

**CE QUE L'IRONIE ET L'HUMOUR RÉVÈLENT
DE NOS PENSÉES :
L'EXEMPLE DE MARCU BIANCARELLI,
MICHEL HOUELLEBECQ ET ANGELO RINALDI**

Ferdinand Laignier

UMR CNRS 6240 LISA, Université de Corse, 20250 Corté, France
ferdinandlcc@yahoo.fr

**WHAT IRONY AND HUMOUR REVEAL ABOUT OUR THOUGHTS:
THE EXAMPLE OF MARCU BIANCARELLI, MICHEL HOUELLEBECQ,
AND ANGELO RINALDI**

Abstract: This paper focuses on the notions of irony and humour which articulate a multiple disturbing comic schema within the novels of Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq, and Angelo Rinaldi. With their ironic verve and black humour, the narrators aspire to transcend their supposed mediocrity, their self-destructive impulses, their desire for renewal to soften a subversive and nihilistic character caused by a violent and real disappointing thought. However, if irony, humour, and sarcasm provide an echo to the derision of the real, they never remain a safe haven. In order to assert itself and to shake off the tight bridle of the real consumed by injustices and absurdities, the protagonists play with language, intent, and seriousness in order to betray a painful reality, to take the clock backwards, to make it falter, and to deconstruct it. The use of ironic, humorous, and sarcastic figures, which trivialize reality as much as they illuminate it, prompts writers to wonder whether the manifestation of the spirit is not going to occur to the detriment of the heart. The dialectic of the heart and spirit allows them to descend deeply into the apprehension of works. If irony and humour are psychological traits, they are also the result of disenchantment produced by a modernity that is severely understood by the three authors.

Keywords: dialectic of irony; black humour; derision of the real; disenchantment with the world; language games

Résumé : Cet article se focalise sur les notions d'ironie et d'humour qui articulent un multiple schème comique perturbateur au sein des romans de Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi. Avec leur verve ironique et leur humour noir, les narrateurs aspirent à transcender leur médiocrité supposée, leurs pulsions autodestructrices, leurs désirs de renouveau afin d'assouvir un caractère subversif et nihiliste engendré par

un réel jugé décevant et violent. Toutefois, si l'ironie, l'humour et le sarcasme font écho à une dérision du réel, ils ne demeurent jamais un refuge sûr. Afin de s'affirmer et de se défaire de la bride serrée du réel miné par les injustices et les absurdités, les protagonistes jouent avec le langage, l'intention et le sérieux pour trahir une réalité pénible pour prendre la raison à rebours, la faire vaciller et tendre à sa déconstruction. Le recours aux figures ironiques, humoristiques et sarcastiques, qui banalisent la réalité autant qu'elles l'illuminent, impulse aux écrivains la volonté de se demander si la manifestation de l'esprit ne risque pas de se produire au détriment du cœur. La dialectique du cœur et de l'esprit permet de descendre profondément dans l'appréhension des œuvres. Si l'ironie et l'humour sont des traits psychologiques, ils procèdent aussi du désenchantement produit par une modernité appréhendée sévèrement par les trois auteurs.

Mots-clés : dialectique de l'ironie ; humour noir ; dérision du réel ; désenchantement du monde ; jeux de langage

Sans vouloir restreindre à leur seul développement sémantique la portée de *Murtoriu : Ballade des innocents* de Marcu Biancarelli, *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq et *La Maison des Atlantes* d'Angelo Rinaldi, il convient néanmoins de procéder, en amont, à un résumé de ces œuvres relativement complexes pour appréhender au mieux la portée ironique et humoristique de ces textes aux qualités littéraires indéniables. La synthèse que représente le texte de Marcu Biancarelli est tournée vers un avenir dont Michel Houellebecq présente un possible utopique dont on ne peut saisir toute la profondeur qu'à partir de l'ancien incarné par l'œuvre rinaldienne. Le roman *Murtoriu : Ballade des innocents* de Marcu Biancarelli met en scène Marc-Antoine Cianfarani, quadragénaire qui traîne sa misanthropie dans la société actuelle. Libraire désabusé, écrivain et poète inaccompli, il vit en solitaire dans les Sarconi, un petit village blotti dans le sud de la Corse. Il vivote dans sa librairie qu'il ferme au plus fort de l'été, fuyant l'ébullition touristique qui s'empare de la plaine et du littoral. Reclus dans sa maison de montagne, retiré en ermite, car incapable de trouver sa place dans une société moderne pervertie par l'argent et l'égoïsme, Marc-Antoine essaye en vain d'écrire afin d'accorder ses mondes tant il est partagé entre sa vie présente, la réalité de ses désirs et de ses révoltes, ses rêveries habitées par les fantômes du passé ou les créations de son imagination. Marc-Antoine mène une vie atypique, ne tolérant auprès de lui que deux vieux compagnons : Trajan, agriculteur passionné d'histoire et d'architecture, et Mansuetu, fruste berger infirme, taiseux et simple d'esprit. Innocent, naïf et dernier représentant d'une civilisation ancestrale, Mansuetu partage avec Marc-Antoine un amour pour le calme de la nature. L'unité de cette œuvre est évidente : la rupture des mondes, la violence, la barbarie, la monstruosité infligées à l'Autre tout autant qu'à soi. Marcu Biancarelli nous rappelle que l'Histoire, inlassablement, répète les mêmes atrocités parce que le Mal semble inhérent à l'homme. Le meurtre insoutenable de Mansuetu par des malfrats sur la corde raide marque le point de non-retour dans l'affrontement des mondes qui se côtoient : traditionnel-moderne, enfer-paradis... C'est dans la tension constante entre la beauté et la barbarie, entre cette pulsion de vie qui nous anime et cette pulsion de mort qui s'empare de nous, entre la présence de l'homme et l'absence d'humanité, entre le rêve et la réalité, que se joue le destin de Marc-Antoine.

Tonio, narrateur de *La Maison des Atlantes*, touché par la maladie et comptant les jours qui le séparent de la mort, se lance dans la rédaction d'une autobiographie qu'il destine à son fils Raymond. Un souvenir en appelant un autre, Tonio va s'efforcer de retranscrire le plus fidèlement possible les événements marquants de son existence. C'est donc avec ce désir de se raconter que Tonio va mettre en scène le drame existentiel de tout insulaire : quitter l'île mais y revenir. Le fil narratif, faussement décousu, n'est pas sans rappeler les méandres et le fonctionnement de la mémoire. Tonio raconte son ascension au sein de la bourgeoisie bastiaise. Acerbe, lucide et pince-sans-rire, il profite de ces récits de vie pour témoigner des mœurs, des coutumes et des spécificités sociales insulaires. Désirant ardemment quitter l'île et sa propension à étouffer toute volonté, Tonio fait preuve d'une impitoyable férocité à l'égard de la Corse qu'il faut absolument fuir. Un tel ébranlement du rapport social insulaire engendre questionnements et non-dits. C'est donc dans cette thématique de l'ambiguïté que Tonio, au fil de ses récits de vie, suggère l'éloignement de l'île dans l'espace mais également dans les confins de sa *psyché* hésitante, renforçant l'importance de l'acte mémoriel.

Enfin, d'un point de vue narratologique, l'œuvre houellebecquienne se construit sur l'alternance de récits de vie relatés par Daniel1, vivant à notre époque, et par ses réincarnations futures : Daniel24 et Daniel25, clones créés à partir de l'ADN de Daniel1 et vivant plusieurs centaines d'années plus tard. Ces récits de vie constituent une forme d'autobiographie que chaque descendant d'une lignée de clones se doit de rédiger et transmettre au clone censé le remplacer après sa mort. Daniel1 est un humoriste cynique qui s'amuse à déstructurer d'une ironie acerbe les thèmes sociétaux les plus discutés. Sulfureux, narcissique, courant après le succès et la richesse, Daniel1 n'en demeure pas moins mélancolique et apathique. Résigné dans la recherche du sens de l'existence humaine, il se prend à rêver d'une île où il pourrait fuir. La rencontre d'Isabelle, une journaliste et rédactrice en chef d'un magazine pour jeunes filles, avec qui il entame une relation, n'y changera rien. L'insatisfaction, la routine l'écrasent. La passion a laissé place à la tendresse. Partie à la retraite, Isabelle sombre dans la dépression, rompt sa relation et se suicide. Parallèlement à cet épisode douloureux, Daniel1 rencontre des élohimites, adeptes d'une secte croyant à la réincarnation et à la vie éternelle. Désabusé, Daniel1 est peu enclin à donner suite à leurs sollicitations. Quelque temps après, il fait la connaissance d'Esther, une sublime jeune femme. Il n'a que faire de la différence d'âge qui les sépare. Il en tombe très vite amoureux mais comprend rapidement que cet amour sera sa perte. Esther est la représentante éclatante d'une jeunesse décomplexée sous l'emprise du culte de la jeunesse, du corps, du désir. Dans un rapport voué à l'échec à cause de la différence d'âge, Daniel1 s'accroche à Esther qui l'abandonne pour un homme plus jeune. Daniel1, qui ne croit plus en la possibilité d'être heureux dans une relation, renoue avec les élohimites. C'est lors d'un séminaire organisé sur l'île de Lanzarote que Daniel1 va prendre véritablement conscience du phénomène élohimite et des conséquences de cette idéologie sur la société contemporaine. Lassé de son existence

vide, sans objectif et sans attache, Daniell se suicide, ouvrant la porte à des réincarnations successives de néo-humains.

La couche sémantique n'appartient pas exclusivement à la littérature. Il s'agit d'aller au-delà dans la catégorie de la fiction, pour interroger celle de la diction et les façons spécifiques à chaque auteur de passer de l'une à l'autre. Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi installent leurs lecteurs dans une situation *négative*. Tout le négatif de leurs fictions est – peut-être – une modalité d'énonciation critique et romanesque de *ce qui ne devrait pas être*. L'excès évident de leurs récits, de ce qui arrive à leurs personnages, de l'effondrement utopique, semble être le seul moyen de suggérer un *positif* extrêmement difficile à énoncer : quelle société, quelle idéologie, quel programme autre que celui dans lequel nous baignons et nous nous noyons ? Il n'y a peut-être pas de réponse à cela, et la littérature ne peut se contenter ici que de tendre un miroir – en l'occurrence déformant – au lecteur pour qu'il trouve lui-même sa propre réponse. Interroger la dimension profondément ironique de ces récits permet l'ouverture de nouvelles perspectives de compréhension romanesque.

Compte tenu du discours quasi féérique développé par les médias, il est facile de faire preuve de qualités littéraires en développant l'ironie, la négativité, le cynisme. C'est après que cela devient difficile : quand on souhaite dépasser le cynisme. Si quelqu'un aujourd'hui parvient à développer un discours à la fois honnête et positif, il modifiera l'histoire du monde (Houellebecq 1998 : 111).

Les récits biancarellien, houellebecquien et rinaldien sont empreints d'ironie, cette « goutte de poison jetée dans le langage » (Delecroix 2010 : 11). Une ironie perçue comme un procédé narratif qui consiste à faire confiance en l'intelligence d'Autrui dans la mesure où les auteurs vont tenir un discours en espérant qu'Autrui aura l'intelligence de restaurer le discours véritable. Si c'est bien la définition que l'on donne à l'ironie, l'idée de flottement du sens ironique est plus porteuse de sens. Un tel flottement dans le concept d'ironie ouvre le champ des applications possibles puisqu'il implique d'une part une distance implicite entre l'ironiste et la victime de l'acte ironique et redéfinit, d'autre part, la structure élémentaire de la parole et la puissance d'un silence révélateur : « L'ironie, [...] ce n'est pas nécessairement laisser entendre le *contraire* de ce que l'on dit ; c'est laisser entendre *autre chose* » (*ibid.* : 52). Dès lors, peut-on affirmer qu'est dépourvu d'ironie celui qui coïncide avec lui-même ? C'est tout le problème de l'identitaire authentique : il est triste ou morose. Il est tout entier ce qu'il est mais ce qu'il est n'est pas. L'identité peut être une valeur mais ne saurait être une réalité et, en ce sens, l'ironie est une façon d'être en décalage avec soi. C'est d'abord un décalage dans le langage puisque c'est toujours un pas de côté par rapport à ce qu'on dit, par rapport à la communication d'une manière plus générale : « On peut bien considérer que l'ironie relève d'une délicate pudeur. Mais cela revient à exhiber une part de soi-même (son esprit) pour en cacher une autre (son cœur). Pour cacher leurs jambes, il arrive que des femmes tirent à ce point sur leur robe qu'elles découvrent leurs seins » (*ibid.* : 21).

Les trois œuvres ont pour point commun l'ironie comme mode d'approche des *réalités* et de réflexion sur le pouvoir du « langage qui se fait ambiguïté » (Blanchot

1949 : 328). Cette même ironie agit comme une fracture interne et nécessaire de la voix auctoriale. Si l'ironie est, pour reprendre l'expression de Jean Starobinsky (cité par Hamon 1996 : 42), un « carrefour d'absences », la signification suprême de l'ironie, qui opère « sur deux niveaux, un niveau de surface primaire en premier plan, un niveau secondaire et implicite en second plan [...], réside dans la superposition des deux niveaux, dans une sorte de double exposition (au sens photographique du terme) textuelle » (Hutcheon 1978 : 472-473). L'ironie qui dissimule est « un masque [...] qui demande à être arraché » (Schoentjes 2001 : 43) ou, si l'on procède par renversement, le masque peut être un drap d'ironie jeté sur la figure. Sans doute trop lucides, Marc-Antoine, Daniel et Tonio se cachent sous la transparente opacité du masque ironique. Ironiser, c'est s'absenter derrière le masque :

Masque de la modestie dans un contexte philosophique ou littéraire qui renoue avec les origines, c'est dans une perspective différente que l'image du masque surgit quand on l'observe dans le discours de tous les jours. Là, c'est le visage qui constitue le premier masque de l'ironie : celui du pince-sans-rire qui profère son jugement sans ciller et dit le plaisant en faisant mine d'être sérieux. À l'interlocuteur la tâche de démasquer l'ironiste ; ôter le masque, dévoiler : ce sont les images qui reviennent régulièrement chez les commentateurs. Dans les cas d'ironie les plus simples, l'observateur peut en effet espérer percer la dissimulation et arracher le masque de l'ironie afin de découvrir son vrai visage et ses vrais sentiments. L'ironiste ne met alors un masque que dans l'intention d'être mieux compris (*ibid.* : 204-205).

La dialectique de l'ironie qui « ne s'arrête jamais sur une synthèse définitive mais continue à l'infini son mouvement de va-et-vient entre les opposés » (*ibid.* : 106) et celle du masque renvoient à l'interrogation de la personnalité qui n'est plus perceptible derrière l'apparence du discours. Lorsqu'un individu se montre ironique et que le *Je* le décèle, quand bien même la compréhension du fond du message est claire, un *écart* entre la parole et la pensée s'est opéré. Le sujet apparaît, l'Autre montre un visage que le *Je* perçoit comme un masque. Ce même masque se présente comme un masque intégrant de fait la duplicité et ne laisse plus voir le visage. Le morcellement du *Je* aboutit à une relation fragmentée dont les doutes accentuent l'incertitude autour de cet Autre qui se dérobe autant qu'il se révèle. Derrière les mots, le *Je* découvre un autre Autre, étranger, étrange. Cette confusion peut être effrayante voire menaçante. En même temps qu'Autrui dévoile le masque en tant que tel, il prend le risque de renvoyer le *Je* qui a déjà assez de peine à se confondre avec son propre visage. Le *Je* perd la face alors que Vincent Delecroix n'omet pas de mettre en garde : « Ne jamais soulever le masque de l'ironiste : nous ne sommes pas prêts à voir ce qu'il y a en dessous, et qui d'ailleurs nous regarde. Une chose sans visage qui pourtant nous dévisage. Même la cruauté et la haine sont des masques de cette chose » (Delecroix 2010 : 21).

L'ironie situationnelle, immanente, jaillit de chacune des œuvres et peut prendre la forme de l'ironie dramatique qui « se situe à la croisée de l'ironie verbale et de l'ironie de situation : elle se présente lorsqu'un personnage est inconscient de la portée de sa situation, de ses actes ou de ses paroles alors que le public, disposant de plus d'information, en connaît les implications » (Schoentjes 2002 : 308). C'est le cas

dans *Murtoriu : Ballade des innocents* où dans un premier temps, Marc-Antoine, reclus dans une maison d'un village montagnard reculé et excédé par les nombreux touristes qui débarquent en plaine à chaque période estivale, va finalement s'installer en Catalogne, à Barcelone, ville cosmopolite, touristique et dynamique par excellence. L'ironie joue un rôle analogue à l'idée du destin dans la tragédie biancarellienne qui se dessine. Dans un second temps, Marc-Antoine et Trajan vont, lors d'une soirée arrosée, s'échauffer et se battre avec un individu fortement éméché, Don Pierre en l'occurrence, qui s'avèrera plus tard être l'assassin du frère de Trajan, Mansuetu. Dans *La Possibilité d'une île*, Daniel1, star de l'humour, remplissant de nombreuses salles de spectacle et voyant affluer de nombreux spectateurs, va finir seul, blasé, abandonné de tous, et se suicidera dans l'indifférence générale. L'ironie situationnelle ou ironie du sort touche également Vincent qui, étant un homme réservé, peu sûr de lui, va se retrouver propulsé à la tête de la secte élohimite en « véritable chef de l'Église » (Houellebecq 2005 : 392) et mener d'une main de maître le développement de cette dernière pour l'asseoir, à terme, comme la seule véritable religion alternative aux croyances monothéistes. D'artiste méconnu à prophète reconnu, Vincent n'est plus inconnu. Daniel1 en sera surpris : « S'il y a une chose à laquelle je ne m'attendais pas la première fois que j'avais rencontré Vincent, c'était bien de le voir se transformer en *chef d'entreprise*, mais après tout c'était possible, et en plus il avait l'air à l'aise dans le rôle » (*ibid.* : 357). L'ironie s'étend également au dessein de la communauté élohimite : vantant la promesse d'une immortalité avec pour seul corollaire la jouissance, les récits de vie des clones nous renseigneront sur l'invalidation du projet et la déchéance d'une post-humanité persécutée par l'ennui. Enfin, dans *La Maison des Atlantes*, Tonio, qui n'a de cesse de stigmatiser la vie insulaire et de chercher à quitter la Corse par tous les moyens, va finalement envisager un retour pour finir ses jours dans la quiétude de l'île.

À l'ironie situationnelle se substitue une ironie verbale qui représente une « contradiction entre deux niveaux sémantiques attachés à une même séquence signifiante » (Kerbrat-Orecchioni 1976 : 17). Gérard Genette le confirme puisque selon son analyse « l'antiphrase est le procédé favori – et même fondamental – de l'ironie » (Genette 2012 : 493) :

Je jetai un regard désespéré à Vincent : il était à peu près autant à sa place dans cette animation de plage que Samuel Beckett dans un clip de rap. (Houellebecq 2005 : 257)

Il avait quand même exposé une fois à Beaubourg – il est vrai que même Bernard Braxène a exposé à Beaubourg. Enfin c'était un petit quart de VIP, un VIP Arts Plastiques (*ibid.* : 116).

Mansuetu est berger et je crois même que c'est le dernier de la région. Il est venu au monde estropié, avec une main qui n'a que deux doigts. [...] Et lorsqu'il m'a dit que Mansuetu allait nous donner un coup de main je me suis abstenu de répliquer : « un coup de main ? Avec la bonne j'espère ! » (Biancarelli 2012 : 31).

Je m'évade pour m'abîmer dans la contemplation d'un concours de karaoké qui vient de débiter. Une vieille idiote chante *Alexandrie Alexandra* et vit un vrai moment de gloire. Dans vingt ans, quand ce gros tas sera mort et enterré, la mémoire collective se souviendra de sa grandiose prestation. (*ibid.* : 138).

Ainsi, quand l'ironie biancarellienne, houellebecquienne et rinaldienne devient une posture existentielle, Marc-Antoine, Daniel1 et ses clones et Tonio sont véritablement en décalage avec la vie qu'ils mènent, avec le sérieux de l'existence, avec l'investissement intégral des forces dans l'existence. Est-ce que faire de l'ironie, c'est prendre l'existence au sérieux, ou est-ce que c'est se moquer de ceux qui prennent l'existence au sérieux ? Ni l'un ni l'autre pourrait-on penser – bien qu'il existe d'autres alternatives que l'opposition sérieux-moquerie, l'humour en particulier – puisque l'ironie est une distance *critique*, or, c'est justement parce qu'il n'y a pas de quoi rire que les narrateurs font usage d'ironie :

Bien sûr, il y a des sans-abris par milliers qui couchent sous les ponts mais ils ont au moins un pont pour dormir au sec. Bien sûr, il y a des millions d'abrutis qui se repaissent de boustifaille infecte et qui s'endettent pour passer dix jours dans un camping pourri en été ou pour s'offrir une télévision, mais au moins ils auront été préservés des dessins animés tchécoslovaques d'autrefois et des camps de redressement (Biancarelli 2012 : 68).

Le procédé ironique part toujours d'un sérieux quasiment dérisoire ; le sérieux absolu étant la mort. C'est d'ailleurs par le biais de ses spectacles qui connaissent un succès important que Daniel1 révèle l'abject de la société moderne et s'attèle à la tourner en ridicule en abordant les divers faits de société qui émaillent la vie publique. C'est en tendant à la société le miroir de son évolution qu'il en moque les limites et les incohérences sans se départir de saillies ironiques : « je m'étais retrouvé dans la peau d'un héros de la liberté d'expression. La liberté, à titre personnel, j'étais plutôt contre ; il est amusant de constater que ce sont toujours les adversaires de la liberté qui se trouvent, à un moment ou à un autre, en avoir le plus besoin » (Houellebecq 2005 : 46).

L'ironie n'a-t-elle pas une idée derrière la tête ? Pour comprendre l'ironie il faut comprendre le contexte. En témoigne l'ironie rinaldienne lorsqu'il évoque les us et coutumes de l'individu corse : « Dans un pays où l'on porte volontiers la moitié de sa fortune sur son dos, son débraillé me paraît une sorte de dandysme à l'envers » (Rinaldi 1973 : 23). La connaissance du contexte insulaire corse permet une meilleure appréciation de l'ironie qu'utilise Tonio mais également Marc-Antoine lorsqu'il évoque l'« espèce de fantasme quant au rayonnement de notre langue de chèvres, [où] certains imaginent naïvement une possible intercompréhension entre les Roumains et nous » (Biancarelli 2012 : 135). L'ironie est un jeu de langage qui demande des comptes aux mots puisqu'il y a une pensée derrière, une intention différente dans la communication, mais elle se réfère également aux jeux du corps perçus comme indices para-verbaux (un sourire qui se dessine sur le visage et le déforme, après une boutade, renforce l'ironie et la figure au regard d'autrui) : « Les origines de l'ironie se situent dans le discours oral et cela explique l'importance que prend le langage gestuel : quand la conversation met les interlocuteurs en présence, le corps entier participe à la communication » (Schoentjes 2001 : 159). Roland Barthes écrivait d'ailleurs au sujet de l'ironie qu'elle « n'est rien d'autre que la question posée au langage par le langage » (Barthes 1966 : 74).

Daniel1 n'est pas sans rappeler l'*eiron* d'Aristophane, en renard intelligent et rusé, en homme de scène démystificateur qui use du faux-semblant pour gagner la faveur

du public. Il est celui qui démasque. L'ironie est toujours porteuse d'ambivalence car jugée comme un jeu de l'esprit et un jeu nécessaire, son absence préfigure la fatalité du réel. Un réel qui écrase auquel s'ajoutent des certitudes tout aussi accablantes :

[...] on ne peut dire que le communisme ait spécialement développé la sentimentalité dans les rapports humains : c'est plutôt la *brutalité*, dans l'ensemble, qui prédomine chez les ex-communistes – en comparaison la société balzacienne, issue de la décomposition de la royauté, semble un miracle de charité et de douceur. Il est bon de se méfier des doctrines de fraternité (Houellebecq 2005 : 103).

L'ironie réside-t-elle seulement dans le discours ? Ou bien, peut-elle être le propre, la qualité d'un être ou d'un objet ? Aucune chose n'est ironique en elle-même si ce n'est l'ironie du sort et de la situation. Même l'ironie du sort n'est telle que sur le fond d'une deuxième série virtuelle où les événements ne se seraient pas agencés de cette manière. C'est l'agencement des choses qui peut être ironique ou qui ne l'est pas justement. C'est une prise de position qui produit l'ironie. L'ironie n'est-elle pas fondamentalement maïeuticienne ? Vladimir Jankélévitch affirme que « l'ironie ne veut pas être crue, elle veut être comprise » (Jankélévitch 1950 : 51). Elle ne demande pas un acte d'adhésion, mais défait les dogmatismes et donc, en ce sens-là, demeure maïeutique. Si l'ironie demande à être comprise, elle veut être surtout interprétée comme un instrument de compréhension : « L'ironie demande à être percée à jour : elle ferme la porte mais laisse une clé suspendue à côté de l'encadrement, voire engagée bien visiblement dans la serrure, elle invite celui qui fait route derrière elle et le guide en lui montrant comment procéder pour la rejoindre. Son sourire et son clin d'œil signifient : "Suis-moi" » (Schoentjes 2001 : 148).

Quand, à partir du romantisme allemand, l'ironie peut être perçue comme une figure d'existence, Pierre Fontanier, quant à lui, définit l'ironie comme une *figure de pensée* qui n'œuvre pas nécessairement pour une *méthode philosophique* (présente par exemple chez Socrate ou les Cyniques mais pas chez Platon). Ce n'est pas l'ironie qui est destructrice en soi, mais l'intention qui préside à son procédé (chez les cyniques, entre autres). Aussi, la position de Marc-Antoine, Daniel1 et Tonio est révélatrice d'un certain rapport au monde. Marc-Antoine ironise sur sa destinée en prétendant être « capable de conquérir le monde entier, et même de l'obtenir pour de bon, ce prix Nobel » (Biancarelli 2012 : 126-127). Tonio use et abuse d'ironie pour évoquer la Corse et son inadaptation à la vie insulaire :

Les occasions de gagner de l'argent dans l'île sont tellement rares, que je m'étonnerai toujours d'une légende selon laquelle on y met l'honneur à un si haut prix. Si l'on ne vous tue pas sur-le-champ, pour ne pas perdre la face devant des tiers qui ne veulent pas comprendre que l'on espère leur intervention apaisante des deux côtés, ensuite vous pouvez être tranquille : les Erynnies ne vous poursuivront plus qu'en brandissant du papier bleu d'huissier, pour peu qu'il y ait dommage corporel. Les adversaires obtenaient la moitié, au moins, de ce qu'ils réclamaient – tant mieux pour eux (Rinaldi 1973 : 192-193).

Daniel1 raille la prétention de certains individus et affirme avec une ironie mordante qu'il « est possible que les décorateurs soient au fond plus ambitieux que les révolutionnaires » (Houellebecq 2005 : 154).

La vision ironique, c'est voir le petit défaut dans le réel. Ce dernier, de fait, apparaît toujours comme défaillant. L'ironie biancarellienne et houellebecquienne témoigne de la perte de l'idéal. Tous deux ressentent la désagréable sensation que quelque chose manque et attendent du réel qu'il soit comme ils le souhaiteraient. C'est le décalage, la déception qu'offre le réel qui sont immédiatement perçus par l'ironie. L'ironie est une école du désenchantement. En effet, elle met en exergue le caractère effectivement dérisoire de l'existence puisque tout se termine dans la platitude. Par sa position de décalage par rapport à l'existence – et c'est l'un des reproches qu'on lui fait – l'ironiste est blâmé de ne pas être vraiment là, de ne jamais savoir s'investir, de manquer de courage vis-à-vis de l'existence même s'il y a du courage à se tenir à côté plutôt qu'aux côtés : « quand la dissimulation de l'ironie joue sur les limites entre l'être et le paraître, entre la réalité et l'apparence, l'interprète perd rapidement toute base solide sur laquelle reconstruire une vérité définitive » (Schoentjes 2001 : 190). L'ironie est aussi une façon pour celui qui la pratique de se mettre en retrait. L'ironiste, c'est un pied dedans, un pied dehors. L'ironie peut donc parfois induire une stérilisation de la vitalité et par extension de la créativité. La vie est provisoire parce qu'elle s'achève. L'être humain est inachevé parce qu'il est mortel.

L'ironie romanesque houellebecquienne s'exprime pleinement lors d'une discussion entre un protagoniste dénommé Harry et Daniel1. Ce dernier se moque indirectement de son interlocuteur en ironisant sur ses lectures : « S'il y a une chose qui m'a toujours plongé dans la tristesse ou la compassion, enfin dans un état excluant toute forme de méchanceté ou d'ironie, c'est bien l'existence de Teilhard de Chardin – pas seulement son existence d'ailleurs, mais le fait même qu'il ait ou ait pu avoir des lecteurs, fût-ce en nombre limité » (Houellebecq 2005 : 79). Le déni d'ironie est ironique. La première victime de l'ironie est l'ironie, c'est à la fois la première victime et la première gagnante soulignant, de fait, un effet de dénégation. Le sens de la répartie de Daniel1 reprendra le dessus et il ne pourra s'empêcher d'égratigner de nouveau ce même Teilhard de Chardin qu'il juge victime de cette...

[...] illusion commune à tous les chrétiens de gauche, enfin les chrétiens centristes, di- sons aux chrétiens contaminés par la pensée progressiste depuis la Révolution, consistant à croire que la concupiscence était chose vénielle [...]. Qu'avait-il bien pu vivre [...] ce pa- thétique Teilhard, pour avoir de l'humanité une conception si bénigne et si niaise – alors qu'à la même époque, dans le même pays, sévissaient des salauds aussi considérables que Céline, Sartre ou Genet ? (*ibid.* : 80-81).

Tonio ne cesse de tourner en dérision la Corse et l'importance de la famille et du lignage au sein de la communauté insulaire :

Mais de quel oncle s'agissait-il ? Je m'y étais perdu à distinguer les vrais des faux, dans cette tribu dont chaque membre, à mesure qu'il s'éloignait des plus puissants, dans l'ordre de la parenté, s'en rapprochait en majorant l'importance des liens qui l'unissaient à eux, de sorte que le cousinage s'en trouvait supprimé, tout cadet du sénateur du moment se proclamant le neveu de celui-ci, et tout aîné, même de peu, l'oncle (Rinaldi 1973 : 356).

Daniel1, quant à lui, ne peut s'empêcher d'ironiser sur les idées de Vincent au sujet de son œuvre lumineuse : « Serait-ce donc possible ! Cet immense artiste, ce créateur de valeurs, il ne l'a pas encore appris, que l'amour est *mort* » (Houellebecq 2005 : 403).

Avec l'ironie, l'homme prend la mesure de la gravité tragique de la conscience de la mortalité. Il a conscience de son inconsistance. L'existence n'est même pas tragique, elle est dérisoire. Conserver les illusions en tant qu'elles sont perdues. Dans l'ironie, l'idéal n'apparaît jamais que comme perdu et le monde n'apparaît jamais que comme défaillant. Une pensée que Marcu Biancarelli, fataliste malgré lui, le nœud de sa personne étant peut-être un ressentiment très nietzschéen, confie à Trajan : « Nous savons bien tous les deux que le paradis terrestre n'existe malheureusement pas » (Biancarelli 2012 : 270). L'adage ne dit-il pas que l'ironie est la politesse du désespoir ? Ou comme le dit Vincent Delecroix non sans humour : « L'ironie, c'est l'ensemble des sons que produit le langage avant qu'il ne soit accordé sur la note juste. Ça grince » (Delecroix 2010 : 12).

L'humour noir est une autre modalité de discours très présente dans l'œuvre houellebecquienne. Néanmoins *Murtoriu : Ballade des innocents* et *La Maison des Atlantes* sont également traversés par un humour cynique et acide. L'humour est empathique quand l'humour noir et l'ironie sont, au sein de ces œuvres, deux notions consubstantielles. L'humour, selon Oswald Ducrot, se définit :

[...] comme une forme d'ironie qui ne prend personne à partie, en ce sens que l'énonciateur ridicule n'a pas d'identité spécifique. La position visiblement insoutenable que l'énoncé est censé manifester apparaît pour ainsi dire « en l'air », sans support. Présenté comme le responsable d'une énonciation où les points de vue ne sont attribués à personne, le locuteur semble alors extérieur à la situation de discours : défini par la simple distance qu'il établit entre lui-même et sa parole, il se place hors contexte et y gagne une apparence de détachement et de désinvolture (Ducrot 1984 : 213).

C'est sur la tonalité comique de la fatalité que Daniel1 trouve le mieux à s'exprimer au travers de sketches repoussant sans cesse les limites du politiquement correct. Il commente sans ménagement « la disparition des cultes, la difficulté du sentiment amoureux, discut[ant] leurs inconvénients, leurs avantages ; évoqu[ant] l'apparition de la démocratie, la perte du sens du sacré, l'effritement du lien social » (Houellebecq 2005 : 29). Les thèmes abordés rappellent que « rien n'est plus drôle que le malheur [...] Si, si, c'est la chose la plus comique au monde » (Beckett 1957 : 33-34). Daniel1 en « *bon professionnel* » (Houellebecq 2005 : 21) s'attache à donner « de la diversité, de l'effet de réel » (*ibid.* : 22) pour fédérer un plus grand nombre de spectateurs. Mais c'est finalement en usant de la surenchère qu'il atteindra « le sommet de [s]a carrière - médiatiquement s'entend » (*ibid.* : 45). Son spectacle « ON PRÉFÈRE LES PARTOUZEUSES PALESTINIENNES » (*ibid.*) est parfaitement révélateur de cette volonté de choquer l'auditoire. Dans ce titre volontairement provoquant, l'humour noir houellebecquien s'exprime pleinement. Il réside dans le discours, la typographie en capitale ayant pour but d'attirer le regard. La rédaction en lettres capitales est l'équivalent du cri. Le pronom indéfini neutre « ON » sous-entend une globalité partagée par un spectateur compromis et donc complice de Daniel1. Ce dernier ne ferait donc qu'énoncer une vérité générale, une évidence tout aussi banale qu'une femme enceinte aime les fraises. Le verbe « PRÉFÈRE » impose d'emblée une hiérarchie et suggère qu'un choix a été fait. Enfin le complément d'objet direct « LES PARTOUZEUSES PALESTINIENNES » est un titre racoleur et sujet à débat. Il fait

référence à une activité sexuelle peu commune et fantasmatique qui met en scène des femmes soumises d'ordinaire à une société machiste qui voit d'un mauvais œil que ces dernières puissent s'adonner à des plaisirs du corps si extrêmes. La catégorisation communautaire est d'autant plus importante qu'elle préfigure une universalité qui la renvoie au thème encore plus subversif qu'est le conflit israélo-palestinien que Daniel1 n'hésitera pas à tourner en ridicule en optant pour une « parodie de film porno [...] intitulé « BROUTE-MOI LA BANDE DE GAZA (*mon gros colon juif*) » (*ibid.* : 47). Une manière excessive et comique de détourner le slogan antimilitariste « Faites l'amour, pas la guerre ». C'est donc dans l'exagération, la mise en rapport de sujets diamétralement opposés, le *trash* que Michel Houellebecq persifle avec humour et dérision le monde du spectacle et son sensationnalisme mais surtout la société contemporaine à plus grande échelle. Selon Gilles Lipovetsky, « l'incroyable postmoderne, le néonihilisme qui prend corps n'est ni athée ni mortifère, il est désormais humoristique » (Lipovetsky 1983 : 154). Daniel1 a donc recours à une veine comique grossière et outrancière dans le détournement de figures importantes comme lorsqu'il écrit un scénario intitulé « DIOGENE LE CYNIQUE » (Houellebecq 2005 : 51) où selon son interprétation les Cyniques de l'Antiquité auraient préconisé « aux enfants de tuer et de dévorer leurs propres parents dès que ceux-ci, devenus inaptes au travail, représentaient des bouches inutiles » (*ibid.*). S'installant délibérément dans la veine satirique et dans les interstices d'un comique de situation dans lequel sont placés ses personnages, Michel Houellebecq exploite des raccourcis cocasses et des comparaisons grossières à la limite de la tartufferie pour démystifier la réalité en lui opposant une fiction dystopique qui la remythifie avec ridicule :

« Je te rappelle, reprit calmement Savant en regardant Flic droit dans les yeux, que pour nous la mort n'est pas définitive [...]. Nous disposons du code génétique du prophète, il suffit d'attendre que le procédé soit au point...

- Tu crois qu'on va attendre vingt ans que ton truc marche ?... » rétorqua Flic [...]

« Ça fait deux mille ans que les chrétiens attendent...

- Peut-être, mais entre-temps il a fallu organiser l'Église, et ça c'est moi qui suis le mieux à même de le faire. Lorsqu'il a fallu désigner un disciple pour lui succéder, c'est Pierre que le Christ a choisi : ce n'était pas le plus brillant, le plus intellectuel ni le plus mystique, mais c'était le meilleur organisateur (*ibid.* : 276-277).

Quant à Marcu Biancarelli, il choisit l'incongru et crée une ambiance tragi-comique lorsque Marc-Antoine, ivre, s'entretient dans un dialogue avant tout cathartique, aporétique et délirant avec un « bouddha de bronze posé sur le comptoir » (Biancarelli 2012 : 195). C'est de cette attitude burlesque que surgit l'humour biancarellien. Un humour dont l'ironie du sort introduit une prise de recul avec la réalité. Les réponses complètement absurdes du bouddha sont un exutoire par le moyen duquel le personnage transcende une réalité qui, en général, le dépasse : « Mon chaton, le Nirvana est un état d'éveil absolu, une liberté intérieure faite d'une sagesse infinie et d'une compassion sans limite. Mais, pour en jouir il te faudra procéder tout d'abord au plus grand des sacrifices : fais taire en toi tout désir » (*ibid.* : 196).

Dans l'œuvre d'Angelo Rinaldi, l'humour employé s'apparente au sarcasme et Tonio n'a de cesse d'y avoir recours. En témoigne sa réaction lorsqu'il évoque les

fonctionnaires pénitentiaires : « Aux gardiens, nostalgiques s'ils me parlaient des terres qu'ils défricheraient lorsqu'ils prendraient leur retraite – et en additionnant les vantardises de deux ou trois, j'aurais obtenu une superficie égale à celle de l'île » (Rinaldi 1973 : 114-115). Parmi les différents procédés humoristiques, le sarcasme et sa destructivité consistent à commenter et à railler un propos propre à un personnage précis ou à un groupe indistinct : le but est de les délégitimer et de leur ôter tout crédit. Le sarcasme de Tonio, qui doit beaucoup au *Nœud de vipères* de François Mauriac, agit à *visage découvert* quand l'humour noir de Daniell et le grotesque de Marc-Antoine détournent le réel pour mieux dénoncer ses réalisations. À l'inverse de Tonio, dont l'humour quelque peu insolent moque la Corse et ses habitants, Marc-Antoine et Daniell possèdent les caractéristiques attribuées à l'humoriste, « misanthrope lucide mais bon, [...] bourru mélancolique au cœur tendre » (Escarpit 1981 : 31).

D'ordinaire on n'explique pas l'humour sous peine d'être responsable d'un *tue l'humour*. L'humour est une objection que l'infime adresse à l'infini comme un reproche que le dérisoire fait au gigantesque. Il y a dans l'humour une commune démesure. Il met en scène la disproportion entre les infinis. L'humour se rit de tout. Une image seule ne peut être drôle, il faut lui adjoindre une dimension sémantique. Avec la caricature, on a des traits qui sont accentués, nous sommes dans un processus d'exagération mais qui introduit pour le coup une commune mesure, c'est-à-dire qu'il n'y a qu'une différence quantitative entre un individu et celui que l'on reconnaît et le même que l'on reconnaît à travers sa caricature. L'humour est un rire court, un rire qui n'a d'autre but que lui-même et qui peut indifféremment devenir bienveillant ou cruel. Le mot d'esprit est à lui-même sa propre fin. L'humour cherche à mettre de la distance et à dédramatiser. La pensée de Romain Gary à ce sujet est lumineuse :

Instinctivement, sans influence littéraire apparente, je découvris l'humour, cette façon habile et entièrement satisfaisante de désamorcer le réel au moment même où il va vous tomber dessus. L'humour a été pour moi, tout le long du chemin, un fraternel compagnonnage ; je lui dois mes seuls instants véritables de triomphe sur l'adversité. Personne n'est jamais parvenu à m'arracher cette arme, et je la retourne d'autant plus volontiers contre moi-même, qu'à travers le « je » et le « moi », c'est à notre condition profonde que j'en ai. L'humour est une déclaration de dignité, une affirmation de la supériorité de l'homme sur ce qui lui arrive. Certains de mes « amis », qui en sont totalement dépourvus, s'attristent de me voir, dans mes écrits, dans mes propos, tourner contre moi-même cette arme essentielle ; ils parlent, ces renseignés, de masochisme, de haine de soi-même, ou même, lorsque je mêle à ces jeux libérateurs ceux qui me sont proches, d'exhibitionnisme et de muflerie. Je les plains. La réalité est que « je » n'existe pas, que le « moi » n'est jamais visé, mais seulement franchi, lorsque je tourne contre lui mon arme préférée ; c'est à la situation humaine que je m'en prends, à travers toutes ses incarnations éphémères, c'est à une condition qui nous fut imposée de l'extérieur, à une loi qui nous fut dictée par des forces obscures comme une quelconque loi de Nuremberg. Dans les rapports humains, ce malentendu fut pour moi une source constante de solitude, car, rien ne vous isole plus que de tendre la main fraternelle de l'humour à ceux qui, à cet égard, sont plus manchots que les pingouins (Gary 1980 : 183-184).

Avoir de l'humour et être comique sont deux choses différentes. Il y a une disproportion entre une situation qui exige un comportement et le comportement qu'on adopte vis-à-vis de cette situation qui n'est pas adaptée. L'humour c'est le sublime inversé. Pour la théologie, la perspective sur le monde humain est en haut et c'est donc du point de vue de Dieu qu'on regarde le monde et que l'on se rend compte de la vanité humaine. Le comique inverse ses points de vue. Le comique mesure l'infini d'un point de vue fini. L'humour est l'ennemi des religions. Elles sont incompatibles avec l'idée même d'humour. L'humour met toutes les valeurs en question. C'est le tabou, l'interdit qui provoquent l'humour. L'humour côtoie un peu le blasphème. Il s'oppose à la pesanteur de la même façon que l'infime s'oppose à l'infini. L'humour c'est une légèreté que l'on objecte à la pesanteur comme si finalement, face à la légèreté, la pesanteur ne faisait pas le poids. Vladimir Jankélévitch écrit que « [l']humour a été pour les Juifs un moyen de déjouer les persécuteurs, de ridiculiser le tsar et les pogromistes ; mais *sans prétendre opposer une vérité à une autre* (je souligne) ; car l'humour exigeait d'eux autre chose encore : qu'ils se moquassent aussi d'eux-mêmes, pour qu'à l'idole renversée, démasquée, exorcisée ne fût pas immédiatement substituée une autre idole » (Jankélévitch 1978 : 157). Ainsi l'humour peut se retourner contre son auteur. Il n'est pas seulement subversif, il est dévastateur et libérateur et il est amusant de détourner Blaise Pascal pour faire de l'homme un *roseau riant* :

L'humour n'a pas seulement quelque chose de libérateur comme le mot d'esprit et le comique, mais également quelque chose de grandiose et d'exaltant [...] Le caractère grandiose est manifestement lié au triomphe du narcissisme, à l'invulnérabilité victorieusement affirmée du moi. Le moi se refuse à se laisser offenser, contraindre à la souffrance par les occasions qui se rencontrent dans la réalité ; il maintient fermement que les traumatismes issus du monde extérieur ne peuvent l'atteindre ; davantage : il montre qu'ils ne sont pour lui que matière à gain de plaisir (Freud 1985 : 323).

La supériorité de l'homme est de savoir rire de sa propre mort. Eugène Ionesco soulignait que « [p]rendre conscience de ce qui est atroce et en rire, c'est devenir maître de ce qui est atroce » (Ionesco 1966 : 201-202). La grandeur est d'assumer sa petitesse comme on assume le réel. L'autodérision constitue selon Jean-Marc Moura la clé de l'humour : « à la différence du comique ou de la satire, l'ethos et le lecteur impliqué du texte humoristique ne se détachent pas du risible, le condamnent encore moins, ils y participent en exprimant leur proximité avec lui » (Moura 2010 : 93). L'humour est une école d'assomption du réel. Il aide à l'assumer et à trouver une jubilation dans le désespoir. Il est une façon de connaître les choses, une modalité de la connaissance. Est-il une façon de faire face à l'existence ? Rien n'est moins sûr selon Daniel 1 puisque le futur de l'homme est à redéfinir :

Je me dis que c'était peut-être la vraie nature de l'art que de donner à voir des mondes rêvés, des mondes impossibles, et que c'était une chose dont je ne m'étais jamais approché, dont je ne m'étais même jamais senti capable ; je compris également que l'ironie, le comique, l'humour devaient mourir, car le monde à venir était le monde du bonheur, et ils n'y auraient plus aucune place (Houellebecq 2005 : 298).

L'humour est l'inverse d'une métaphysique. L'humour est une antimétaphysique, une métaphysique inversée, d'où cette résurgence du *sublime inversé*. Le sublime

réduit au silence, l'humour réduit à la parole. Mais à quoi se réduit un monde sans humour, sans ironie, sans comique ?

Les effets tantôt comiques tantôt tragiques, mêlés d'ironie ou de grotesque sont ici des notions pour critiquer un réel inévitablement déceptif. Ces derniers imprègnent thématiquement les fictions biancarellienne, houellebecquienne et rinaldienne portées par la voix des narrateurs qui trouvent des réponses existentielles à leurs désillusions personnelles et/ou des vérités constantes caractérisant l'homme et ses rapports de vie dans un processus cathartique salvateur. À travers le rire, le lien social s'affermir et la vie s'épaissit. Par la force libératrice de l'humour et de l'ironie et par leur malléabilité et plasticité, Marc-Antoine, Daniel et Tonio désirent partager des émotions communes afin de transgresser l'ordre actuel d'un état des choses et de défigurer les zones condamnables de la société et de l'individu : « L'art de provoquer le rire consiste à faire des émotions un jeu, mais cela revient à dire : à les susciter d'abord, puis à les arrêter net ; à tenir l'esprit en haleine, à éveiller, à captiver son attention, pour l'abandonner ensuite à lui-même et lui rendre sa liberté » (Dugas 1906 : 583). Liberté du rire ou le rire comme dernier espace de liberté sont autant d'interrogations que suscitent les discours de Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi pour viser au cœur les maux de la société contemporaine. Alors rions, rions fort, rions loin, non pas pour oublier mais pour mieux composer avec un réel qui manque cruellement d'humour...

Bibliographie

- BARTHES, Roland (1966), *Critique et vérité*, Paris : Seuil.
- BECKETT, Samuel (1957), *Fin de partie*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- BIANCARELLI, Marcu (2012), *Murtoriu : Ballade des innocents*, trad. J. Ferrari, M-O. Ferrari, J.-F. Rosecchi, Arles : Actes Sud Éditions.
- BLANCHOT, Maurice (1949), *La Part du feu*, Paris : Gallimard.
- DELECROIX, Vincent (2010), *Petit éloge de l'ironie* : Paris, Gallimard.
- DUCROT, Oswald (1984), *Le Dire et le dit*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- DUGAS, Ludovic (1906), « La fonction psychologique du rire », *Revue Philosophique de la France et de l'étranger* 2, 576-599.
- ESCARPIT, Robert (1981), *L'Humour*, Paris : PUF.
- FREUD, Sigmund (1985), « L'humour », dans *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris : Gallimard, 321-328.
- GARY, Romain (1980), *La Promesse de l'aube*, Paris : Gallimard.
- GENETTE, Gérard (2012), *Des genres et des œuvres*, Paris : Seuil.
- HAMON, Philippe (1996), *L'Ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris : Hachette Supérieur.
- HOUELLEBECQ, Michel (1998), *Interventions*, Paris : Flammarion.
- HOUELLEBECQ, Michel (2005), *La Possibilité d'une île*, Paris : Fayard.
- HUTCHEON, Linda (1978), « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique* 9/36, 467-477.
- IONESCO, Eugène (1966), *Notes et contre-notes*, Paris : Gallimard.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1950), *L'Ironie ou la bonne conscience*, Paris : PUF.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1978), *Quelque part dans l'inachevé*, Paris : Gallimard.

- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1976), « Problèmes de l'ironie », *Linguistique et sémiologie* 2, 10-46.
- LIPOVETSKY, Gilles (1983), *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris : Gallimard.
- MOURA, Jean-Marc (2010), *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris : PUF.
- RINALDI, Angelo (1973), *La Maison des Atlantes*, Paris : Gallimard.
- SCHOENTJES, Pierre (2001), *Poétique de l'ironie*, Paris : Seuil.
- SCHOENTJES, Pierre (2002), « Ironie », dans ARON, P. – SAINT-JACQUES, D. – VIALA, A. (éds.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF.

