaque exploité ne demande qu'à devenir exploitateur. Il ne comprend pas autre chose. Le prolétariat héroïque égalitaire n'existe pas. C'est un songe creux, une FARIBOLE, d'où l'inutilité, la niaiserie absolue, écœurante de toutes ces imageries imbéciles [...] »⁹¹

⁸⁹ Deleuze, 1985, p.196.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Céline, 1935, p1.

Le malheur en tout ceci c'est que la jeunesse a un visage hypocrite cachant les contradictions mettant en péril sa rêverie. Quand on se met à rêver de soi, je veux dire : quand le spectateur se met à rêver avec un film, les images prennent la consistance de l'idéal et sont alors susceptibles de nous tromper. Dans le deuxième tiers du film, Godbout brise la succession de scènes improvisées. En restant en retrait derrière sa caméra – tandis que, sur l'écran, on retrouve les deux membres des *Sinners* accompagnés de leurs *blondes* sur un divan – il (Godbout) se met à confronter le mode de vie, ou du moins la vision de cette *jeunesse* que ses acteurs tentent d'exprimer. Dans un élan candide, Godbout débute en questionnant les deux jeunes hommes sur leurs impressions des *rushes* du film : « je ne vois pas comment vous avez pu me dire que le scénario collait à la réalité, que c'était vrai, pis qu'en même temps, dès qu'on démarre une scène, vous redevenez – si vous voulez – toujours ensemble contre les filles... ou contre la scène » (transcription d'après écoute) et un peu plus loin « c'est à croire que, dans le fond, rien, rien, rien ne vous préoccupe jamais ». Il leur reproche le manque d'évolution dans le récit qu'ils imaginent au fur et à mesure du tournage, notamment du fil amoureux et de leurs relations avec leurs *blondes*. Puis, tranquillement, candidement, socratiquement, la conversation bifurque sur les idéaux cachés derrière leur apparente nonchalance de musicien à la dernière mode, sur l'égoïste de la jeunesse, sur leur perception de l'amour et de la tendresse. Dans un effort dialectique, Godbout amène ses sujets à se confronter avec le discours sous-jacent à leur attitude débonnaire. Plus ils s'emportent dans leurs paroles et plus leurs propos deviennent disproportionnés : « elle a pas un mot à dire, c'est moi qui mène le bal » ; « y'a pas de sentiment, on s'aime pas en réalité » ; « on est des égoïstes » ; « on est réactionnaires » ; « j'pour les polices quand y'a des attroupements, tués-les tous les manifestants, ç'pas de leurs affaires... »⁹² disent-ils à moitié sérieux. Le constat qu'établit le film dans cette partie en est un de déception : derrière l'attitude rebelle et ludique des personnages se dissimulent une cruauté et un conservatisme réactionnaire. Un constat renforcé par la voix plus âgée du réalisateur qui les confronte, par sa position d'autorité et son absence de l'écran qui l'élève d'office au rang de *voix off* à l'effet impersonnel et objectivant.

⁹² Retranscrit en verbatim.

Le monde naïf, nonchalant, irrévérencieux que présente Godbout en première partie de l'œuvre fracture alors par désenchantement ironique. C'est le cadre ironique qui révèle son trompe-l'œil, son objet ironisé. Les acteurs étant présentés comme des emblèmes de leur génération, comme allégorie de leurs semblables, leur confrontation avec Godbout devient celle entre la jeunesse et la vieillesse, l'innocence et la conscience. Certes, le procédé rappelle (encore une fois) celui des dialogues socratiques et cette confrontation des âges n'a rien de neuve. Si l'on réduit à ces aspects l'ironie de Godbout, l'œuvre aurait pu être indifféremment un film, un livre, un après-midi avec mes parents. La différence réside dans la persistance de l'ironisé dans l'image cinématographique. Cette première partie, ce monde perdu de l'innocence que la deuxième partie vient nier et réfuter, il a existé sous une certaine forme, du moins dans la représentation qu'il en fut fait dans la première partie. Le rebelle n'était qu'un réactionnaire déguisé ? Soit, mais le visionnement nous en aura, pour un instant, fait raviver le sentiment, la puissance de l'idéal et de son pathos. Le spectateur fait l'expérience de la toute-puissance que procure l'idéal. Quand les jeunes *naisent* dans le vieux Québec, quand ils abordent des inconnus avec leurs farces, furtivement on noue avec cette énergie rebelle, nonchalante de l'artiste irrévérencieux et libertin. La force d'amertume derrière l'ironie de Godbout, provient de cet enchantement premier désamorcé par un désenchantement ultérieur. En reconnaissant comme mensonge la croyance en un idéal, on se débarrasse de sa puissance d'évocation et de rêve. Cette perte, bien que raisonnée, laisse des traces, des ressentiments. Ceux qui rejettent avec le plus d'ardeur un idéal sont souvent ceux qui y ont déjà cru de tout leur cœur et les plus grands ironistes sont ceux qui ont vu leurs rêves trahis. L'ironie au cinéma insiste sur la consistance de la représentation. Puisque le dispositif prouve que l'image a déjà existé, qu'il y a de la chaire sous les artifices, la propension du spectateur à être touchée, à se sentir comme partageant un monde semblable avec la représentation est forte. Surtout si, comme dans le cas de Godbout, on insiste sur un effet de réel, notamment par une esthétique proche du documentaire. Ce réel présumé se voit ensuite désamorcé par le jeu ironique. La fenêtre ouverte sur le réel se révèle n'être qu'une peinture d'horizon défraîchie dans une pièce fermée.

Dans le troisième tiers du film, Godbout revient à l'esthétique du premier tiers. Les protagonistes dansent et sautent sur des sofas accompagnés par de la musique, ils

s'embrassent, jouent, etc. Le retour à l'état initial est néanmoins impossible, pas après les propos réactionnaires qui furent exposés, pas après le désenchantement et la confrontation. Tout est teinté par l'ironie, par le jugement que nous a mené à faire la succession des scènes par rapport à cette jeunesse. Leurs mouvements n'ont plus la légèreté de l'innocence ou de la naïveté, ils sont plus lourds et graves. Lorsque les deux protagonistes essaient d'être tendres avec leurs *blondes* auprès du foyer, le spectateur devine l'hypocrisie sous-jacente. Cette division en trois parties, reflète une évolution dans l'évaluation suggérée des comportements présentés : (1) présentation d'une jeunesse impertinente et vivante, s'inventant poétiquement dans un jeu délié avec elle-même ; mettant en évidence un certain idéal de liberté naïf et attendrissant. (2) Confrontation avec la jeunesse qui, lorsqu'elle a à se définir par la raison plutôt que poétiquement, révèle ses failles, son égoïste et sa cruauté. (3) Retour à l'imagerie initiale qui apparaît désormais sous une lumière nouvelle, car la tentative de ré-enchantement, de retour à l'état initial est décevante et impossible.

Dans le troisième tiers de *Kid Sentiment* se cristallise une ambivalence dans l'image. Si les scènes de la troisième partie sont les mêmes que celle de la première, elles nous proviennent désormais à travers le spectre de l'ironie. Entre elles et leur équivalent initial s'est produit un changement qualitatif. Une modification qui ne vient pas de la forme, puisque les images sont filmées pareillement, mais provenant d'une transformation du rapport qu'elles entretiennent avec le spectateur. Elles n'ont plus la légèreté du rêve et de la fabulation. Cette dégradation d'images semblables dans un même film met en évidence la capacité du cinéma à tromper le spectateur par la rêverie. S'il se met à rêver avec un film et succombe à cette *fonction de fabulation* de Deleuze, il risque de se souscrire à une image dissimulant un discours réactionnaire sans même s'en rendre compte. Dans cette dernière partie, l'ironie dirigée vers la jeunesse se retourne contre le spectateur et le cinéma, contre notre propension à croire et à se laisser enchanter par les images cinématographiques.

La dernière partie pose néanmoins un dernier constat des plus consternants : malgré notre nouvelle connaissance des revers de la représentation, comment rester insensible face à un corps qui joue et danse ? Comment ne pas être contaminé par l'enthousiasme et l'attitude de cette jeunesse ? Si l'image est teintée d'ironie, le plaisir qu'on éprouvait, en première

partie, à suivre leurs fabulations est toujours présent, il persiste malgré l'amertume qu'il procure. Le désenchantement et l'enchantement se côtoient alors et coexistent dans une même expression. L'ironie atteint donc un paroxysme d'ambiguïté et de tension que seul le cinéma rend possibles, parce que Godbout, malgré sa toute puissante position de réalisateur et d'homme vénérable et sage (par opposition à la naïveté et la jeunesse de son sujet), est incapable de réfuter l'image. Notre cognition ne peut détruire totalement l'idéal, d'où le rire crispé de l'ironie.

L'attitude est une interaction entre sujet et objet, entre ironiste(s) et ironisé(s). L'attitude de l'ironiste envers l'ironisé introduit un troisième objet : l'alliage en tensions des deux. L'ironie comme attitude est un système interactif et non d'exclusion ou d'isolement. Les éléments qui composent l'attitude se rendent mutuellement possibles. Les trois parts du film de Godbout peuvent se diviser en : (1) objet ironisé, (2) ironie, (3) interaction de l'un-sur-l'autre/de l'autre-sur-l'un. La troisième part nous fait osciller de l'image à son désenchantement, puis à son ré-enchantement partiel, dans un mouvement d'aller-retour perpétuel. L'ironie n'est pas un jeu fini, c'est un jeu répété indéfiniment, à la forme extensible et malléable. Elle est un combat éternel entre David et Goliath reposant sur des forces asymétriques incapable de se résoudre. Le plus grand mensonge que l'on puisse apposer à l'ironie cinématographique est de la réduire à un puzzle de reconstitution des intentions et des sens en présence. Sinon, pourquoi ne pas simplement *dire* ce que l'on sous-entend ? Pourquoi cette complexification, cet obscurcissement volontaire des intentions ? Ne serait-il pas plus simple pour Godbout de faire un documentaire démontrant l'hypocrisie de son sujet de façon directe et sans détour ? À quoi nous sert de les voir danser, s'amuser, prendre plaisir de leurs sentiments égoïstes ? Cela sert à les faire exister non pas comme objet distant et froid, hors-du-monde, mais comme données tangibles et proches.

La professeure Hutcheon, compare cette oscillation perpétuelle du sujet dans le jeu de l'ironie à la figure du canard/lapin⁹³. Selon le regard qu'on lui porte, cette image représente soit une tête de canard soit une tête de lapin, mais celui qui est conscient des deux images

⁹³ Hutcheon, 1994, ch.3.

se rend capable de *voir* l'oscillation perpétuelle des deux. Il peut passer de l'une à l'autre, mais toujours les deux images persistent. De la même façon, l'ironie garde vivante l'ambiguïté. Même si elle renie et moque ce qu'elle montre, elle ne peut s'en débarrasser complètement. « La vérité est ailleurs », dit-elle en nous pointant un horizon incertain où s'engouffre notre imagination. L'oscillation constante entre ce « ce-qui-est » et ce « ce-qui-n'est-pas-mais-devrait-être » fait coexister, dans un même énoncé et sur chaque côté d'une balance débalancée, une chose et son contraire. L'ambivalence persiste après l'interprétation, l'évaluation, le jugement et la condamnation. Yahvé ne fait pas que dire leurs fautes aux habitants de Babel, il nomme leur ville « porte de Dieu » et par cela il entretient les résidus du fantasme déçu. Le châtiment et le rêve coexistent comme les images du lapin et du canard : perpétuellement en guerre. L'ironisé persiste dans l'ironie dans une forme moindre, amputée. L'amputation est importante parce que l'ironisé est moralement imputable, néanmoins sa survivance dans l'expression l'est toute autant, parce qu'elle nous rappelle que sa faute est indivisible du monde qu'il partage avec nous. Dans la troisième partie de son film, Godbout cherche encore moins à réhabiliter cette jeunesse nonchalante que Lynch cherchait à rendre beau le kitch. Cette tendance à croire en l'expression comme si elle n'était pas ironique que suggère Reik, cette persistance de l'ironisé dans sa diffamation, n'est pas un plaidoyer pour la naïveté, c'est un rapport direct à l'impuissance de l'ironie, ce qui nous mène à une nouvelle *attitude* dans la pratique de l'ironie, ou plutôt à une modification d'une attitude antécédente. Une attitude qui n'est pas celle du masque, parce qu'elle n'imité pas les traits de ce qu'elle critique. Elle est plutôt un élargissement de la figure du miroir ironique des romantiques. Un miroir que l'on aurait brisé en morceaux, pas seulement pour le fragmenter, mais de façon à l'ouvrir à de nouvelles perspectives, à ne plus refléter que le Moi, mais la pièce autour. Non pas dans une tentative de voir l'Autre, mais plutôt de casser la concentration du Moi sur le Moi que déplorait Hegel. Une attitude que je nommerai : *amputation ironique*. Une ironie qui fait semblant de se couper un bras, qui joue à être impuissante, juste pour voir ce que ça fait, juste pour rire.

5.4 Amputation ironique

Pourquoi l'ironie au cinéma ? Pourquoi faire un film qui déploie autant d'efforts à mettre en scène des images qu'à les détruire ? Parce qu'une image est indestructible et c'est bien là son problème. On aura beau la traîner dans la boue, la désarticuler et la renier, il arrivera toujours un moment où je me retiendrai la larme devant une télé-réalité médiocre et innommable. Parce qu'il est honteux que *Triumph des Willens* soit toujours aussi beau et efficace. Un gros plan sur un visage est comme de palper de l'âme et c'est indécent, Godbout l'a bien compris : le cinéma est trop fort, il emplit la tête de coton moelleux. On ne peut échapper à notre tendance à croire en celui-ci. Il faut introduire de l'impuissance dans la toute-puissance cinématographique, d'où la nécessité de l'ironie. Elle seule peut rendre responsable une image de son illusion sans l'absoudre, sans la remplacer, sans faire dans le déni de son existence et de son érotisme. L'ironie n'est pourtant qu'un jeu, un regard ludique sur ce qui est sérieux. En tant que telle, l'ironie « est un système dépourvu de centre, qui permet des déplacements et des transformations infinies sans que rien ne vienne l'arrêter. »⁹⁴ Le jeu de l'ironie est infini, il exclut la totalisation et ne permet pas d'établir de nouveaux systèmes parce qu'il est en soi un système de règles s'avouant comme artificiel. Il arrive néanmoins que le jeu se détraque, qu'il déborde sur la vie et en révèle l'artificialité. Les artistes ironiques des années 60-70 ont bien compris le danger des images, ils les ont subverties, détournées. Ils ont posé la question du rapport de l'individu dans un monde peuplé de simulacre et d'images hypocrites. Pas seulement une question posée à l'image, mais à eux-mêmes, à leurs incapacités d'imaginer un monde sans le logo Pepsi. La question, une fois lancée, fut récupérée, abâtardie et se compromit dans les mécanismes mêmes du système qu'elle voulait mettre en doute. Foster y voit alors la *mort* de l'ironie et il n'est pas le seul. En 2011, Luke Turner (qui fait partie d'un trio d'artistes regroupant aussi Nastja Säde Rönkkö et l'acteur Shia LaBoeuf) publie *The Metamodernist Manifesto* qui reprend le concept de métamodernisme aux théoriciens Timotheus Vermeulen et Robin van den Akker, un terme lui-même élaboré à la suite d'une conversation/débat sur l'après postmodernisme (un débat qui vit aussi apparaître la notion

⁹⁴ Derrida à propos du jeu, 1967, p.423.

de post-postmodernisme et de post-irony)⁹⁵. Ce manifeste métamoderniste se déploie en huit points :

- « 1- Nous reconnaissons l'oscillation comme étant l'ordre naturel du monde.
- 2- Nous devons nous libérer nous-mêmes de l'inertie née d'un siècle de naïveté moderniste et de l'insincérité cynique de son antinomique enfant bâtard.
- 3- Le mouvement devra dorénavant être capable d'osciller entre des positions aux idées opposées et agissant comme des polarités pulsatoires d'une colossale machine électrique, propulsant le monde dans l'action.
- 4- Nous reconnaissons les limites inhérentes à chaque mouvement et expérience, ainsi que la futilité de toute tentative de transcender, à cet égard, le jeu des limites. L'incomplétude essentielle d'un système devra nécessiter une adhésion, non pas dans le but d'atteindre une fin donnée, ou être l'esclave de ses évolutions, mais pour plus précisément entrevoir par procuration quelque extériorité cachée. L'existence est enrichie si nous envisageons notre travail comme si ces limites devaient être dépassées, afin qu'une telle action se dévoile au monde.
- 5- Toutes les choses sont aspirées à l'intérieur d'un toboggan irréversible, vers un maximum de dissemblance chaotique. La création artistique dépend des prémices ou de la révélation de la différence, en cette circonstance. L'affect à son zénith est l'expérience sans intermédiaire de la différence. Cela doit être le rôle de l'art que d'explorer la promesse de sa propre ambition paradoxale en amadouant l'excès par la présence.
- 6- Le présent est le symptôme de la naissance jumelle de l'immédiateté et de l'obsolescence. Aujourd'hui, nous sommes nostalgiques tout autant que nous sommes futuristes. Les nouvelles technologies rendent possibles l'expérience et la représentation simultanées des événements depuis une multitude de positions. Loin de signaler son trépas, les réseaux émergents facilitent la démocratisation de l'Histoire, éclairant des chemins bifurquant, le long desquels ses grandes narrations peuvent se frayer un chemin à travers l'ici et le maintenant.
- 7- Tout comme la science lutte en faveur de l'élégance poétique, les artistes doivent s'engager dans une quête pour la vérité. Toute information est terreau de connaissance, qu'elle soit empirique ou aphoristique, peu importe sa valeur-vérité. Nous devrions adopter la synthèse scientifique-poétique et la

⁹⁵ Une conversation qui tourna notamment autour de David Foster Wallace lui-même, en témoigne l'article de Martin Paul Eve : *Thomas Pynchon, David Foster and the Problems of Metamodernism* (2012).

naïveté éclairée d'un réalisme magique. L'erreur engendre le sens.

8- Nous proposons un romantisme pragmatique non entravé par un ancrage idéologique. Par conséquent, le métamodernisme devrait être défini comme la condition mouvante entre et au-delà de l'ironie et de la sincérité, de la naïveté et de la connaissance, du relativisme et de la vérité, de l'optimisme et du doute, à la recherche d'une pluralité d'horizons disparates et insaisissables. Nous devons nous mettre en mouvement et osciller ! »⁹⁶

Ce manifeste tente de répondre aux préoccupations de Foster : celui de dépasser l'état de cynisme de l'ironie et de son *enlightened false consciousness* tel que décrit par Sloterdijk. Pour eux, il faut trouver une « condition » « entre et au-delà de l'ironie et de la sincérité », qui oscillerait sans jamais se poser entre la « naïveté moderniste et l'insincérité cynique ».

Comme le nom de ces groupuscules l'indique (métamodernisme, post-postmodernisme, post-irony, New Sincerity, etc.) l'aspiration de ces mouvements artistiques est de dépasser une certaine *condition postmoderne* ou encore de renouer avec quelque chose qui se serait perdu, avec une « sincérité » ou un « optimisme ». Pour résumer, ces tendances suggèrent que, puisque le sujet postmoderne a finalement accepté le monde comme un ensemble de faux-semblants et de masques hypocrites, il peut désormais vivre sincèrement dans ces rapports insincères avec le monde ou, en d'autres mots, faire l'expérience d'affects et revenir à un état naïf alors même qu'il reconnaît le monde comme illusoire. Cela donne, en art, la performance *#AllMyMovies* (2015, Shia LaBoeuf, Luke Turner, Nastja Säde Rönkkö) durant laquelle l'acteur Shia LaBoeuf visionna, l'un après l'autre, en ordre chronologique et pendant trois jours d'affilés, tous les films dans lesquels il apparut au cours de sa carrière. Le tout se déroula dans une salle de cinéma ouverte au public, tandis qu'une caméra diffusait en direct sur internet les réactions de l'acteur. Dans sa forme diffusée en ligne, la performance ne s'attarde qu'aux réactions de l'acteur (les films jouant en contre-champ). L'acteur se regarde à l'écran et le spectateur regarde l'acteur se regarder. La proposition est un reflet de la dynamique d'exposition dans laquelle l'acteur baigne depuis son enfance, celle des magazines à potins et autres « accès illimités » à une intimité préfabriquée. Le Shia LaBoeuf qui est mis en scène n'est pas un individu inconnu du

⁹⁶ Turner, 2011.

spectateur, mais bien celui dont la vie est accessible dans ses moindres détails croustillants, celui que le public a vu grandir depuis ses débuts d'enfant star. Cette réflexion sur cette paradoxale intimité impossible entre l'acteur et son public est d'ailleurs une thématique récurrente du trio d'artiste qui se retrouve dans leurs performances *#IAMSORRY* (2014), *#MeditationForNarcissists* (2014), *#Interview* (2014), *#TouchMySoul* (2015), etc. En renversant le statut de l'acteur, en le positionnant comme spectateur de son propre spectacle, il devient témoin de sa propre vie cinématographique et le public regarde ce *nouveau spectateur* (celui qui connaît les rouages derrière la vente d'intimité artificielle) et, donc, il (le public) se regarde indirectement lui-même.

Néanmoins, ce regard autocritique et ironique de l'acteur qui se regarde jouer est, par moments, désamorcé. En s'affligeant trois jours d'exposition à lui-même (avec à peine 15 minutes entre chaque projection), Shia LaBeouf épuise le jeu de l'ironie, il éprouve l'autocritique par l'expérience continue. Momentanément, l'acteur oublie qu'il se regarde jouer. Cette transformation dans la position de l'acteur, dans son attitude autocritique, résulte d'une mise à l'épreuve de son attitude. Le sourire de l'ironie est une tension de l'esprit, un seuil qui permet à des énoncés contradictoires de coexister. Mais la moquerie a ses limites. Est-il humainement possible de rire de soi-même durant trois jours d'affilés ? Maintenir la distance ironique nécessaire pour se juger comme un autre est un effort en soi, mais peut-on vraiment vivre dans une constante distanciation envers soi-même ? Il arrive dès lors que LaBeouf se mette à pleurer, à exprimer une joie sans arrière-pensée. Il redevient alors un spectateur naïf oubliant sa posture ironique. La caméra étant fixée sur ses moindres réactions, ces brefs moments de fulgurance deviennent comme des éclaircies dans cette relation asphyxiante et stérile du spectateur regardant le spectateur se regarder. Ces épisodes suggèrent une réconciliation partielle avec l'image ironisée. Pour un instant, le public est invité à délaisser son attitude ironique et à se laisser ré-enchanter, en toute connaissance de cause, à travers l'illusion d'une intimité envers Shia LaBeouf. Contrairement à une ironie qui appellerait à reconstruire une « vérité » supérieure, une image hors de l'image qui serait meilleure et plus morale, l'ironie de *#AllMyMovies* s'intéresse à ce qui survit à travers les rapports hypocrites, à la persistance de l'ironisé dans sa diffamation.

Pour le métamodernisme, cette *nouvelle sensibilité* résulte d'une oscillation entre et au-delà de l'ironie et de la sincérité, du passage de Shia LaBeouf qui se juge à celui qui oublie son ironie, et vice-versa. Une sensibilité qui pourrait être qualifiée de nostalgie éveillée, d'ironie naïve, d'amour malgré l'artifice, etc. Elle se retrouve dans le désœuvrement anecdotique des personnages de Jarmush, dans la mélancolie pince-sans-rire de Wes Anderson, elle apparaît souvent en télévision (qui semble être son lieu privilégié) dans l'amour pour les *jerks* de *Its Always Sunny in Philadelphia*, ou encore dans l'exubérance désespérée de *Rick and Morty*, *Bojack Horseman*, *The Eric Andre Show*... C'est elle que j'ai personnellement entrevue en visionnant les films de Korine. Cependant et même si je partage à cette théorie la reconnaissance d'une *nouveauté* dans le langage artistique de l'ironie, je ne peux me souscrire aux extrapolations qu'élabore Turner dans son manifeste. Les phénomènes que nous observons sont les mêmes, mais nos conclusions divergent.

Il me semble que ces différentes théories (celles du métamodernisme, du post-postmodernisme, etc.) confondent l'ironie avec une époque, un mouvement artistique, une notion limitée dans le temps et porteuse d'une idéologie définie. Dans la façon qu'ils ont d'opposer l'ironie à une soi-disant « sincérité », « naïveté » et à un « optimisme », il se dégage une forme de polarisation forcée qui réduit le sens de l'ironie. Ils veulent tellement « osciller » qu'ils créent des pôles définis et clairs simplifiant les rapports aux phénomènes (« Nous reconnaissons l'oscillation comme étant l'ordre naturel du monde. » écrit Turner dans le premier point de son manifeste). En somme, qu'est-ce qui différencie la performance #AllMyMovies du film de Warhol *In and Outer Space* vue précédemment (qui mettait en scène la *superstar* Edie Sedwick se regardant jouer) ? Le dispositif est semblable (le spectateur regarde l'acteur se regarder) ; les deux œuvres mettent en tensions la condition de l'individu avec celle de la *superstar* ; même leur propension à s'établir comme copie ou représentation d'une présentation s'apparente. En quoi cette performance, plus que le film de Warhol, va *au-delà* de l'ironie ? En voulant tellement tuer l'ironie, la dépasser et la transcender, ces théories ont oublié ce que l'ironie « pouvait » déjà. Il n'y a pas eu de *dépassement* de l'ironie, ce n'est toujours et encore que de l'ironie. Simplement, l'attitude dont elle est porteuse n'est plus la même. La différence dans la pratique de

l'ironie du film de Warhol et celle de la performance du trio d'artistes en est une de décalage, une modification dans la question qu'il pose à l'image. De : « Où est la *véritable* Edie? Où commence le jeu? S'arrête-t-il seulement? » La question que pose la performance *#AllMyMovies* serait plutôt : « Quel lien subsiste-t-il avec une image reconnue comme trompeuse ? Cette « intimité » construite, factice, a-t-elle une valeur ? Dois-je me cacher si je pleure devant une télé-réalité ? » D'une remise en question de l'apparence accompagnée d'une recherche plus ou moins impossible d'un *être*, l'ironie devient une recherche de l'*être* dans l'apparence.

Ce changement dans l'enjeu, dans la question que pose l'ironie à l'image, résulte d'une modification de l'attitude du miroir romantique. Les romantiques allemands plaidaient pour une fragmentation du sujet en partie hétérogène se contredisant les unes et les autres. Cette nouvelle attitude ironique, pour sa part, accepte chaque fragment comme des entités autonomes. Le miroir ironique se transforme en ce que je nommerai une *amputation ironique* : un découpage ironique du sujet pour former un *nouveau sujet diminué*. Une amputation factice, un jeu, celui de se diminuer artificiellement l'être pour en simuler l'expérience personnelle. *Twin Peaks* fait semblant d'aimer le kitch jusqu'à l'aimer un peu, à travers sa diffamation. L'amputation ironique est un jeu qui se prend au sérieux, celui de se déguiser en monstre jusqu'à le devenir, comme on peut feindre l'amour et finir amoureux. C'est en cela que l'amputation est l'évolution du miroir, parce que la feinte a pour but de se tromper soi-même (ou de faire semblant de se tromper soi-même). L'amputation est donc une façon pour l'ironiste de se diminuer volontairement pour entrer en conflit avec son état complet, avec sa pleine conscience ou encore pour faire comme si ce nouvel état diminué, amputé, était un état normal. Le miroir retournait l'ironie contre l'ironiste dans un rapport autocritique. L'amputation retourne l'ironie contre l'ironie dans un jeu sur les limites de la critique. Elle accentue la tendance à croire en l'image comme si elle n'était pas ironique. En restant trois jours devant sa propre image, LaBeouf épuise l'intention, le jugement de l'ironie pour en révéler les limites, les angles morts où l'intention retourne à son état d'impuissance. Cet effet est interne au jeu de l'ironie et ne peut le dépasser. La connexion qui s'établit entre LaBeouf et son spectateur durant ces quelques fulgurances est conditionnelle au cadre ironique. L'amputation n'est pas une

rédemption de l'ironisé, c'est une impuissance de l'intention qui, comme le conçoit Agamben, est interne à sa puissance d'être et de ne pas être.

Chapitre 6 : Le jeu de l'amputation

6.1 : Le Coyote Triste

En 1999, le réalisateur Harmony Korine débuta le tournage du film *Fight Harm* avec l'intention de produire une « pure comedy ». Selon ses dires⁹⁷, le film aurait poussé à l'extrême la comédie *slapstick* d'un Buster Keaton jusqu'à en dégager l'essence humoresque par sublimation de sa violence. *Fight Harm* devait être constitué d'une suite ininterrompue de bagarres entre Korine et des inconnus, le tout filmé par des caméras cachées. D'après les règles qu'il s'était fixées, Korine devait provoquer des gens plus gros et plus forts que lui de sorte qu'il perde inévitablement chaque engagement. Les membres du tournage (dont le magicien David Blaine), ne pouvaient intervenir que si la vie de l'acteur était clairement mise en danger. Après environ neuf confrontations, des contusions majeures ainsi que plusieurs arrestations, le réalisateur ne possédait qu'à peine quinze minutes de matériel et dû abandonner le tournage. Pratiquement aucune image de ce film ne fut diffusée. Durant la même entrevue, Korine avoue être désormais incapable d'en regarder les *rushes*, qu'il conserve tout de même. Il va même jusqu'à suggérer que l'idée du film serait meilleure que le résultat qui aurait pu en découler et refuse dès lors de diffuser les images qu'il possède. Il est vrai que certains films gagnent à ne jamais voir le jour, qu'en restant à l'état de potentiels non-réalisés ils gagnent, en quelque sorte, une valeur allégorique. L'échec même d'un film permet parfois de mieux comprendre l'idéal d'un réalisateur parce qu'il met en évidence la tension que lui oppose le réel d'un tournage. Des exemples de tels films sont bien connus : le *Dune* de Jodorowsky ou encore l'adaptation de *Don Quichotte* de Gilliam⁹⁸. Plus qu'un simple vide où l'imagination d'un cinéphile peut s'engouffrer avec extase, ces ratés relatent une résistance entre l'intention créatrice et la capacité de production et sont parfois à même de problématiser le travail d'un artiste.

⁹⁷ En entrevue avec Marc Maron, 2015.

⁹⁸ Le film de Gilliam, *The Man Who Killed Don Quichotte*, a finalement vu le jour en 2018, mais l'échec initial de sa tentative est peut-être plus intéressant que le résultat final...

Lorsque Korine affirme que son intention était de réaliser une « pure comedy », l'idée reste diffuse et imprécise, mais les modalités entourant l'impossibilité de son actualisation nous donnent des indices de ce qu'elle aurait pu être.

Durant la même entrevue, Korine compare son projet au dessin animé *Road Runner and Wile E. Coyote* de Chuck Jones : en accumulant de brèves scènes de bagarres, la violence de chaque séquence se serait annulée entre elle et l'action, ainsi débarrassée de sa composante violente, serait alors devenue humoristique, comme la chute du Coyote dans un ravin est plus comique que tragique. Une comparaison à la fois évidente, parce que le dispositif du film de Korine aurait été très semblable à celui du dessin animé, et surprenante car, entre l'esprit bon enfant derrière la tentative du Coyote d'attraper le Road Runner et celui tragique d'un homme qui se fait lyncher à répétition, la distance semble irréconciliable. Cet abîme entre les deux vient vraisemblablement de la différence de registre entre le comique du Coyote et celui de Korine. Une différence qui s'apparente à celle entre le rire spontané qui nous échappe lorsqu'un homme trébuche sur un trottoir et le rire amer face au destin d'Œdipe, une distance qui écho celle entre ironie et humour. De la même façon, l'association que fait Korine entre son projet et l'humour *slapstick* de Keaton apparaît comme une transgression de l'esprit burlesque de l'œuvre référée. Si le personnage de Keaton a bien des allures tragiques, ce sont celles du clown triste et son désespoir sert principalement à contraster l'irréalité de la violence et l'extraordinaire du monde qui l'entoure. Au contraire, le projet de Korine s'appuie sur un effet de réel en employant, par exemple, des caméras cachées et en filmant des gens à leur insu. Néanmoins, en émettant ces comparaisons, le réalisateur indique un positionnement de son œuvre par rapport à ces différents registres du comique qui mérite notre attention.

Le comique du Coyote se base sur deux principes : (1) il est drôle de voir le Coyote tomber dans un ravin (la violence engendre le plaisir) et (2) la fatalité derrière l'échec de son entreprise annule la compassion de l'auditoire envers le personnage. Ce sont d'ailleurs ces mêmes principes qui inspirent une bonne partie de la comédie en animation : Tom et Jerry, Titi et Grosminet, Bugs Bunny et le chasseur, etc. Ces deux principes, renforcés par la distance que l'animation entretient avec le réel, donnent à l'action un caractère

essentiellement ludique et en désamorcent ainsi la violence. Il est risible de voir le Coyote se transformer en nuage de poussière au fond du ravin parce que la chute est déchargée de sa conséquence douloureuse et n'est alors que la résultante de sa gaucherie. Pour employer les mots de Bergson dans son essai sur le rire (*Le Rire*, 1900), c'est la « raideur » dans la tentative du Coyote contre la « souplesse »⁹⁹ du Road Runner lors de sa fuite qui est risible. Cette « raideur » du Coyote n'est pas qu'épisodique ou contextuelle, elle est structurelle et systématiquement organisée autour d'une logique inexorable, celle de la rectification de la gourmandise par la fluidité. Chaque chute du Coyote s'additionne à la précédente parce qu'elle confirme la structure établie et le comique va donc grandissant au fur que s'enchaînent les épisodes. Un épisode de *Road Runner and Will E. Coyote* isolé des autres est d'ailleurs toujours moins drôle qu'une rafale d'épisodes. Comme l'écrit Bergson : « c'est bien une forme d'automatisme qui nous fait rire. [...] Il suffira, pour s'en convaincre, de remarquer qu'un personnage comique est généralement comique dans l'exacte mesure où il s'ignore lui-même. Le comique est *inconscient*. Comme s'il usait à rebours de l'anneau de Gygès, il se rend invisible à lui-même en devenant visible à tout le monde. »¹⁰⁰ Le Coyote n'est comique que dans l'inconscience de l'automatisation de son destin, dans sa poursuite inlassable et aveugle du Road Runner.

Cette inconscience du comique est d'ailleurs l'une des différences principales que le comique entretient avec l'ironie. L'ironie est d'abord cognitive, elle est la conscience de la structure du comique. Tant que la chute du Coyote est perçue comme un moment de maladresse, un trébuchement sur une pelure de banane, son effet est avant tout humoristique. Sa chute est superficielle, un moment de distraction causé par son obsession pour un piaf. Si, au contraire, la chute est considérée comme une fatalité consciente, l'effet relève dès lors de l'ironie. Le destin d'Œdipe, dans la pièce de Sophocle, est avant tout ironique parce qu'il est rappelé constamment au public par le biais de la parabase. La structure est énoncée et mise en évidence, ce qui rend le récit et le public conscient des lois de sa représentation. Entre le comique et l'ironie, la différence en est souvent une de perspective, de mise à distance de l'interprète envers l'action. Une situation comique

⁹⁹ La raideur qualifie ce qui est risible, à contrario de la souplesse ou la fluidité.

¹⁰⁰ Bergson, 1900, p.15.

devient soudainement ironique dès que les effets immédiats se dissipent, quand l'inconscient est ramené à la conscience. Robert Morin et Lorraine Dufour, dans leur film *Le Voleur vit en enfer* (1984), appliquent d'ailleurs ce changement de perspective en montrant des images du Coyote tandis qu'un homme en hors-champ appelle une ligne d'écoute pour dépressifs anonymes et commente sur les supposées intentions secrètes du Coyote. En apposant un commentaire, qui est une forme de parabase au dessin animé, le film donne au comique une conscience de lui-même et en fait une ironie. Le Coyote n'est alors plus un personnage ignorant de son destin, mais un être condamné à poursuivre indéfiniment le *bip bip* du Road Runner et dont l'ingéniosité, la ténacité et tous les efforts qu'il déploie pour l'attraper finiront inmanquablement par le trahir, par se retourner contre lui dans un renversement tragi-comique, celui de l'ironie du sort.

Cet intérêt pour le passage du comique à l'ironie, de l'inconscience à la conscience, se retrouve aussi dans les prémisses du film d'Harmony Korine. En déplaçant les principes du comique du Coyote (ceux de la violence et de la répétition) hors de leur cadre animé, Korine les départit de leurs essences purement ludiques et les fait entrer dans le domaine de l'ironie. Voir le Coyote échouer à répétition est drôle, mais voir un homme forcé par des puissances supérieures (par la logique interne du récit : les règles que Korine s'était imposées) défier des inconnus sans le moindre espoir de vaincre, enfermé dans une succession de défaites prévisibles, relève plutôt de l'acharnement du destin. En privilégiant des caméras cachées, Korine installe entre le spectateur et l'action un rapport de voyeurisme complice. Le spectateur sait que la farce n'est qu'une mise en scène. À contrario des émissions de caméras cachées *Juste Pour Rire*, le dindon de la farce n'est pas un passant inconnu, un ignorant, mais bien Korine lui-même. La différence est importante, car ce dispositif rend Korine trop visible à lui-même, trop conscient de la structure pour que la farce soit vraiment comique. La répétition des altercations incite dès lors à la recherche d'une intention. Que veut Korine? Pourquoi s'inflige-t-il cela? L'ironie, contrairement au comique, amène toujours la question de l'intention. Le problème vient dès lors de la réponse que Korine nous offre (qui est la seule, puisqu'aucune image n'existe pour le démentir) et qui est celle paradoxale de vouloir produire une « pure comedy ». On pourrait, évidemment, prendre la réponse du réalisateur comme une bravade ou une simple

provocation, mais il me semble qu'elle révèle plutôt une sensibilité particulière : celle de l'amputation ironique.

Dans le film de Morin et Dufour, le dessin animé du Coyote est superposé au cri de désespoir de leur protagoniste, ce qui insère une distance avec le comique et permet l'ironie. Dans la proposition de Korine, le réalisateur incarne le Coyote et tente de rendre comique son ironie par la mise à l'épreuve de lui-même, tout comme Shia LaBeouf éprouvait l'autocritique en s'installant pendant trois jours devant lui-même. Si l'ironie est consciente parce qu'elle énonce et dénonce sa structure, il peut survenir, comme l'indiquait Reik, une tendance chez le spectateur à prendre l'expression comme si elle n'était pas ironique, comme si elle était inconsciente de sa logique. Le Coyote est soumis à une loi immuable et supérieure qui le condamne à échouer, mais il peut cependant arriver qu'un spectateur désire que le Coyote attrape sa cible. Entre le moment où la bête attend avec appétit sa proie et celui où il disparaît dans un nuage de sable au fond du précipice, il peut survenir, chez le spectateur compatissant, une frustration, une envie désespérée pour que s'arrête enfin cette boucle sans fin et immuable. Le Coyote n'est plus alors considéré comme un simple rouage dans une ironie sans fin, mais comme un être prit dans son allégorie, prisonnier de sa fable. L'espoir n'est que temporaire et le Coyote finira encore et toujours en crêpe sur le sol, mais ce bref moment résiste à la finalité inexpugnable et fait entrevoir une possibilité soumise à son impossibilité à advenir. Cette tendance à considérer le destin du Coyote comme s'il n'était pas ironique et la répression immédiate de cette tendance par l'ironie fait miroiter une image impossible puisque soumise à sa négation. Cette image inimaginable est celle du Coyote Triste, un être qui ne peut exister que dans sa chimère. Le Coyote Triste est donc le reflet de l'idéal nié par l'ironie. Il est le potentiel d'existence amputé par le jugement et l'évaluation qui s'installe entre le spectateur et l'ironiste envers l'ironisé.

Korine, durant le tournage de son film, joue à être le Coyote. Il se soumet aux règles d'un jeu factice l'obligeant à défier sans espoir de vaincre. La mise en scène de ce jeu par le biais de caméras cachées en révèle la structure et en fait une ironie. Néanmoins, l'extrême violence qu'atteint le jeu rend momentanément l'entreprise sérieuse, car elle met en danger

la vie. Korine joue sérieusement à être le Coyote, fait ainsi miroiter la vie inconsciente et emprisonne dans la surface de son image ironique celle du Coyote Triste. Son attitude ironique est donc un alliage en tension de deux postures : celle du masque et celle de l'amputation ironique. Son masque a le visage du Coyote, il met en scène une situation qui révèle sa structure et demande à l'interprète de trouver un supplément de sens en contradiction avec les actions du héros ironisé. L'amputation est incarnée par le Coyote Triste, elle est la résistance que le corps de l'acteur oppose au jugement envers l'ironisé. L'amputation ironique n'est pourtant pas autocritique, son attitude n'est pas celle du miroir romantique et le Coyote Triste n'est pas un fragment de Korine en contradiction avec d'autres, il est une entité en soi. La position diffère de celle de Kierkegaard qui déclinait sa personne dans ses pseudonymes ; il n'y a pas de Korine Triste, mais un jeu qui dérape, celui de Korine qui fait semblant d'être le Coyote et qui le devient ainsi un peu. En se mettant dans la peau de l'ironisé, il ne modifie pas le jugement de l'ironie et le Coyote continuera malgré tout à chuter. L'amputation ironique n'est pas une absolution, une rédemption de l'ironisé, mais la sensation de ce qui échappe dès que s'abat la pleine conscience de l'ironie. Lorsque Korine affirme que la répétition de la violence viendrait en annuler ses effets et deviendrait une « pure comedy », il suggère un seuil où la conscience de la structure s'oublie et retourne à l'état d'inconscience. En devenant le Coyote, en lui donnant chair et sang, il éprouve la cognition de l'ironie en lui opposant une expérience sensible extrême. La recherche d'intention est réfrénée par la « réalité » des coups de poing. Une résistance qui permettrait la résurgence de l'inconscient et, ultimement, l'amputation ironique pourrait redonner au Coyote sa puissance comique. L'échec du film suggère que ce seuil où la violence se transfigure en comédie ne fut pas atteint.

L'idée n'ayant pas trouvé sa forme, elle continue de flotter au-dessus du projet de Korine et prend certainement des hauteurs qu'elle n'aurait jamais eu en restant sur terre. Si, à la surface de cette idée informe, je trouve les germes de mon concept, celui de l'amputation ironique, ce n'est qu'à titre d'hypothèse et non en tant que « vérité » indéniable ou d'extrapolation abusive. Cette hypothèse d'un penchant pour l'amputation ironique chez Korine me sert à introduire un canevas pour appréhender ses autres œuvres. En prenant un

exemple sans image, l'idée de l'amputation ironique reste assez souple pour se prêter à toutes les sauces.

6.2 : Poubelle de l'ironie (ou comment devenir un monstre)

Ce n'est que dix ans plus tard, en 2009, que Korine mettra finalement en scène de façon tout à fait convaincante cette figure de l'amputé ironique dans son film *Trash Humpers*. Pour ce métrage, il retourne dans sa ville natale de Nashville pour y tourner, à l'aide d'une caméra amateur VHS, l'histoire d'un groupe de personnes âgées qui errent dans les ruelles et les stationnements, ont des relations sexuelles avec des poubelles, tuent un homme autour d'un gâteau d'anniversaire. Le film ne suit aucune ligne narrative claire, mais enchaîne plutôt les scènes provocantes à la manière d'un spectacle de foire ou d'un film de famille grotesque. La suite de scènes disparates et l'aspect amateur du média VHS rappellent d'ailleurs l'esthétique des vidéos de famille ou celle des *home movies*. Le tournage se fait lui aussi selon une logique amateurisme : Korine, sa femme (Rachel Korine) ainsi que deux acteurs (Brian Kotzur et Travis Nicholson) errent ensemble dans les coins sombres de Nashville en filmant à tour de rôle le résultat de leurs désœuvrements à l'aide de lampes de poche et de l'éclairage douteux des lampadaires.

À propos de son film, Korine mentionne qu'il porte sur « the neighborhood boogeyman who worked at Krispy Kreme and would wrap themselves in shrubbery, cover themselves with dirt, and peep through the windows of other neighbors. »¹⁰¹ Ce « neighborhood boogeyman » possède donc deux qualités : il habite à proximité et il est étrange. Plus précisément : il est celui que l'on ne connaît que par son étrangeté. Ce qui est en soi paradoxal puisque ce qui est étrange n'est, par définition, pas connu. Le « boogeyman » est donc un être ambivalent qui n'est défini que par son statut d'étrangeté avec son entourage. Il n'est inclus dans la société qu'à travers son exclusion de celle-ci. Il est l'idiot dangereux du village, le pervers en *trench-coat* du parc Lafontaine. Le « boogeyman » n'a

¹⁰¹ Treihaf, 2009, p.3

pas de nature propre puisqu'il n'existe qu'à travers les rumeurs infâmes que se racontent les enfants pour se faire peur.

Le film *Trash Humpers* ne tente pas de donner une consistance à ces êtres qui, par définition, n'en ont pas. Tout comme avec la figure du Coyote Triste, il s'agit plutôt pour Korine de rendre visible le « boogeyman » à travers son impossibilité à apparaître, par le biais de l'ironie. En reprenant les codes d'une vidéo de famille (caméra peu dispendieuse, absence d'identification des protagonistes, scènes de la vie quotidienne, absence de ligne narrative entre les scènes), le film donne une intimité à ces êtres abjects. L'intime est ce qui n'est qu'à soi et que ne connaissent pas les autres, mais le « boogeyman » est justement l'être qui n'existe qu'à travers la parole des autres et qui ne peut donc pas avoir de quotidien. L'intimité du « boogeyman » est dès lors ironisée pour énoncer l'impossibilité de cet accès privilégié. Cette ironie vient tout d'abord de l'allure délibérément grotesque et caricaturale des masques de vieillards que portent les acteurs. Des masques tellement aberrants qu'ils réfutent toute adéquation au réel et s'imposent en tant que trompe-l'œil ironique d'un visage humain. Si le film rejoue les mêmes scènes très reconnaissables du quotidien familial : la fête d'anniversaire, la partie de *basketball*, le solo de batterie de papa, elles sont aussitôt teintées par l'inhumanité des masques des protagonistes.

Ces masques agissent comme un cran d'arrêt réfutant toute tendance à croire que la vie qui est montrée est réelle. L'image ironique du « boogeyman » pointe donc une image absente, celle de l'être vraiment infâme. Cette distance avec son sujet indique une séparation ontologique avec lui. Le film de Korine n'est pas immonde et ses personnages ne sont pas infâmes, car ce qui vit dans les interstices obscurs de la société ne peut en sortir. Le seul rapport que l'on peut entretenir avec le « boogeyman » est fictif ou fantasmé. Néanmoins, ce lien, si ténu en soi la matière, est déjà quelque chose comme la preuve d'une existence. Le film de Korine ne fait pas qu'ironiser sur le rapport fantasmé (ou cauchemardesque) qu'entretient la société avec ses rebuts, il tente d'entretenir une connexion avec eux. En parallèle du masque de son ironie, (autant littéral que figuré) qui révèle la structure artificielle de représentation de l'infâme, le film cherche à se réconcilier avec son sujet ironisé grâce à l'amputation ironique.

Korine ne fait pas que représenter le « boogeyman » dans son film, il l'incarne et, plus encore, il joue à l'être. Encore une fois, la démarche du réalisateur consiste à mettre à l'épreuve l'ironie en poussant les limites du jeu vers un débordement sur la vie : « we would just walk around and sleep under bridges or behind a strip mall somewhere. We'd get these big tractor tires and make a nest to sleep in. »¹⁰² À force de jouer à être la lie de la société, il entre dans un rapport presque équivoque entre le vrai et le faux et finit, comme l'écrivit Deleuze à propos de Perrault, par se légèrer lui-même. Une légende très différente de celle des héros antiques ou celle du peuple à venir de Perrault, puisqu'elle n'entretient aucun rapport de nécessité avec la société. La légende du « boogeyman » ne concerne pas le devenir d'un peuple, mais son inconscient, ce qu'elle a rejeté et oublié. Elle ne naît pas des aspirations et des rêves, mais dans les cauchemars et les moments d'effroi envers l'inconnu. L'amputation ironique est toujours le miroitement d'un inconscient à la surface de la conscience ironique. Une résurgence de l'inconscient qui ne peut se faire sans une certaine violence parce qu'elle tente de donner une parcelle de vie à ce qui n'en a pas.

L'amputation ironique n'est pourtant que le revers du masque et elle est donc contingente à un rapport ironique avec l'ironisé. Si *Trash Humpers* se légèrer infâme, il avoue en même temps et presque par dépit son impossibilité à l'être. La tendance à croire en l'existence des « boogeyman », tout comme celle de croire en la réussite de la chasse du Coyote, est soumise à la cognition du contraire. C'est le reproche principal que je formulerai vis-à-vis de la proposition portée par le manifeste métamoderniste de Turner et les différents discours associés à cette proposition (ceux tenus par le post-postmodernisme et le post-irony). En insistant sur une oscillation entre ironie et sincérité, ils diminuent l'importance de la posture ironique supérieure et englobante. Même si l'image du Coyote Triste et celle du « boogeyman » peuvent nous parvenir malgré la distanciation ironique, elle ne peut exister que dans son trompe-l'œil, dans son cadre ironique. Cette tendance à croire à l'énoncé comme s'il n'était pas ironique se doit de rester une tendance, une propension soumise à son mouvement contraire, sous peine de faire dans la célébration et

¹⁰² Ebiri, 2009, p.2.

l'abdication au kitch, au « bon sentiment » et autres élans larmoyants devant une télé-réalité, ce qui me semble être le cas des performances plus récentes du trio LaBeouf-Turner-Rönkkö, notamment de la performance *#AllTogether*. Korine l'a bien compris : le Coyote doit rester dans sa boucle d'éternel retour, soumis à son ironie. Il n'y aurait absolument aucun intérêt à lui donner une *vraie histoire*, un passé ou un futur. Faire un film où la boucle se brise, où le Coyote attrape le Road Runner, ce serait dénaturer le sujet lui-même, briser le jeu et puis le nier. Dire que, puisqu'il est impossible d'entrer en relation avec l'infamie, il est préférable de vivre « sincèrement » dans notre rapport fictif avec lui est, au mieux hypocrite, au pire immoral. Le problème avec ces qualificatifs de « sincérité » et de « naïveté » associés au discours ironique est qu'ils impliquent une forme de vénération d'une illusion capable de faire *vivre un sentiment*. Il me semble que les raisons de l'amputation ironique sont toutes autres, qu'il ne s'agit pas de préférer le faux parce que le vrai est impossible et que l'oscillation ne se fait pas entre ironie et « sincérité », mais bien entre puissance et impuissance de l'ironie. Une ironie impuissante n'étant nullement « sincère », mais plutôt désœuvrée (selon l'emploi qu'Agamben fait du mot), incapable d'accomplir les actions correspondant à son économie normale. La question qui se pose dès lors est : quelles sont donc les raisons de l'amputation ironique ?

6.3 : L'attraction des néons

Les projets de *Fight Harm* et de *Trash Humpers* mettent en place l'amputation ironique en l'incarnant dans une figure, celle de l'être qui ne peut exister qu'à travers le jeu de l'ironie. Il n'y a pas de Coyote Triste parce que le Coyote n'est jamais désespéré de son entreprise. Le *boogeyman* n'a pas de famille ou de quotidien, parce qu'il n'existe qu'à travers sa légende ; il ne peut pas avoir de vie intime, privée, car il n'est que le produit d'un œil extérieur. Ce sont des fictions, des personnages de films, mais contrairement aux personnages de romans que Schlegel comparait à des fragments non-réalisés d'un auteur, ces figures sont définies comme de purs produits de l'ironie. Les considérer comme des êtres humains, des projections autocritiques d'un auteur ou encore des altérités, se serait les dénaturer de leur essence fictive. L'amputation ironique consiste dès lors à rendre

sensible momentanément leur existence à travers leur impossibilité à exister. Pour y arriver, Korine teste les limites du jeu, il éprouve l'ironie jusqu'à épuiser son jugement, son évaluation, sa critique et ce n'est qu'alors, quand le jeu est pris au sérieux, qu'apparaît l'amputé ironique.

Dans l'œuvre de Korine, l'amputation ironique prend souvent forme dans l'univers du marginal, du *freak*¹⁰³, de celui qui vit dans la noirceur, loin des projecteurs. Que ce soit *Gummo* (1997), *Julien Donkey-Boy* (1999), *Mister Lonely* (2007), *Trash Humpers* (2009), ou encore les projets plus éclectiques auxquels il prit part (notamment le court-métrage *Umshini Wam* en 2011 avec le groupe de musique *Die Antwoord*), jusqu'à son livre *A Crack Up at the Race Riots* (1998), l'ironisé de Korine est toujours celui qui est isolé, qui habite à l'abri ou dans les interstices de la société. Un terreau évidemment fertile pour l'amputation : l'exclu étant en partie invisible pour l'inclus, son apparence, sa forme, ses habitudes sont sujettes à l'imagination, à l'invention. Puisque leur consistance est déjà en partie fictionnelle, il est plus aisé de les faire basculer complètement dans l'allégorie, le jeu et d'en faire des légendes. Les monstres n'existent que dans le noir, sous les lits et dans les garde-robes, dès que la lumière les rattrape, ils disparaissent.

Alors quand, en 2012, sort *Spring Breakers*, un film suivant la débauche de quatre jeunes filles en bikinis fluo sur des plages imbibées d'alcool, le changement de paradigme est pour le moins drastique. Des ruelles sombres à la chaude Floride, des corps difformes à la sensualité d'un buste bien bronzé, la transformation est évidente, un passage de la nuit à la lumière du jour. Même son casting fait l'effet d'une pluie de *stars* : l'adulé James Franco¹⁰⁴, ainsi que d'anciennes starlettes Disney attirant le pré-adolescent à la recherche d'émulation : Selena Gomez (*Wizard of Waverly Palace*), Vanessa Hudgens (*High School Musical*), Ashley Benson (*American Girls 4*). Du « rebut » qu'était *Trahs Humpers* au glamour de *Spring Breakers*, de l'invisible au trop visible, la distance semble irréconciliable, du moins

¹⁰³ Les festivals, critiques de cinéma, et autres institutions artistiques usent fréquemment du terme *freak* pour qualifier les personnages de Korine. Voir : *Quand l'œuvre est à l'image de son sujet : Gummo, un film freak* (Bourque, 2008), *LesInrocks* (2017/10/11), *IndieWire* (2009/08/06), *Télérama* (2017/09/29), etc.

¹⁰⁴ Acteur le plus sexy du monde pour deux années consécutives selon le magazine *Glam'mag* (numéro du 6 janvier 2017)

en apparence, car si les deux traitent d'univers diamétralement opposés, leur ironie elle, reste la même.

À sa sortie, le film attire une vaste audience, de loin supérieure à celle de tous les films antérieurs de Korine réunis. Un public jeune, entraîné par la promesse de voir sa *star* adulée préférée¹⁰⁵ transgresser son image de belle et gentille jeune fille. Sur l'affiche promotionnelle du film : d'anciennes idoles de la jeunesse, des modèles Disney de valeurs et de vertus, prenant désormais des poses subjectives en bikinis. L'emballage, le masque dont se couvre *Spring Breakers* est celui du « Girls Gone Wild »¹⁰⁶. Une imagerie dont sont friands les paparazzis et que l'on associe tout naturellement à l'enfant-vedette-qui-tourne-mal-au-passage-à-l'âge-adulte, celle des Miley Cyrus, Britney Spears, Lindsay Lohan, etc.¹⁰⁷ Le fil narratif du film lui-même reflète cette progression : quatre jeunes filles à la recherche d'elle-même partent sur les plages du *spring break* dans une quête identitaire qui prend la forme d'une succession de *partys* et d'actes sexuels débridés. Le discours ironisé est donc celui du dérèglement des mœurs en tant que rite initiatique d'affirmation de soi et l'image ironisée, celui du « Girls Gone Wild », une esthétique de la délinquance juvénile en bikinis.

Lorsqu'il traitait des marginaux, Korine exploitait les zones d'obscurités pour les remplir d'images inventées, son ironie provenait de la paradoxale entreprise de rendre sensible, « réel », ce qui est invisible. Dans *Spring Breakers*, le réalisateur se sert de l'aveuglement causé par la trop grande lumière des projecteurs, de la surexposition qui donne au sujet une aura irréelle. L'ironie du film réside dans l'absolutisme de sa représentation. En embrassant sans compromis l'imagerie ironisée, il finit par mettre en doute ses prémisses. Le film est donc exactement ce qu'il présente : une ode à la fête comme poursuite métaphysique de l'être. Son masque ironique est celui du simulacre hyperbolique : en ne représentant *que* la

¹⁰⁵ Probablement Selena Gomez, dont la popularité était alors à son paroxysme, dû notamment à sa relation avec Justin Bieber et à ses récents succès/controverses en musique.

¹⁰⁶ « Good girls don't misbehave / misbehave / but i'm a bad girl, anyway » chantait Madonna la même année (*Girl Gone Wild*, 2012).

¹⁰⁷ Les femmes sont, il me semble, plus sujettes à ce genre d'association dans la culture populaire, l'acteur-qui-vire-mal étant plutôt associés à un égocentrisme exacerbé et un excès de pouvoir qu'à une « naïveté » présumée.

fête, en accumulant frénétiquement les images grotesques de la féerie, il crée un espace séparé, une *hyper-réalité*, autosuffisante et indépendante. Il comble si bien les attentes du discours qu'il le transforme en cauchemar, de la même façon que d'offrir à un enfant tous les bonbons qu'il désire le rend malade plutôt que satisfait. Dès les premières images, le ton est donné : sur la plage orange et chaude, de musclés éphèbes font jaillir la broue de leurs canettes en position phallique sur les seins de jeunes et dénudées nymphettes ; au son omniprésent du *dubstep*, les visages rougis dévisagent la caméra et font des *fuck you* provocateurs ; la couleur des bikinis est la même que celui des *popsicle* bleu-blanc-rouge qu'un chœur de demoiselle lèche de façon moins subjective que littérale. Une première scène nettement coupée du reste du film (par un coup de fusil et un fondu au noir) et qui n'a de lien avec le reste de l'histoire qu'en tant qu'image allégorique du rêve, de l'idylle que cherchent à atteindre les jeunes filles. En donnant une forme et un lieu concret réalisant l'utopie du discours, il fait de l'image un fantasme.

La progression narrative et esthétique du film est donc dirigée vers cette plage, mais surtout vers son image ou son fantasme. Durant la première partie du film, la distinction entre les lieux du quotidien et ceux du *spring break* est sans cesse exacerbée par l'esthétique du film. Dans la ville natale des jeunes filles, tout est gris, beige et sombre alors que la fête est fluo, bariolée, irréelle, grotesque. Ce contraste est le premier point de tension de l'ironie de Korine, celui très évident entre la réalité et l'idéal. Il sert à définir la plage non pas comme un lieu physique, mais un lieu à la fois utopique et dystopique (l'utopie des ironisés est la dystopie des ironistes). En mettant en tension deux lieux porteurs d'un rapport au monde clair et évident, celui de la réalité du quotidien et de l'idéal de la plage, le film demande au spectateur d'évaluer et de porter un jugement envers ceux-ci, une tactique qu'employait déjà l'ironie de l'épisode de Babel lorsqu'elle mettait en opposition le fantasme d'atteindre le ciel avec sa déception subséquente. Dès que l'ironie est attribuée par l'interprète, l'énoncé est jugé comme trompeur et la logique interne du récit qui en découle amène à présupposer que la fin viendra rétablir l'ordre des choses. Dès que la première pierre fut posée sur les fondations de la future Babel, l'ironiste en attendit la chute. La progression des jeunes pin-up vers la réalisation de leurs rêves concorde alors avec l'attente de sa déception. Une attente qui va grandissante alors que le film avance.

Dans le deuxième acte du film, les filles atteignent la plage, vivent le rêve. Les fêtes s'enchaînent, se confondent les unes aux autres dans un montage où la ligne chronologique des événements est brisée. Ce n'est plus qu'une seule et grande fête, toujours plus décadente, toujours plus violente. La spirale s'accélère, écrase la réalité et il ne reste plus que l'artificialité du trompe-l'œil et ses paysages en carton-pâte. L'aisance avec laquelle les personnages adhèrent à ce style de vie infernal a quelque chose d'inquiétant, car plutôt que de décevoir, l'atteinte du rêve artificiel confirme les jeunes filles dans leur quête identitaire.

Contrairement à *Trash Humpers* où les protagonistes sont infâmes de la première à la dernière image, les lolitas de *Spring Breakers* se détachent, s'amputent graduellement de la réalité pour s'imposer comme pure image soumise à leur ironie. Si, dès le départ, elles sont unidimensionnelles, réduites à leur stéréotype de « Girls Gone Wild », ce n'est qu'après avoir épuisé tout espoir de rédemption et de jugement qu'elles apparaissent comme un absolu d'artificialité n'existant que dans son état fantasmé. L'amputation ironique de *Spring Breakers* s'impose petit à petit, par incrémentation de fête, de couleurs fluos, de violence gratuite, jusqu'à nous faire miroiter une image où le jeu ironisé, celui de se transcender l'être par la décadence et de devenir la fête, est pris un instant au sérieux. Un point qui culmine dans la scène finale du film, quand les deux jeunes filles restantes (les deux autres ayant abandonné la quête du paradis) attaquent le repère d'un caïd local en bikinis jaunes flash et cagoules roses. Tandis qu'elles déciment les bandits, on entend leurs voix en hors-champ résumer leur escapade: « *Mom it was really great, I think we found ourselves here* », « *more colors, more love, more understanding.* » Évidemment qu'entre le discours qu'elles nous confient et la violence qu'elles perpètrent, l'écart est grotesque. C'est pourtant avec lyrisme que la scène se déroule, l'action s'y passe au ralenti, suspendu hors du temps, la caméra s'attarde à l'érotisme des mouvements des jeunes filles et une musique lente aux élans passionnés accompagne le tout. La sérénité des jeunes filles en plein carnage, l'élévation spirituelle à laquelle elles accèdent en trucidant son prochain est absolument fausse, mais le délire à son paroxysme devient sa propre réalité.

Que veut *Spring Breakers* ? On ne sait plus s'il faut rire des jeunes pin-up ou être fasciné par elles. Faut-il se laisser emporter par le charme de cet univers irréel, ou au contraire frissonner devant sa violence ? Les deux sans doute, mais pourquoi ? À quoi sert de rendre attachant ce qui est répréhensible ? Est-ce par pur esprit de provocation ? Quelles sont les raisons de l'amputation ironique ? Tel que mentionné précédemment, l'amputation ironique fait miroiter un inconscient à la surface de la conscience ironique ou, pour employer la terminologie plus générale d'Agamben, l'amputation rend sensible l'impuissance de ceux soumis à la puissance de l'ironie. Le Coyote Triste, le « boogeyman » et les lolitas sont des impuissants, des êtres soumis à la toute-puissance de l'ironie. Leurs gestes, leurs destins et même leurs qualités morales sont déterminés par l'attitude ironique qu'entretient le public avec eux. L'amputation ironique rend tangible, sensible, la puissance réprimée des impuissants et crée une résistance qui désœuvre partiellement l'autorité ironique. Les limites entre le jeu et la vie sont alors floutées et même l'intention n'apparaît qu'à travers une eau trouble. Cette résistance disloque temporairement l'adéquation entre l'ironisé et son ironie et permet dès lors à l'ironisé de faire autre chose que ce à quoi il était destiné. Le Coyote Triste peut momentanément être comique, le « boogeyman » avoir une vie intime et lolita devenir la fête. À quelles fins ? Les raisons de l'amputation ironique ne sont pas morales ni même subversives, du moins pas de prime abord. Elles se cachent peut-être dans le désir de trouver un usage aux forces condamnées, à les rediriger et ainsi donner vie à des êtres inanimés.

Conclusion : Le jeu dangereux de l'ironie

L'ironie repose sur un doute qui force l'interprète à se demander : « est-ce vraiment ironique? » Dans la plupart des cas, la question trouve une réponse suffisamment concluante pour que cesse le questionnement, mais que se passe-t-il lorsqu'elle perdure, se répète et se renforce? Lorsque l'ironie ne cherche pas à calmer nos doutes, mais les exacerbe? *Spring Breakers* est-il ironique? Chaque fois qu'on pense avoir tranché, une scène, un plan, une phrase vient remettre en question notre décision et nous ramène au point de départ. Cette indécision permet de rendre sensible ce qui se perd dès qu'une ironie est apposée définitivement. Si je trouve ironique la phrase : « il fait beau dehors », alors le jugement est tombé et la pluie est destinée à être signe de mauvais temps. L'ironie ferme la possibilité que la pluie soit agréable. En émettant un doute envers son ironie, *Spring Breakers* permet de remettre en suspens le jugement et d'envisager son sujet ironisé sans ironie. Ce jeu de va-et-vient entre l'ironie et son absence, que nous avons nommé amputation ironique, ouvre de nouvelles formes et fonctions à un sujet qui, sinon, serait condamné à sa condition d'ironisé.

L'amputation ironique offre ainsi à l'artiste la possibilité de traiter ironiquement un sujet et d'inclure la perspective de l'ironisé, non pas dans le but de le rendre morale, d'excuser son comportement ou de plaider en sa faveur, mais, au contraire, en explorant une puissance impuissante et les possibilités qu'elle ne peut pas accomplir. C'est en cela que *Spring Breakers* se distingue des autres films exaltant la vie de déboires et de fêtes de jeunes adultes à la découverte de leurs corps, tels que les *American Pie* et autres *Projet X*. Dans ces films, la débauche est un rituel de passage à l'âge adulte, un moment d'errance et d'exploration où le personnage intègre graduellement une vision plus juste et morale qui l'amène ultimement à rejeter ce mode de vie. Leur quête initiale est traitée ironiquement (généralement, elle consiste à coucher le plus rapidement possible avec une fille) et ce n'est que lorsqu'ils aboutissent à un mode de vie plus moral et éthique qu'ils sortent de ce rapport ironique (et finissent avec la fille). Leurs personnages et leurs actions sont figés par l'ironie qui gouverne leurs vies, de la même façon que le voleur se fait irrémédiablement voler. À contrario, *Spring Breakers* transcende partiellement ce rapport ironique. À travers de brefs

moments, surgit la tentation de ne pas interpréter ironiquement le film, ce qui ravive un instant les rêves et les espoirs des personnages et redonnent à leurs actions une beauté et une raison qui, sans cela, seraient à priori condamnés. Ces moments de fulgurances ne sont possibles que grâce à un relâchement de l'emprise de l'ironie sur son sujet ironisé. Ils évoquent une image désirable, utopique et non-ironique. Cependant, cette image est inatteignable ou plutôt retenue par l'ironie, comme si elle seule m'empêchait d'accéder à l'extase d'aller sur une plage de Floride tirer sur des gens en maillots de bain.

Ce jeu de l'amputation est néanmoins dangereux car, à force de faire semblant de ne pas être ironique, il risque de ne plus l'être du tout. Si une chose est répréhensible, ridicule, grotesque puis, au détour d'un plan, elle devient soudainement belle et tendre, et ensuite vulgaire, puis encore belle, puis laide, etc. Qu'est-ce que cela suppose sur sa valeur éthique? Qu'il est parfois bien et beau de commettre des atrocités? L'amputation ironique est l'interruption temporaire du jugement de l'ironie, le reflet attrayant et dangereux de la puissance emprisonnée de l'ironisé. Elle met à l'épreuve notre capacité à trancher et à décider de ce qui est moral de ce qui ne l'est pas. *Spring Breakers* peut ne pas être ironique, être une ode au vide et à l'artificialité. Seule notre habileté à maintenir l'ironie retient cette possibilité et il en va donc de notre responsabilité. Ce n'est pas une ironie morale, mais un jeu testant nos valeurs et nous demandant sans cesse : « et puis ça, est-ce que c'est encore ironique? » En répétant continuellement ce questionnement, le jeu nous amène dans nos derniers retranchements, dans des zones d'ambiguïté où il devient possible qu'une chose ironique ne le soit pas.

Les questions éthiques que pose cette mise en scène d'une contingence, où une chose est à la fois ironique et ne l'est pas, sont importantes et inhérentes à cette pratique de l'amputation ironique. Elles se posent à la fois à l'interprète, qui doit être capable de conserver sa distance critique, mais également à l'œuvre. La limite est mince entre maintenir une distance envers son sujet et légitimer des comportements blâmables. Surtout que, en passant par le spectre de l'ironie, cette pratique donne une réflexivité à la représentation qui semble l'excuser.

Bibliographie :

Articles, lettres, manifestes et courts essais :

Baudelaire, Charles. 1855. *De l'essence du rire*. Wikipédia. *Consulté le 12/01/2019. https://fr.wikisource.org/wiki/De_l'essence_du_rire

Brooks, Cleanth. (1951) 1998. « Irony as a principle of structure. » *The Critical Tradition : Classic texts and Contemporary Trends*. Boston : Bedford, p. 758-766.

Céline, Louis-Ferdinand. 1935. *Lettre à Élie Faure*. Libertas. *Consulté le 12/01/2019. https://www.libertas.co/wiki/Lettre_%C3%A0_%C3%89lie_Faure_%E2%80%94_Louis-Ferdinand_C%C3%A9line.

Ebiri, Bilge. 2009. « Harmony Korine on how fatherhood influenced his new movie about having sex with garbage cans ». *Vulture*, (9 oct).

Grossman, Jonathan. 2017. « The Double Etymology Of Babel in Genesis 11 ». *Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft* 129, no 3, (janv), p.362-375.

Luhmann, N. 1993. « Deconstruction as Second-order Observing ». *New Literary History*, 24, no 4, (automne).

Eve, P. Martin. 2012. « Thomas Pynchon, David Foster and the Problems of Metamodernism ». *Journal of 21 st-century Writings* 1, no.1.

Kennedy, John. 2008. « Metaphor and Art ». *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ong, Walter J. 1976. « From Mimesis to Irony: the Distancing of Voice ». *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association* 9, no 1, (automne), p.1-24.

Palante, Georges. 1906. « L'ironie, étude psychologique ». *Revue philosophique de la France et de l'étranger* no. 61.

Perez, Claude-Pierre. 2007. « D'une hégémonie alléguée : remarques ». *Hégémonie de l'ironie?*.

Treihafft, Lauren. 2009. « Harmony Korine: I'm not going to lie and say that I don't like provoking an audience » *IndieWire*, (17 septembre).

Turner, Luke. 2011. *Metamodernist manifesto*. *Consulté le 12/01/2019.
<http://www.metamodernism.org/>

Wallace, David Foster. 1993. « E Unibus Pluram : Television and U.S. Fiction ». *Review of Contemporary Fiction*, 13, no 2 (été).

Warren, P. Robert. 1943. « Pure and Impure Poetry ». *The Kenyon Review* 5, no. 2. (été).

Romans :

Borges, Luis Jorges. (1944) 1983. *Fictions*. Paris : Gallimard.

Céline, Louis-Ferdinand. (1932) 2003. *Voyage au bout de la nuit*. Paris : Gallimard

Cervantès, Miguel. (1615) 2001. *Don Quichotte de la Manche*. Paris : Seuil.

Goethe, Johann. (1829) 1999. *Faust*. Paris : Flammarion.

Kundera, M. 1989. *L'insoutenable légèreté de l'être*. Paris: Folio.

Musil, Robert. 1995 (1943). *L'homme sans qualités* tome 2. Paris : Seuil.

de Staël, Germaine. 1807. *Corinne*.

Svevo, Italo. (1923) 2002. *La conscience de Zeno*. Paris : Gallimard

Wallace, David Foster. 1996. *Infinite Jest*. Boston : Little, Brown and Company.

Ouvrages classiques :

Anaximène de Lampsaque. 2002. *La Rhétorique à Alexandre*. Paris : Collection des universités de France.

Aristote. 1980. *La Poétique*. trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot. Paris : Seuil.

Quintilien. 2001. *L'institution Oratoire*. Paris : Les Belles Lettres.

Platon. *Le Banquet*. (1989) Presse électronique de France.

Période romantique :

Hegel, Georg. (1829) 1997. *Cours d'Esthétique*. Paris : Le Livre de Poche.

Kierkegaard, Soren. (1843) *Ou bien... ou bien*.

Kierkegaard, Soren. (1849) 1988. *Traité du désespoir*. Paris : Gallimard.

Kierkegaard, Soren. 1989 (1813-1855). *The Concept of Irony, with Continual Reference to Socrates*. Berlin : Berlin Lectures.

Kierkegaard, Soren. (1843) 2000. *Crainte et tremblement*. Paris : Gallimard.

Kierkegaard, Soren. (1844) 2006. *in vino veritas : un souvenir raconté par Viliam Afham*. Paris : Flammarion.

Schlegel, Auguste. 1846. *Sämtliche Werke*. Leipzig : Eduard Böcking.

Schlegel, Friedrich. (1797-1800) 1996. *Fragments*. trad. Charles Le Blanc. Paris : José Corti.

Anthologies et études sur l'ironie:

Behler, Ernst. 1900. *Irony and the discourse of modernity*. Seattle : University of Washington.

Booth, C. Wayne. 1974. *A Rethoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.

Dane, Joseph A. 1991. *The Critical Mythology of Irony*. Georgia: University of Georgia Press.

Frye, Northrop. 1957. *Anatomy of criticism*. New Jersey : Princeton University.

Hutcheon, Linda. 1994. *Irony's Edge : the theory and politics of Irony*. London and New-York : Routledge.

Jankélévitch, Vladimir. 1964. *L'ironie*. Paris : Flammarion.

Lang, Candace. 1988. *Irony/Humor*. Baltimore-Londres : John Hopkins University.

MacDowell, J. *Irony in Films*. (2016). Coventry : Palgrave Macmillan.

Schoentjes, P. *Poétique de l'ironie*. (2001). Paris : Seuil.

Schoentjes, P. *Silhouette de l'ironie*. (2007). Genève : Librairie DROZ S.A.

Wilde, Alan. 1981. *Horizons of Ascent : modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*. Baltimore : John Hopkins University.

Monographie :

Agamben, Giorgio. 2015. *Le feu et le récit*. Paris : Payot et Rivages.

Baudrillard, Jean. 1981. *simulacres et simulations*. Paris : Galilée.

Barthes, Roland. 1966. *Critique et vérités*. Paris : Seuil.

Bergson, Henri. 1900. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Université du Québec à Chicoutimi. *consulté le 12/01/2019.
http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf.

Bourriot, Félix. 1995. *Kalos kagathos - kalokagathia. D'un terme de propagande de sophistes à une notion sociale et philosophique*. Olms: Verlag.

Currie, Gregory. 2010. *Narratives and Narrators: A Philosophy of Stories*. Oxford: Oxford University Press.

Crowe, John. 1941. *The New Criticism*. Coventry: Palgrave Macmillan.

De Man, Paul. 1983. *Blindness and Insight, Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New-york : Routledge.

De Duve, Thierry. 2006. *Résonnances du readymade*. Paris : Pluriel.

Deleuze, G. 1985. *Cinéma 2 : L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Deleuze, G. 2003. *Deux régimes de fous : Textes et entretiens 1975-1995*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Deleuze, G. (1967) 2007. *Présentation de Sacher-Masoch*. Paris : les Éditions de minuit.

Deleuze, Gilles. (1964) 2014. *Proust et les signes*. Paris : Quadrige.

Derrida, Jacques. 1967. *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil.

Foucault, Michel. 1969. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.

Kroeber, Karl. 2006. *Make Believe in Film and Fiction: Visual vs. Verbal Storytelling*. London: Palgrave Macmillan.

- Kundera, Milan. 1986. *l'Art du roman*. Paris : Folio.
- Lukacs, Georg. (1916) 1989. *Théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- Montaigne, Michel. (1580-1588) 2009. *Essais I*. Paris: Gallimard
- Muzelle, Alain. 2006. *L'arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'« Athenäum »*. Paris : Presse de l'université Paris-Sorbonne.
- Nietzsche, Friedrich. 1975. « Socrate et la tragédie ». *Écrits posthumes (1870-1873)* Paris : Gallimard.
- Nietzsche, F. (1886) 1987. *Par delà le bien et le mal*. Paris : Gallimard.
- Reik, Theodor. 1953. *The Secret Self : Psychoanalytic Experiences in Life and Literature*. New York: Farrar, Straus and Young.
- Schopenhauer, Arthur. (1819) 1913. *Le monde comme volonté et comme représentation*. Paris : Librairie Félix Alcan.
- Sitney, Adams. 1974. *Visionary Film : The American Avant-garde*. Oxford : Oxford University.
- Sloterdijk, Peter. (1983) 2000. *Critique de la raison cynique*. Paris : Christian Bourgois.

Filmographie :

- Conner, Bruce. 1976. *Crossroads*. États-Unis.
- Godbout, Jacques. 1967. *Kids Sentiment*. Québec: ONF.
- Anger, Kenneth. 1964. *Scorpio Rising*. États-Unis.
- Korine, Harmony. 1999. *Fight Harm*. États-Unis.
- Korine, H. 2009. *Trash Humpers*. États-Unis : Alcove Entertainment, Wrap Films.
- Korine, H. 2012. *Spring Breakers*. États-Unis : Muse Productions.
- Lynch, D. Frost, M. 1990. *Twin Peaks*. saison 1. États-Unis : ABC.
- Lynch, D. 2001. *Mulholland Drive*. États-Unis : Studiocanal, Asymmetrical Prod.
- Wharol, Andy. 1966. *Outer and Inner Space*. États-Unis.

Entrevue/podcast :

Boutang, P-A. Parmart M. 1995. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. Paris : Arte.

Maron, Marc. 2015. *WTF Podcast with Marc Maron #625*

