



**HAL**  
open science

## Umberto Eco : un regard ironique

Piotr Salwa

► **To cite this version:**

Piotr Salwa. Umberto Eco : un regard ironique. Les nouveaux cahiers franco-polonais, 2009, Ironie Contemporaine, 8, p. 153-162. hal-02175352

**HAL Id: hal-02175352**

**<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02175352>**

Submitted on 5 Jul 2019

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

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

**PIOTR SALWA**

Université de Varsovie

## **UMBERTO ECO : UN REGARD IRONIQUE**

Le lecteur des textes d'Umberto Eco, aussi bien de ses essais à destination académique que de ses feuillets ou de ses romans, se trouve souvent face à des fragments de discours ou à des expressions qui l'invitent à ne pas les prendre complètement, simplement et directement au sérieux. Chez Umberto Eco, les signes qui traduisent le non-sérieux peuvent être de nature variée : à partir des procédés et des motifs comiques classiques (les équivoques, les doubles sens, les gages, le sexe, la belle-mère), à travers le non-respect des conventions prévues pour un type de discours, jusqu'aux subtiles allusions intertextuelles et aux énoncés qui peuvent être perçus comme étranges et qui font naître des soupçons que l'auteur ne voulait peut-être pas dire exactement ce que ses mots disent. L'emploi de telles stratégies, qui aboutissent à donner aux textes un caractère hybride et parfois à en accentuer une apparente incongruité<sup>1</sup>, peut servir à des fonctions diversifiées dans l'ensemble du discours : elles peuvent avoir bien des variantes dans le monde vaste et résistant aux définitions qui est celui du comique, du risible, de l'humour, etc. L'ironie semble y jouer un rôle tout à fait particulier. Et puisqu'on touche à l'ironie, on se heurte tout de suite à la question des signes de l'ironie dans des textes destinés à la transmission écrite – question d'importance fondamentale et loin d'être résolue<sup>2</sup>. Sa nature même rend problématique le déchiffrement : les marques de l'ironie ne sont lisibles que pour les lecteurs qui disposent de certaines compétences, d'un « savoir partagé » entre eux et l'auteur<sup>3</sup>. Ceci présuppose un effort interprétatif ou une sensibilité particulière, par conséquent si l'ironie veut rester subtile, elle ne peut pas être accessible à tous. L'ironie crée alors une communauté – une « communion amicale » – des lecteurs initiés, de ceux qui comprennent l'enjeu

---

<sup>1</sup> Cf. Piotr Salwa, « Umberto Eco : texte hybride, narration rhizomatique, ironie », in : *Le texte hybride*, sous la direction de Dominique Budor et Walter Geerts, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 53-68.

<sup>2</sup> On s'est même interrogé sur l'utilité d'introduire dans les textes imprimés des signes graphiques de l'ironie pour éviter des équivoques quant à leur message (cf. Guido Almansi, « L'ironie de l'ironie », in : Università di Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, *Documents de travail et prépublications*, série B, nr 84-85, maggio-giugno 1979, p. 5).

<sup>3</sup> Une intéressante approche de cette question se trouve dans Coline Klapisch Dimou, *L'ironie dans le discours fictionnel*, thèse du doctorat du troisième cycle, dir. O. Ducrot, Paris, EHESS, 1985 (texte dactylographié et déposé à la Bibliothèque de la Sorbonne).

et qui sont capables de répondre au défi de l'intention ironique, autrement dit qui sont à même de dialoguer, au sens bakhtinien du terme, de manière ironique avec le texte, conscients qu'il n'a pas de sens définitif. Il s'agit donc d'un jeu d'élite. « Les personnes d'un milieu supérieur [...] parlent le langage de l'ironie comme les rois et les souverains parlent le français, pour que le profane ne les comprenne pas », affirmait Kierkegaard<sup>4</sup>.

Le concept de l'ironie a attiré d'ailleurs l'attention d'Umberto Eco à plusieurs reprises. Dans son essai « Il comico e la regola », le mécanisme de l'ironie sert de modèle pour illustrer le fonctionnement du comique : il s'agit de la violation d'une règle, d'une « normalité », sans qu'on la rende explicite :

*Que le fait de passer sous silence la violation de la normalité soit typique des figures de la pensée apparaît avec évidence dans l'ironie. Elle consiste à affirmer le contraire (mais de quoi ? de ce qui existe ou bien de ce que l'on croit au niveau social ?), et elle meurt lorsque le contraire du contraire est rendu explicite. Tout au plus, on peut suggérer dans la pronuntiatio que l'on affirme le contraire, mais c'est un malheur si l'on se met à commenter l'ironie, à affirmer « non-a », tout en rappelant « et pourtant a ». Que ce soit « pourtant a » qui est vrai, certes, tout le monde doit le savoir, mais personne ne doit le dire<sup>5</sup>.*

Différent serait tout de même le mécanisme de l'« umorismo » au sens pirandellien du mot :

*Par contre, dans l'umorismo, la description de la règle devrait apparaître comme instance – quoique cachée – de l'énonciation, comme la voix de l'auteur qui réfléchit sur les frames auxquelles le personnage énoncé devrait croire. L'umorismo serait donc surchargé de détachement métalinguistique. [...] Ainsi l'umorismo ne serait pas, comme le comique, la victime de la règle qu'il présuppose, mais il en représenterait une critique consciente et explicite. L'umorismo serait toujours métasémiotique et métatextuel<sup>6</sup>.*

<sup>4</sup> Søren Kierkegaard, *Le concept de l'ironie constamment rapporté à Socrate*, in : *Œuvres complètes*, traduction française par Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, Paris, Editions de l'Orante, 1975, t. II, p. 224 (« Orientations », XIII, 348) ; édition originale *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Sokrates*, København, 1841).

<sup>5</sup> *Che il tacere la normalità violata sia tipica delle figure del pensiero, appare evidente nell'ironia. La quale, consistendo nell'asserire il contrario (di cosa ? di ciò che è o di ciò che socialmente si crede ?), muore quando il contrario del contrario venga reso esplicito. Al massimo, che si asserisca il contrario, deve venire suggerito dalla pronuntiatio ; ma guai a commentare l'ironia, ad asserire « non-a », ricordando che « invece a ». Che « in-vece a » sia il caso tutto devono saperlo, ma nessuno deve dirlo*, Umberto Eco, « Il comico e la regola », in : « Alfabeto », 21 (1981).

<sup>6</sup> [...] *nell'umorismo la descrizione della regola invece dovrebbe apparire come istanza, per quanto nascosta, dell'enunciazione, voce dell'autore che riflette sui frames a cui il personaggio enunciato dovrebbe credere. L'umorismo eccederebbe quindi in distacco metalinguistico. [...] In tal modo l'umorismo non sarebbe, come il comico, vittima della regola che presuppone, ma ne rappresenterebbe la critica, conscia ed esplicita. L'umorismo sarebbe sempre metasemiotico e metatestuale, ibidem.*

Il semble évident, au-delà de toute particularité terminologique, que le discours d'Eco est très proche du débat sur les caractéristiques essentielles de l'ironie littéraire où l'on met en relief un mécanisme analogue de distanciation, critique et réflexion<sup>7</sup>. Umberto Eco semble suivre lui-même ce chemin dans le petit volume *Tra menzogna e ironia*, où ont été réunies quatre de ses études dédiées à la relation langage-vérité. Si l'idée de l'ironie est plus directement associée au mensonge désintéressé – « Campanile et Pratt mentent par ironie, alors que Cagliostro ment par intérêt »<sup>8</sup> – au fond il s'agit d'une distanciation et d'une réflexion critique qui ont pour objet le fonctionnement du langage (et en partie des systèmes de signes non verbaux), de la narrativité, de la fiction et de l'expression artistique : « Manzoni fait de l'ironie élevée au carré et il condamne les paroles au moyen de la parole narrative »<sup>9</sup>. Est-ce que l'on peut voir de l'ironie du même genre dans l'oeuvre d'Umberto Eco ? Est-ce que sa maîtrise dans la manipulation ingénieuse des mots et des procédés narratifs n'aboutit pas à dévoiler ironiquement – aussi bien en théorie qu'en pratique – les mécanismes qui régissent le fonctionnement des signes verbaux et des narrations ? Est-ce que ceci ne mène pas à les priver d'une partie de leur mystère et, par conséquent, de leur force, en les rendant bien moins efficaces comme instruments de manipulation de la part des autres « initiés » ? Est-ce qu'il serait encore légitime de chercher dans les textes d'Umberto Eco un tel emploi de l'ironie qui serait une mise en pratique de ces idées formulées théoriquement ? Est-ce que l'ironie que nous pouvons essayer de retracer dans ses textes est toujours de la même nature ?

Le premier texte que j'aimerais interroger dans ce contexte est le *Lector in fabula*, ouvrage qui porte en sous-titre *Coopération interprétative dans les textes narratifs*, et qui n'est pas un texte littéraire, mais un traité de sémiologie appliquée aux problèmes de la narration<sup>10</sup>. C'est un texte qui, au moment de sa parution, il y a trente ans, se caractérisait par une hétérogénéité des registres qui, au cours des années suivantes, est devenue une norme<sup>11</sup>. On peut y noter un écart

<sup>7</sup> Ainsi Linda Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », in : *Poétique*, nr 36 (1978), pp. 467-477, parle de l'« ironie distanciation critique », « sérieuse – c'est-à-dire non ridiculisante », « plus euphorisante que dévalorisante, ou plus analytiquement critique que destructrice », « destinée à permettre au lecteur d'interpréter et d'évaluer ».

<sup>8</sup> *Mente per ironia Campanile e Pratt, mente per interesse Cagliostro*, Umberto Eco, *Tra menzogna e ironia*, Milano, Bompiani, 1998, p. 6.

<sup>9</sup> *Manzoni fa dell'ironia al quadrato, e condanna le parole attraverso la parola narrativa*, *ibidem*.

<sup>10</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979 ; édition française *Lector in fabula. Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Grasset, Paris, 1985.

<sup>11</sup> Les expressions de caractère ironique ont fait irruption aussi dans le langage technique, avec les « mouse », « Troian horses », « computer worms », « bugs » et « virus » de l'informatique.

fréquent de « tonalité » entre les considérations d'ordre théorique et les exemples qui les accompagnent. Il s'agit de l'écart entre le registre sérieux d'un discours scientifique et le registre souvent comique des phénomènes linguistiques et textuels que l'auteur cite à titre d'illustration. Les procédés employés par Umberto Eco dépassent les conventions habituelles de liberté de style prévues pour ce genre de textes. Dans les occurrences linguistiques qu'il choisit, ou qu'il invente, le comique et ses effets ne se trouvent pas au centre de sa réflexion, mais ils semblent y jouer un rôle subsidiaire, voire accidentel, par rapport à ses thèses « au sérieux ». Les exemples comiques servent ainsi à créer un discours parallèle et offrent aux lecteurs des moments de détente<sup>12</sup>. L'auteur fait souvent allusion au comique populaire présent dans la culture de masse et bien enraciné dans l'usage quotidien. On y trouve ainsi des figures stéréotypées, comme celle du petit Pierrot ingénu ou celle de la belle-mère d'intelligence médiocre, il touche certains sujets de prédilection du comique comme le sexe ou le mari cocu, il se réfère aux schémas des blagues connues et parfois il joue sur l'absurde<sup>13</sup>. Les moments de non-sérieux manifestent plus ou moins régulièrement une certaine distanciation du savant par rapport au contenu de sa leçon : dans une première instance, l'application de ses théories se limite aux cas futiles qui n'ont aucun besoin d'interprétation approfondie, le lecteur est surpris par une disproportion entre le discours sérieux compliqué et les exemples comiques peu raffinés, la chute de ton « démasque » le côté prétentieux et invite à rire. Il s'agit d'une stratégie qui ne manque pas d'accents auto ironiques et qui peut donc fonctionner tout au long du traité, en premier lieu comme une *captatio benevolentiae* assez efficace ; en plus elle crée entre l'auteur et son public une entente particulière. Elle invite à la familiarité avec ce qui vient d'être annoncé, le discours scientifique devient une espèce de jeu auquel on peut participer sans timidité, le mieux qu'on peut. Tout ceci suggère enfin l'anticonformisme de l'auteur et la nouveauté de ce qu'il a à dire.

Le jeu ironique qu'Umberto Eco propose à ses lecteurs ne se limite toutefois pas à ce qui vient d'être dit. Il continue à d'autres niveaux qui demandent aux participants des compétences plus spécialisées, quand les exemples puisés dans les blagues et dans la vie quotidienne sont directement mêlés et mis au même plan que des citations provenant des vénérables textes classiques, où l'auteur prend soin d'omettre toute référence bibliographique<sup>14</sup>. Il laisse donc au lecteur

<sup>12</sup> D'ailleurs en pleine conformité avec les règles de la rhétorique classique et médiévale. De l'autre côté Umberto Eco ne cache pas son aversion envers l'« *esempiese* » : le langage artificiel et ampoulé qui est souvent employé dans les études linguistiques (Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990).

<sup>13</sup> A titre d'exemple cf. Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., ex. 1, 2, 12, 16a, 32.

<sup>14</sup> Cf. Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., ex. 26, 27, 39.

le choix de décider s'il lui est utile pour quelque raison de situer les passages cités avec plus de précision, mais il lui joue aussi un tour malicieux : est-ce que toutes les citations sont exactes et « situables » ?<sup>15</sup> Il use de procédés analogues quand il polémique sur le plan intellectuel directement avec ses adversaires, le ton sérieux y étant mélangé avec le ton satirique, personnel et moqueur, typique du registre bas<sup>16</sup>. Dans le jeu d'ironie, le lecteur se trouve également exposé aux brusques changements de perspective. La surprise arrive, quand il faut bien invertir la direction des raisonnements, abandonner les exemples sélectionnés expressément pour illustrer les thèses, mettre la théorie en pratique et interpréter le début d'un récit qui commence d'une manière on ne peut plus banale : « A l'époque où commence cette histoire, Raoul et Marguerite [...] étaient mariés depuis cinq mois environ ». Pour identifier les deux personnages, Eco propose la formule :  $(\exists x) [Uomo(x) \cdot Sposato(x, z, Wn, s0 < s1)] \cdot (\forall y) [Uomo(y) \cdot Sposato(y, z, Wn, s0 < s1) \cdot (z = \gamma x2)] \supset (y = \gamma X1)$ , en précisant que ce que les poétiques traditionnelles considèrent comme moyen principal d'identifier un personnage, à savoir l'attribution d'un nom, n'est dans son analyse qu'un détail supplémentaire. A ce point, il s'agit de s'élever d'une formulation banale et quotidienne au discours complexe et sérieux ; la stratégie employée soigneusement par Umberto Eco pour entraîner les lecteurs dans son tourbillon dévoile logiquement son côté opposé et provoque un embarras. On pourrait se demander si ce n'est pas un piège... N'est-ce pas la caricature d'un jargon professionnel ? Est-ce que la formule explicative qui ne fait que compliquer les choses ne serait pas le noyau ironique du traité entier ? L'impossibilité de donner de réponses précises confirmerait le caractère ironique du *Lector in fabula*. Ceci ne signifie quand même pas qu'Umberto Eco, en se moquant des lecteurs ou/et des conventions du discours scientifique, nie les thèses dont il parle<sup>17</sup>. Au contraire, il invite son public à la réflexion, à l'interprétation, au dialogue polyphonique, à réfléchir sur les associations d'idées. Si dans un texte littéraire l'ironie peut devenir une forme de critique littéraire et d'exploration active du texte, que devient-elle dans un texte scientifique ? Une métacritique ? S'agit-il de mettre à nu les mécanismes et les

<sup>15</sup> Cf. Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., ex. 22. L'auteur continuera ce jeu aussi dans ses romans postérieurs (où il fournit par exemple la traduction d'un exergue hébraïque dans la liste des illustrations – mettant en relief le fait que pour un lecteur moyen européen les caractères hébraïques ne sont que des dessins abstraits).

<sup>16</sup> Cf. Umberto Eco, *Lector in fabula*, édition italienne, p. 144 : *La soluzione qui proposta mira a risparmiare a mia suocera una fatica così immane, da cui immaginiamo lo stesso Volli rifugga quando al mattino si chiede cosa accadrebbe se indossasse una maglietta Lacoste invece di una Fruit of the Loom* (La solution proposée ici vise à épargner à ma belle-mère l'immense fatigue que Volli lui-même évite, comme nous imaginons, quand il se demande le matin ce qui arriverait s'il mettait un shirt Lacoste au lieu d'un shirt Fruit of the Loom).

<sup>17</sup> *L'ironie ne substitue un sens à un autre sens, il s'agit d'afficher une différence, une distance par rapport à ce qui est énoncé* (Coline Klapisch Dimou, *L'ironie dans le discours fictionnel*, op. cit., p. 9).

limites du discours intellectuel et, par conséquent, de dévoiler la représentation du monde qu'elle renferme ? De mettre en relief non plus la littérarité mais la « scientificité » ? De proposer une oeuvre scientifique « ouverte » ?

L'attitude ironique d'Umberto Eco – dans notre contexte l'expression se réfère simplement à la façon de parler détournée et à la raillerie – face à la narration, à la création des univers discursifs et à la communication littéraire est présente aussi dans son premier roman, *Le nom de la rose*<sup>18</sup> dont il dévoile l'aspect artificiel. Umberto Eco manifeste sa stratégie dès l'avant-propos, intitulé ironiquement « Naturellement, un manuscrit ». Ironiquement, parce que « naturellement » ne peut pas être pris dans son sens courant par rapport à l'expérience : l'histoire que l'auteur raconte est au contraire tout à fait exceptionnelle. Il n'est pas naturel de trouver un manuscrit et l'accumulation de coïncidences romanesques qui ont accompagné sa transmission est encore moins naturelle<sup>19</sup>. « Naturellement » ne peut avoir ici d'autre sens que de se référer à une convention littéraire, d'ailleurs extrêmement rare aujourd'hui et par ceci peu naturelle : les narrateurs d'autrefois citaient des sources imaginaires pour assurer plus de crédibilité à leurs oeuvres. Ce que le lecteur doit retenir n'est pas le passé du manuscrit, confus, imprécis et invraisemblable, mais le fait que le texte qu'il s'apprête à lire est composé de textes et de conventions différents qui se superposent les uns aux autres tout au long d'une histoire mouvementée. Le texte hypothétique d'origine aurait été plusieurs fois recopié selon l'usage médiéval et une de ses versions – mais laquelle, est-ce que c'est une question pertinente, étant donné la quantité d'inconnues ? – aurait été imprimée selon les habitudes des temps modernes, probablement censurée conformément à la pratique de la Contre-Réforme, plus tard traduite et commentée – du reste plutôt mal – selon les principes de l'école historique et érudite du XIX<sup>e</sup> siècle et ensuite retraduite une fois de plus selon des critères assez obscurs. Est-ce que l'on peut s'étonner encore qu'un ouvrage de toute apparence médiéval contienne des techniques narratives qui rappellent le roman historique de l'Ottocento et que la philosophie naturelle y soit interprétée en termes sémiotiques ? D'autre part – les allusions d'Eco se font parfois plus explicites – la traduction française contiendrait déjà des anachronismes apparents, et il s'agit bien d'offrir au lecteur une « version italienne d'une obscure version néogothique française d'une édition latine du XVII<sup>e</sup> siècle d'une oeuvre écrite en latin par un moine allemand vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle ». Quel peut être le substrat original d'un tel texte, et encore, de quoi parle-t-il en fait ?

<sup>18</sup> Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1981 ; édition française *Le nom de la rose*, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 1982.

<sup>19</sup> Rappelons qu'Umberto Eco réussit à y tracer un trajet hérissé d'énigmes qui passe par l'Italie, l'Autriche, la France, l'Argentine, la Georgie communiste et la Tchécoslovaquie envahie par les troupes du Pacte de Varsovie en 1968.

Si l'évocation d'un manuscrit et la référence à une source historique et respectable ne contribuent pas à accroître la crédibilité de l'ouvrage, mais qu'au contraire elles la rendent plus problématique, ceci ne diminue en rien l'intérêt du texte qui reste une narration passionnante, à condition que le lecteur comprenne que dès le début l'auteur l'invite à un jeu. Ce clin d'oeil ironique incite le lecteur à réfléchir – sans le faire recourir à un langage scientifique et à l'explication d'un expert – sur le fonctionnement des mécanismes narratifs mis en oeuvre et sur la construction de mondes fictionnels hautement suggestifs. Aucune des conventions évoquées n'est pourtant menée jusqu'au bout, aucune n'est pleinement réalisée. Le lecteur apprend par conséquent qu'il ne peut entièrement se fier à la narration, et qu'il doit constamment rester sur ses gardes pour ne pas tomber dans les pièges du récit (et en harmonie avec ce principe, le récit qu'il découvre est constitué des souvenirs d'un vieillard qui, dans son imagination, redevient un jeune homme inexpérimenté et naïf, peut-être même trop naïf, afin que le lecteur n'oublie pas ce principe jusqu'à la fin de l'histoire).

La distanciation ironique de Umberto Eco envers sa narration (dont lui-même se déclare victime, perdu dans la confusion des détails bibliographiques, historiques et géographiques) oblige le lecteur à se poser inlassablement des questions sur la véritable matière du discours, de vérifier ses hypothèses et ses présuppositions, de découvrir des topiques hybrides et entremêlés, des sens contraires et superposés. Celui qui en reconnaîtra le plus en tirera aussi plus d'avantages (en termes du plaisir du texte, « naturellement »). La narration est un véritable mécano qui capte l'attention du lecteur et en dispose, en lui faisant découvrir aussi ses imperfections (programmées ?), son artificiel et ses contresens (apparents ?)<sup>20</sup>. Cette tactique contraint à une lecture contrôlée, à faire souvent marche arrière pour trouver le croisement du labyrinthe où l'on s'était égaré. L'ironie y reste souvent à peine visible...

Au début du roman, Guillaume de Baskerville rencontre des moines partis à la recherche d'un cheval. Il se montre capable de reconstruire avec exactitude les événements qu'il n'a pas vus et de deviner même le nom de l'animal évadé. Les associations intertextuelles plus érudites pourront référer au motif des fables assimilées dans la littérature populaire du Moyen Age, où la conclusion dépend des capacités d'esprit magiques. Une grille de lecture plus facile fera intervenir de manière beaucoup plus évidente le personnage de Sherlock Holmes. De toute évidence, l'épisode peut être interprété comme figure prémonitoire de l'action du roman. Mais, tandis que Conan Doyle banalise de manière tout à fait explicite les talents du héros en faisant appel à la logique et à l'expérience qui ne sont jamais mises en question, les éclaircissements formulés par Umberto Eco vont

<sup>20</sup> Cf. Coline Klapisch Dimou, *L'ironie dans le discours fictionnel*, op. cit., p. 43 : *l'ironie apparaît comme une infraction à la loi de cohérence qui interdit qu'au sein d'un même propos on trouve des éléments vers r et des éléments orientés vers non-r.*

dans une direction plus cohérente avec la mode d'aujourd'hui. L'auteur parle des symboles et des signes, des schémas de perception et des structures mentales, il évoque les notions relatives à l'encyclopédie personnelle, à la subjectivité, aux clichés, aux conventions, faisant référence à l'arsenal conceptuel de la sémiologie contemporaine. Il le fait dans un discours archaisant, plus allusif qu'explicatif, dans lequel on découvre un jeu d'ironie destiné aux « initiés » – une entente tacite avec le public le plus compétent – qui consiste à faire du savoir ultra-moderne une science médiévale. Les capacités et les compétences sémiologiques permettront à Guillaume de Baskerville de découvrir le « serial killer », mais l'intrigue policière finira par conduire le lecteur de nouveau vers les questions des manuscrits et de la transmission du savoir. En fait, derrière la séquence de meurtres, on retrouve un livre, un texte qui n'existe matériellement que dans un seul exemplaire, et qui en tant que « fait littéraire » n'existe donc pas, aussi longtemps que l'exemplaire reste inaccessible. Toutefois les deux adversaires protagonistes du roman connaissent le contenu de l'ouvrage sans jamais l'avoir lu (contrairement à l'auteur qui a lu son manuscrit, mais ne l'a pas compris en détail et en a oublié une partie) ! On a déjà suffisamment insisté sur les aspects ironiques d'une telle situation<sup>21</sup>.

Le champ de référence principal – le « savoir partagé » indispensable afin que l'ironie puisse fonctionner – n'est pas le sens commun, ni la subjectivité de l'expérience personnelle, comme c'est d'habitude le cas des textes littéraires. D'autre part dans le savoir scientifique évoqué dans son roman, Umberto Eco ne tend pas à la clarté et à l'univocité, comme dans un discours conventionnel : au lieu d'un schéma linéaire, il emprunte à la narration romanesque sa forme à rhizome. La tâche de le mettre en ordre en vue de lui donner un sens incombe au lecteur. De cette manière, le langage et l'univers qu'il crée sont à la fois pris au sérieux et contesté. Dans le domaine des codes et des signes, tout est en fait création soumise aux règles de la sémiologie : aussi bien la fiction et l'imaginaire que la vérité et le vraisemblable, l'illusion et le mensonge. Connaître et savoir utiliser habilement ces règles équivalent à gérer la réalité. Umberto Eco semble se divertir en jouant tout à fait ouvertement et en véritable virtuose avec les mécanismes du langage, les conventions littéraires, la notion de la vérité. Malgré ceci, l'on ne met jamais en cause la présupposition que derrière cet univers sémiotique il existe une réalité solide, et dans le contexte du roman, le réalisme. Le regard distancié et ironique qu'Umberto Eco jette sur ce qu'il écrit ne lui fait pas renoncer à son travail de romancier artisan. Si l'on convient toutefois que la bonne qualité d'un roman peut être l'effet d'une application attentive des règles et des instructions de caractère « technologique » dont on voit bien les limites,

---

<sup>21</sup> Cf. Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Editions de Minuit, 2007, *passim*.

est-ce que ceci ne le réduit pas au rang d'un produit de consommation ? Et de ce fait, une distance « ironique » par rapport à certaines ambitions d'ordre spirituel et artistique ne s'impose-t-elle pas ?

En pratiquant l'ironie, Umberto Eco sait mettre à profit tous ses aspects : elle est à la fois un procédé rhétorique efficace, un divertissement, une démonstration de bravoure du conteur et une façon de plaisanter et d'amuser le public. En même temps elle est une manière de percevoir et d'interpréter le monde. Rien d'étonnant alors si l'ironie apparaît souvent dans ce genre de textes d'Umberto Eco où elle est traditionnellement le plus à sa place, dans ses feuilletons. Déjà le titre qu'il donnait à sa rubrique dans « L'Espresso », « La bustina di Minerva », ironise sur son importance et sur l'engagement de l'auteur<sup>22</sup>. Les textes qui suivent jouent souvent sur l'ambiguïté et sur le paradoxe : le mélange du sérieux et du non-sérieux oblige le lecteur à juger lui-même le « matériel » qui se trouve en face, sans pouvoir s'appuyer sur l'opinion de l'auteur. En laissant toute décision à son lecteur, Umberto Eco adopte en apparence l'attitude de celui qui n'a pas l'intention de prétendre au rôle de l'« opinion maker » sérieux et engagé<sup>23</sup>. Ses commentaires politiques relatifs à la triste période initiée par le 11 septembre 2001 peuvent être recueillis sous un titre commun qui joue sur les termes *A passo di gambero* : *guerre calde e populismo mediatico* et porter des titres particuliers surprenants où l'on évoque l'enfance fasciste, la relation en direct de la prise de Jérusalem, le crépuscule du millénaire commençant, la crédulité de ceux qui ne croient en rien<sup>24</sup>. Chaque texte contient un signal qui met en alerte et annonce que les mots ne peuvent pas être pris à la lettre : d'habitude, l'enfance n'a pas de couleur politique, la conquête de Jérusalem insérée dans la partie intitulée « Le retour aux croisades » fait plus penser aux poèmes de la Renaissance qu'aux relations en direct, la période dont le crépuscule commence immédiatement après son début ne pourra pas devenir millénaire et qui ne croit pas en dieu ne devrait pas en principe croire en tout. Les titres contiennent donc des affirmations qui ne semblent pas vraies et demandent une explication. Le plus souvent cette explication n'arrive pas, bien qu'il s'agisse de questions dont on ne peut pas mettre en doute le sérieux et l'urgence.

<sup>22</sup> Tel est aussi le titre d'un recueil de ses textes publiés en volume. Dans certaines traductions françaises, le caractère humoristique et ironique des feuilletons est ultérieurement souligné par les titres originaux des recueils : cf. *Pastiches et postiches*, Paris, Messidor, 1988 ; *Comment voyager avec un saumon : nouveaux pastiches et postiches*, Paris, France Loisirs, 1998. Cf. aussi l'édition américaine *How to travel with a salmon and other essays*, San Diego, Harcourt Brace, 1995.

<sup>23</sup> Cf. Coline Klapisch Dimou, *L'ironie dans le discours fictionnel*, op. cit., p. 14. qui parle d'une sorte de fiction par laquelle l'orateur donne pour simple supposition ce qui pourtant est la vérité...

<sup>24</sup> Umberto Eco, *A passo di gambero ; guerre calde e populismo mediatico*, Milano, Bompiani, 2006 ; édition française *A reculons comme une écrevisse : guerres chaudes et populisme médiatique*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Mario Fusco, Pierre Laroche et al., Paris, Grasset, 2006.

Comme dans son traité de sémiologie et dans son roman, Umberto Eco rompt dans ses feuilletons avec les conventions et les trames, cette fois il s'agit des schémas du quotidien et du sens commun. Il arrive donc qu'un fait quotidien et sans importance mérite aux yeux du narrateur une attention particulière et une analyse détaillée, suivie par une relation soignée et ornementale, comme s'il s'agissait d'un cas d'importance ou digne d'une particulière « mise en défamiliarisation » intellectuelle ou artistique. De cette façon les difficultés d'un repas dans l'avion ou de la toilette dans un grand hôtel sont présentées comme de vrais problèmes existentiels. Au contraire, des questions politiques, sociales et morales qui devraient préoccuper l'opinion publique (à titre d'exemple : la transformation de la vie en spectacle médiatique, la peine de mort, les limites de la *privacy*) sont réduites aux schémas grotesques, radicalement simplifiés, mécaniques et répétitifs : il paraît que les solutions adoptées par les sociétés et par les pouvoirs sont souvent dictées par le hasard, par la paresse, ou par des sentiments rudimentaires, à peine masqués par des argumentations fausement ou superficiellement rationnelles. L'individu humain reste toujours une bête illogique, égoïste et au fond sauvage, en fin de compte il devient victime des paradoxes qu'il crée lui-même et dont il est on ne sait pas pourquoi surpris. L'ironie d'Umberto Eco consiste à réduire notre existence à l'absurde et au chaos. C'est au lecteur de décider si c'est vraiment inévitable.

Les ironies que nous venons de rappeler explorent donc les frontières entre le raisonnement scientifique, les phénomènes littéraires et les conventions du raisonnement pratique et quotidien. Les textes et les discours pris en considération sont-ils en quelque sens complémentaires ? Est-ce que leurs champs d'intérêt s'interpénètrent ? N'a-t-on pas l'impression que certaines conclusions des raisonnements théoriques se rapprochent des formules magiques ? Le mystère n'est-il pas explicable à la fin en terme de sens commun ? L'interprétation des mondes narratifs possibles ne s'avère-t-elle pas plus complexe et problématique que l'interprétation que l'on donne d'habitude au monde réel ? Le monde quotidien n'est-il pas plus grotesque et artificiel que le monde de la représentation artistique ? Ne nous trouvons-nous pas « en face d'un savoir stupidement enflé, qui semble avoir possédé toutes les sagesse » ? Si nous sommes portés vers des conclusions de ce genre, c'est grâce à l'effet de défamiliarisation que les ironies d'Umberto Eco apportent dans tous les genres de discours qu'il pratique. Elles me semblent fonctionner comme un instrument, une technique de persuasion plutôt que l'expression d'une attitude envers le monde. Toutefois, je me garderai bien de risquer une affirmation univoque – *guai a commentare l'ironia...*