Ironie et dissimulation dans la *nouvelle* et dans la *comédie* :
Réflexions sur les œuvres de
Des Périers, Marguerite de Navarre, Molière et Mme de Lafayette

Irony and dissimulation in the *novella* and the *comedy*:
Reflections on the works of
Des Périers, Marguerite de Navarre, Molière and Mme de Lafayette

by

Monika G. B. Edinger

B.A. (Honours Program), The University of British Columbia, 2008

M.A., The University of British Columbia, 2010

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

THE FACULTY OF GRADUATE AND POSTDOCTORAL STUDIES

(French)

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

(Vancouver)

April 2019

© Monika G. B. Edinger, 2019

The following individuals certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies for acceptance, the dissertation entitled:

Ironie et dissimulation dans la *nouvelle* et dans la *comédie* : Réflexions sur les œuvres de Des Périers, Marguerite de Navarre, Molière et Mme de Lafayette

---

submitted by Monika Edinger in partial fulfillment of the requirements

the degree of Doctor of Philosophy

in French Literature

Examining Committee:

Richard Hodgson, French Studies

Supervisor

Joël Castonguay-Bélanger, French Studies

Supervisory Committee Member

Gaby Pailer, Germanic Studies

Supervisory Committee Member

Nancy Frelick, French Studies

University Examiner

Patricia Badir, English Studies

University Examiner

Additional Supervisory Committee Members:

Daniel Maher, School of Languages, Linguistics, Literatures and Cultures

External Examiner

ABSTRACT

Irony, in its common sense, is a linguistic phenomenon (a rhetorical device or a literary technique such as verbal irony), a philosophical concept (Socratic or Ciceronian irony), the intentional disguise of an utterance in order to convey a meaning different from what has been said to what is implied, or the result of unintentional actions (such as situational irony). Although there are connections between verbal and situational irony, between literary and philosophical principles, the complexity of irony still gives rise to numerous questions.

Consequently, this dissertation examines the functions of verbal and situational irony in a corpus of 16th- and 17th-century texts with respect to the affinity between the genres of the *nouvelle* and the comedy. Our principal objective is to present a comparative and structural analysis which shows the interplay between the poly-functional uses of irony, along with the phenomenon of laughter, and the theme of marital infidelity in the following works: the *Nouvelles Récréations et joyeux devis* of Bonaventure Des Périers, the *Heptaméron* of Marguerite de Navarre and the *Dames galantes* of Brantôme (pertaining to the *nouvelles* and discussed in the first chapter); the *Comédie des quatre femmes* of Marguerite de Navarre and *Dom Juan* by Molière as representatives of comedy (discussed in the second chapter); conversely, Madame de Lafayette's *Princesse de Clèves* is a hybrid text analysed in the third chapter.

To complement our corpus, we also consider classic concepts of irony as established by Socrates and Cicero, early principles of laughter as defined by Laurent Joubert, as well as critical theory of key figures such as Henri Bergson, Mikhail Bakhtin, and Philippe Hamon.

The framework for this study arises from the fact that the affinity between the *novella* and the comedy with respect to the concept of verbal irony remains relatively unexplored. While the contrastive mechanisms of ironical utterances often turn the communication of truth into theatrical performances, we argue that the intertwining of narrative and drama unfolds the problems of conflicting realities and thus, constitutes the medium that ultimately unites our corpus and theme while offering new aspects of interpretation.

RÉSUMÉ

L'ironie, dans tous les sens du terme, constitue un phénomène linguistique (une figure de rhétorique ou une technique littéraire telles que l'ironie verbale), un concept philosophique (défini par Socrate et Cicéron), la dissimulation intentionnelle de l'énoncé ironique par l'émetteur pour communiquer un message qui diffère de son sens littéral, ou le résultat d'un mélange de circonstances non intentionnelles (comme l'est l'ironie situationnelle). Bien qu'il y ait des liens entre l'ironie verbale et l'ironie situationnelle, entre les concepts littéraires et philosophiques, la complexité de l'ironie ne cesse pas de poser problème.

D'où l'idée centrale d'une étude comparative qui examine la corrélation entre le rôle polyfonctionnel de l'ironie (verbale et situationnelle) — qui entraîne souvent le rire — et le caractère intergénérique de la *nouvelle* et de la comédie dans un corpus restreint aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles portant sur le thème de l'infidélité conjugale, à savoir : les *Nouvelles Récréations et joyeux devis* de Bonaventure Des Périers, l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre et les *Dames galantes* de Brantôme (appartenant au genre de la *nouvelle* et discutées dans la première partie) ; la deuxième partie est consacrée aux pièces de théâtre : la *Comédie des quatre femmes* de Marguerite de Navarre et le *Dom Juan* de Molière ; inversement, la troisième partie se veut une exploration d'un texte hybride, *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette.

Les conceptions socratique et cicéronienne de l'ironie complémentent notre corpus, ainsi que les réflexions de Laurent Joubert sur le rire et les aperçus de quelques critiques modernes dont Henri Bergson, Mikhaïl Bakhtine et Philippe Hamon.

Notre cadre découle du fait qu'il y a très peu d'études approfondies de la *nouvelle* qui analysent le mélange de celle-ci avec la comédie sous l'angle de l'ironie. D'un côté, le recours à l'ironie transforme souvent la communication en performance théâtrale tramée pour voiler et/ou dévoiler la vérité ; de l'autre, l'enchevêtrement entre le narratif et le dramatique révèle non seulement la problématique de réalités antithétiques, mais entrelace aussi le corpus et le thème de notre recherche en ouvrant une nouvelle voie de lecture envers le discours ironique.

LAY SUMMARY

This comparative study presents the functions of irony with respect to the affinity between the genres of the *nouvelle* and the comedy in a corpus of 16th- and 17th-century texts illustrating matrimonial infidelity. Our principal objective is to examine the functions of irony (verbal and situational), along with the phenomenon of laughter. On the one hand, irony is often used in theatrical performances in order to veil and/or unveil the truth. However, there is no explanation for the paradox of a rhetorical device representing simultaneously one thing and its antonym. On the other hand, the ambivalence of ironical utterances can be problematic with respect to the relationship between the characters, as well as between the author, the narrator, and the reader — in particular when irony adopts a truthful, suggestive, or ill-concealed expression resulting from the difference between the conveyed and the implied meaning.

RÉSUMÉ SIMPLIFIÉ

Cette étude comparative montre le lien entre la *nouvelle* et la comédie en relation avec l'ironie dans un corpus restreint aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles qui porte sur le thème de l'infidélité conjugale. La réflexion principale qui nous occupe est la question de savoir quelles pourraient être les fonctions de l'ironie (verbale et situationnelle) et, étroitement lié à celles-ci, la fonction du rire. D'une part, le recours à l'ironie fait souvent penser à une performance théâtrale tramée pour voiler et/ou dévoiler la vérité. Cependant, nulle définition ne peut répondre à la question de savoir comment une figure de rhétorique peut représenter à la fois une chose et son contraire. D'autre part, l'ambivalence de l'énoncé ironique problématise souvent le rapport entre les personnages, ainsi qu'entre l'auteur, le narrateur et le lecteur au moment où il prend un air véritable, suggestif ou dissimulateur dû à l'écart entre les sens littéral et implicite.

PRÉFACE

Cette dissertation constitue une étude originale de son auteur, Monika Edinger. Elle correspond aux règlements de présentation et de formatage de l'Université de la Colombie Britannique.

Étant donné qu'il y a très peu d'études approfondies de la *nouvelle* qui analysent le mélange de celle-ci avec la comédie sous l'angle de l'emploi de deux variantes de communication aussi liées que distinctes — l'ironie verbale (mécanisme complexe et difficile à reconnaître) et l'ironie situationnelle (résultat d'un mélange de réalités antagonistes) — nous nous pencherons sur ce sujet relativement peu exploré. C'est là notre véritable contribution aux recherches actuelles dans le domaine.

TABLE DES MATIÈRES

ABSTRACT ..... **iii**

RÉSUMÉ ..... **v**

LAY SUMMARY ..... **vii**

RÉSUMÉ SIMPLIFIÉ ..... **viii**

PRÉFACE ..... **ix**

TABLE DES MATIÈRES ..... **x**

LISTE DES FIGURES ..... **xiii**

REMERCIEMENTS ..... **xiv**

DÉDICACE ..... **xv**

INTRODUCTION **1**

Définition de la problématique, hypothèse de travail et méthodologie 4

État de la question 15

Les *nouvelles* : Les *Nouvelles Récréations et joyeux devis* de Bonaventure Des Périers, L'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre et *Les Dames galantes* de Brantôme 15

Les *comédies* : La *Comédie des quatre femmes* de Marguerite de Navarre et le *Dom Juan* de Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 21

Le texte hybride : *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette 27

Concepts et notions sur le rire et sur l'ironie 32

Premiers concepts de l'ironie 32

Concepts prémodernes (du XVI^{e} au XVII^{e} siècle) 34

Concepts modernes de l'ironie 35

1. PREMIÈRE PARTIE : l'ironie et le rire dans le genre de la *nouvelle* 45

1.1 L'ironie comme figure de rhétorique ciblant certains types de personnages..... 46

1.2 L'ironie comme moyen de dissimulation 57

1.3 L'ironie comme arme verbale visant à l'attaque ou à la défense..... 78

1.4 L'ironie comme moyen de rabaissement 86

1.5 Conclusion de la première partie 93

2. DEUXIÈME PARTIE : l'ironie et le rire dans le genre de la comédie.....101

2.1 La *Comédie des quatre femmes* (1542) de Marguerite de Navarre 105

2.1.1 L'ironie comme figure de rhétorique ciblant certains types de personnages..... 107

2.1.2 L'ironie comme arme verbale visant à la défense ou à l'attaque..... 115

2.1.3 L'ironie comme moyen de rabaissement 129

2.1.4 L'ironie comme moyen de dissimulation 142

2.2 *Dom Juan ou Le Festin de Pierre* (1665) de Jean-Baptiste Poquelin dit Molière..... 152

2.2.1 L'ironie comme figure de rhétorique ciblant certains types de personnages..... 154

2.2.2 L'ironie comme arme verbale visant à la défense ou à l'attaque..... 170

2.2.3 L'ironie comme moyen de dissimulation 176

2.2.4 L'ironie comme moyen de rabaissement 188

2.3 Conclusion de la deuxième partie 193

3. TROISIÈME PARTIE : l'ironie et le rire dans les genres hybrides.....198

3.1 L'ironie comme figure de rhétorique ciblant certains types de personnages..... 208

3.2 L'ironie comme arme verbale visant à l'attaque ou à la défense..... 217

3.3 L'ironie comme moyen de rabaissement 223

3.4 L'ironie comme moyen de dissimulation 228

3.5 Conclusion de la troisième partie 237

CONCLUSION 239

Synthèse 239

Récapitulation : pour revenir à l'objectif 241

Recherches ultérieures 260

BIBLIOGRAPHIE 262

ANNEXE 275

Schéma strophique de la *Comédie des quatre femmes* 275

LISTE DES FIGURES

Figure 3.1 Modèle hybride : entrelacement des modes narratifs et dramatiques 200

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier en tout premier lieu le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) pour le soutien financier qui nous a permis de poursuivre nos études et de mettre au jour ce projet.

Nous remercions également chaleureusement les membres de notre comité, à savoir les professeurs Richard Hodgson, Joël Castonguay-Bélanger et Gaby Pailer. Toute imperfection de cette dissertation est uniquement à la charge de l'auteur, qui va continuer ses recherches dans ce domaine.

Un merci particulier au professeur Richard Hodgson pour l'appui, la clairvoyance et l'encouragement qu'il nous a donnés tout au long de notre formation doctorale. Merci d'avoir cru en nous, merci d'avoir partagé notre enthousiasme ; aussi et surtout, merci de votre patience inébranlable ! Nous remercions de tout cœur le professeur Joël Castonguay-Bélanger pour sa lecture zélée et plus qu'assidue de notre dissertation, ainsi que pour ses commentaires et ses explications bienveillantes. Merci de votre sens d'humour discret et de votre patience ! Merci d'avoir approfondi notre écriture et d'avoir élargi notre vision du sujet. Nos remerciements sincères au professeur Gaby Pailer pour ses précieux conseils et particulièrement pour les références inestimables à la littérature allemande qu'elle nous a données lors de la révision de notre dissertation. Merci d'avoir éloigné nos hésitations, de nous avoir encouragée d'entrer dans ce champ littéraire important et volumineux !

Enfin, un merci du fond du cœur à tous et à toutes qui nous ont soutenue, aidée, encouragée, inspirée ... et tolérée lors de la poursuite d'un rêve devenu à la fois réalité et voyage de transformation.

DÉDICACE

À ma famille...

.

INTRODUCTION

Nouvelle, théâtre, dissimulation et ironie — voici les quatre termes qui constituent les piliers de notre thèse qui explore le lien étroit entre la *nouvelle* et la comédie en relation avec l'ironie, une figure de rhétorique ou un procédé qui va souvent de pair avec la dissimulation. En définitive, l'ironie est aussi variée que difficilement classable ; selon Alain Vaillant, ce « n'est ni un genre, ni un ton ou un mode littéraire » (11). Il s'agit plutôt d'une figure de sens qui remonte à la rhétorique classique et qui, selon la classification d'Aristote, porte sur l'opposition et le contraste (Ducrot et Schaeffer 580-581). Selon un autre point de vue, l'ironie verbale repose sur l'art de dire quelque chose sans vraiment le dire ou, comme l'affirme Douglas Muecke, « 'the art of irony is the art of saying something without really saying it' » (*Compass* 5; notre traduction).[1]

De la dissimulation à l'ironie, de l'ironie au rire — les définitions et les formes de l'ironie sont complexes et, comme on le verra, inextricablement mêlées ; c'est d'ailleurs la raison pour laquelle on passe facilement de l'un à l'autre. Il faut pourtant bien distinguer entre l'ironie et le rire, qui ne sont pas la même chose. Il y a effectivement une relation de cause et effet, c'est-à-dire que l'ironie est la cause qui peut déclencher le rire, alors que le rire en est l'effet. Quant aux fonctions de l'ironie, on a tendance à dire qu'elle aboutit souvent au désarmement d'un adversaire ou à la feintise de l'ignorance d'un fait désagréable, lorsqu'on se sent coincé sur une

[1] Abordant le problème dans l'optique d'une classification rhétorique, Muecke explique aussi que l'ironie tire son origine de l'époque classique ; on y reviendra dans la section « État de la question ».

question ou sur une problématique, pour ne pas devenir la cible de la dérision. Ainsi, la stratégie de la dissimulation constitue l'élément structurant du discours ironique, un discours qui fait aussi et surtout s'entrelacer le narratif et le dramatique. Toutefois, les questions du dramatique et des aspects du mode narratif sont problématiques lorsque la parole et la communication s'obscurcissent en prenant un air dissimulateur, voire artificiel : le cadre narratif et la mise en scène des personnages orchestrés dans la forme narrative de la *nouvelle* et créés par l'auteur, ainsi que l'emploi de l'ironie verbale et de tous les procédés de comique langagier qui reposent sur la tromperie ou qui la créent, permettent d'approcher un enjeu différent de l'oralité du récit. Elle devient artificielle, comparable à un dispositif structurel faisant semblant une forte composante orale qui crée un effet de réel. Nous soutenons que ce qui unit et ce qui caractérise les genres et l'énonciation ironique est le performatif (dans le sens de John L. Austin). Bien que, selon la théorie d'Austin,[2] les paroles performatives soient strictement explicites, c'est-à-dire qu'elles prennent leur sens littéral, nous signalons que le performatif peut être ironique et, alors, prendre un air ambigu, dissimulateur. Il dépend effectivement de la véritable intention du locuteur, c'est-à-dire de l'ironiste, de voiler ou de dévoiler son dessein, d'accomplir une action ou non. Par conséquent, l'ironie ne communique pas toujours le contraire de son contenu littéral — c'est l'ironiste qui ne lui donne qu'un sens explicite ou implicite. Comme nous le rappelle Muecke, le concept de l'intention de l'ironiste équivaut souvent à un jeu de rôle.[3] Dans cette

[2] Voir infra, note 50, sur les énoncés performatifs et constatifs.

[3] Voici ce qu'en dit Muecke : « Whether the ironist plays the mock-modest or mock-circumspect role of the eiron or the mock-confident role of the alazon, he is to some extent playing a role » (*Irony* 39).

optique posée sur l'oralité, la question est de savoir comment la transposition de la parole s'effectue dans les genres et ce qui en résulte.

Ce phénomène est encore plus évident dans la *nouvelle encadrée* : elle présente une structure fortement marquée par des procédés dramaturgiques, ce qui la transforme en spectacle, en narration dramatique, pour ainsi dire, et qui fait penser à une comédie en prose.[4] En fait, la structure-cadre est comparable à une pièce de théâtre dont le cadre se veut une mise en scène de l'action principale (l'intrigue d'une histoire narrée devenant un scénario théâtrale, pour ainsi dire). À cela s'ajoutent les didascalies théâtrales, c'est-à-dire les informations supplémentaires des poètes qui transforment la nouvelle en scène de théâtre : les narrateurs au 1er degré — les devisants-narrateurs du récit-cadre sont aussi des personnages — racontent, chacun à leur tour, des histoires.[5] La narration dramatique nous mène à l'intérieur du cadre, où les personnages du 2ème degré performent la mise en scène des histoires narrées par les personnages narrateurs du 1er degré.[6] Notre modèle de communication,[7] auquel le philologue allemand Manfred Pfister a

---

[4] Voir infra (p. 28), Aron Kibédi Varga, sur le rapport entre la *nouvelle encadrée* et le théâtre comme on le trouve, entre autres, dans l'*Heptaméron*.

[5] La mise en œuvre esthétique de l'*Heptaméron*, c'est-à-dire l'inclusion de récits dans le récit-cadre — une structure héritière du *Décaméron* et désormais connue sous le nom de *nouvelle encadrée* — exige une distinction nette entre les dix conteurs des histoires, à savoir les devisants/narrateurs du récit-cadre et les protagonistes (les personnages) à l'intérieur des récits.

[6] À préciser qu'il n'y a qu'un seul narrateur dans la nouvelle 6 de Des Périers, alors qu'on en trouve plusieurs chez Marguerite de Navarre et chez Mme de Lafayette. Pour plus de détails sur

donné l'empreinte, illustre ce rapport particulier entre récit-cadre et procédés dramaturgiques, comme on le trouve dans le genre de la *nouvelle encadrée,* dans les pièces de théâtre et dans le texte hybride (à savoir *La Princess de Clèves*). L'entrelacement entre cadre et narration, entre procédés dramaturgiques et spectacle, est pertinent dans la représentation de la vie à la cour, ce lieu de spectacle et jeu de rôles dans laquelle abondent les fausses apparences et la dissimulation. Notre recherche a montré que beaucoup d'intrigues témoignent d'une mise en scène où va s'écouler l'énoncé ironique qui provoque souvent le rire des protagonistes, des narrateurs ou des lecteurs. Mais *pourquoi* et *de quoi* rit-on ? Quelle est la fonction sociale de l'ironie ? Notre objectif sera biparti : d'une part, explorer le caractère intergénérique de la *nouvelle* qui emprunte beaucoup aux procédés dramaturgiques, principalement à ceux de la comédie ; d'autre part, montrer les rôles et les fonctions de l'ironie et, étroitement lié à celle-ci, du rire.

Définition de la problématique, hypothèse de travail et méthodologie

Cette étude se veut une analyse comparative des fonctions de l'ironie verbale et du rire dans un corpus de textes exemplaires du XVI^{e} au XVII^{e} siècle qui appartiennent soit au genre de la *nouvelle* soit au genre de la comédie. Ce qui relie notre corpus d'étude, ce sont le thème de l'infidélité conjugale et la dimension polyfonctionnelle de l'ironie verbale. Comme l'explique

---

la perspective narrative, voir Genette (*Figures III* 203-224) ; sur le statut du narrateur et les paradigmes niveau/relation, voir Genette (255-256).

[7] Infra, sections « Méthodologie » et « 3ème Partie : l'ironie et le rire dans les genres hybrides ».

Hamon, les thèmes privilégiés auxquels l'ironie est liée sont, entre autres, les thèmes érotiques et sexuels (8). Voilà ce qui a dirigé le thème et la sélection de textes à l'étude, des textes représentatifs qui montrent un éventail de points de vue sur l'adultère. Par ailleurs, l'ironie verbale problématise non seulement le rapport entre les personnages, mais aussi celui entre l'auteur, le narrateur et le lecteur. Ce rapport se complique du fait que le recours à l'ironie fait penser à une performance théâtrale tramée pour voiler et pour dévoiler la vérité. Cependant, nulle définition, dans son unicité, ne peut répondre à la question de savoir comment une figure de rhétorique peut-être à la fois une chose et son contraire. Le sens de l'énoncé ironique se complique encore plus au moment où il prend un air véritable, suggestif, dissimulateur ou, encore, faux en raison de cet écart entre le sens littéral et le sens implicite (un des traits caractéristiques de l'ironie verbale). Étant donné qu'il y a très peu d'études approfondies de la *nouvelle* qui analysent le mélange de celle-ci avec le théâtre sous l'angle de l'emploi de l'ironie, nous proposons d'examiner les occurrences de deux variantes de communication aussi liées que distinctes — l'ironie verbale (mécanisme complexe et difficile à reconnaître) et l'ironie situationnelle (résultat d'un mélange de réalités opposées ou antithétiques).

Quels pourraient-être les fonctions de l'ironie et, étroitement lié à celles-ci, le rôle du rire? Quel est leur effet sur la communication dans le récit et sur scène, c'est-à-dire dans les genres de la *nouvelle* et de la comédie ? L'emploi de l'ironie renforce-t-il la dimension théâtrale de la *nouvelle* ? Voici les questions qui ont dirigé cette étude et auxquelles nous répondrons au cours de notre analyse :

1. Qu'est-ce que les passages ironiques de notre corpus ont en commun ? Qu'est-ce qui les différencie ? Comment les classer ?

2. Quelle pourrait être la fonction de l'ironie dans le genre de la *nouvelle*, quelle est sa fonction dans le texte dramatique ? Plus précisément, pour quels aspects de langue/de situations est-elle utilisée, dans quelle(s) situation(s) se sert-on de quelle forme d'ironie ?

3. Peut-on parler d'une supra-fonction de l'énoncé ironique, d'une méta-figure bipartie qui, appliquée à n'importe quel genre, aide à la composition d'un texte qui instruit et aboutit au rire ? L'ironie est-elle vraiment restreinte aux textes comiques ? Si c'était le cas, on s'attendrait à ce que l'ironie n'ait pas sa place dans un texte sérieux, tragique. Cependant, comme le montrent beaucoup d'œuvres de la littérature antique et moderne, l'ironie y a sa place, bien qu'elle ne déclenche pas toujours le rire. Tout au contraire, il se peut qu'elle serve d'élément de transition du comique au tragique, qu'elle transforme une comédie en tragédie.

4. Quelle pourrait être la relation entre l'ironie, le rire et le *topos* de la vérité (une question de taille dans le genre de la *nouvelle*) ?

5. On observe le recours à l'ironie et à la dissimulation tant chez les écrivains de la Renaissance que chez les auteurs libertins. De plus, les personnages masculins et féminins à l'intérieur des récits présentent toute une gamme de points de vue sur le cocuage dans des discours souvent ironiques — et en deviennent victime. Examinés sous cet aspect, les mécanismes de l'ironie entraînent inévitablement des questions sur la représentation et sur les théories de « gender ». C'est-à-dire que nous ne nous intéressons pas à la dimension anthropologique des termes *masculin* et *féminin* étant donné qu'il est difficile, voire impossible, de s'accorder sur une réaction masculine ou sur une réaction féminine.[8] Il serait également faux

[8] Le terme anglais « gender » est plus précis que le terme français « genre » celui-ci désignant soit l'appartenance littéraire d'un texte soit l'appartenance au sexe masculin ou au sexe féminin.

de suggérer que tous les personnages masculins (ou féminins) réagissent de la même façon sur une action ou sur un énoncé ironique. On ferait mieux de parler des perceptions individuelles puisque les termes de *masculin* et de *féminin* ne sont que des constructions rhétoriques et sociologiques. Inversement, nous lisons l'emploi de l'ironie verbale dans nos textes du point de vue performatif et du point de vue discursif, à savoir les parties du discours et l'ensemble du contexte. Nous examinerons donc si on peut parler d'une prédominance de l'emploi de l'ironie chez les uns ou les autres écrivains ? Peut-on parler d'une figure typique du discours masculin ou bien, s'agit-il d'une figure propre au discours féminin ? Après tout, l'ironie ne décrit pas, elle *suggère* et alors, fait appel à l'imagination et à l'intelligence du lecteur. De ce point de vue, quel est le rapport entre ironie et réalité aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles ? L'usage de l'ironie change-t-il à travers les siècles ?

Méthodologie

Sur le plan méthodologique, nous tenons tout d'abord à aviser le lecteur que notre étude ne se veut point une analyse historique même si la plupart des analyses contemporaines de notre corpus sont basées sur cette approche. Il ne faut pas s'attendre à une investigation historique des œuvres et des genres. Inversement, nous proposons une visée strictement narratologique et

---

Quoiqu'on ne puisse que difficilement évacuer ces aspects du discours ironique, qui touchent aussi aux thèmes de pouvoir, d'autorité et de voix, il faut souligner que ceux-ci ne constituent pas l'élément structurant de notre travail.

formaliste. Par conséquent, notre approche hétérogène, qui unit des aspects synchroniques et diachroniques d'un côté, et des aspects littéraires et linguistiques de l'autre, est consacrée à une analyse des mécanismes de l'ironie sur les plans littéraire, linguistique-sémantique et idéologique.

Pour mener à bien cette entreprise, voici des réflexions préliminaires à l'égard des différents mécanismes de l'ironie. Qu'est-ce que l'ironie verbale ? Selon la plupart des définitions modernes, il s'agit d'une figure de style multiforme qui veut faire comprendre le contraire de ce que le locuteur pense dans le but de ridiculiser. Plus précisément, c'est une forme d'articulation intentionnelle en deux étapes où l'énoncé ironique repose avant tout sur la compréhension, notamment celle de l'auditeur qui doit comprendre l'intention ironique du locuteur. La première étape de ce processus est basée sur la reconnaissance des signaux ou des marqueurs de l'énoncé ironique formulé par le locuteur. Or, on a affaire, selon Vaillant, à un écart (12) qui s'échelonne entre la parole ironique et son sens littéral, entre l'inclusion et la disjonction. Il faut rejeter la signification littérale et dévoiler le sens implicite, le dessous de l'énonce ironique afin de bien identifier cet écart entre la réalité et l'attente du locuteur. De même, l'ironie verbale est caractérisée par un contexte de connaissances partagées entre l'auditeur et le locuteur — sinon l'articulation de l'ironie, de ce qui aurait été perçu comme étant ironique, ne conduira pas au but et le locuteur se trouvera dans un vide, dans une tentative échouée.[9] Par exemple, la signification ironique des mots « quel temps magnifique ! » ne peut

[9] Vaillant parle d'un pacte intellectuel, des « liens de complicité » (13) entre l'auteur et le lecteur afin que l'intention ironique soit comprise.

être comprise et interprétée ironiquement si l'on ignore qu'il pleut à verse et que le locuteur avait l'intention de faire une promenade. L'ironie se manifeste ici à travers l'opposition entre le choix de l'expression positive « temps magnifique » et les circonstances extérieures qui suggèrent plutôt le contraire — on appelle cette figure de style une antiphrase ironique.[10] Dans ce cas-là, le marqueur repose sur un contexte situationnel auquel peuvent s'ajouter des modulations prosodiques (tels qu'un changement d'accent, d'inflexion, de ton, de tonalité du langage oral afin de produire un certain effet sur l'auditeur), une expression faciale incongrue du locuteur ou tout autre interaction verbale employée par celui-ci (ou bien, une combinaison de tout cela).[11] Ce sont les points essentiels de l'art oratoire — l'*elocutio* et l'*actio* — comme les a définis Cicéron. Il s'ensuit donc un écart entre l'expression et la pensée. Nous voilà à la deuxième étape de l'ironie verbale, qui consiste à interpréter correctement l'énoncé ironique, une formule beaucoup plus difficile à dévoiler que l'on ne le pense puisque l'auditeur est forcé de comprendre assez vite ce que le locuteur a voulu communiquer. C'est surtout dans des circonstances où les attentes (du soleil pour faire une promenade, dans notre exemple ci-dessus) s'opposent fort à la réalité (une

[10] L'antiphrase ironique (souvent employée dans un sens péjoratif) consiste à communiquer le contraire de ce que l'on pense dans une phrase positive afin de dissimuler une vérité à son interlocuteur.

[11] C'est ici que la différence entre la performance théâtrale et la lecture s'avèrent pertinentes. Les nuances et les effets de l'ironie verbale reposent sur la combinaison entre l'expression des visages, les gestes des acteurs et la parole ; c'est l'ensemble qui stimule l'imagination du spectateur. Par contre, dans la lecture, la reconnaissance des signaux se réduit au texte, aux mots et à l'esprit du lecteur.

pluie diluvienne), bien qu'en cas de succès un certain effet comique soit indéniable et suscite au moins le sourire de l'auditeur. Pour toutes ces raisons, l'ironie verbale et l'antiphrase ironique supposent la complicité du locuteur avec le lecteur (ou le spectateur au théâtre). Cependant, dans le cas où le locuteur cherche délibérément à dissimuler son intention de communication réelle à l'auditeur, l'interprétation du sens en dessous (à savoir au deuxième niveau) pourrait conduire à un malentendu ou à un quiproquo (situation fréquente dans le théâtre où l'on prend une personne ou une situation pour une autre afin de créer un effet comique). Bref, la compréhension des marqueurs de la formule ironique et son interprétation correcte reposent enfin et surtout sur un décèlement de ce qui était celé.

Par contre, l'ironie situationnelle est non intentionnelle et résulte d'un mélange, d'une fusion de deux réalités antagonistes,[12] comme le montre l'exemple suivant, pris de la vie quotidienne : un athlète s'entraîne toute l'année pour participer au Tour de France, la célèbre course cycliste au cœur de l'Europe. Mais l'ironie veut que, un mois avant l'événement, il se casse la jambe en descendant l'escalier. On pourrait parler d'un caprice du hasard, d'une obstination du destin sur l'individu, pour ainsi dire ; cette forme d'ironie situationnelle est aussi connue comme l'ironie du sort.

---

[12] Muecke explique : « Situational Irony does not imply an ironist but merely 'a condition of affairs' or 'outcome of events' which, we add, is seen or felt to be ironic » (*Compass* 42).
Par contre, « Verbal Irony [sic] implies an ironist, someone consciously and intentionally employing a technique » (*Compass* 42). Vaillant reprendra cette distinction ; pour lui, ce sont l'ironiste, l'ironisé et le public (qui se moque avec l'ironiste de l'ironisé) qui définissent le discours ironique.

On verra qu'il est pourtant dangereux de définir l'ironie verbale comme une forme de langage bien distincte, ou comme une figure de style qui exprime simplement le contraire de ce que l'on veut faire entendre.[13] Il s'agit plutôt d'un ensemble de phénomènes distincts, des « degrés de l'ironie à dominante langagière » (Hamon 46), qui peuvent servir diverses fonctions littéraires et sociales. Il se pourrait que les traits caractéristiques de l'une ou l'autre forme de l'ironie s'entremêlent. Mais plus qu'au fait de coïncider, la variante interprétative tient à la complexité de l'ironie, de sorte que l'on découvre dans l'analyse qui suit aussi d'autres formes d'ironie verbale comme, par exemple, des traits de l'ironie cicéronienne (le déguisement délibéré de la pensée) et de l'ironie socratique (la feintise de l'ignorance qui remonte au philosophe grec Socrate) ; on y décèle également des mécanismes de l'ironie cosmique (une forme d'ironie situationnelle caractérisée par une répétition des événements positifs ou négatifs), ou bien de l'ironie dramatique (une technique qui se base sur le décalage entre l'ignorance d'un personnage et la connaissance, le savoir du public).[14] Par ailleurs, on peut difficilement nier que l'ironie ne soit pas toujours une affaire de rire, comme le montre, par exemple, le mythe classique de Pyrame et Thisbé (relaté dans les *Métamorphoses* d'Ovide) ; William Shakespeare adapte et publie l'histoire des deux jeunes amants sous le titre de *Roméo et Juliette* en 1597. L'intrigue de la pièce s'inscrit dans une série d'événements et de malentendus ironiques et tragiques. Sous cet angle, l'alternance entre scènes tragiques et comiques non seulement accroît la tension, mais aboutit aussi à un dénouement grave et sérieux, basé sur les mécanismes de l'ironie dramatique.

---

[13] Pour plus de détails sur la typologie de l'ironie et la problématique de classement, voir Philippe Hamon (43-70).

[14] Pour plus de détails sur l'ironie dramatique, voir Muecke (*Compass* 104-107).

En ce qui concerne le rapport entre l'ironie verbale, l'ironie situationnelle et le rire, nous ferons ensuite une micro-lecture de chacun de nos textes exemplaires qui portent sur le thème du cocuage afin d'identifier la logique structurante, si logique il y a, qui se cache derrière la complexité des fonctions de l'ironie — une complexité qui relève de bien d'autres éléments, tels que les situations dans lesquelles on s'en sert, ou les types de personnages ciblés par l'ironie verbale. Nous examinerons l'effet de l'ironie verbale sur les personnages et sur les lecteurs à travers le classement de l'ironie selon les catégories suivantes : l'ironie comme figure de rhétorique ciblant certains types de personnages, comme moyen de dissimulation, comme arme verbale visant à l'attaque ou à la défense et, encore, l'ironie comme moyen de rabaissement. Il y sera aussi question des champs lexicaux et de l'emploi des figures de style et de rhétorique. Cela nous mènera à l'analyse des dimensions ironiques et comiques qui déclenchent — du moins par endroits — le rire des personnages et/ou des lecteurs. Le lecteur s'apercevra vite du défi d'examiner chaque recueil selon les mêmes critères tout en évitant la monotonie de la répétition. Pourtant, le péril de l'uniformité n'est pas toujours évitable, car les critères ont tendance à être très proches, voire à se superposer.

Sur le plan structural, notre thèse se divise en cinq parties avec trois chapitres principaux. La première partie débutera par un préambule, précisant les traits les plus marquants de l'énoncé ironique (utilisé pour la transmission d'un message spécifique, lié à sa fonction conative) dans un texte oral et dans un texte écrit. Nous nous pencherons ensuite sur une analyse détaillée des passages pertinents en ce qui concerne les récurrences de l'ironie verbale, de l'ironie situationnelle et du rire dans des textes qui appartiennent aux genres de la *nouvelle*, du conte ou bien, des anecdotes, à savoir : les *Nouvelles Récréations et joyeux devis* (1558 ; Nouvelles 6 et

90) de Bonaventure Des Périers, l'*Heptaméron* (1559 ; Nouvelles 3 et 5) de Marguerite de Navarre et *Les Dames galantes* (extraits des anecdotes du début du XVII^{e} siècle) de Brantôme. Les conceptions socratique et cicéronienne, ainsi que des aperçus pré-modernes et modernes sur l'ironie et le rire complémenteront notre corpus.

Abordant les questions posées ci-dessus dans l'optique d'une structuration logique et d'une classification rhétorique et philosophique cicéronienne, l'objet de la deuxième partie sera l'exploration des mêmes aspects dans nos pièces de théâtre dont la *Comédie des quatre femmes* (1542) de Marguerite de Navarre et le *Dom Juan ou le Festin de pierre* (1665) par Molière (Jean-Baptiste Poquelin). Plusieurs théories du rire et de l'ironie ont donné l'empreinte à cette partie : l'attitude antagoniste des philosophes grecs Démocrite et Héraclite face au spectacle du monde, la fonction sociale du rire bergsonien, ainsi que le rire bakhtinien — qui est surtout corporel et grotesque. On y discutera aussi le concept de la sagesse humaine et la pensée pascalienne sur la valeur de la vérité dans les rapports humains.

La troisième partie sera centrée sur une analyse des mêmes aspects dans *La Princesse de Clèves* (1678) de Madame de Lafayette. Sur le plan formel, nous classons l'œuvre comme un texte hybride. Plus précisément, le chef-d'œuvre de Mme de Lafayette unit les traits du genre de la *nouvelle encadrée* dans la lignée de l'*Heptaméron* et celles de la *nouvelle historique*, auxquels s'ajoute la dimension théâtrale des quatre récits intercalés attachés au réel ou à l'imagination du réel.[15] Pour soutenir notre approche théorique, nous nous servirons d'un modèle hybride qui unit

[15] Christian Zonza avance la théorie de récits insérés qui « sont autant de nouvelles dans une forme qui, elle aussi, est assimilable à une nouvelle » (*La Nouvelle historique* 15). Laurence Plazenet parle d'une espèce de roman, d'un « [a]nathème poétique » (*Histoire de la princesse de*

les aperçus de Pfister (*Das Drama*), à savoir les niveaux sémiotiques des émetteurs et des récepteurs dans le mode narratif par opposition au mode dramatique, et ceux de Gérard Genette (*Figures III*). Sur le plan thématique, on mettra en évidence comment les effets du coup de foudre sur les personnages et la prédominance des fausses apparences renforcent un double paradoxe : celui de la raison humaine (dans le sillage de la théorie du moraliste Jacques Esprit) et celui de la sincérité qui s'égale, selon le moraliste François de La Rochefoucauld, souvent à une fine dissimulation. Ces réflexions montreront à quel point l'enchevêtrement du performatif et du faux semblant constitue une des dominantes de l'énoncé ironique.

Nous avons choisi les ouvrages ci-dessus pour les raisons suivantes : primo, ils appartiennent au genre de la nouvelle et/ou au genre du texte dramatique ; secondo, ils portent sur le thème de l'infidélité conjugale ; terzo, ils révèlent les mécanismes, les rôles et les effets de l'ironie verbale et de l'ironie situationnelle. Nous continuons dans ce qui suit avec la présentation de l'état de la question, de la classification des genres, ainsi qu'avec plusieurs concepts et notions sur l'ironie et les effets du rire.

Montpensier suivi de Histoire de la comtesse de Tende 6), le genre du roman étant inconnu à l'époque. Selon nous, il en va de même pour *La Princesse de Clèves*.

État de la question

Les *nouvelles* : Les *Nouvelles Récréations et joyeux devis* de Bonaventure Des Périers, L'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre et *Les Dames galantes* de Brantôme

L'infidélité conjugale, un thème largement représenté par les écrivains de n'importe quelle époque, a mérité à certains auteurs de graves reproches. Par exemple, Petro Toldo a accusé en 1923 la Reine de Navarre de goût libertin ; selon Toldo, l*'Heptaméron* contient non seulement de la pornographie et des évocations de scènes sensuelles, mais aussi de la scatologie vulgaire.[16] L'accusation laisse entendre que le critique jugeait non seulement l'œuvre, mais aussi son auteur licencieux ! Les réflexions de Toldo ont ouvert la voie à d'autres études récentes. En 1999, Gisèle Mathieu-Castellani réaffirme : « Le recueil eut un grand succès dès les premières publications et connut plusieurs rééditions, mais les lecteurs y ont vu surtout des contes licencieux » (*L'Heptaméron* 11, note 2 en bas de page). Que peut-on en penser ? S'agit-il vraiment de ce type de textes gaillards ? Nos analyses ont montré que tant les écrivains masculins que les écrivains féminins se servent souvent de l'ironie lorsqu'il est question de l'infidélité conjugale étant donné que le mariage était une source de bonheur pour certains mais,

[16] Toldo dans « Rileggendo il novelliere della Regina di Navarra » : « Nè solo trattasi di pornografia, d'evocazione de scene sensuali, ma ben anche di scatografia volgarissima » (388). Il est tout à fait intéressant de noter qu'en Allemagne tant *Le Décaméron* de Boccace que l'*Heptaméron* de la Reine de Navarre sont toujours classés comme des romans de mœurs et se trouvent alors, sur la liste des œuvres censurées.

pour d'autres, une source de souffrance et de tourments insupportables. Sous cet angle, ne vaudrait-il pas mieux parler d'un certain antagonisme entre l'hypocrisie d'un monde de fausses apparences et d'artifice, notamment celui de la cour et, en même temps, la réalité à l'extérieur de ce monde clos que les auteurs de l'époque cherchaient à révéler ? En 2007, Zonza prétend que la nouvelle démontre « soit les chimères de l'irréel et du merveilleux, soit la vulgarité du réel » (16). Plus précisément, « une partie des nouvelles de Marguerite de Navarre sont des satires sociales où des maris trompés et des femmes gaillardes côtoient des religieux peu scrupuleux » (16). Quant à l'autre partie, on y trouve aussi des nouvelles fictives (dont le récit 32 de Bernage), des histoires plutôt romanesques (telles que la nouvelle 3 du roi et de la reine de Naples), des récits médiévaux (l'histoire 70, qui se veut une réécriture de la *Chatelaîne de Vergy*, un conte du Moyen Âge), et des récits historiques (dont l'histoire 12 de Lorenzaccio).[17] Autrement dit, le recueil de 72 *nouvelles* met en scène un échange de débats à portée intellectuelle qui témoignent d'un fort décalage entre la réaction des personnages masculins et celle des personnages féminins ; en fait, l'impression d'une guerre des sexes s'impose. Par conséquent, on y découvre non

[17] Nous signalons que les critères essentiels des nouvelles de l'*Heptaméron* tels que l'exigence de vérité, la nouveauté d'un événement récent et pas encore transcrit, la brièveté et l'authenticité du narrateur, ne sont pas les critères de toutes les nouvelles. On y trouve aussi des exceptions, comme le montrent les exemples ci-dessus, bien que les devisants de Marguerite de Navarre et leurs prédécesseurs à la cour se mettent d'accord de se distinguer du modèle boccacien — *Le Décaméron* (composé entre 1350 et 1355, et traduit en français en 1545 par Antoine Le Maçon, qui dédie sa traduction à Marguerite de Navarre) — en ne racontant « nulle nouvelle qui ne soit veritable histoire » (11). La citation est tirée de l'*Heptaméron,* éd. Renja Salminen.

seulement des opinions novatrices dans les domaines moral, social et religieux, mais aussi les problèmes d'une société entre deux siècles, entre l'époque médiévale et la Renaissance.

Quant au thème du cocuage, Simone de Reyff a remarqué que, d'un point de vue sociologique, « [l]a hardiesse conquérante qui s'impose au séducteur chevaleresque ne peut qu'offenser la chasteté passive des dames » (22).[18] Se référant à l'étude de Nicole Cazauran, de Reyff souligne le double enjeu opéré par la Reine de Navarre : l'*Heptaméron* abonde en exemples qui portent sur le thème de l'infidélité conjugale selon le code chevaleresque, un code où le désir et le plaisir sont normalement unilatéraux.[19] La plupart des nouvelles montrent que l'infidélité féminine était inacceptable et, comme le critiquent Des Périers et Brantôme à juste titre, que la punition des femmes était souvent injuste et démesurée. Cocuage, tromperie et sexualité, voilà les thèmes également au centre des œuvres des auteurs masculins de l'époque tels Des Périers et Brantôme : on y découvre non seulement la réaction typique — stéréotypée, pour ainsi dire — des cocus, mais aussi l'envergure de la dissimulation et de l'ironie qui génèrent souvent le rire. La dimension comique de ces textes est indéniable. Dans « La signification du rire dans l'*Heptaméron* », Yves Delègue affirme en 1991 que l'on découvre le rire dans 38 des 72 *nouvelles* navarriennes (35-50).

---

[18] *Heptaméron,* éd. Simone de Reyff.

[19] C'est le désir de l'homme envers la femme qui, en tant qu'objet de désir, est forcée de se défendre — d'abord, contre les attaques souvent violentes d'un chevalier qui cherche la conquête à tout prix et puis, contre la punition cruelle d'un mari vengeur.

Afin d'examiner le rôle de l'ironie, étroitement lié au concept ludique de la dissimulation dans ces textes qui laissent par endroits douter de la véracité d'un récit[20] — un des critères essentiels qui distinguent a priori la *nouvelle* du roman — nous nous servirons des études de la critique contemporaine comme, par exemple, *La Conversation conteuse. Les Nouvelles de Marguerite de Navarre* (Gisèle Mathieu-Castellani), *Rire et sacré : la vision humoristique de la vérité dans l'*Heptaméron *de Marguerite de Navarre* (Judith Perrenoud-Wörner), et *Lire les* Nouvelles Récréations et joyeux devis *de feu Bonaventure Des Périers* (sous la direction de Dominique Bertrand et Bénédicte Boudou).

L'acte du *beau parler*, « le besoin d'une rhétorique persuasive » (*La Conversation* 22) par opposition à l'acte de la dissimulation sont les thèmes discutés de manière fort convaincante par Mathieu-Castellani. Dans son analyse narratologique de 1992, la critique s'intéresse aux critères essentiels de la *nouvelle* (23-28), à l'architecture de la *nouvelle* en comparaison avec celle de la comédie, ainsi qu'aux dimensions comiques et tragiques de la société contemporaine

---

[20] Quant à la valeur de la vérité, voir aussi Furetière qui définit le genre de la *nouvelle* comme « une histoire agréable [et] intriguée, ou un conte plaisant un peu étendu, soit qu'elle soit feinte, ou véritable » (orthographe modernisée). Cette explication ne diffère que très peu de celle du conte, un genre qui, selon Furetière, peut également être une « histoire [ou un] récit plaisant » ; le terme s'applique aussi aux « choses fabuleuses [et] inventées » ou bien, aux « discours de néant [qui] ne sont fondés en aucune apparence de vérité, ou de raison ». Cela affirme l'affinité étroite entre les genres et alors, d'un mélange entre *nouvelles* et contes, entre histoires véritables et inventées, d'un côté, et suggère qu'il n'y a presque aucune différence entre le conte et la nouvelle, de l'autre.

de l'époque. Mathieu-Castellani met en valeur non seulement l'antagonisme « entre honneur et vertu, passion et raison, honte et désir » (152) dans l'*Heptaméron*, mais aussi les passages ironiques dans les nouvelles 14, 18 et 46 : elle parle d'une « comédie humaine [mise] en scène dans [des] drames touchants » (138), une observation que nous partageons. Nous y ajoutons que ces « drames » font penser à une performance théâtrale tant de la part des personnages que de la part des devisants-narrateurs du récit-cadre. Toutefois, malgré son titre prometteur, le chapitre sur « Le récit ironique » (137-152) de Mathieu-Castellani n'apporte rien de vraiment nouveau en ce qui concerne l'usage de l'ironie, alors que le dernier chapitre (« Des voiles et des masques ») s'avère être une excellente analyse d'exemples concrets par rapport à la dialectique de la dissimulation et de la découverte.[21]

Par contre, la troisième partie de l'analyse de 2008 de Judith Perrenoud-Wörner fait ressortir la dimension ironique de l'*Heptaméron* sous l'angle de l'aspect sacré. La chercheure discute les phénomènes du rire, de l'ironie et de l'humour, bien que l'infidélité conjugale ne soit pas au centre de son analyse. Aussi laisse-t-elle de côté l'aspect théâtral de la *nouvelle,* et n'aborde qu'en passant la question de l'être et du paraître.

Le recueil de Des Périers a certainement sa place dans la lignée des œuvres comiques du siècle. En 2011, Bénédicte Boudou montre dans « L'imprévu dans les *Nouvelles Récréations et*

[21] Inversement, les contributions de Régine Reynolds-Cornell (« Waiting in the Wings: The Characters in Marguerite de Navarre's *Théâtre Profane* » 1995), de Marie-Thérèse Noiset (« Marguerite de Navarre et les règles du jeu » 1995) et de Josephine Donovan (*Women and the Rise of the Novel* 1999) discutent la question d'une approche plutôt féministe.

joyeux devis de Bonaventure des Périers » comment les actions et les réactions inattendues des personnages déclenchent souvent le rire (celui des personnages et du lecteur). Discutant la dimension comique de l'œuvre, Boudou souligne que l'enjeu principal de beaucoup de récits réside dans la surprise et dans l'emploi des antiphrases.

Les textes sur Des Périers rassemblés en 2009 par Dominique Bertrand s'attachent aux discours sur le rôle du narrateur et ses interventions souvent ironiques, ainsi que sur l'architecture du recueil. On a affaire, selon les termes de Bertrand, à une nouvelle forme d'écriture, dépourvue de cadre et d'ordre à l'italienne. Nous appuyant sur l'analyse fondamentale de Walter Pabst, nous formulons pourtant quelques objections à cette observation. Nous affirmons que Des Périers, lui aussi, a créé une sorte de récit-cadre sous la forme d'un sonnet introductif (*Nouvelles Récréations* 2) et d'un sonnet conclusif (*Nouvelles Récréations* 313) qui, pour paraphraser Pabst, rappelle le cadre boccacien.[22] Alors, on peut tenter de classer les *Nouvelles Récréations et joyeux devis* comme une œuvre dans la lignée de l'*Heptaméron* en ce qui concerne la forme, bien que les thèmes et la structure interne s'en distinguent. Bertrand discute en plusieurs études des questions de la profusion langagière, des jeux sur le langage et

---

[22] En 1967, Walter Pabst explique dans *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen* :

« [...] Des Périers [hat] in Gestalt eines einleitenden und eines abschlieβenden Sonetts einen Rahmen geschaffen, der trotz starker Verschiedenheit der Gestalt durch Stimmung und Funktion an Boccaccios Rahmen erinnert, der aber — so möchten wir annehmen — erst nach der Analyse der [Première Nouvelle en forme de préambule] wird erschöpfend gedeutet werden können. » (175)

des figures de rhétorique tout en analysant et ré-analysant l'importance du rire, de l'ironie et du divertissement. D'autres études montrent comment le rire et la folie — qui apparaissent par endroits comme indissociables — attribuent à la dimension carnavalesque du recueil ; il s'agit là d'une dimension pertinente des récits 2 et 64 des *Nouvelles Récréations*.

L'étude « La sixième nouvelle des *Joyeux Devis* » par Daniel Ménager fait partie de l'ouvrage collectif de Bertrand et s'organise autour d'une nouvelle forme d'encadrement sur le plan formel et de l'idée de *nouvelle* : un devisant-narrateur raconte l'histoire d'un juge cocu à un roi de France. C'est-à-dire qu'on a affaire à une véritable nouveauté sur le plan du contenu thématique. On y découvre également le rire provoqué parmi les personnages (à savoir au deuxième et au troisième degré du récit). Ménager explique que l'on « ne rit pas des choses ordinaires de la vie, [mais des] circonstances étonnantes, [des] comportements hors du commun » (194), une conclusion à laquelle sont déjà arrivés beaucoup d'autres critiques (dont Hamon, Vaillant, Bakhtine, et Bergson) et qui remonterait à la définition du risible selon Joubert ; on y reviendra.

Les *comédies* : La *Comédie des quatre femmes* de Marguerite de Navarre et le *Dom Juan* de Molière (Jean-Baptiste Poquelin)

Le rire et le comique apparaissent et réapparaissent dans les textes de la Renaissance et dans ceux du style baroque littéraire, bien qu'ils existaient, bien sûr, déjà auparavant dans les farces et les jeux de théâtre du Moyen Âge. En 1968, Louis Petit de Julleville explique que la comédie du Moyen Âge, qui vise à « plaire au peuple [non aux lettrés,] s'est développée au hasard, sans nul

souci de style et d'arrangement » (7).[23] Par contre, la farce est comparable à une « petite comédie en un acte, preste, vive, amusante [et à] cadre restreint » (3) qui, d'après Petit de Julleville, dépeint les mœurs d'une société sans en être le portrait, mais la parodie (5).

La *Comédie des quatre femmes* s'inscrit dans le sillage de la théorie de Petit de Julleville : classée comme une farce (sous le titre *Autre Farce : Deux Filles, deux mariées, la vieille, le vieillard et les quatre hommes*) ou comme une comédie (selon un autre manuscrit de 1547),[24] la pièce fait rire et a sa place dans la lignée des textes de la culture comique. Pour l'analyse de cette comédie presque inconnue, nous nous servirons des aperçus de Brenda Dunn-Lardeau dans ses articles édifiants « La Vieille femme chez Marguerite de Navarre » (1999) et « La Place de *La Comédie des quatre femmes* de Marguerite de Navarre (1542) dans le discours sur le célibat volontaire comme modèle de félicité de l'Arioste à Gabrielle Suchon » (2002). Explorée jusqu'à un certain point par Dunn-Lardeau, et surtout en ce qui concerne la représentation du désir et du mariage, on observe que la chercheure ne touche pas au sujet de l'ironie.[25] Discutant surtout la

---

[23] Pour plus de détails sur la forme, le style et le langage dans les comédies et dans les farces, voir Petit de Julleville (7-9). Consulter infra, note 118, sur la genèse du théâtre.

[24] Quant à la date de composition (1542) et aux différents titres de la pièce (tels *Comédie à dix personnages* et *Deux Filles, deux mariées, la vieille, le vieillard et les quatre hommes*), voir Saulnier (83-85).

[25] L'article récent de Scott Francis sur cette pièce (*French Forum* 2017) ne fait pas mention de l'ironie non plus.

représentation des personnages de la Vieille et de la première fille,[26] Dunn-Lardeau émet l'hypothèse que la *Comédie* présente, entre autres, un conflit entre les âges « qui se traduit par des débats allégoriques au Moyen Âge [et qui] a encore des répercussions tant dans la vie littéraire que sociale à la Renaissance » (*La Vieille femme* 376). Dunn-Lardeau explique aussi que la I. Fille représente un personnage fort qui

> apparaît comme le précurseur d'un nouveau modèle de vie féminin, celui où une jeune fille refuse l'amour et le mariage, pour clamer, de surcroît, que le célibat par choix lui procure un grand bonheur et non le sentiment humiliant d'échec personnel ou la désapprobation sociale attendus. (*La Place* 114)

Il s'agit là d'un point de vue pertinent qui a donné l'empreinte à notre analyse.

Geneviève Hasenohr & Olivier Millet affirment la dimension ironique de cette pièce dans leur édition collective (de 2002) de la « Comédie des quatre femmes. » *Œuvres Complètes IV. Théâtre* (371) sous la direction de Nicole Cazauran, mais évacuent le thème de la liberté féminine. Les critiques discutent de manière très détaillée le cadre et les circonstances de sa représentation, ainsi que la signification des rites carnavalesques ; de même, ils esquissent des hypothèses sur des scènes finales possibles (376). Partant de l'étude de Dunn-Lardeau, Hasenohr & Millet secondent l'opinion que la pièce est proche d'une momerie de carnaval. Nous utiliserons désormais cette terminologie car, en effet, la *Comédie* peut être lue comme une parodie comique, ironique par endroits, de la vie ordinaire.[27] Les termes de momerie et de

---

[26] À préciser que, dans la pièce de théâtre, les personnages sont présentés comme la I. Fille, la II. Fille, la I. Femme, et la II. Femme ; nous allons désormais suivre cette dénomination.

[27] En littérature, la parodie se veut une déformation dénigrante du texte d'origine. Ce qui est digne d'admiration dans celui-ci est tourné en dérision dans celui-là, et le rire qui s'ensuit naît de

parodie deviennent presque des synonymes ici. S'interrogeant sur le « comique parodique » chez Rabelais, Eichel-Lojkine explique, en 2002, dans *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance* que la parodie peut aussi se servir de l'ironie lorsqu'elle dévoile les causes et les effets de l'artifice et du ridicule. Quoiqu'Hasenohr & Millet aient bien reconnu une certaine dimension ironique dans la *Comédie des quatre femmes*, une « pointe d'ironie » (371), il s'agit d'une pièce relativement peu recherchée qui requiert une exploration plus détaillée.

Il n'y a pas l'ombre d'un doute qu'il existe des études et ouvrages innombrables consacrés partiellement ou entièrement aux dimensions comiques, scandaleuses et énigmatiques du *Dom Juan*, des éléments qui contribuent à l'ironie sous-jacente de la pièce. Ils ont aussi engendré un débat engagé parmi les critiques à l'égard de l'idéologie et du message véritable de la pièce ; c'est ce qu'a bien vu René Pommier, qui s'y interroge dans son ouvrage *Études sur* Dom Juan *de Molière* (2008). Pour citer le critique, *Dom Juan* est une œuvre polémique

> sur laquelle le désaccord des critiques est le plus grand, personne n'ayant jamais réussi à proposer une interprétation à la fois cohérente et convaincante de l'ensemble de la pièce. [Pommier] pense que, lorsque l'on se risque encore à écrire sur *Dom Juan*, il faut commencer par reconnaître qu'il est impossible d'en donner une interprétation véritablement cohérente. (7-8)

---

ce décalage entre l'original et le nouveau texte créé. Comparable à la comédie, la parodie renverse les valeurs d'une société en attaquant le sacré et le tragique ; elle est alors souvent proche du burlesque. Pour de plus amples renseignements sur les « trois sources du comique » telles que la parodie, voir Patricia Eichel-Lojkine (142-177).

Pommier démontre les opinions et surtout les contradictions des auteurs et des critiques dues à la difficulté d'une interprétation cohérente. Son étude comparative se concentre sur les aperçus de quelques-uns des critiques modernes dont Patrick Dandrey, Claude Bourqui et Jean-Marie Teyssier ; les observations de ces critiques sont assez semblables aux nôtres.

En 1993, le spécialiste des comédies de Molière, Patrick Dandrey, discute dans *Dom Juan ou la critique de la raison comique* les thèmes de l'esthétique du paradoxe et les dimensions de l'ironie par rapport au raisonnement et aux actions du personnage libertin ; dans *Polémique et stratégies dans le* Dom Juan *de Molière* (1992), Claude Bourqui présente les stratégies d'un personnage marqué par une « anti-morale dévote » (61) d'un côté, et d'un dramaturge libertin dénonçant l'hypocrisie de ses adversaires de l'autre. Entreprise dangereuse dans le cas de Molière puisque, comme l'explique le chercheur,

> [s]'attaquer au corps de la doctrine morale de l'Église, y contrevenir avec méthode, c'est, à l'encontre des ennemis de Molière, l'agression la plus violente qu'on puisse commettre, restriction faite de l'agression physique directe. […] De plus, dans le cas du *Festin de Pierre*, cette immunité [d'un personnage de théâtre] est encore renforcée par l'alibi que lui fournissent les « passages obligés » de la légende, dont l'auteur n'est, bien entendu, pas responsable. [...] [C'est-à-dire que le] personnage moliéresque de Dom Juan va mettre en pratique et professer une **anti-morale dévote** sous les yeux des spectateurs (60-61).[28]

Le thème donjuanesque garantira à la fois le succès de la pièce et celui de la troupe théâtrale, ainsi que la mise au jour de l'idéologie de Molière en relation avec la réalité politique, sociale et

---

[28] C'est Bourqui qui se sert des caractères gras. Pour de plus amples renseignements sur l'attaque littéraire de Molière contre ses adversaires, voir Bourqui (78-96). Notons par ailleurs que Molière adapte en 1665 (sous un nouveau titre et en prose) le texte espagnol publié en 1630 par Tirso de Molina sous le titre *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*. En revanche, la version versifiée (et édulcorée) par Thomas Corneille a conservé le titre original.

morale de l'époque. Or, pour paraphraser Pommier, il a fallu « un sujet susceptible d'être traité rapidement et de plaire au public [ce qui était] le cas du *Festin de pierre* puisque Molière pouvait s'inspirer des œuvres de ses devanciers et que le sujet était toujours en vogue » (31).

À l'inverse de Bourqui, Jean-Marie Teyssier ne s'intéresse presque pas aux rapports entre Molière et ses contemporains : il se concentre sur la relation entre les époux Dom Juan et Done Elvire. Dans son essai de 1970 *Réflexions sur* Dom Juan *de Molière*, le critique insiste sur la sincérité du séducteur légendaire. Selon Teyssier, Dom Juan n'est ni hypocrite, ni mensonger — une opinion que nous partageons.

Dans le sillage de Teyssier, Shoshana Felman réaffirme en 2003 que le séducteur ne ment pas, même s'il n'a pas l'intention de réaliser la promesse de mariage. Ce qu'il fait effectivement, c'est jouer le jeu des énoncés performatifs sous le masque de l'immoral. Selon Felman :

> When he replies 'I promise' to 'we have to know the truth,' the seducer's strategy is paradoxically to create, in a linguistic space that he himself controls, a dialogue of the deaf. For, by committing speech acts, Dom Juan literally escapes the hold of truth. Although he has no intention whatsoever of keeping his promises, the seducer, strictly speaking, does not lie, since he is doing no more than playing on the self-referential property of these performative utterances, and is effectively accomplishing the speech acts that he is naming. (17 ; c'est nous qui soulignons)[29]

Pour paraphraser Felman, la parole performative (la promesse) annule, en tant que parole-action (nous empruntons le terme à Todorov),[30] les questions de vérité ou de mensonge ; par contre, le constatif, en tant que parole-récit, peut être vrai ou faux.

---

[29] Felman, *The Scandal of the Speaking Body.* Don Juan *with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Sur la théorie d'Austin, voir infra, note 49.

[30] Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose* (72).

Le texte hybride : *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette

Si l'œuvre de Madame de Lafayette est de toutes ses œuvres celle sur laquelle la question de la vraisemblance a été discutée le plus, c'est aussi celle sur laquelle le désaccord des critiques par rapport au genre est le plus grand. En fait, on a — a priori — tendance à classer *La Princesse de Clèves* comme un roman (Delacomptée 2012, Grégoire 1996, Sweetser 1974, Delhez-Sarlet 1968, Kettle 1967), mais il y a certains critiques qui définissent ce récit comme une *nouvelle* (Makropoulou 2010, Zonza 2007, Sabry 1992, Woshinsky 1973, Prevost 1945, Thibaudet 1938).[31] Nous nous joignons à ceux qui la rangent dans la catégorie « d'œuvre hybride » (Pommier 2018, Pailer 2013, Venesoen 1990). Par ailleurs, il semble presque ironique que même l'auteur, le seul individu qui aurait pu éclaircir le problème, n'arrive pas à l'évacuer. Dans une lettre à Ménage (écrite en 1664), Mme de Lafayette parle d'une « petite histoire »,[32] alors qu'elle clarifie dans une lettre à Lescheraine que « *La Princesse de Clèves* n'est pas un roman : ‘‘ C'est proprement des mémoires ; et c'était, à ce que l'on m'a dit, le titre du livre, mais on l'a changé

[31] Jean Prévost souligne qu'il s'agit d'un exemple d'une « nouvelle ainsi réussie » (*Problèmes du roman* 141) ; Albert Thibaudet abonde dans le même sens dans une controverse avec Paul Bourget en 1922 en mettant en valeur la forme nouvellistique de *La Princesse de Clèves* (*Réflexions sur le roman* 184). Nous empruntons ces références à l'article informatif de Claudette Delhez-Sarlet, « *La Princesse de Clèves* : roman ou nouvelle ? La Querelle du réalisme dans le roman français au XX^{e} siècle » (220-221).

[32] Terminologie selon Mme de Lafayette (15 ; citation rapportée par Pingaud).

[’’] » (Pingaud 269).[33] Par ailleurs, Zonza explique que la tâche se complique du fait que « les nouvelles historiques, bien que plus longues, renvoient à l’idée de brièveté par les noms qu’elles adoptent ou que les lecteurs leur donnent : ‘‘ petites nouvelles, histoires, historiettes, petits romans ’’ » (18). La distinction reste, en effet, épineuse : nouvelle, mémoire, histoire ou roman ?

Pour valider notre hypothèse d’une œuvre qui unit, sur le plan formel et sur le plan du contenu, les caractéristiques d’une *nouvelle encadrée* et d’une pièce de théâtre, nous nous servirons d’un éventail d’aspects pertinents avancés par la critique. L’ouvrage théorique *Les Contes de Bonaventure des Périers. Contribution à l’étude de la nouvelle française de la Renaissance* (1965) de Lionello Sozzi est concentré sur la parenté étroite entre le conte et le théâtre (276-279).[34] S’appuyant sur les recherches de 1953 du critique allemand Pabst, Sozzi

---

[33] Voici ce qu’en dit Réné Pommier, sur son site *Assez décodé !* :

« En résumé, à défaut de dégager la signification ultime d’une œuvre que son auteur aurait sans doute été bien en peine de préciser elle-même, ou de définir la philosophie de Mme de Lafayette qui n’a probablement jamais songé à s’en donner vraiment une, ce livre voudrait du moins aider le lecteur à mieux percevoir l’art et l’habileté de la romancière, que seule une étude très attentive permet de mesurer pleinement. » (« *Assez décodé !* » *Études sur* La Princesse de Clèves. Site de René Pommier. http://*rene.pommier.free.fr/Princesse00.htm*, consulté le 04/05/2018.)

[34] Les recherches théoriques de Gabriel-André Pérouse (*Nouvelles françaises du XVI^e^ siècle : images de la vie du temps*), d’Olivia Deroint-Allaire (« Le dialogue dans les *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis* de Bonaventure des Périers ») et de Daniela Ventura (*Fiction et vérité chez les conteurs de la Renaissance en France, Espagne et Italie*) donnent une excellente synthèse des études de Toldo, Sozzi et de Jourda.

précise que « la moitié à peu près — quarante-quatre, d'après un calcul approximatif — » (242) des contes de Des Périers sont, sur le plan formel, des nouvelles. Ce qui prouve le lien étroit entre les genres, à savoir les nouvelles de Des Périers et le théâtre, est, selon Sozzi, l'oralité du genre, ainsi que la prééminence du dialogue, du discours direct et celle des fonctions didascaliques dans les récits (276-279).[35] Il s'agit là des éléments qui jalonnent aussi *La Princesse de Clèves* et auxquels s'ajoute la dimension théâtrale des quatre digressions. En fait, Madame de Lafayette, écrivaine située dans la lignée de la *nouvelle intercalée* et du nouveau roman, s'inscrit tout à fait dans le sillage de la théorie de Sozzi.

L'étude « Le Temps de la nouvelle » d'Aron Kibédi Varga est centrée sur l'affinité entre la *nouvelle encadrée* et le théâtre comme on la trouve dans l'*Heptaméron*. En 1997, l'auteur explique :

> Le cadre fictif des « devisants » a une valeur rhétorique : il suggère l'autorité de celui qui parle et l'authenticité de ce qu'il raconte. Pour le public, ce type de nouvelle débute et se termine comme une pièce de théâtre : le lecteur voit mentalement des personnages qui s'agitent et qui se parlent, il est invité ensuite à s'imaginer le récit raconté par l'un d'entre eux, mais ce récit débouche de nouveau immanquablement sur un moment théâtral : la péripétie, la pointe. (11 ; c'est nous qui soulignons)

Il en va de même pour *La Princesse de Clèves* : le glissement de l'histoire à l'histoire, le tissage des liens entre les quatre digressions et la narration de l'intrigue de l'héroïne intégrée dans le cadre fictif de la Cour d'Henri II relève effectivement de la performance théâtrale des personnages d'un côté, et d'une méditation profonde des personnages sur l'amour, la fortune et

---

[35] Nous tenons à clarifier qu'il n'est pas question ici de rouvrir la controverse sur la typologie de tel ou tel récit car « la définition des genres ne laisse pas de poser encore son problème » (Sozzi, *La nouvelle* VIII).

la condition humaine de l'autre. À cela viennent s'ajouter les formes du roman de mœurs, de la « petite histoire » et du nouveau roman. Afin de rendre justice à la majorité de ces nouvelles terminologies et formes d'écriture, nous privilégions l'expression *texte hybride*, comparable à une œuvre romanesque (au propre comme au figuré) qui doit beaucoup aux nouvelles et aux théâtres.

Des Colloques tels que *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours* (Colloque de Metz, Juin 1996, sous la direction de Vincent Engel et Michel Guissard) et *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française* (Colloque international de Thessalonique, 2008, réunies par Aphrodite Sivetidou et Maria Litsardaki) ont montré non seulement que l'on passe facilement du conte à la *nouvelle* et de la *nouvelle* au théâtre, mais aussi la complexité des termes. Par exemple, Polytimi Makropoulou prétend qu'on a affaire à un théâtre dans le roman (notons qu'elle se sert du terme *roman*).[36] Elle parle dans son article « Digression et théâtralité dans *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette » du « théâtre de la digression » (65) provenant de cette dynamique que les quatre récits intercalés, les digressions, donnent au texte. Se référant à une étude de 1992 par Randa Sabry (selon laquelle cette dynamique prend la valeur d'un détour comparable à un simulacre), Makropoulou explique : « Nous partons de l'hypothèse [de Sabry] que la digression acquiert tout son sens et sa raison d'être de par sa fonction théâtrale au sein d'une fiction romanesque totalement régie par la logique de l'univers scénique » (66). Or la « scénicité du récit » (terme emprunté à Makropoulou) fonctionne, pour paraphraser la savante, dans la description initiale de

[36] L'inverse est possible, on trouve aussi le roman dans le théâtre, comme le discute Litsardaki, dans « *L'École des femmes* et la mise en scène du narratif » (297-298).

la Cour du roi Henri II comme le monde clos d'un espace théâtral où les habitants s'apparentent souvent à des personnages, voire à des acteurs sur scène.

Inversement, « *La Princesse de Clèves* ou le roman de la méprise » (1996) de Vincent Grégoire démontre les maintes formes de la méprise comme moyen de progression et la substance même du texte. Grégoire, à la suite des critiques Jacques Schérer et Simone Ackerman, réaffirme la dimension théâtrale de l'œuvre en raison des termes de « méprise, de malentendu, d'équivoque, de quiproquo » (250), voire « d'erreur d'une nature multiforme : erreur par ignorance, mais aussi d'erreur pour cause d'aveuglement passionnel, de déraisonnement dû à l'amour » (250). Toutefois, Grégoire ne touche pas aux dimensions ironiques ou comiques de l'œuvre, bien que les notions d'erreur et de malentendu soient des aperçus importants qui révèlent les mécanismes de l'ironie situationnelle et de l'ironie dramatique.

Une autre lecture intéressante, et assez proche de la nôtre, est celle de Constant Venesoen qui avance la théorie d'une « charmante tragi-comédie » (68).[37] En prenant une approche féminine, l'auteur révèle dans son étude « Humour et ironie dans *La Princesse de Clèves* » les aspects comiques et ironiques du texte, sans pourtant distinguer entre les différents types d'ironie. Dans le sillage de Scanlan, Venesoen se concentre sur les stimuli comique de l'œuvre ; il débute en clarifiant que « la bibliographie critique de *La Princesse de Clèves* ne déborde pas

[37] En 1990, Venesoen écrit : « [...] Et s'il est vrai que le roman sait garder une trame de gravité, il n'en reste pas moins que […] une détente a lieu, une brisure de ton surprend et plaît. […] La princesse de Clèves [sic] est peut-être aussi, après tout, une charmante tragi-comédie. » (68)

de gens qui, même momentanément, semblent s'être amusés à sa lecture » (53) ; il continue en expliquant qu'un

> audacieux critique, Timothy Scanlan, a osé parler jadis des « éléments comiques dans la Princesse de Clèves », y relevant quatre minuscules exemples d'un humour discret. Le même critique s'en est cependant aussitôt excusé en nous rassurant que l'œuvre était en même temps « an otherwise gravely serious work ». (53-54)

Quoique la plupart des critiques ait du mal à découvrir dans *La Princesse de Clèves* des éléments comiques (Grégoire, Sweetser, Niderst), nous partageons l'opinion de ceux qui affirment que le côté tragique de l'œuvre n'empêche ni l'humour (Scanlan, Kettle),[38] ni l'ironie (Venesoen).

Concepts et notions sur le rire et sur l'ironie

Premiers concepts de l'ironie

Dans l'optique d'une classification rhétorique, nous présentons d'abord des théories sur l'ironie qui tirent leur origine de l'époque classique : selon Socrate, l'ironie était une sorte d'interrogation dissimulée pour apprendre d'un interlocuteur ce qu'étaient, entre autres, la justice et la sainteté.[39] Pour paraphraser Muecke, c'est « la dissimulation auto-dépréciative » (*Irony* 16).

---

[38] *Madame de Lafayette, La Princesse de Clèves,* éd. K. B. Kettle (187) dans Venesoen (56).

[39] Perrigaud rappelle que l'étymologie du grec *eironeia* signifie *dissimulation, prétention,* ou bien, *prétexte* (« Irony as Dissimulation in the *Heptaméron* » 28). À noter que Furetière y

Dans ce sens, nous considérons l'ironie de Socrate comme une variante classique de l'ironie verbale, qui met l'accent sur l'attitude morale, notamment la modestie, du locuteur, puisque « Socrate vise la présomption de la sagesse : qui croit être sage montre avec d'autant plus de force son ignorance » (Perrenoud-Wörner 57).

Le rhétoriqueur Cicéron se servait de l'ironie comme stratégie verbale dans ses débats. Il prétend dans son traité *De Oratore* (*De l'orateur,* publié en 55 avant J.-C.) que l'ironie spirituelle consiste en un déguisement délibéré de la pensée (II, 269 et 270).[40] Pour paraphraser Cicéron, il s'agit d'une figure de rhétorique qui a pour but non seulement d'élaborer une figure de style dans un argument entier, mais aussi de dire le contraire de ce que l'on pense pour établir des liens de complicité entre lui et le public en blâmant par des éloges ironiques ou en louant par un reproche ironique.[41] L'orateur discute aussi les deux autres points essentiels de l'art oratoire : l'*elocutio* et

---

ajoutera le sens de *feintise* (rubrique *ironie*). Pour de plus amples renseignements sur les aperçus de Socrate, d'Aristote, de Cicéron et de Quintilien, voir Muecke (*Irony* 14-18).

[40] Rédigé en latin sur trois livres, le premier livre de *De Oratore*, dédié à son frère Quintus Tullius Cicéron, présente la nature de la véritable éloquence en rapportant un débat entre deux des meilleurs orateurs romains, Crassus et Antoine (I, 1-24) ; le deuxième livre rappelle les qualités oratoires de Crassus et d'Antoine, alors que le troisième livre se veut la réponse de Crassus au discours d'Antoine. Voir aussi la section de la première partie, intitulée « L'ironie comme moyen de dissimulation ».

[41] D'après Antoine Furetière, l'ironie est une figure qui provient de la rhétorique et « dont se sert l'Orateur pour insulter à [sic] son adversaire, le railler, & le blasmer, en faisant semblant de le

l'*actio*. Ce dernier porte sur la façon de présenter les arguments devant le public par rapport à la gestuelle, aux effets de physionomie et à la voix. Surtout la voix est censée apporter du sentiment au discours et susciter l'agrément de l'auditoire pour établir des liens de complicité entre l'orateur et le public (III 213-227). Inversement, l'*elocutio* porte sur l'élégance du style et de l'expression verbale, permettant à un orateur de se démarquer des autres par un langage plus recherché (III 37-51 et 96-108).

Concepts prémodernes (du XVI^e^ au XVII^e^ siècle)

S'intéressant aux aspects principaux qui déclenchent le rire, le *Traité du ris, contenant son essance, ses causes, et mervelheus effais* de Laurent Joubert (qui approche le sujet à partir des catégories médicales) constitue une source importante du XVI^e^ siècle. Selon le médecin Joubert (1529-1582), il y a trois aspects principaux qui rendent une situation comique :[42] premièrement, un événement doit être inattendu, ce qu'il appelle une « nouvellete » (21) ; deuxièmement, l'événement qui excite en nous le rire doit être quelque chose de laid, difforme, indécent, ou peu convenable, pourvu que — troisième stipulation — nous ne soyons pas émus à la compassion.

Le *Traité* de Joubert se concentre sur la physiologie du rire. Il ne se veut point une étude de textes et se différencie donc des études modernes, telles celles de Vaillant et de Bergson.

---

loüer. L'ironie consiste dans le ton, aussi bien que dans les paroles. Les contre-vérités sont les plus fortes ironies » (*Dictionnaire universel*, article « ironie »). La définition de Furetière remonte évidemment à la définition cicéronienne

[42] La première partie du *Traité du Ris* (1579) porte sur les conditions qui provoquent le rire.

Concepts modernes de l'ironie

En 2006, le chercheur Loris Petris explique dans « Rire ou pleurer ? L'homme face au monde, de Rabelais à Montaigne » que la majorité des écrivains de la Renaissance (tels Marguerite de Navarre et Bonaventure Des Periers)

> adoptent l'une ou l'autre de ces attitudes, mais souvent pour des raisons différentes : on peut choisir de pleurer comme Héraclite par compassion, par sensibilité ou encore par désespoir ; on peut rire avec Démocrite par détachement, par cynisme ou encore, par méchanceté. (12)

Bien qu'il ne s'agisse pas d'une théorie qui porte sur l'ironie en tant que telle, nous avons décidé d'inclure cette étude dans notre corpus secondaire vu que l'opposition entre les deux extrêmes est capitale pour comprendre les enjeux des auteurs du XVI^{e} siècle qui scrutent non seulement la dimension ambivalente du rire, mais aussi celle de la société. Selon Petris, le couple Démocrite-Héraclite dénote non seulement l'union du comique et du tragique, mais aussi l'hybridité des genres (18).

Le rire selon Alain Vaillant résulte souvent « d'une circonstance de la vie humaine » (39). Il souligne dans *Le Rire* que

> [d]ans l'humour, [étroitement lié au rire,] il n'y a pas [...] d'agresseur ni de victime : l'humoriste rit en faisant rire de lui, et suggère au public, s'il y en a, qu'il pourrait à son tour se trouver dans cette situation inconfortable » (13).[43]

[43] Le chercheur continue en précisant que l'humoriste se sert surtout des « formulations incongrues plutôt que d'antiphrases [et qu'il] suscite finalement plus d'inquiétude que de rire » (13).

Cette explication de Vaillant de 1991 remonterait à la définition du risible selon Joubert et montre la relation entre la *nouvelle* et la comédie qui, tous les deux, « permettent au public de se retrouver dans le quotidien qui lui est familier [et auquel] il se trouve chaque jour confronté » (Kibédi Varga 12). Par rapport à l'ironie, Vaillant fait mention des « trois éléments [principaux] : l'ironiste, l'ironisé et le public qui [rit], avec l'ironiste, de l'ironisé [...] » (13). On verra que l'ironiste se sert avant tout des antiphrases ironiques dont le but est d'établir des liens de complicité entre lui et le public, ce qui contribue, entre autres, à la dimension théâtrale de la *nouvelle* (nous pensons en particulier à la troisième nouvelle de l'*Heptaméron*). Vaillant ne parle qu'en passant de la fonction sociale du rire (quoiqu'il distingue bien entre le rire, la parodie, la satire et l'ironie), et il ne touche ni à l'aspect du risible dans la notion de carnavalesque selon la théorie de Bakhtine, ni à celui d'une sanction sociale qui en résulterait selon Bergson.

Quant à la fonction sociale de l'ironie et du rire,[44] le philosophe Henri Bergson (1859-1941) base son discours aussi sur la psychologie du rire, sur les circonstances qui le provoquent et par extension, sur l'aspect d'une sanction sociale ou morale. Il soutient dans son ouvrage de 1967, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, que le rire reflète surtout une critique sociale, comparable à « une espèce de geste social » (15) qui vise à humilier la personne qui en est la cible. Comme Bakhtine le fera plus tard, Bergson assied son analyse du risible sur la notion du carnavalesque, c'est-à-dire sur la relation entre un homme déguisé et une société déguisée et l'aspect ridicule, voire grotesque, qui pourrait en résulter.

---

[44] Voir Joyce Oramel Hertzler, *Laughter. A socio-scientific analysis* (1970) pour les différents aspects du rire d'un point de vue sociologique, comme le fait que l'on rit *avec* les autres, *aux* autres ou *des* autres (44-45).

Le philosophe russe Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) s'intéresse à la psychanalyse, à la philosophie du rire et à la notion de carnavalesque que l'on peut y trouver. Il cherche à analyser la littérature de la Renaissance afin d'établir la relation entre la société, la littérature et la signification du corps humain. Son ouvrage de 1970, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, est un texte représentatif des notions du carnavalesque et du comique grotesque qui rappelle à l'homme le pouvoir dégradant du bas corporel — le rire bakhtinien est surtout corporel et grotesque. Le philosophe constate, entre autres, que le principe physiologique est le même pour tout le monde et que son abondance fournit à la vie une grande partie du principe triomphant de la fête du carnaval où tout est mis sens dessus dessous.[45] L'envie de rire et la subversion de toutes les valeurs sont donc rattachées à la strate corporelle inférieure. L'ironie s'avère difficilement perceptible dans ce contexte, nous l'admettons ; a priori, le rire carnavalesque n'a rien d'ironique.

Cependant, Bakhtine souligne que l'on ne rit pas de ce processus d'être abaissé, mais que l'on rit de son rang inférieur — un rang obtenu à cause de cet abaissement — ce qui remporte une victoire sur les classes supérieures. C'est le renversement du quotidien, où le rire est dirigé envers le haut, où le servant ridiculise et critique le maître pour au moins un jour de l'année. Le rire carnavalesque, en tant qu'abrogation d'autorité, s'oppose à la vie normale. Mais, pour paraphraser Bakhtine, le carnaval est aussi associé avec le sentiment de la solidarité d'un groupe en dehors de la vie courante par opposition à la ségrégation des classes qui la caractérisent. Bref,

[45] Cet aspect est assez pertinent dans les textes de Marguerite de Navarre, à la fois dans les *nouvelles* et dans quelques-unes de ses pièces de théâtre.

le rire carnavalesque oppose et rapproche toutes les classes de la société ; il saisit, anime et met en scène le rire de fête et d'égalité.

La dichotomie entre opposition et rapprochement, entre le réel (la distinction des classes) et l'idéal (l'égalité de l'homme) sert comme pierre de touche pour lier le rire carnavalesque avec l'ironie. C'est le paradoxe de l'énoncé ironique qui, fondé sur les notions de contradiction et de dissimulation, s'oppose au langage de la vie normale. Tant le rire carnavalesque que l'énoncé ironique peuvent servir comme un outil langagier, voire une arme verbale offensive ou défensive, ce qui leur donne une véritable fonction sociale. Comparable au rire carnavalesque, l'usage de l'ironie aboutit à la mise à distance entre l'ironiste et l'ironisé en raison de l'opposition entre le sens littéral et le sens figuré. De plus, le rire carnavalesque est l'expression d'une supériorité éphémère. Il en va de même pour l'ironie qui peut également « contrecarrer le pouvoir du fort [sans] l'attaquer de front » (Hamon 18). Mais Bakhtine établit aussi le rapport logique entre la vie et la mort, entre les situations de chaos et de crise dans la vie de l'homme et le rire rituel qui peut en résulter — et qui peut servir diverses fonctions. Outre la susmentionnée relation de cause à effet (à savoir entre l'ironie et son effet, le rire), aussi typique de la fête de carnaval — la cause — et son effet (le rire), on décèle dans le rire bakhtinien facilement les effets de la catharsis aristotélicienne, c'est-à-dire que le rire purifie et libère et alors, qu'il empêche le chaos de se figer.

Pour Bakhtine, le rire carnavalesque est donc une réaction possible aux joies, aux crises et aux dimensions néfastes de l'existence humaine. Nous en tirons la conclusion qu'on perçoit des aspects de l'ironie dans le réalisme carnavalesque bakhtinien qui n'est point ironique en soi. C'est la notion de contraire et de contradiction, notamment la dichotomie entre le déguisement corporel et la parole sans déguisement — la franchisse linguistique, comme nous l'appelons.

Selon Bakhtine, le « véritable rire, ambivalent et universel, ne récuse pas le sérieux, il le purifie et le complète » (127). On a montré qu'il en va de même pour l'ironie qui est, comme le rire bakhtinien, ambivalente ; elle ne récuse ni le sérieux ni le tragique. L'ironie peut engendrer le rire et alors, compléter la parole. Pour Bakhtine, le rire a tout à fait sa place dans la littérature sérieuse et dans la littérature comique (127). On est déjà arrivé à cette conclusion pour l'ironie. Voilà pourquoi nous considérons le carnavalesque utile pour comprendre l'ironie.

Cet aspect rappelle la théorie de Bergson qui, lui aussi, soutient que le rire s'oppose à la vie normale, que ce sont les circonstances hors du commun qui rendent une situation comique, similaire à l'atmosphère du carnaval. L'ironie et l'humour naissent, dit-il, d'un décalage entre le réel et l'idéal, une dichotomie qu'il explique ainsi : « Tantôt on énoncera ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est : en cela consiste l'*ironie* » (Bergson 97).[46] Autrement dit, l'ironie en tant que figure de rhétorique, est une stratégie verbale qui permet non seulement la dissimulation, mais aussi la mise à distance : on se situe par rapport à la réalité (à l'autre) en s'y opposant et en s'en rapprochant. En fait, on découvre au fond des théories de Bakhtine et de Bergson des traces de l'ironie verbale et de l'ironie situationnelle.

En 1996, le critique Philippe Hamon définit l'ironie comme « toute introduction d'un écart, ou d'une surprise, dans un système de règles et de régularités textuelles » (*L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique* 9-10). La théorie étant basée sur le contraste, Hamon soutient que l'ironie pourrait, par exemple, être « une marque de supériorité » (18) ou

---

[46] Dans l'humour, par contre, « on déchira minutieusement et méticuleusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être : ainsi procède souvent l'*humour*. L'humour, ainsi définie, est l'inverse de l'ironie » (Bergson 97).

bien, propre aux couches sociales faibles, dominées. Pourtant, cette observation ne fait que répéter, semble-t-il, les arguments de Bakhtine. Le critique clarifie que l'ironie verbale n'est pas le mensonge, ni la tromperie à la Molière (par exemple, dans *Dom Juan*), ni la flatterie (également assez fréquente dans le *Dom Juan*), ni l'hypocrisie (comme elle figure, par exemple, dans le *Tartuffe*). Elle se dégage donc du mensonge, bien que l'on puisse dire qu'elle ressemble à un « mensonge réfléchi qui prend le masque de la vérité », comme l'a affirmé Vico.[47] Or, le menteur dit *A*, songe à *non-A*, et veut faire croire *A* à son interlocuteur (scénario typique chez Corneille dans *Le Menteur*), à la différence de l'ironiste qui dit *A*, songe à *non-A*, et veut faire croire *non-A* à son interlocuteur.[48]

Inversement, *Descartes. Dissimulation et ironie* (2006) de Fernand Hallyn s'inscrit dans le sillage d'un discours sur les conflits des sciences, de la métaphysique et de la physique avec la religion. Bien qu'il s'agisse des aspects du libertinage érudit du XVII^{e} siècle, nous sommes d'avis que les problèmes existaient déjà au XVI^{e} siècle. À l'égard de l'ironie, Hallyn pose ceci :

---

[47] Rapportée par Hamon (19).

[48] Nous empruntons cette explication à Hamon (19). Notons, dans ce contexte, que la définition de l'ironie par Pierre Fontanier qui dit que « [l]'ironie consiste à dire par une raillerie ou plaisante ou sérieuse le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser » (Hamon 19) remonte évidemment à la pensée cicéronienne.

> Mais l'ironie ne suppose pas toujours la dissimulation. […] [C]omme la dissimulation, l'ironie peut être une arme verbale, offensive ou défensive, mais elle peut aussi être non verbale. Elle répond alors à une vision du monde et de l'homme. Chez Descartes, la dissimulation ironique est avant tout présente en tant qu'arme verbale, servant à défendre et protéger ses idées contre les dangers de toute espèce. Mais il vise aussi, sans dissimuler, à éliminer une vision ironique ou sceptique de l'homme, affirmant — du moins ouvertement — de toutes ses forces la possibilité d'une pensée assurée de sa vérité et capable d'unir tous les bons esprits dans une action commune. (26-27)

L'ironie dont il est question est celle d'une perception et d'une pensée individuelle. Hallyn discute aussi l'aspect de la victime en soulignant que « Galilée a [fait] preuve d'une prudence insuffisante [de sorte qu'après lui], la nécessité d'une dissimulation [s'est imposée] avec plus de rigueur » (20). Selon Hallyn, le recours à « la rhétorique de la dissimulation » (27) transforme l'œuvre en dissimulation parfaite. Cette stratégie « est comme un crime parfait : impossible à prouver » (27). En fait, le *topos* de l'auteur comme la victime de sa propre écriture n'est pas nouveau dans la littérature. À savoir si la dissimulation parfaite existe.

S'approchant du problème de la complexité de l'ironie d'un point de vue linguistique, *La pertinence : communication et cognition* de 2006 par Sperber et Wilson met à jour l'effet échoïque de l'ironie selon une théorie cognitive de la communication.[49] S'inspirant des réflexions fondatrices du philosophe anglais John Langshaw Austin sur les différents types

[49] Le philosophe et anthropologue français Dan Sperber et la linguiste britannique Deirdre Wilson ont développé une théorie pragmatique générale — la *théorie de la pertinence* — à partir de la théorie des inférences (une théorie de la pensée fondée sur l'hypothèse que nos connaissances sur le monde en général permettent de tirer des énoncés linguistiques des hypothèses sur les intentions des locuteurs).

d'actes de langage,[50] les chercheurs émettent l'hypothèse que « [l]'ironie véritable est échoïque et vise avant tout à ridiculiser l'opinion à laquelle elle fait écho » (361). Autrement dit, la parole ironique se veut échoïque lorsqu'elle vise à critiquer ou à ridiculiser la parole de l'autre, de l'émetteur. Or la communication inter-humaine est basée sur la compréhension de l'énoncé ironique dans un contexte donné. Cependant, ce qui limite la compréhension est le fait que tout interlocuteur confronté à un message lui accorde une présomption de pertinence. Il n'en comprend que ce qui lui semble important. Le sens du message que l'émetteur lui a voulu

---

[50] La théorie d'Austin sur les énoncés performatifs et constatifs est basée sur la distinction entre les énoncés affirmatifs qui décrivent (les paroles-récit) et ceux qui accomplissent une action (les paroles-action). Contrairement à ce dernier, un énoncé qui se réduit à décrire une action ou un événement (par exemple, « nous nous promenons tous les jours ») n'est pas destiné à changer la réalité — ce qu'Austin appelle un énoncé constatif. En revanche, l'énoncé performatif est basé sur le fait que le locuteur signale à un autre (l'auditeur) qu'il va accomplir une action pour lui. Par exemple, la phrase « je vous déclare mari et femme » prononcée par un prêtre lors d'un mariage est performative puisqu'elle change le statut des fiancés. La parole permet de performer l'action et alors, de lui donner une véritable fonction sociale ; celle-ci est donc la conséquence du contenu descriptif de la phrase. Cependant, si la même phrase est énoncée lors d'une fête privée par un quidam, elle n'est pas performative : d'abord, par manque d'autorité de celui-ci ; puis, il faut deux destinataires ; et enfin, même s'il y en a deux, les destinataires doivent avoir l'intention de réaliser cet acte. La situation se complique au cas où on dit « je vous promets que je vais vous épouser » comme le fait un Dom Juan : le locuteur n'affirme rien, sinon que l'acte peut réussir ou échouer — ce qu'Austin appelle un acte illocutoire. Voir aussi Ducrot et Schaeffer (781-785).

communiquer n'étant qu'une hypothèse, une plausibilité, celle-ci déstabilise pourtant la parole et la communication.

L'ouvrage collectif *Irony and Humor. From pragmatics to discourse* sous la direction de Leonor Ruiz Gurillo et M. Belén Alvarado Ortega, paru en 2013 et consacré au lien entre l'ironie et l'humour,51 se veut une remise en question de la *théorie de la pertinence* établie par Sperber and Wilson. Ayant défini l'ironie comme un phénomène qui dépend aussi et surtout de l'humeur des interlocuteurs, les éditeurs insistent dans l'introduction sur le fait que l'ironie ne se veut pas uniquement une raillerie échoïque : «

> Ironic use was never examined properly by RT [Relevance Theory], though. The fact that irony contains an echo, even if it is a vague one […] does not suffice to address the complexity of this phenomenon. RT does not discriminate the various types of echoic language use that include subjective aspects linked to irony such as teasing, skepticism or bitter attitudes, together with other associated echoes like confusion, anger, fun or intrigue. Hence […] irony cannot exclusively be treated as a kind of echo that brings mockery. » (2)

Ils discutent aussi le phénomène de ce qu'ils nomment *impersonating irony* (2), c'est-à-dire l'acte d'imiter un interlocuteur, un personnage, dans le but de le railler. On observe surtout ce phénomène dans le *Dom Juan* moliéresque.

En revanche, l'étude « Intentionality and Irony » (qui fait part de l'ouvrage collectif par Gurillo et Alvarado Ortega) de Salvatore Attardo porte sur le lien étroit entre ironie et sarcasme qui tous les deux caractérisent le discours agressif. Le sarcasme est plus agressif que l'ironie, bien que des cas intermédiaire d'ironie ou de sarcasme soient presque impossibles à distinguer.

---

[51] Quant à la différence entre l'ironie et l'humour, voir le chapitre « The pragmatics of irony and humor » à la page 5.

> Irony and sarcasm are very closely related and occur on a continuum of aggression: irony is less aggressive, sarcasm more so; for all practical purposes they cannot be reliably differentiated. Extreme cases [of sarcasm] and positive or gentle irony can be identified as such, but intermediate cases cannot be differentiated. (40)

Il s'agit là d'une dimension importante qui intègre nécessairement d'autres dimensions, parmi lesquelles les mécanismes de transmission d'un message (la fonction conative du langage, l'ensemble des conditions sociales et économiques qui influencent aussi sa compréhension) et le rapport entre émetteur et récepteur.

1. PREMIÈRE PARTIE : l'ironie et le rire dans le genre de la *nouvelle*

Hircain :
« [...] au jeu, nous sommes tous esgaulx. »[52]

Notre corpus primaire est bien précis : il s'agit d'un recueil d'anecdotes, de contes et/ou de nouvelles indépendantes dans les *Nouvelles Récréations et joyeux devis* de Bonaventure Des Périers ; il en est de même dans *Les Dames galantes* de Brantôme, alors que l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre s'inscrit dans la lignée des nouvelles encadrées. Nous y examinerons en particulier les usages de l'ironie verbale et les variantes de l'ironie situationnelle, deux formes fondamentales de l'ironie, étroitement liées les unes aux autres et, par extension, liées aux effets comiques et au rire.

En ce qui concerne le classement de cette forme d'expression complexe qu'est l'ironie, nous tenons à clarifier que la notion d'ironie dépend aussi et surtout du contexte. Il faut donc reconnaître qu'il y a une grande différence entre la dimension ironique d'une comédie lue et celle d'une pièce montrée à la cour ou d'une production théâtrale moderne. Il en va presque de même en ce qui concerne les nuances entre une nouvelle lue et, par exemple, l'oralité du récit navarrien : l'*Heptaméron* est un recueil où les devisants-narrateurs (cinq hommes et cinq femmes) racontent chacun à son tour des histoires. Voilà ce qui doit être reconnu lorsqu'on s'interroge sur l'usage et les fonctions de l'ironie. Notre travail n'étant qu'un premier pas dans

[52] Marguerite de Navarre (*Heptaméron* 12).

cette direction, nous soulignons l'importance de la parole écrite pour nos analyses. Bien qu'un classement net soit difficile, l'étude de nos textes a mis en valeur les récurrences de l'ironie selon les catégories suivantes :

1. l'ironie comme figure de rhétorique ciblant certains types de personnages
2. l'ironie comme moyen de dissimulation
3. l'ironie comme arme verbale visant à l'attaque ou à la défense.
4. l'ironie comme moyen de rabaissement

1.1 L'ironie comme figure de rhétorique ciblant certains types de personnages

Quant à cette catégorie de l'ironie, les recueils de Bonaventure Des Périers, de Brantôme, et de Marguerite de Navarre montrent que les auteurs se servent soit de l'ironie verbale, soit de l'ironie situationnelle afin de donner des informations détaillées sur certains types de personnages.

Nous prenons comme point d'ancrage deux histoires complémentaires tirées des *Nouvelles Récréations et joyeux devis*, l'œuvre posthume de Bonaventure Des Périers, publiée en 1558.[53] Les récits de type populaire, centrés sur les thèmes de la ruse, de la tromperie et de la

[53] Comme le rappelle Kasprzyk, bien que les écrits de Des Périers aient été compilés en 1544 par Antoine du Moulin (qui les dédie à Marguerite de Navarre), ce n'est qu'en 1558 que l'imprimeur Robert Granjon publie son édition du recueil de 90 contes, d'anecdotes et de nouvelles (voir note 2, en bas de la page VII de son introduction).

crédulité du peuple, présentent non seulement des jeux sur le langage et des figures de rhétorique, mais aussi l'importance du rire et du divertissement. D'un point de vue linguistique, le recueil de Des Périers témoigne de plusieurs variantes de l'ironie verbale. Le narrateur contraste, entre autres, le champ lexical des malfaiteurs (comme le sont les coupeurs de bourses de la nouvelle 79), avec l'antiphrase ironique « ces gens de bien » (*NR* 279),[54] « ces bons marchans » (*NR* 280) et encore, « ces galans » (*NR* 281). Évidemment, l'ironie cible ici le personnage du voleur. En se servant d'une figure de style telle que l'antiphrase ironique, il laisse sous-entendre, par une phrase positive, qu'il s'agit d'un malfaiteur. Mais il y en a d'autres qui sont ciblés : les cocus. Par exemple, les nouvelles 6 et 90 (qui sont centrées sur le thème de l'infidélité conjugale) révèlent une grande disparité entre deux personnages masculins en ce qui concerne les manières possibles de réagir au cocuage.

Relevons donc la portée de cet aspect dans la 6ème nouvelle dont voici l'histoire en bref : la jeune épouse d'un homme de justice (un veuf âgé) jouit indiscrètement de ses liaisons avec un grand nombre d'amants. Pressé par tous de mettre sa maison en ordre, le cocu surprend l'infidèle avec une démarche stupéfiante qui tire son comique de son absurdité :

> Mamie [... dit-il, vous] direz à ceux qui vous hantent, que d'icy en avant ilz entrent plus discrettement pour vous venir voir : Ce qu'ilz pourront faire par le moyen d'une porte de derriere que je leur ay fait faire : de laquelle voicy demie douzaine de clefz que je vous baille, pour leur en donner à chascun la sienne […]. (*NR* 42)

---

[54] Toutes les citations de ce texte se réfèrent à Bonaventure Des Périers, *Nouvelles Récréations et joyeux devis I-XC,* éd. Krystyna Kasprzyk. Nous nous servirons désormais de l'abréviation *NR.* Pour une analyse plus détaillée de la nouvelle 79, voir Bertrand (57).

Le passage révèle la combinaison de l'ironie situationnelle et de l'ironie verbale : dissimulé sous un ton plaisantin, le mari dévoile au sein de la famille le comportement lascif de la femme adultère. L'antiphrase ironique *direz à ceux qui vous hantent* exprime à travers d'une phrase positive exactement le contraire de ce qu'elle semble communiquer. C'est-à-dire qu'on a l'impression que ce sont les serviteurs à la poursuite de la femme alors qu'elle les fuit. Si c'était le cas, pourquoi leur donner des clés, pourquoi ouvrir la porte à ces chasseurs de femmes ? L'antiphrase ironique fait aussi contraste avec l'idée d'*entrer plus discrètement*. La figure de style est donc utilisée dans un sens contraire et signale, par ironie, la présentation de faits désagréables dans le but d'adoucir la réalité — soit par honte, par crainte ou bien, par résignation. Il s'agit donc non seulement d'un déguisement d'une réalité désagréable, mais aussi d'un déguisement de la pensée du locuteur :[55] la critique du mari cocufié que ce ne sont pas les amants qui hantent la jeune épouse, mais que c'est elle qui est à la poursuite du plaisir. Voilà donc une manière de réagir à un fait désagréable : le locuteur communique à travers le non-dit la critique et sa propre sensibilisation à ce qui se passe derrière son dos. Comme l'ironie, le rire du lecteur naît de cet écart « entre la formulation explicitée et la signification cachée » (Vaillant 12).

Puis, en employant le verbe *hanter*, qui s'utilise normalement en parlant des fantômes, le cocu évoque l'image de nombreux amants *qui hantent* et fréquentent sa maison. S'ajoute à cela que le verbe fait aussi penser à une activité clandestine excessive qui empêche non seulement le

[55] Nous en parlerons en plus grand détail dans la section suivante.

sommeil du bon homme, mais qui s'oppose aussi à l'image chrétienne de la femme chaste.[56] Comme en écho à la 6ème nouvelle, le verbe *hanter* réapparaît dans le récit 16 en forme de l'antiphrase « il advint qu'entre ceulx qui hantoyent en la maison de monsieur le marié [y avoit] un jeune advoca … » (*NR* 83). Cependant, le message du récit 16 est différent de celui de la nouvelle 6 : racontant l'histoire d'un jeune époux qui pense se connaître en amour, le narrateur se sert du verbe *hanter* (dans le récit 16) pour souligner que les malfaiteurs, les véritables coupables sont les serviteurs en poursuite de la jeune mariée. Toutefois, celle-ci finit par céder aux avances d'un gentilhomme — malgré la surveillance attentive de son mari et d'une chaperonne.[57] On pourrait dire que les deux nouvelles se complètent en s'opposant : le jeune mari s'oppose longtemps au mariage « craignant ce maudit et commun mal de cocuage » (*NR* 81), contrairement au vieux juge de la 6ème nouvelle qui cherche un deuxième mariage. Puis, l'époux du récit 16 pense que c'est l'impuissance d'un mari qui « ouvre la porte [au] cocuage »

---

[56] En fait, le juge pensait que sa femme devrait se montrer plus discrète pour ne pas s'exposer au « deshonneur » (*NR* 41). Et, contrairement au personnage du jeune mari du récit 16, le juge comprend l'inutilité de l'enfermer à clé et de la surveiller tout le temps.

[57] Contrairement à l'infidèle de la 6ème nouvelle, la jeune épouse du récit 16 se montre honnête au début, mais l'éloquence et le raisonnement de son serviteur la mettent en appétit et alors, celui-ci finit par la convaincre. S'égayant en secret avec son serviteur qui, lui aussi, garde le silence, le mari dupé ne peut que soupçonner une transgression sexuelle. On observe ici beaucoup de similarités avec la 3ème nouvelle de l'*Heptaméron* qui, bien qu'elle se déroule à la cour lors d'un carnaval, montre également comment le jeu de l'éloquence (à l'origine duquel est un plan de vengeance) et l'art de la discrétion aboutissent à l'ignorance du cocu.

(*NR* 82) — comme on l'a vu dans le cas du juge — et qu'il faut prendre des précautions perpétuelles afin que la femme, qu'il soupçonne de nature inclinée à l'adultère, n'y succombe pas. Vu que le récit 16 est à la suite du récit 6, l'expression « ouvrir la porte au cocuage » prend un double sens ici et établit un rapport logique entre les deux nouvelles. Aussi trahit-elle l'ironie du locuteur : n'est-ce pas le personnage du vieux juge qui a laissé installer « une porte de derriere [avec une] demie douzaine de clefz » (*NR* 42) pour que les amants puissent entrer plus discrètement ? Puis, l'énoncé ironique ne semble que confirmer que c'est l'impuissance masculine qui entraîne l'infidélité féminine et, enfin, le contexte suggère aussi une connotation sexuelle. C'est le décalage entre la parole ironique et le sens littéral qui suggère qu'il s'agit d'une énonciation ironique intentionnelle dont la compréhension repose non seulement sur la reconnaissance des marqueurs de l'énoncé ironique (la lecture de la nouvelle 6) formulé par le narrateur, mais aussi sur son interprétation correcte. Après tout, l'ironie verbale ne décrit pas, elle suggère et alors, fait appel à l'imagination et à l'intelligence du lecteur. Il faut donc un contexte de connaissances partagées entre le locuteur et le lecteur pour que l'ironie verbale puisse être comprise.

Cela dit, de ce regard assez négatif et sombre que porte le personnage du récit 16 sur les femmes et, par extension sur le mariage, émerge au moins un petit sourire : ne s'agit-il pas d'une critique des vieillards qui négligent leurs jeunes épouses ?[58] D'une critique sous-entendue des maris qui, à en croire les auteurs de l'époque, cherchent le plaisir extra-conjugal et la conquête à

[58] Voir, par exemple, Brantôme qui, lui aussi, fait un portrait assez négatif du mariage, et des maris en particulier, en condamnant la négligence corporelle des jeunes femmes mariées à des vieillards.

tout prix ? Nous pensons, par exemple, au récit 9 (*De celui qui acheva l'oreille de l'enfant à la femme de son voisin*), un récit qui porte sur la naïveté et la crédulité d'une jeune femme enceinte qui devient la victime de la séduction masculine malgré elle.[59] Dans ce sens, l'ironie verbale a une double fonction : celle d'une figure de rhétorique critiquant certains types, tels que les maris impuissants et les séducteurs (presque) omnipuissants, ainsi que celle d'une arme verbale qui a pour but l'attaque (des hommes) et la défense (des femmes adultères).

Cependant, le récit 16 ne manque pas d'ironie situationnelle non plus : le jeune mari lui aussi finira par être cocu, un fait qui ne semble qu'affirmer le raisonnement du vieux juge qui est, pourtant, obligé de trouver une solution *après* que le mal a été fait. Alors, on est presque tenté de conclure qu'il n'y a rien de nouveau dans le récit 16, tandis que le dénouement de la 6ème nouvelle est fondé sur les effets de la surprise, sur « [l']esthétique de l'imprévu ».[60] Comme l'expliquent correctement Boudou et Ménager, le juge en tant qu'homme public a l'obligation morale de réagir, de publier son cas,[61] bien que ce soit presque inutile étant donné que la loi, c'est bien lui ! Des Périers montre ici l'ironie situationnelle par excellence. Le dénouement de cette nouvelle relève aussi d'un comique de situation qui donne à rire tout en mettant en évidence la différence entre l'ironie verbale et l'ironie situationnelle : celle-ci est non intentionnelle et le

[59] L'aspect de la victime est pertinent dans ce type de récits, et on y reviendra.

[60] Terminologie empruntée à Boudou.

[61] Par exemple, l'homme était obligé de punir la femme adultère et le moindre soupçon lui suffisait, alors que la loi interdisait l'accusation du mari trompeur. Voir aussi Evelyne Berriot-Salvadore au sujet de la situation de la femme adultère et de son statut juridique (21-43).

résultat des circonstances extérieures, celle-là est une forme d'énonciation intentionnelle. Il s'ensuit (dans notre exemple) le sourire du lecteur, un fait qui ne semble que confirmer la théorie de Hamon, c'est-à-dire que le comique de l'ironie se situe entre le rire et le sourire (46). Nous tenons pourtant à signaler qu'il y a une petite différence entre le sourire et le comique : celui-ci est la cause alors que celui-là est l'effet.[62] À l'égard de cette relation cause/effet, Jean Emelina explique :

> LA CONDITION NECESSAIRE ET SUFFISANTE DU COMIQUE EST UNE POSITION DE DISTANCE PAR RAPPORT A TOUT PHENOMENE CONSIDERE COMME ANORMAL ET PAR RAPPORT A SES CONSEQUENCES EVENTUELLES. (81 ; c'est Emelina qui se sert des majuscules)

C'est dans cette optique que la 6ème nouvelle de Des Périers favorise l'émergence du comique qui provoque le rire du lecteur. On observe que l'écrivain joue sur deux plans : il rappelle et détruit à la fois l'image de la femme fidèle en attaquant les cocus — il les raille pour les condamner — puisque les réflexions que le juge fait portent sur le cocuage et la jalousie des maris. Il y a certainement un effet de comique et de vérité. L'emploi de l'ironie situationnelle va de pair avec une réflexion sur la légèreté féminine et l'avis donné aux hommes, et surtout aux vieillards, de bien réfléchir avant d'épouser une jeune femme. Cependant, le comportement du cocu de la 6ème nouvelle révèle aussi une dimension dissimulatrice : il se dénigre en s'exposant à la critique bien

---

[62] Pour plus de détails sur la différence entre le comique et le rire, voir Emelina, qui distingue dans la deuxième partie de son ouvrage entre les trois conditions principales du comique : la distance, l'anomalie et l'innocuité. Alors que la distance favorise l'apparition du comique, c'est l'anomalie qui provoque le rire ; le comique étant la cause et le rire étant l'effet.

qu'il ait les moyens et le statut social pour punir sa femme infidèle ; nous en traiterons dans la section intitulée « l'ironie comme moyen de dissimulation ».[63]

Quant à la fidélité féminine, l'étude de Perrenoud-Wörner fait ressortir la dimension ironique de l'*Heptaméron* sous l'angle de l'aspect sacré.[64] Par exemple, elle montre quels types de personnages sont les cibles de l'humour (dont les victimes naïves et trop crédules, les hommes autant que les femmes) et lesquels sont visés par l'ironie comme, par exemple, les malfaiteurs tels que les cordeliers (Perrenoud-Wörner 321-424). En fait, c'est en parlant du monde des humbles que la Reine de Navarre dépeint, entre autres, les images du monde des institutions religieuses et de la femme chaste. Au centre de notre étude est la dimension ironique de la 5ème nouvelle par rapport aux personnages ciblés et, par extension, au rôle du spectateur. C'est l'histoire d'une batelière qui se montre plus maligne que deux cordeliers qui veulent la prendre par force ; la femme honnête reste, toutefois, fidèle.[65] Le développement du comique dans cette nouvelle résulte d'une juxtaposition de l'ironie situationnelle avec l'ironie verbale. Quant à celle-ci, le devisant-narrateur Géburon se sert des antiphrases comme « ces deux bons peres » (43) qui

---

[63] Comme nous l'avons signalé ci-dessus, un classement net de l'une ou l'autre forme de l'ironie reste problématique vu que les catégories sont souvent confondues et inextricablement mêlées.

[64] Voir en particulier la troisième partie de son analyse textuelle, notamment celle des nouvelles 5, 16, 22, 23, 26, 35, 41, 43, 61, 68, et 71.

[65] La batelière rusée n'échappe pas seulement aux deux hommes malicieux, mais elle arrange aussi leur découverte en les remettant entre les mains de la justice ou, plus précisément, entre les mains d'un juge qui les remet à leur gardien ecclésiastique.

se métamorphosent en « deux pouvres religieux (43) et enfin en « pouvres fratres » (43).[66] Les antiphrases ironiques — qui laissent facilement sous-entendre leur contraire — remettent nettement en question le statut social que l'on attribuait aux cordeliers qui « preschent chasteté » (44) tandis que leur désir charnel et leur dégradation deviennent évidents dès le début de l'histoire. Sous cet angle, l'emploi de l'ironie verbale transforme le dialogue des personnages en une scène de comédie de sorte que le lecteur, qui observe ce scénario, classe les deux cordeliers dans les catégories des malfaiteurs et des ridicules. En fait, le lecteur ne peut s'empêcher d'éclater de rire du fait que les malfaiteurs se sont retrouvés « chacun en son ysle, comme Adam, quant il [s'est vu] nud devant la face de Dieu » (44). Ironiquement, la punition des coupables se réduit à dire quelques messes et prières — et ils deviennent alors « ridicules plus que pitoyables » (Cazauran 23). Bien que la chute des méchants tire son comique de son absurdité, il est évident que le rire de la batelière et la raillerie des spectateurs remplissent la fonction de critique faite pour humilier. Voilà l'ironie situationnelle nette basée sur un reversement de rôles : la personne humble et sans pouvoir acquiert le dessus et met les rieurs de son côté. Elle jouit alors de sa « position de spectateur » (nous empruntons cette terminologie à Vaillant).

Il est donc opportun d'examiner le rôle du spectateur vu qu'on a ici affaire à un scénario qui témoigne d'un lien étroit, voire d'une affinité de la *nouvelle* encadrée avec le théâtre. D'une part, la nouvelle cinq met en scène les éléments classiques du théâtre tels que les personnages sur scène et les spectateurs qui observent de loin le spectacle. On y découvre également une

---

[66] Toutes les citations de ce texte renvoient désormais à Marguerite de Navarre, *Heptaméron*, éd. Renja Salminen.

distribution de rôles qui coïncide avec les « trois éléments [de l'ironie] : l'ironiste, l'ironisé et le public qui se moque, avec l'ironiste, de l'ironisé et jouit ainsi de sa position avantageuse de spectateur ou de lecteur » (Vaillant 13). C'est le personnage de la batelière qui s'égale, pour ainsi dire, à l'ironiste puisqu'elle a les moyens (son bateau et l'astuce) de rétablir à leur place le bien et le mal, alors qu'on attribue aux cordeliers le rôle des ironisés desquels se moque le public, c'est-à-dire le peuple du village. La dérision des cordeliers est donc inséparable de l'idée morale de la femme rusée et du peuple qui se moque d'eux.

D'autre part, c'est le spectateur qui a le rire facile parce que le comique de situation existe surtout dans l'esprit de celui qui observe une autre personne dans une situation jugée grotesque ou ridicule. Cela dit, la scène crée aussi l'impression que le rôle de la batelière est biparti : elle prend la position de l'ironiste et celle du spectateur — une observation qui semble renforcer à la fois les dimensions comique et subversive de cette histoire.[67] Peut-être Marguerite de Navarre, se sert-elle de ce discours anticlérical afin de critiquer d'une manière subtile, mais nette, les frères mendiants parcourant le pays et qui sont censés renoncer aux choses du monde terrestre dont les désirs charnels ? La réponse et donc le rire dans cette nouvelle ne sont pas simples vu que la différence du texte des manuscrits suivants semble reprendre cette

[67] Nous constatons que le personnage chez Marguerite de Navarre s'apparente beaucoup à celui du juge cocufié chez Des Périers qui, lui aussi, joue un rôle double : il est à la fois spectateur et ironiste. À cela s'ajoute qu'on lui attribue — initialement — le rôle de l'ironisé, c'est-à-dire de la victime.

difficulté.[68] En revanche, il est indéniable que c'est leur désir charnel qui finit par entraîner les hommes dans leur chute.[69] L'ironie situationnelle est évidente et, par conséquent, l'image des pauvres frères dérisoires évoque le vieux proverbe : « Tel est pris qui croyait prendre », c'est-à-dire l'image du trompeur trompé.

---

[68] Il est étonnant que les moines s'en aillent à prier la batelière « [d'amours] pour la garder d'ennuyer » (42 ; c'est nous qui soulignons) comme le suggère le manuscrit 1512 de la Bibliothèque nationale (édition M. François), texte de base dont se sert Simone de Reyff. Le texte n'est pas explicite et on pourrait penser également à un jeu ironique de la part du narrateur ou de l'éditeur ? En revanche, le texte du manuscrit B.N., Fr. 2155 « pour les garder d'ennuyer » (c'est nous qui soulignons), utilisé par Renja Salminen dans son édition critique, offre une signification beaucoup plus logique quoique ambiguë, étant donné qu'il y a un groupe de trois personnages dont deux hommes. Si l'on interprète la nouvelle cinq de cette perspective critique, le pronom « les » refléterait l'image des cordeliers débauchés. De même, cette explication reprendrait l'intention d'une critique sociale de la part de l'écrivaine vu le statut social que l'on attribuait, à l'époque, aux religieux de l'ordre des franciscains (les cordeliers). Aussi, cette différence des manuscrits touche-t-elle à l'aspect de l'authenticité d'un texte et, à plus grande échelle, à la fonction d'un auteur ; voir la dernière section de ce chapitre, « L'ironie comme moyen de rabaissement ».

[69] La description des cordeliers dans les nouvelles 23, 31, 34, 41 et 44 (pour en nommer quelques-unes), où ils sont presque toujours dépeints comme des malfaiteurs, confirme notre lecture.

1.2 L'ironie comme moyen de dissimulation

Reprenons, avec une vision différente, l'analyse de la 6ème nouvelle de Des Périers en la comparant avec la nouvelle 90 sous l'angle de la fonction que l'ironie y occupe.[70] Focalisés sur le point de vue du cocu, les deux récits montrent deux manières extrêmes de réagir au cocuage. On y découvre également comment le rire et la folie — qui apparaissent par endroits comme indissociables — contribuent à la veine comique,[71] voire carnavalesque d'un récit, comme c'est le cas dans la 6ème nouvelle. Cette nouvelle, tout au début du recueil, se distingue des autres en raison de plusieurs aspects extraordinaires : sur le plan formel, il s'agit d'un récit-cadre, en fait, la seule *nouvelle encadrée* du recueil qui « possède une petite *cornice* » (Ménager 186) dans la lignée de l'*Heptaméron*. C'est-à-dire qu'il y a un devisant-narrateur masculin (non identifié) qui raconte à « un Roy de France » (*NR* 38) cette histoire. La nouvelle ne peut être lue sans la réflexion du Roy, qui l'éclaire et commente la stratégie du juge ainsi : « [V]oilà l'un des plus froidz et plus patiens hommes de mon Royaume : Il feroit bien quelque chose de bon, puis qu'il sçait si bien faire la patience. [Et] luy donna l'estat de procureur general au pais de Picardie » (*NR* 43).

---

[70] Le narrateur non identifié de la nouvelle 90 présente l'histoire d'un mari vindicatif pour qui la seule solution est de tuer l'adultère en se servant d'une « invention » (*NR* 308) extrêmement cruelle : montée sur une mule qui, mourant de soif, se jette dans la première rivière en vue, la femme « fut noyée suffoquée en l'eau » (*NR* 312).

[71] Il s'agit d'un aspect pertinent dans les récits 2, 6, 16 et 64 des *NR*.

Inversement, sur le plan littéraire, le terme de « nouvelle » prend un double-sens ici puisque les actions du mari trompé surprennent et provoquent le rire du lecteur. Comme l'explique Ménager la « philosophie du rire [de Des Périers] associe l'idée de nouvelle avec celle d'étonnement » (194) ; il s'agit là d'une observation pertinente.

La 6ème nouvelle de Des Périers recourt à des procédés qui invitent le lecteur à une réflexion plus profonde en ce qui concerne la perspective du personnage du juge cocu ; celui-ci maîtrise évidemment l'art de dissimulation. L'expression *entrer plus discrettement pour vous venir voir* signale que le juge accepte la situation telle qu'elle est pourvu que sa jeune épouse se montre plus discrète. Cela dit, l'expression ironique suggère aussi qu'il n'y a pas de grande différence entre les sexes en ce qui concerne l'appétit sexuel et le concept ludique de l'amour dès que l'on en respecte les règles.[72] D'un point de vue contextuel, il est notable que bien que le cocu

[72] Marguerite de Navarre semble reprendre cette idée, entre autres, dans la nouvelle 49 de l'*Heptaméron,* où le devisant-narrateur Hircan présente l'histoire d'une comtesse qui ne veut que s'égayer en secret. Respectant le code courtois, elle est discrète afin de ne pas s'exposer au déshonneur. On pourrait l'appeler un vrai *gentleman* qui ne parle pas de ses victoires — ironiquement, ce sont ses « serviteurs » qui s'en vantent — de sorte que l'on pourrait la considérer comme un contrepoids féminin au personnage du roi de la 3ème nouvelle (qui est au centre de nos études). Brantôme, pour son compte, soutient que les hommes autant que les femmes commettent l'adultère, bien que les femmes soient souvent exclues de ce domaine masculin.

n'approuve point cette transgression des interdits, il ne cherche pas de vengeance, ni une punition disproportionnée comme l'est, par exemple, celle de la femme infidèle du récit 90.

D'un point de vue linguistique, l'esquisse de l'image d'une abondance de clés est une communication ironique qui est à la fois le signal de l'énoncé ironique formulé par le locuteur (le cocu) et une action. Or la communication repose sur un message à double sens : l'un littéral, bien évident, et l'autre, dissimulé. Autrement dit, bien que son discours ironique relève d'un ton plaisant, le sens est à interpréter par le lecteur comme une ironie verbale sur la cible, ici l'infidèle qu'il expose à la honte en la dénigrant devant ses parents.

À plus grande échelle, c'est aussi une raillerie sur ses contemporains qu'il déprécie et dont il cherche à changer les coutumes et le jugement en ce qui concerne l'adultère. Son raisonnement que l'honneur d'un homme vaudrait très peu si elle dépendait d'une femme (*NR* 41) trahit la tradition de l'antiféminisme (avant la lettre). Cependant, une autre lecture, aussi transparente, est le fait qu'il s'adresse aux lecteurs, qui à l'époque étaient surtout masculins, dans le but de réorienter le jugement et alors, la loi. Les thèmes du mariage et du mal marié n'attaquent pas spécialement la femme infidèle, mais l'hypocrisie et la cruauté masculines. À l'idée d'un message à double sens s'ajoute donc celle d'une double action qui vise à un rabaissement public de la coupable et à la réorientation de la tradition socio-culturelle.[73]

[73] Voilà un cas typique où les catégories sont inextricablement mêlées. Voir la dernière section de notre étude, « L'ironie comme moyen de rabaissement, » pour d'autres exemples.

En même temps, les paroles presque paradoxales du mari trompé touchent à des questions de taille telles que sa propre réputation et l'honneur de sa maison. Selon Boudou, le caractère équivoque, voire oxymorique de l'ironie chez Des Périers illustre « [u]ne autre forme d'ironie [qui] consiste à énoncer sous le voile de l'évidence la plus plate les illogismes, les contresens ou les hypothèses paradoxales » (311).[74] D'une part, le paradoxe énonce ici une idée contraire à l'opinion commune et à un système de règles existantes :[75] le personnage cocu ne se soucie que très peu des plaisirs de sa femme ; en fait, il semble supporter l'infidèle dans sa démarche à condition qu'elle soit discrète. D'autre part, on verra que le paradoxe équivaut effectivement à une stratégie délibérée. Or la réaction du juge cocu est tout à fait logique et relève de l'utilité, voire de la nécessité de la dissimulation de la pensée en raison de la confrontation entre l'espace public et l'espace privé. Ce n'est que par la suite à la rumeur publique (et sur l'insistance des parents) que le juge finit par trouver une solution inattendue qui raille les attentes de tous, c'est-à-dire des personnages du récit et du lecteur, en contrevenant aux règles morales. Comme le souligne Boudou, « l'histoire 6 est construite sur l'opposition entre une série de causes et un effet ou une réaction inattendus » (309). Le lecteur est donc, selon Boudou, confronté avec « deux formes d'imprévu » (310) : premièrement, la réaction inattendue du cocu de ne pas punir les

---

[74] Il s'agit d'un phénomène déjà observé par Sozzi qui, pourtant, parle du « comique du contraire » (voir Boudou, note 19, en bas de la page 311).

[75] Un paradoxe présente une réalité a priori contradictoire comme une vérité. Il s'agit d'une figure de rhétorique qui vise à la surprise; en même temps, on s'en sert pour choquer et, finalement, inviter à la réflexion. Le paradoxe peut également véhiculer une dimension ironique.

indiscrétions de la jeune épouse ; par contre, il lui ouvre la porte au plaisir, pour ainsi dire,[76] afin de rassurer la discrétion et l'ordre sociale ; deuxième coup de théâtre, la réaction de l'infidèle qui, une fois démasquée, abandonnera ses pratiques extraconjugales « et depuis vesquit avec son mary en femme de bien et d'honneur » (*NR* 42). Le lecteur ne peut s'empêcher de s'en amuser, d'en sourire puisque la punition de la coupable se manifeste à travers une surprise plaisante. De plus, le cocu obtient ce qu'il veut : la fidélité de l'infidèle. Voilà l'ironie situationnelle qui, générée par l'ironie verbale, entraîne aussi le comique de situation et le rire. Cela dit, la *nouvelle* six est une véritable nouvelle : elle déçoit les attentes trop convenues du public qui s'attendait à ce que le juge châtie l'infidèle, comme c'était la réaction typique des cocus de l'époque (et comme le rappelle le récit 90). Se servant d'un comportement hors du commun, le personnage du juge dévoile un écart entre expectative et réalité, un écart qui est à l'origine de toute ironie verbale et, par extension, de toute critique sociale.[77]

Quant à la raillerie et à la besogne de la dissimulation, la stratégie du cocu témoigne d'une approche classique et rhétorique. C'est l'ironie cicéronienne qui consiste en un déguisement délibéré de la pensée :

---

[76] Cette abondance de clés non seulement suggère une allusion phallique au grand nombre d'amants, mais rappelle aussi l'image de la femme comme château à assiéger que l'on voit souvent dans l'iconographie du Moyen Âge.

[77] Comme l'a suggéré Nancy Frelick (au cours de la soutenance de notre thèse), le juge fait aussi penser au sage Salomon, un personnage biblique réputé pour sa sagesse.

> C'est une ironie spirituelle que de déguiser sa pensée, non plus en disant le contraire de ce qu'on pense, […], mais en s'appliquant, par une raillerie continue, dissimulée sous un ton sérieux, à dire autre chose que ce qu'on pense. […] Manier l'ironie, c'est à quoi excellait […] Socrate, n'est-il pas vrai ? qui l'emporta dans cet art de dissimuler sa pensée ; il y déployait plus d'agrément et de grâce que personne. (119-120)[78]

Le passage montre que l'ironie spirituelle, comme l'appelle Cicéron, diffère de l'idée de simplement dissimuler sa pensée en disant le contraire de ce qu'on pense. À cela s'ajoute que Cicéron se sert dans l'original du mot *vrbana* qui a le sens de *spirituel* et de *raffiné* ; mais le terme de *raffiné,* ne suggère-t-il pas aussi la finesse, la subtilité et l'éloquence rhétorique ?

En ce sens, l'ironie spirituelle montre les traits fondamentaux du discours ironique : l'esprit et l'habilité à la rhétorique, la dissimulation, le déguisement de la pensée, et la raillerie. Alors, au lieu de simplement critiquer ouvertement, on se sert d'une raillerie pour dénoncer un aspect ridicule ou bien, pour déprécier un point de vue contraire à celui du locuteur. Sous cet angle, la raillerie est comparable à une arme verbale poussée jusqu'au paradoxe pour augmenter la vérité des choses. C'est effectivement le cas dans la nouvelle 6 de Des Périers, puisque les paroles du mari dupé ne sont qu'un déguisement de sa pensée, des paroles de railleries qui conviennent à la circonstance : il a non seulement l'obligation morale, mais aussi sociale de

---

[78] C'est à Courbaud que nous empruntons cette excellente traduction dont voici l'original :

« Vrbana etiam dissimulatio est, quom alia dicuntur ac sentias, non illo genere de quo ante dixi, quom contraira dicas, ut Laminae Crassus, sed quom toto genere oratonis seuere ludas, quom aliter sentias ac loquare […] Socratem opinor in hac ironia dissimulatantiaque longe lepore et humanitate omnibus praestitisse. » (Cicéron, *De L'Orateur*, II, 269 et 270)

Nous signalons qu'Hallyn se sert également d'une définition cicéronienne de l'ironie, mais qu'il fait référence à un autre passage (Cicéron, *De L'Orateur*, II, 67, et III, 203).

rétablir l'ordre conjugal afin de maintenir l'ordre social. D'autre part, la mise en scène d'une humiliation publique (de l'épouse infidèle) est comparable à un châtiment et à une performance théâtrale où l'acteur principal (le cocu) joue la comédie pour sauver l'honneur de sa maison et s'opposer aux codes sociaux. Voilà donc l'ironie nette basée sur le caractère peu traditionnel d'un cocu qui aurait derrière lui toute une tradition et tous les droits qu'il lui faudrait afin de châtier l'infidèle. Quoiqu'il ne puisse pas changer la loi, il peut jouer la comédie. Outre cela, cette nouvelle illustre aussi que n'importe qui pourrait se trouver dans une situation pareille — y compris un homme de justice !

La question qui s'impose est de savoir si Des Périers a vraiment voulu écrire une histoire comique ? Petris avance dans son étude que, « [l]ibérateur, le rire peut aussi guérir. C'est ce que montrent [les nouvelles de] Des Périers, secrétaire de Marguerite de Navarre » (16). Le conteur remplace le médecin, comme on l'apprend dans le récit 89 (*Du Singe qui beut la medecine*). Libérateur aussi dans la nouvelle 6 où l'atmosphère de comédie, créé par le personnage du juge cocu, libère celui-ci de la moquerie des autres et des serviteurs de sa femme adultère. Cependant, il se pourrait aussi que l'écrivain vise à mettre en question le statut social et le pouvoir que l'on attribuait autrefois aux maris. Bien que la chute et le châtiment de la coupable de la 6ème nouvelle tire son comique d'une combinaison entre ironie verbale et ironie situationnelle qui rappellent la comédie, la dérision de l'adultère est liée à l'idée morale d'une condamnation du comportement du mari traditionnel.

Dans cette perspective, le personnage du mari esquissé ici fait contraste avec la férocité du cocu du récit 90 (qui frappe par une cruauté outre mesure, ce qui lui confère une dimension irréelle, voire fantastique). L'ironiste, qui semble coïncider avec le narrateur, commente l'action

du mari ainsi : « Voyla une maniere de se venger d'une femme qui est un peu cruelle, et inhumaine » (*NR* 312). L'ambiguïté de l'antécédent du pronom relatif *qui* ne manque pas d'ironie et, cela étant, l'interprétation de ce commentaire pose problème. Parle-t-on de la cruauté du châtiment par le cocu ou bien, critique-t-on le comportement de la femme ? Le double langage de l'ironie est aussi perceptible dans l'expression oxymorique *un peu cruelle*, c'est-à-dire que l'on met en relation des termes opposés qui, juxtaposés, aboutissent à la description d'un personnage et d'une scène absurde. On pourrait aussi parler d'une antithèse poussée jusqu'à l'absurde qui vise à renforcer une réalité incroyable — mais véridique. Cela dit, l'expression *un peu cruelle* fait aussi penser à une litote qui dit le moins pour suggérer le plus. Plus précisément, le conteur utilise *un peu* au lieu de *très cruelle* pour souligner la cruauté extrême du mari. Malgré un certain effet d'ironie, il va de soi que le dénouement dramatique du récit ne provoque ni le rire des personnages, ni celui des lecteurs.

En ce sens, on découvre dans ce récit une critique forte contre les mœurs de l'époque, c'est-à-dire le comportement traditionnel des maris vengeurs dépeints comme des « mauvais folz et dangereux » (*NR* 310). Comme l'explique Anne-Laure Metzger-Rambach l'image du fou, du « *fol* »

> correspond pour Des Périers à un large éventail de personnages, qu'il s'agisse des fous de cour [...], des imbéciles comme Gillette (nouvelle 8), [...], des insensés comme Vaudrey (nouvelle 55) ou de dangereux cocus pour lesquels le terme est aussi employé (nouvelles 60 et 90). (120)

Rappelons que la mise en garde des dames à l'encontre des cocus est un des aspects principaux du Premier Discours des *Dames galantes* de Brantôme dont voici un extrait :

> [Les] dames craignent, et doivent craindre autant [ces fols], dangereux, bisarres, mauvais, malicieux, cruels [et] sanglants [...] qui frappent, tourmentent, tuent, les uns pour le vray, les autres pour le faux, tant le moindre soupçon du monde les rend enragez […]. (11)[79]

Parlant des *fols cruels*, le passage montre que, tant chez Brantôme que chez Des Périers, la dimension morale est inséparable du discours ironique. Le terme d'*invention* dans le titre du récit 90, intitulé *De l'invention d'un mary pour se venger de sa femme*, pourrait laisser douter de la véracité du récit, comme le signale Des Périers dans le *Préambule* du recueil, où il insiste sur le fait que quelques-uns de ces contes peuvent être vrais ou inventés. D'autre part, il n'y a aucun doute qu'en faisant écho à la 6ème nouvelle, la nouvelle 90 ramène le lecteur à la réalité en mettant l'accent sur l'écart entre le réel et l'idéal de la situation de la femme adultère.

Cocuage et sexualité féminine, les thèmes fondamentaux des *Dames galantes*, un recueil dans lequel Brantôme (1540-1614) présente un éventail de contes et de nouvelles érotiques qui montrent l'attitude peu sociale, voire choquante de la noblesse en l'opposant au monde du peuple.[80] Cependant, Brantôme, lui aussi, vise à dévoiler le faux, le mensonge et la dissimulation en se servant de récits plaisants parsemés d'ironie.

---

[79] Citation tirée de Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, *Les Dames galantes* ; publiées d'après les manuscrits de la Bibliothèque nationale par Henri Bouchot.

[80] Notons que les termes de *bons mots* et *contes* dans la *Préface* suggèrent un échange de récits qui peuvent être vrais ou inventés, tandis que le terme de *plaisir* signale que l'on s'attend à l'amusement du lecteur — stratégie trompeuse qui rappelle les « plaisans comptes » (14) de Des Périers.

Voici donc Brantôme sur le mariage qui s'égale, selon lui, au cocuage : « [...] le mariage [est] un putanisme secret de réputation et de liberté, ordonné par une belle loy [...] » (118). L'adjectif *belle* trahit de l'ironie nette étant donné que la loi du mariage n'était point belle, mais surtout aux dépens des femmes. Il s'agissait d'une convention établie par le sexe masculin et par l'Église qui était, elle aussi, représentée par les hommes. Ne vaudrait-il pas mieux dire alors qu'il s'agissait d'une loi établie par les hommes pour cacher leurs propres faiblesses ou bien, comme le dit Brantôme des pratiques à la cour, pour se procurer « de la viande fraische » (22) après avoir gaspillé les biens et l'argent de son épouse ?

Sous cet angle, le terme de *putanisme*, ne suggère-t-il pas la bassesse de cette loi étant donné que Brantôme termine la *Préface* de son premier discours sur l'observation que les hommes et les femmes commettent tout autant l'adultère, mais que la punition des femmes est souvent injuste et trop cruelle ? Comment comprendre la formulation *réputation* ? est-elle ironique ? Parle-t-on de la réputation des femmes soupçonnées de coquetterie et inclinées à l'adultère (comme l'ont déjà suggéré les personnages masculins dans nos exemples tirés de Des Périers), ou bien de celle des hommes, libres de jouir de leurs indiscrétions sexuelles ?

Mais Brantôme, en tant que moraliste, va plus loin : il rappelle à tout instant la laideur d'une réalité dont les « poetes fantasques » (158) ne donnent qu'une image déformée. En dévoilant un domaine secret et tabou à l'époque, à savoir la sexualité féminine, l'œuvre frappe par sa franchise et sa modernité. En fait, Brantôme présente ses anecdotes, dépourvues d'ordre et de structure, comme un bavardage entre hommes afin de mettre en lumière le vrai ; il ôte donc le secret d'une fausse imagination à l'égard du mariage et de l'adultère, entre autres. Il se fait l'avocat des femmes en abordant des thèmes tels que la négligence corporelle des jeunes femmes

par leur mari, et les punitions et cruauté extrêmes des cocus qui s'ensuivent. Aussi implore-t-il la clémence des cocus puisque pour lui, l'adultère est un acte bien pardonnable. Voici Brantôme qui postule que « [t]els marys furieux encor sont bons, qui de lions tournent ainsi en papillons ; mais il est mal aisé à faire une telle rencontre que celle-cy » (19).[81] En rappelant le pardon de l'infidèle et du cocu, Brantôme prend une approche bipartie : il rappelle que le châtiment de la femme adultère n'est point prévu dans l'Évangile et que Jésus-Christ a montré et remontré de la miséricorde et de la clémence envers les pécheurs et les pécheresses (21-32).[82] Le discours s'ouvre ici sur une autre dimension importante : le bon entendement et l'amour entre époux étaient mal vus par la société. Il faut pourtant différencier entre le bon entendement et l'amour d'une part, et l'amour trop fort d'autre part. Comme l'explique Brantôme, la Sainte Écriture condamne un amour trop fort entre époux puisque l'amour leur fait oublier « tout le

[81] Il s'agit de l'histoire d'un mari qui, après avoir négligé son épouse, s'enrage tant lorsqu'il la découvre *in flagrante delicto* qu'il veut les tuer tous les deux, l'épouse et le serviteur. Ironiquement, en la regardant de si près, il est tellement épris de sa beauté qu'il lui demande pardon et l'aime plus que jamais (18-19).

[82] Par exemple, la 8ème nouvelle de l'*Heptaméron* montre le pardon de l'infidélité conjugale des perspectives du cocu et de la femme (qui a commis l'adultère malgré elle) : la nouvelle est non seulement basée sur un renversement du thème du trompeur trompé, mais aussi sur le fait que l'épouse se montre plus rusée, plus loyale et plus intelligente que le mari et son ami. C'est grâce au raisonnement d'une femme que le couple finira par vivre « en bonne amytié » (55). Il y a d'autres nouvelles qui mettent en valeur le mariage et l'amour entre époux qui font preuve de fidélité et de chasteté.

service de Dieu » (32).[83] Par conséquent, pour mettre en œuvre les dimensions ridicules de la loi du mariage, Brantôme ne cesse pas d'exiger le pardon de l'infidélité conjugale. D'après nous, l'emploi de l'ironie verbale lui permet tantôt de jouer, tantôt de dissimuler son discours plaisant qui vise à dénoncer l'hypocrisie d'un monde illusoire, notamment celui de la cour, caractérisé par l'intrigue, la victimisation et la violence.[84]

Passons donc du plan socio-culturel au plan linguistique, où l'énoncé ironique dévoile et ridiculise les différents aspects du mariage et de la vie à la cour — des aspects largement critiqués par Marguerite de Navarre. Cependant, le *topos* de la vérité, qui va de pair avec l'oralité du récit navarrien, révèle aussi la dialectique du *celer* et du *déceler*, étroitement liées aux questions de *couverture* et de *dissimulation*, de *l'être et du paraître* comme on les trouve chez Des Périers, chez Brantôme et plus tard, dans le théâtre baroque.

À l'instar d'un Des Périers et d'un Brantôme, Marguerite de Navarre (1492-1549) semble abonder dans le même sens dans l'*Heptaméron*, une compilation de *nouvelles* dans lesquelles l'art de la dissimulation et le recours à l'ironie sont souvent indispensables afin d'éviter la

---

[83] Par contre, Erasme et Marguerite de Navarre ont des visions beaucoup plus positives du mariage, qui se redéfinissait à l'époque.

[84] Brantôme, entre autres, fait référence à Philippe II, qui a fait empoisonner sa femme Élisabeth de France, et à Henri d'Angleterre qui a fait décapiter sa femme Anne de Boulen (22-23). On trouvera les mêmes références dans *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette.

punition de l'adultère.[85] Examinons de cette perspective la 3ème nouvelle de l'*Heptaméron,* une histoire tout au début de l'œuvre qui, elle aussi, porte sur l'infidélité conjugale, mais qui se distingue des autres par un dénouement harmonieux qui suscite au moins un sourire chez le lecteur.[86] Bâtie sur un renversement de rôles — c'est surtout la chute du puissant qui fait rire — cette nouvelle montre aussi comment la dissimulation délibérée de l'intention ironique du locuteur empêche la bonne interprétation du sens implicite et conduit à un malentendu. On

---

[85] Comme Marguerite de Navarre nous le fait voir dans les nouvelles 32 et 36, n'importe quelle punition de la moindre indiscrétion sexuelle est juridiquement possible : la nouvelle 32 montre une punition pire que la mort d'un époux envers son épouse adultère (le cocu la garde enfermée et la fait boire du crâne de son amant) ; par contre, la punition de la femme adultère d'un président de Grenoble permet à celui-ci de sauver son propre honneur en empoisonnant l'infidèle (nouvelle 36). Quant à la punition sévère de l'épouse infidèle, voir aussi les articles de Marie-Thérèse Noiset, de Nancy Frelick (« Female Infidelity in Marguerite de Navarre's *Heptaméron* ») et de Madeleine Lazard (« L'infidélité féminine dans l'*Heptaméron* »).

[86] Nous signalons que cette *nouvelle* se distingue aussi des autres en raison de sa dimension carnavalesque. Marguerite de Navarre place ses personnages littéraires dans le monde subversif du carnaval, un monde en dehors du réel pour montrer, entre autres, comment le problème de l'infidélité conjugale pourrait être résolu d'une manière agréable. Son écriture ironique présente aussi les fonctions et les effets bénéfiques qui pourraient en résulter. Il s'agit là d'une stratégie délibérée pour appeler le lecteur à s'interroger sur la nature humaine d'un côté et, de l'autre, pour éviter la censure.

découvre facilement la corrélation entre les deux étapes de l'ironie verbale et l'ironie situationnelle qui s'ensuit.

Voici l'histoire en bref : un roi de Naples commence à l'occasion d'un carnaval une liaison avec la femme d'un gentilhomme ; celui-ci décide de s'allier en secret avec la reine pour se consoler — et pour se venger. Bien que tout le monde se moque nettement du gentilhomme, c'est le roi qui finit par porter les cornes. Or, pour montrer que c'est lui qui a le dessus, le gentilhomme se venge à son tour et fait inscrire cette inscription ironique sur une plaque où l'on a monté la tête d'un cerf : « *[I]o porto corno,*[87] *chiascun lo vedo, ma tal la porto che non lo credo* » (31).[88] Il est important de noter que cette citation diffère selon les éditions et que l'inscription ne peut se lire sans consulter plusieurs éditions et traductions. Par exemple, celles de Michel François et Nicole Cazauran donnent : « *[I]o porto le corna, ciascun lo vede ; ma tal le*

---

[87] À noter que la traduction du terme *corno*, au singulier en italien, pose problème puisqu'il y a beaucoup d'ambiguïtés dans cette citation italienne où les verbes « porto, vedo, credo » sont tous à la 1ère personne du singulier, alors que le sujet de « vedo » est « chiascun », un mot qui demanderait un verbe à la 3ème personne du singulier. Ensuite, « corno », un nom masculin singulier devrait être au pluriel ; le pronom « la (porto) » semble se référer à « corno », mais l'antécédent de « la » devrait être au féminin (pour en nommer quelques-unes des ambiguïtés). Alors, nous avons fait une interprétation plutôt qu'une traduction mot à mot puisque l'examen de toutes les ambigüités n'est pas sujet de notre projet.

[88] Notre interprétation en français : « Je porte le(s) corne(s), chacun le voit ; mais je le(s) porte d'une manière que je ne le crois pas. »

porta, che non lo crede » avec la traduction : « Je porte les cornes, chacun le voit ; mais tel les porte qui ne s'en doute pas ».[89] Cette variante est beaucoup plus logique et renforce l'ironie verbale voulue du locuteur qui assimile le mari trompé à « un porteur de cornes » (685) — à un cornard.

D'un côté, il est comique, mais pas surprenant, que le roi n'y comprenne rien, bien que l'allusion au cornard soit évidente pour le lecteur.[90] L'histoire relève ici de l'ironie dramatique étant donné que seul le lecteur connaît tous les détails.[91] Par contre, le roi pense qu'il s'agit d'une

---

[89] Cette version se trouve aussi dans l'édition de Renja Salminen, section « Notes et Commentaires » (685). Un merci particulier à Frelick pour sa lecture zélée de notre traduction.

[90] En fait, l'ignorance ou bien, la cécité d'un roi est un *topos* assez fréquent dans la littérature. Par exemple, dans la légende arthurienne, le roi Arthur ne soupçonne en rien la relation adultère de la reine Guenièvre avec Lancelot. Il en va de même pour les personnages de la nouvelle 12 de l'*Heptaméron*. Cette nouvelle se termine, pourtant, par l'assassinat du plus puissant : un duc de la maison de Medici, étant tombé amoureux de la sœur d'un gentilhomme que « le duc aymoit comme luy mesmes » (110), est tué des mains de celui-ci.

[91] On trouve plusieurs parallèles intéressantes entre la nouvelle 3 et la nouvelle 8 en ce qui concerne l'ironie dramatique. La nouvelle 8 de l'*Heptaméron* dépeint l'histoire d'un mari qui, cherchant le plaisir chez la chambrière, se fait cocu lui-même. Malgré le fait que celle-ci cède sa place à l'épouse, qui en a eu vent, la femme devient infidèle lorsque le mari cède sa place à son ami. Seul le lecteur connaît tous les détails. Signalons que les deux histoires favorisent également l'apparition de l'ironie situationnelle dont s'ensuit le rire ironique du lecteur. Pour de plus

allusion du gentilhomme à sa propre situation de cocu et que le gentilhomme veut lui faire savoir d'une manière ironique, mais gentille et discrète, qu'il sait très bien ce qui se passe derrière son dos. De l'autre côté, c'est normalement le roi qui, en tant qu'homme de pouvoir, tourne les autres en dérision et qui, effectivement, se moque du gentilhomme ; il lui est donc impossible de saisir que quelqu'un lui soit supérieur. Le portrait ironique esquissé par le devisant Saffredent ne semble que souligner la présomption d'un personnage orgueilleux ; il raconte l'histoire d'un roi de Naples « duquel la lascivité estoit le sceptre de son royaulme » (26). En employant ironiquement le terme de *sceptre,* le narrateur fait évidemment une allusion phallique au comportement libidineux du roi ; le lecteur comprend aussi qu'il s'agit d'un personnage puissant qui habituellement tourne les autres en dérision. Cependant, dans ce cas-ci, il lui faut une interprétation et, ironiquement, il la demande au gentilhomme — son inférieur ! Voici l'explication détaillée de celui-ci :

> Si le secret du roy est caché au serf, ce n'est pas raison que celluy du serf soyt declairé au roy. Mais contantez vous que tous ceulx qui portent cornes n'ont pas le bonnet hors de la teste, car elles sont sy doulces qu'elles ne descoiffent personne ; et celluy les porte plus legierement qui ne les cuyde pas avoir. (31-32)

La dimension ironique se trouve d'abord dans le fait que le roi, encore une fois, n'y comprend rien et, en second lieu, dans l'ambiguïté du mot « serf ». On pourrait aussi parler d'un dialogue de sourds qui provient d'une combinaison entre le comique de situation (dans le sens de

---

amples informations sur l'ironie dramatique dans les nouvelles de Marguerite de Navarre, voir l'article de Perrigaud.

Bergson)[92] et le jeu sur l'homophonie du terme « serf ». Plus précisément, l'effet ironique de l'énoncé réside dans le fait que, d'une part, le mot « serf » fait écho à *cerf* et, par extension, aux bois de l'animal qui évoquent le cocu. Il est pourtant difficile de dire si l'on parle des cornes du cocu, qui en porte deux, ou bien, d'une seule corne et, par conséquent, s'il s'agit d'une deuxième allusion phallique au désir sexuel démesuré du roi. D'ailleurs, de quel cocu parle-t-on ? D'autre part, le terme de « serf » signifie également « le serviteur » et provoque la question de savoir qui est inférieur, le roi ou le gentilhomme ?

Voilà donc une situation qui montre de très bien les deux étapes de l'ironie verbale, ainsi que le lien étroit entre celle-ci et l'ironie dramatique. La première étape, la reconnaissance des marqueurs (les mots clés *serf* et *cornes*) est bien réussie, mais il manque le contexte de connaissances partagées entre le locuteur (le gentilhomme) et l'auditeur (le roi). Le roi pense comprendre l'intention ironique du gentilhomme, mais interprète l'éclaircissement d'une manière différente en raison de son ignorance, voire de sa cécité : il considère le gentilhomme comme le « cerf » puisque celui qui porte les bois, bien qu'ils soient cachés, ne pense pas que ce soit de lui dont on parle. Il ne lui vient pas à l'esprit que « le serf » (le gentilhomme) a un secret (son alliance secrète avec la reine) dont le succès est dans la discrétion des amants. La deuxième étape de l'ironie verbale, celle d'une interprétation correcte de l'énoncé ironique, a donc échouée en ce qui concerne les personnages, alors que pour le lecteur l'intention ironique du locuteur est évidente ! C'est le pouvoir destructeur de la dissimulation délibérée (de l'intention ironique) de

---

[92] Bergson distingue nettement entre le comique de situation exprimé par le langage, et le comique de mots créé par le langage (51-100).

la part du locuteur qui aboutit au malentendu. Inversement, la technique dissimulatrice de l'ironie dramatique vise à cacher de l'information essentielle à propos des personnages créés. Cela permet non seulement au lecteur d'en savoir plus que les protagonistes (Perrigaud 35), mais aussi au narrateur d'augmenter le suspense.[93]

Cela nous ramène à l'emploi de l'ironie comme arme verbale qui vise à la défense, et en même temps, comme une forme de rabaissement ou, selon les termes de Perrigaud, d'autodénigrement. Dans l'affrontement entre l'homme impuissant et le roi omnipotent, le gentilhomme cocu se rabaisse de crainte d'une punition sévère de la part du roi. Voici l'explication du narrateur :

> Mais, par longueur de temps, ce feu tant difficille à couvrir se commança peu à peu à monstrer, en sorte que le mary se doubta bien fort de la verité, et [... se delibera de la dissimuller ...] pour la craincte qu'il avoit que celluy qui luy faisoit l'injure luy fist pis [...]. (27)

Comme le montre le passage ci-dessus, le gentilhomme s'abaisse en feignant l'ignorance. On pourrait parler d'une stratégie bien délibérée, qui rappelle le raisonnement du juge cocu et qui

---

[93] Pour une plus ample discussion sur la technique narrative du suspense, voir Mathieu-Castellani qui discerne dans la nouvelle 32 un « récit de vengeance (R3) dans un récit à énigme (R2) et celui-ci [emboîté] dans un récit d'épreuve (R1) » (*La Conversation* 113). Il s'agit là d'un récit dans lequel le tragique souligne la cruauté du châtiment de l'infidèle. Contrairement à la nouvelle 3, la nouvelle 32 révèle à la fois les traits d'un récit de vengeance et de punition extrême. Grave et sérieuse, cette histoire ne se veut ni ironique ni comique ; elle ne fait pas rire

permet à chacun des maris trompés de se sortir d'un embarras. L'emploi de l'ironie verbale permet d'exprimer avec élégance la victoire de l'impuissant.

Dans le cas du gentilhomme, celui-ci devient le meneur du jeu à cause de son alliance discrète avec la reine ; le roi, par contre, parle ouvertement de son succès, ignorant avoir été trompé. D'une part, le secret réside dans la discrétion et dans la dissimulation, dans cette vengeance du *serf* qui se complaît dans le rôle du cocu et, par extension, dans le rôle du spectateur. Il s'agit donc d'une subversion, d'un renversement de rôles : c'est l'échec du plus fortuné et la puissance du plus faible. Le gentilhomme découvre donc le rire à travers les jeux du langage et finit par s'égayer à voir le trompeur trompé. L'effet comique est renforcé par l'emploi de la stratégie de l'ironie socratique dont le gentilhomme se sert : en feignant l'ignorance, il voile et dévoile sa connaissance tout ensemble. De là aussi l'occurrence de l'ironie situationnelle qui est, pourtant, non intentionnelle vu qu'elle résulte d'un mélange de deux réalités antagonistes. Quel pourrait être le rapport entre l'ironie et la réalité ?

Une réponse possible à cette question complexe est qu'il faut tout d'abord distinguer la *réalité* du *réel*. Le réel (ce qui se passe dans le monde) n'est pas la même chose que la réalité construite par l'humanité, c'est-à-dire les conventions et le système de règles et de valeurs (entre autres). L'ironie, par contre, porte sur l'écart ou bien, la surprise — ce qui est tout à fait le cas ici. Le lecteur, ne s'étonne-t-il pas de la fin romanesque de cette nouvelle navarrienne qui se présente sous forme d'une symétrie presque bizarre : les relations entre le roi et la dame, ainsi que celles entre le gentilhomme et la reine vont durer longtemps.[94] Normalement, le lecteur

[94] Grâce à la discrétion du gentilhomme et à l'ignorance du roi, ils « vesquirent si longuement d'un cousté et d'autre en ceste amytié que la vieillesse y mist ordre » (32).

devrait s'attendre à une structure de triangle entre mari, femme et amant ; par contre, comme dans un coup de théâtre, on y découvre une structure de chiasme parmi les « joueurs ». Cette structure est pertinente et un trait important du rire qui est, selon Joubert, basé sur une résolution agréable. La 3ème nouvelle reflète donc une « nouvelleté », le comique (et le rire qui s'ensuit) tel que le définit Joubert :[95] la combinaison d'un événement inattendu (d'une surprise) et d'une bouffonnerie sans victime, pour ainsi dire, dans une structure d'égalité. Par conséquent, au lieu d'être choqué par cette infidélité presque omniprésente, n'est-on pas bien tenté d'approuver l'adultère comme remède à l'ennui du mariage malheureux ?

D'un point de vue linguistique, l'analyse de nos nouvelles révèle que dans les cas où on classe l'ironie verbale comme figure de rhétorique qui exprime le contraire, ou autre chose que ce que l'on veut dire, elle engendre souvent le rire. Il faut pourtant différencier entre le rire des protagonistes, le rire du narrateur et celui du lecteur. Par exemple, la fin harmonieuse de la N3 fait sourire le lecteur lorsqu'il apprend que c'est le plus faible (le gentilhomme cocu) qui finit par devenir le plus fort grâce à son alliance discrète avec la reine. L'épreuve de force, la subversion carnavalesque de rôles et la situation du trompeur trompé rendent l'histoire comique.

Inversement, dans la N5, la chute des méchants, qui tire sa dimension comique de son absurdité, est en juxtaposition de la ruse et la raillerie d'une batelière, ce qui engendre un rire

---

[95] Lazard semble aller dans la même direction en comparant le rire théorisé de Joubert à la tromperie de la comédie et au coup de théâtre. Pour paraphraser Lazard, c'est la surprise qui souligne les oppositions (« Du rire théorisé au comique théâtral » 22).On a dégagé des effets similaires chez Des Périers.

ubiquitaire. L'image du trompeur trompé remplit dans les deux nouvelles une fonction de critique sociale faite pour humilier les malfaiteurs.[96]

La prédominance du rire dans les nouvelles navarriennes nous mène au concept de focalisation (au sens de Genette) dans la structure narrative. Dans le sillage de Genette, nous précisions que si le lecteur voit l'échec du puissant de la perspective narrative du plus rusé, du plus fortuné ou du plus intelligent, l'événement provoque le rire de celui-ci.[97] C'est la perspective narrative ou, comme l'appelle Genette, la focalisation interne (206). Celle-ci peut être du point de vue du héros ou du narrateur. En revanche, si la focalisation interne nous montre le point de vue d'une victime déplorable ou si la victime raconte elle-même l'histoire, on ne rit plus. [98] La nouvelle 3 présente une narration non focalisée, c'est-à-dire que le lecteur ne prend ni

---

[96] À l'opposé, dans la nouvelle 6 de Des Périers, l'ironie verbale dégage « la punition » de la coupable. Mais bien que le dénouement soit inattendu et raille les expectations de tous, on ne trouve pas de rire parmi les personnages (tant le juge cocu que l'adultère sont présentés comme victime). Si rire il y a, c'est le rire silencieux du cocu dans le rôle de l'ironiste et du spectateur. C'est la distance qui favorise la naissance du rire ; il en est de même pour le lecteur qui jouit du plaisir de rire.

[97] Au lieu d'être victime de la surprise, le gentilhomme de la N3 prend une fonction active dans le mauvais tour qu'on lui joue et devient maître de la situation : il passe du rôle de victime à celui de meneur du jeu.

[98] Dans la nouvelle 9 de Des Périers, le portrait de la femme naïve et victime du désir masculin anéantit le plaisir de rire aux niveaux intra- et extradiégétique. Il en est de même en ce qui

le point de vue du gentilhomme cocu ni celui du roi trompé, mais celui du narrateur Saffredent. Par conséquent, le lecteur, en sachant plus que le roi, devient un lecteur omniscient et alors, jouit de la situation comique et de la subversion des rôles. C'est à cause d'une résolution agréable et d'une recherche de l'harmonie que personne ne souffre dans cette nouvelle ; alors, on en rit.

1.3 L'ironie comme arme verbale visant à l'attaque ou à la défense

Bien que le rire de Joubert soit basé sur une résolution agréable sans victime, on découvre un certain antagonisme entre l'actualité de l'époque et le souci des devisants d'égayer leur ennui en se racontant de véritables histoires, une stipulation qui s'annonce déjà dans le Prologue de l'*Heptaméron,*[99] mais qui n'est pas toujours évidente. Après tout, qu'y a-t-il d'amusant, qu'y a-t-il de nouveau dans ces textes qui a priori ne portent que sur la transgression des interdits menant au plaisir, mais dont la véritable discussion tourne autour de la punition de la *femina ludens* ?[100]

---

concerne la N90, dans laquelle le paradoxe souligne la cruauté du châtiment de l'infidèle. Or autant la violence peut prendre de formes, autant le lecteur est ému à la compassion.

[99] Par exemple, on parle d'un passe-temps agréable pour éloigner toute tristesse par un rire guérisseur — au sens que Rabelais donne au rire, c'est-à-dire un rire à la fois subversif et libérateur. Voir aussi Des Périers qui explique qu'il faut rire « du cuer » (*NR* 14).

[100] Par opposition à *l'homo ludens*, comme le décrit Huizinga. Selon Huizinga, Marguerite de Navarre montre dans l'*Heptaméron* « un élément ludique [qui] apparaît comme l'essence de l'œuvre » (Huizinga 289). Il continue en expliquant que, pendant la Renaissance, « la conception

Quant à celle-ci, nous tenons à préciser que nous ne parlons que de nouvelles comiques, et ironiques, où il s'agit de cocus ; il ne faut pas oublier que certaines des nouvelles sont fort tragiques.

Cela dit, l'importance du jeu et de l'amour courtois est pertinente en ce qui concerne la vie à la cour et bien que le devisant Hircain dise qu' « au jeu, nous sommes tous esgaulx » (12), les nouvelles montrent souvent le contraire. C'est dans le style du jeu que l'on découvre la réaction typique — stéréotypée, pour ainsi dire — des cocus. Il en est de même dans les récits de Brantôme et de Des Périers. Nous verrons que le décalage entre la réalité actuelle et la réalité littéraire donne naissance à une écriture qui privilégie les figures de rhétorique telles que l'antithèse ironique et le paradoxe, pour en nommer quelques-unes, ainsi que le recours à toute forme d'ironie — qui équivaut souvent à une arme verbale visant à l'attaque ou à la défense.

Pour ce qui est de l'ironie verbale comme stratégie défensive, le dénouement agréable de la 6ème nouvelle de Des Périers témoigne également des traits d'une dissimulation délibérée de la part du cocu. D'un côté, le paradoxe et l'opposition entre les actions, les paroles et la véritable pensée de la part du juge relèvent d'un raisonnement subtil pour éventer l'indignation publique. De l'autre, on a presque l'impression qu'il cherche à excuser publiquement les indiscrétions

---

ludique » (289), notamment de la chevalerie, revit. Étant donné que la Reine de Navarre fait partie de cette vie, c'est-à-dire qu'elle connaît le jeu et les règles respectives de la cour, la remarque de Huizinga est pertinente. Quant à la nature du jeu, il la définit comme une action libre, située en dehors de la réalité — comme l'est la vie à la cour, mais aussi comme quelque chose qui se déroule avec ordre selon des règles spécifiques. Selon Huizinga, « l'existence du jeu est indéniable. On peut nier presque [tout]. On peut nier le sérieux. Le jeu point » (19).

sexuelles et les besoins corporels d'une jeune femme mariée avec un homme âgé, une attitude qu'il cache sous « le masque » du cocu. Après tout, c'est l'impuissance masculine qui pousse la jeune épouse aux plaisirs érotiques extraconjugaux — rappelons les réflexions du jeune marié du récit 16 qui prononce nettement cette vérité bien connue. Dans ce sens, le juge se sert d'une finesse et d'une intelligence extraordinaires (aussi au cœur de l'ironie cicéronienne) pour dissimuler son propre échec en tant qu'époux. Un argument en faveur de cette théorie est le fait que ce sont les autres membres de la société qui exigent un châtiment « tel que le cas le requeroit » (*NR* 40). En s'y pliant sans révolte, le juge âgé montre de la patience et se fait des reproches lui-même « de la follie qu'il avoit faicte : d'avoir sus le haut de son age, pris une fille si jeune d'ans » (*NR* 40). Pour lui, l'emploi de l'ironie verbale constitue un cas de légitime défense — une sorte d'autodéfense qu'il a stratégiquement tramée pour préserver son honneur.[101] Par conséquent, il devient non seulement le meneur du jeu en se moquant d'autrui, mais déploie aussi une manière possible de résoudre le problème : sans prendre recours à la violence physique ou lui rendre justice dans un procès verbal, il abaisse l'infidèle publiquement afin de ne pas devenir lui-même cible de la critique et de la dérision. Il est peut-être à propos de signaler que la femme infidèle ne parle pas ; elle est réduite au silence et au rôle de la victime. En fait, l'adultère, en tant qu'ironisée, devient la cible d'une critique sociale qui, indépendamment de sa dimension ludique, est faite pour exposer et humilier. Néanmoins, étant donné le statut social du

[101] Sous cet angle, nous formulons quelques objections à la théorie de Ménager qui soutient que le juge « n'a jamais songé à faciliter les rendez-vous de son épouse » (190). L'emploi de l'ironie ne laisse que soupçonner la cause véritable d'une ruse qui pourrait lui permettre de maîtriser la situation.

juge, nous sommes d'avis que la stratégie dissimulatrice attribue à l'ironie la fonction d'une arme verbale visant à la défense à la fois des cocus et des femmes adultères. Dans cette perspective, l'histoire du juge présente une véritable nouvelle sous forme d'une nouvelle forme d'écriture, la *nouvelle encadrée*. C'est l'appel à une réorientation du jugement et, par extension, de la loi.

Le jeu de décalage entre ce qui devrait être (la punition de la femme adultère) et la résolution ironique du problème signale en effet un écart entre la réalité construite par l'humanité, c'est-à-dire les conventions, et l'idéal. Loin de suggérer que l'abaissement public d'un individu constitue une résolution idéale, les actions du personnage du cocu montrent comment les circonstances de la vie, et la société par extension, forcent l'individu à assumer un rôle afin de ne pas être l'objet de risée. Cette contradiction entre l'être et le paraître est en conformité avec la conception fondamentale du rire à l'origine duquel est souvent l'ironie verbale. Dans ce sens, nous affirmons l'observation de Boudou qui avance que, chez Des Périers, « le rire est provoqué par une perspective originale sur un réel communément accepté, qu'il s'agisse des apparences du monde extérieur, des pratiques sociales ou du système de valeurs » (308).

D'autre part, cette contradiction entre l'être et le paraître est aussi en conformité avec la conception fondamentale de l'existence humaine comme la définit le philosophe Bergson. Se référant à la vie en communauté, qui exige que l'individu vive selon les règles de la bienséance, Bergson explique que le rire est « une espèce de geste *social* » (15). C'est la réponse de la société à toute « activité qui s'isole, qui tend à s'écarter du centre commun autour duquel la société gravite, d'une excentricité enfin » (Bergson 15). Le rire constitue alors une vengeance de la

société faite pour humilier la personne qui en est la cible. En fait, Bergson prétend que l'ironie et l'humour doivent beaucoup à ce contraste entre l'être et le paraître, entre le réel (les choses telles qu'elles sont) et l'idéal (les choses telles qu'elles devraient être). Cette définition du rire bergsonien implique aussi la notion de contraste entre ordre (incarné, chez Des Périers, par le personnage du juge) et désordre (incarné par le personnage de l'épouse adultère). À cet égard, Des Périers dévoile comment les réalités sont créées à travers des histoires ; plus précisément, la 6ème nouvelle sert comme modèle d'un monde imaginé ou bien renversé — ce qui est pour Bergson l'univers comique. Ajoutons à cela que la dimension comique résulte aussi de ce reversement des rôles du cocu puisque traditionnellement le cocu représente un homme dérisoire qui a perdu tout son pouvoir, ce qui n'est pas le cas ici. Tout au contraire, le mari dupé s'apparente, pour ainsi dire, à l'ironiste puisqu'il a les moyens (son statut social et l'esprit) afin de s'opposer aux conventions et à la loi.

Cette nouvelle raconte-t-elle un événement véritable ou s'agit-il plutôt d'un *exemplum* à travers lequel l'auteur aurait voulu changer une réalité choquante ? N'est-ce pas la brièveté d'une nouveauté exemplaire pas encore racontée et censée divertir qui définit la *nouvelle* ? Voilà un aspect de taille qui mérite notre attention puisqu'il met nettement en question la dimension véridique du genre. En tant que genre, la *nouvelle* se définit, selon les termes de Mathieu-Castellani, comme une « actualité immédiate [racontée par] un témoin digne de foi » (27). Mais qu'est-ce qui caractérise un témoin digne ? Son statut social, une bonne mémoire pour raconter une histoire mot à mot, le recours à la rhétorique ou bien, une combinaison de tout cela ? Il est donc opportun d'examiner le statut du narrateur par rapport à son niveau narratif (extra- ou intradiégétique) et sa relation à l'histoire (hétéro- ou homodiégétique). Il s'agit là d'une

hiérarchie de niveaux diégétiques qui est plus complexe dans l'*Heptaméron* que dans les *Nouvelles Récréations et joyeux devis*. Cependant, de l'oralité des genres s'ensuit souvent un certain conflit entre les paradigmes, c'est-à-dire la représentation des personnages intradiégétiques (la représentation du narrateur, qui peut être extra-/ ou intradiégétique) et la narration. Par exemple, les conteurs (les devisants-narrateurs) dans l'*Heptaméron* se distinguent, dans les débats, par une éloquence recherchée, alors que le narrateur extradiégétique (au premier niveau) des *Nouvelles Récréations et joyeux devis* se sert d'un langage assez simple et d'un ton ironique pour mettre en lumière l'aspect ironique de ce besoin de voiler et de dévoiler la vérité. À en croire Des Périers, « les noms ne sont que pour faire debatre les hommes » (15).[102] L'acte de narrer entraîne la conversation et devient, pour ainsi dire, jeu et passe-temps. Le jeu de démasquer, de dévoiler l'identité des protagonistes est pertinent dans l'*Heptaméron*. On se rend compte qu'aux thèmes de l'oralité des genres, par rapport à la vérité et de l'invention par rapport à la dissimulation, s'ajoute évidemment l'exigence de la discrétion. Comme l'explique Brantôme, les contes de Marguerite de Navarre sont souvent déguisés pour ne pas révéler l'identité de ses contemporains (146). Les termes de discrétion et de dissimulation deviennent presque des synonymes ici. Pourtant, on observe souvent des manifestations d'une tonalité ironique aussi parmi les devisants-narrateurs qui donnent aux débats (qui suivent la narration) une atmosphère de combat. Khaoula Kéfisouligne souligne que, « [p]renant pour cible les devisants qui attaquent les femmes, les personnages féminins navarriens n'hésitent pas à recourir

[102] En effet, Des Périers se fait un plaisir à « faindre quelques noms tout expres pour [nous] monstrer qu'il ne faut point plorer de tout cecy [qu'il] nous compte : Car peult estre qu'il n'est pas vray » (15-16).

à l'ironie pour désarmer leurs adversaires » (163). Voilà donc une observation pertinente qui témoigne de la nécessité du recours à l'ironie tant à l'extérieur qu'à l'intérieur des nouvelles.

C'est l'artifice de la rhétorique, d'une stratégie basée sur la dissimulation et sur la tromperie dont l'ironie en tant que figure de rhétorique marque non seulement la forme mais aussi le contenu de beaucoup de *nouvelles*. Nous secondons donc l'observation de Perrigaud que c'est l'ironie de Socrate qui jalonne les débats sur l'amour. Marguerite de Navarre s'en sert surtout dans les débats par la voix du personnage-devisant Parlamente : en feignant l'ignorance et en questionnant les autres devisants, elle montre combien l'amour a de visages sans imposer son opinion aux autres. La présence de l'ironie verbale dans l'*Heptaméron* suggère qu'une stratégie dissimulatrice est à l'œuvre tant aux niveaux narratifs que rhétoriques.

Voici un aspect qui, selon nous, témoigne de l'affinité de la *nouvelle encadrée* avec le théâtre. Or, en dépit des apparentes différences, les deux cadres, fondés sur l'oralité des genres, produisent souvent le même effet : une opinion, une remarque ou bien, une histoire, présentées comme vérité exemplaire par un narrateur, est dévoilée comme fausse par autrui. De même, les narrateurs masculins exposent et attaquent souvent les femmes dans les discussions, de sorte que les devisantes se montrent, au moins par endroit, solidaires pour défendre la cause des femmes.[103] Enfin, le recours à l'ironie verbale est si frappant chez certains conteurs (au deuxième

[103] Toutefois, il y a aussi des exemples qui vont à encontre de la solidarité entre femmes. Nous pensons, entre autres, aux débats entre les personnages féminins Ennasuite et Parlamente : celle-ci considère celle-là comme une rivale potentielle et alors, elle provoque son interlocutrice. Le fait que Hircan (le mari de Parlamente) défend Ennasuite contre les moqueries, voire attaques verbales de sa femme, ne fait que renforcer cette interprétation.

et au troisième degré) que cette stratégie fait penser à une performance théâtrale tramée pour dévoiler ou pour voiler la vérité (trait caractéristique de la *nouvelle*). Ce rapport entre attaque et contre-attaque nous ramène à l'importance de la parole dans l'*Heptaméron*. Du point de vue du statut du narrateur, la parole des personnages dans les récits est plus libre que la parole des devisants-narrateurs dans les débats puisque le récit se veut souvent ludique, alors que le débat (qui suit le récit) représente les opinions du monde vécu, de la réalité de la cour.[104] À cela s'ajoute une certaine ironie situationnelle car le discours d'une Parlamente-personnage permet à l'écrivain de dépeindre et de juger la société. De plus, comme l'explique la chercheure Romengo,

> [c]ette référence à Boccace [dans le prologue] permet à Marguerite, à travers Parlamente, de se place [sic] sous l'égide d'une autorité et, d'une manière subtile, d'affirmer qu'elle l'outrepasse. L'exigence de vérité exprimée par Parlamente est posée comme valeur différentielle entre, d'une part, l'œuvre de Boccace, et d'autre part, le projet de réécriture de Marguerite de Navarre ainsi que, par corrélation, l'entreprise narrative des devisants. (192)

Ce qui nous raffermit dans notre opinion est le fait que la parole est souvent donnée à ceux qui occupent un statut social élevé (dont Parlamente) ; les autres, de condition plutôt modeste ou d'un rang inférieur, ne parlent pas et se taisent, tant dans les débats qu'à l'intérieur des récits.[105]

---

[104] Au sujet de la liberté de la parole des conteurs dans l'*Heptaméron*, voir Calogero Giardina (35-46).

[105] Voir, par exemple, la *nouvelle* 3 : le gentilhomme cocu ne déclare pas son amour à la reine étant donné son statut social inférieur, alors que le roi parle ouvertement de sa liaison avec la femme de celui-ci. Cependant, ce n'est qu'*une* nouvelle et on trouve souvent un exemple et un contre-exemple dans l'*Heptaméron*. C'est-à-dire qu'il y a beaucoup d'exemples de personnages

Par contre, Marguerite en tant que Reine, poétesse et moraliste, a le statut social et les moyens qui lui permettent de se faire entendre dans les nouvelles : son écriture convainc non seulement par l'intelligence de son argumentation, mais aussi par la recherche du rire et de l'harmonie. En effet, l'insistance sur le jeu, le divertissement et le rire suggère que quelques-unes des nouvelles ne sont qu'un jeu rhétorique pour faire rire la vérité. C'est la liberté du narrateur qui donne à l'écrivaine le droit de s'exprimer, de démasquer le réel. En se servant de la dimension dissimulatrice et de la complexité de l'ironie verbale, Marguerite entame aussi à se libérer de la censure sociale. En fait, ne pourrait-on pas dire que cet aspect attribue à l'ironie verbale le rôle d'une fonction protectrice pour tout auteur ?

1.4 L'ironie comme moyen de rabaissement

Parlant de l'ironie, certains critiques comme, par exemple, Perrigaud suggèrent que l'ironie dans l'*Heptaméron* réside dans le choix d'un « genre mineur »[106] en raison du rabaissement délibéré

---

plus modestes qui ont non seulement accès à la parole, mais qui se montrent aussi très fins. À savoir l'énoncé ironique dont se sert le gentilhomme cocu de la nouvelle 3 pour se moquer du roi, ou la batelière de la nouvelle 5 : elle se sert de la parole pour tromper les cordeliers qui voulaient la déshonorer.

[106] Terminologie empruntée à Mathieu-Castellani (*La Conversation* 65).

de la part de l'auteur étant donné le peu d'estime que l'on attribuait au genre de la *nouvelle.*[107] Comment expliquer la portée et la quasi-contradiction de cette constatation qui, a priori, ne semble que poser problème ? Ce qui saute aux yeux, c'est qu'il faut d'abord s'interroger sur le terme « genre mineur », ensuite sur la notion d'œuvre et, enfin et surtout, sur la fonction d'auteur qui est également « oblique » (nous empruntons ce terme à Hamon qui parle d'une écriture oblique véhiculée par les fonctions de l'ironie littéraire).[108] Hamon, en résumant les phénomènes ironiques et leurs effets sur le lecteur, avance même la notion du lecteur « co-producteur » :

---

[107] Quant à la relation entre ironie et dissimulation, Perrigaud dit : « Marguerite's use of Socratic irony [becomes obvious in] the choice of genre [which]indicates an attitude of self-depreciation, since the nouvelle ranked low in the hierarchy of literary forms. » (29) C'est Perrigaud qui souligne.

[108] Rappelons aussi Michel Foucault qui demande *qu'est-ce qu'un auteur* ? Question complexe comme on le voit dans le cas de Marguerite de Navarre qui nous n'a laissé qu'un ensemble de manuscrits incomplets, un recueil inachevé de 72 *nouvelles.* En fait, c'était, Gruget qui, en 1559, a publié les *nouvelles* de la Reine de Navarre (1492-1549) comme œuvre posthume sous le titre d'*Heptaméron*. Notons aussi que la datation de l'œuvre est difficile à établir étant donné que la publication par Gruget ne paraît qu'à la suite du texte recomposé par Boaistuau (qui l'avait publié sous le titre *Histoire des amants fortunés*). Selon Romengo, un des reproches fait par Gruget à Boaistuau « n'est d'autre que celui d'avoir effacé le nom de l'auteure » (184). L'*Heptaméron* étant une œuvre posthume, il est certainement difficile de dire si l'on a affaire à un seul ou à plusieurs auteurs — n'oublions pas que l'on aurait pu altérer les manuscrits, voire les fausser. De plus, la 11ème nouvelle ne figure pas dans l'édition de Gruget.

> L'ironie construit donc un lecteur particulièrement actif, qu'elle transforme en co-producteur de l'œuvre, en restaurateur d'implicite, de non-dit, d'allusion, d'ellipse, et qu'elle sollicite dans l'intégralité de ses capacités herméneutiques d'interprétation, ou culturelles de reconnaissance de référents. (151)

Autrement dit, c'est l'énoncé ironique qui aboutit à la mise en distance aux niveaux intra- et extradiégétique, ainsi qu'à la mise en tension entre auteur et lecteur.[109] Dans l'*Heptaméron,* Marguerite de Navarre fait s'entrelacer l'herméneutique littéraire et la technique narrative. La prédominance des thèmes de la dissimulation et de la tromperie renforcent cet effet en les mettant en relation avec la dénégation de prétention de la part de l'auteur. Abordant les fonctions de l'ironie verbale dans l'optique d'une stratégie rhétorique classique, l'approche bipartie de Perrigaud prend appui sur la définition de l'ironie selon Aristote du côté narratif,[110] et sur l'ironie de Socrate du côté rhétorique.[111] La théorie de Perrigaud est tout à fait valable; mais on pourrait lui objecter que cela pose problème, pour ainsi dire. Ne ferait-on pas mieux de dire que, dans l'*Heptaméron*, la veine ironique de l'écrivaine se manifeste avant tout à travers le portrait des devisants-narrateurs et le portrait des personnages (des modèles des saintes, des humbles et des victimes) ? Les représentations renforcent la conception de la femme qui a dû accepter les choses telles qu'elles étaient — et ce sont justement ces conceptions que les devisants-narrateurs

---

[109] Voir Hamon (151) sur cette dimension de l'ironie.

[110] Pour Aristote *eironeia* s'égale à *self-depreciation* et s'oppose à *boastfulness*. Il s'agit là des thèmes centraux (le comportement du roi) de la 3ème nouvelle de l'*Heptaméron*.

[111] Ce type d'ironie verbale dénote la stratégie de Socrate qui « feignant l'ignorance, questionnait ses disciples, et par ses questions les amenait à reconnaître leur erreur » (Larousse, rubrique *ironie de Socrate*, 793).

remettent en question dans les récits et dans les discussions. On y découvre facilement l'ironie situationnelle (et l'ironie verbale) lorsqu'il est question de la fragilité des femmes.[112] Il est donc indéniable que, sur le plan littéraire, Marguerite de Navarre cherche par son écriture à changer la connaissance de la société en ce qui concerne le rôle et la place des femmes en se servant de, et en déconstruisant, les stéréotypes que les hommes avaient communément tels que celui de la femme faible, soumise et humble.[113] Il faut, pourtant, se méfier de cette attitude d'humilité. À cette soi-disant sainteté de l'auteur vient s'ajouter effectivement une nouvelle forme de genre, la *nouvelle encadrée*, que la Reine de Navarre a été l'une des premières à adopter. De plus, comme le soutient Reynolds-Cornell par rapport aux pièces de théâtre, les conversations en prose étaient non seulement plus convaincantes que celles en vers et alors, plus vraisemblables, mais il était aussi peu probable que le *Théâtre Profane* l'ait rendue aussi célèbre que l'*Heptaméron* (Reynolds-Cornell 82). D'ailleurs, on note une grande ressemblance entre les personnages de la *Comédie des quatre femmes* et ceux de l'*Heptaméron*.[114] Faudrait-il en conclure que le choix de personnages universels, pour ainsi dire, et d'un ton ironique repose sur l'idée de critiquer l'hypocrisie omniprésente « [d']une société où l'honneur est issu de deux vérités

---

[112] Rappelons que, dans la 5ème nouvelle, la Reine de Navarre juxtapose le monde des humbles (notamment la victoire d'une simple batelière) au monde des institutions religieuses.

[113] Cette image conservatrice est renforcée par la présentation de la devisante-narratrice Oisille, un personnage veuve, sage, chrétienne et humble, qui reste conforme à la tradition.

[114] Voir Saulnier (86-88) au sujet de la ressemblance entre la reine de Naples (dans la novelle 3 de l'*Heptaméron*) et la II. Femme de la *Comédie des quatre femmes*, qui toutes les deux représentent des épouses trahies.

contradictoires » (Noiset 69) ? Noiset se réfère ici aux règles du jeu courtois, un aspect qui inclut le domaine de l'écriture, mais qui était réservé exclusivement aux hommes.

C'est à travers une nouvelle forme d'écriture que le recueil, qui aurait pu être l'œuvre d'un seul ou de plusieurs auteurs, attribuerait à la célébrité de son auteur. La Reine de Navarre, en tant qu'écrivaine, a trouvé son propre style et se crée comme une nouvelle autorité féminine, si l'on veut argumenter dans ce sens. L'ironie verbale s'explique donc par la technique narrative en combinaison avec le choix du genre. Il faudrait donc formuler quelques réserves en ce qui concerne la théorie de Perrigaud que le choix du genre témoigne d'un rabaissement délibéré de la part de l'auteur. Pourtant, nous le lui concédons : bien qu'il s'agisse d'une dissimilation, d'une feintise délibérée de la part de l'écrivaine qui, en mettant en exergue les *topoi* typiques de l'humilité et de modestie, se construit comme auteur, une certaine dimension ironique situationnelle est indéniable. Après tout, la Reine de Navarre appartiendra désormais au rang des auteurs femmes en manifestant ses compétences en tant qu'écrivaine dans un domaine autrefois réservé au monde masculin. Alors, sa démarche peut tout à fait être considérée comme un appel aux femmes à suivre son exemple.

Rabaissement, autodénigrement, feintise délibérée, ou un mélange de tout cela, n'est-on pas tenté de dire que le choix d'un assez nouveau genre, qui suit le modèle fort goûté de Boccace, contribue à la fois à la popularité du genre et à la célébrité de l'écrivaine ? Notre objection à la théorie proposée par Perrigaud est donc que le genre de la *nouvelle* n'était point inférieur, et que le terme de *genre mineur* est mal choisi puisque le style de la *nouvelle* encadrée n'est finalement rien d'autre qu'une architecture qui doit beaucoup à la tradition boccacienne.

Autrement dit, le prologue en forme de corniche à l'italienne fait preuve d'un double encadrement : les contes sont encadrés virtuellement par un Prologue et un Épilogue ; à l'intérieur des jours, un mini prologue et un mini épilogue enserrent chaque récit, et on observe une diversification du cadre à l'intérieur des histoires.

Quoique le recueil de nouvelles ne soit connu qu'après la mort de Marguerite, ses premiers textes, surtout religieux, lui avaient déjà donné une certaine notoriété. Parlant de l'originalité de l'*Heptaméron*, Mathieu-Castellani dit une vingtaine d'années plus tard :

> Voici un livre « double », transformant à la fois le genre narratif traditionnel par la présence du débat qui problématise la narration et la fait entrer dans l'ère du soupçon, et le genre traditionnel du commentaire, encore réservé dans la première moitié du XVI^{e} siècle aux grands textes fondateurs de la culture moderne, ici accordé à un genre mineur, le recueil des nouvelles. (*La Conversation* 65). C'est nous qui soulignons.

Bien que Mathieu-Castellani ne touche ni à l'aspect ironique de l'œuvre ni à la question d'auteur, ce passage relatif à l'idée d'un genre en voie de transformation laisse entendre que le caractère hétérogène de la *nouvelle* entraîne aussi sa diversité. C'est ainsi qu'apparaît la portée du choix d'un genre mineur et dont s'ensuit le lien entre le statut littéraire d'un genre et celui d'un auteur ; n'oublions pas les dimensions herméneutiques et ironiques qui pourraient en résulter.

Pour mieux prouver notre point de vue, nous nous permettons ici une brève digression sur l'origine du genre de la *nouvelle* qui remonte à et qui est caractérisé par une forte composante orale ; en fait, le dialogue des personnages prédomine dans la plupart des récits.[115] Originaire de

[115] Voir à ce sujet Deroint-Allaire qui, se référant à Des Périers, distingue dans l'œuvre deux types de communication : primo, le dialogue entre les personnages et, secundo, le dialogue entre le narrateur et le lecteur. Celui-ci se déroule à travers l'intervention du narrateur qui prend la fonction à la fois d'un devisant et d'un intermédiaire entre le narrateur et le lecteur (31-39). Bien

la lignée nouvellistique du Moyen Âge et toujours en vogue, on trouve dans la *nouvelle* surtout les influences des farces, des récits contés,[116] du théâtre médiéval,[117] et encore, celles de la littérature italienne. Ces influences contribuent aussi à la dimension comique du genre. À propos de l'*Heptaméron*, nous en concluons que la veine comique, voire ironique de l'auteur s'exprime dans une esthétique architecturale complexe qui relève de l'originalité de l'auteur et du genre. Au lieu de parler d'un rabaissement délibéré de la part de l'auteur, ne vaudrait-il pas mieux

---

que Deroint-Allaire fasse son hypothèse sur les *Nouvelles Récréations* de Des Périers, on trouve un scénario similaire dans les nouvelles de Marguerite de Navarre.

[116] René Godenne soutient que « la nouvelle à ses débuts est un récit conté » (22). Roger Dubois explique que la conception des Lais de Marie de France, ainsi que la brièveté du récit, comme on le trouve dans les *Cent nouvelles nouvelles*, montrent à l'évidence une genèse médiévale, bien qu'il concède que ce n'est jusqu'au « milieu du XV^{e} siècle [...] que le récit bref prend [...] le nom de *nouvelle* » (« La Nouvelle » 20).

[117] Dans ce contexte, il peut être utile de rappeler brièvement les deux genres dramatiques du théâtre au Moyen Âge : le drame liturgique didactique et le théâtre profane. Ce dernier vise à édifier et à instruire le peuple en l'amusant, tandis que le précédent s'intéresse avant tout à l'enseignement de la Bible. Cependant, les textes du drame liturgique, œuvre solennelle et consacrée par l'Église, ne sont pas issus tout droit de l'imagination d'un auteur, mais tirés du canon de l'Écriture sainte — ce qui entraînait une limitation de la liberté de création des auteurs médiévaux. Malgré tout, l'individualisme et l'imagination finissent par faire leur apparition dans le drame purement sacré. Par conséquent, le drame liturgique se transforme en drame semi-liturgique, suivi par la mise en scène de pièces laïques telles que, par exemple, les farces.

parler de l'individualité d'un auteur, de sa modernité et de son originalité — de son excentricité ? En ce sens, la conclusion de Perrigaud que les multiples visages de l'ironie dans l'*Heptaméron* aboutissent à la profondeur et à la complexité de l'œuvre est tout à fait pertinente.

1.5 Conclusion de la première partie

Par l'étude de textes exemplaires du XVI^{e} siècle et d'œuvres secondaires sur l'ironie, nous avons tenté de mettre en évidence l'occurrence et le rôle de l'ironie dans les *nouvelles* de Des Périers, de Marguerite de Navarre, et de Brantôme.

Quant aux mécanismes de l'ironie, on a fait mention des explications modernes, dont celles de Vaillant, qui se fondent sur trois éléments principaux : l'ironiste, l'ironisé et le public qui rit, avec l'ironiste, de l'ironisé. Ainsi, le public et l'ironiste jouissent de leur position de spectateur, une position comparable à celle du lecteur. Un des résultats de l'ironie est le rire ; celui-ci, étroitement lié au comique de situation, est souvent déclenché par une circonstance de la vie. La théorie de Vaillant semble remonter, plus ou moins, à la définition du risible selon Joubert, médecin du XVI^{e} siècle qui s'est surtout intéressé aux conditions qui provoquent le rire. Selon Joubert, ce sont les circonstances hors du normal qui rendent une situation comique : l'inattendu ou la nouveauté d'un événement, la laideur ou la difformité de celui-ci ainsi que l'absence de victime qui émeut en nous la compassion, mais pas le rire. Nous avons également établi les liens entre notre corpus de *nouvelles* et les concepts sur l'ironie selon les traditions philosophiques et rhétoriques classiques, ainsi que les approches théoriques représentatives sur le rire et l'ironie de la seconde moitié du XIX^{e} siècle.

Pour la portée sociale du rire et de l'ironie, le philosophe Bergson émet l'hypothèse que le rire reflète surtout une critique sociale — une espèce de geste social visée à humilier et à rabaisser la personne qui en est la cible. Aussi assied-il son analyse du risible sur le carnavalesque, notamment la relation entre un homme déguisé et une société déguisée et l'aspect ridicule, voire grotesque qui s'ensuit. En ce qui concerne l'ironie, Bergson soutient que l'ironie, tant que l'humour, naît d'un décalage, d'une dichotomie entre l'être et le paraître, entre le réel et l'idéal. Sous cet angle, l'ironie en tant que figure de rhétorique, est une stratégie verbale qui facilite non seulement la dissimulation, mais aussi la mise à distance : on se situe par rapport à la réalité (à l'autre) en s'y opposant et en s'en rapprochant à la fois.

En revanche, Bakhtine rappelle à l'homme le pouvoir dégradant du bas monde corporel. Né du principe triomphant de la fête du carnaval et de la subversion de toutes les valeurs, le rire bakhtinien est surtout corporel et grotesque. Le philosophe souligne que l'on ne rit pas de ce processus d'être abaissé, mais de son rang inférieur résultant d'un reversement de rôles — en abaissant ce qui est haut et supérieur, et en élevant ce qui est bas. C'est un rire qui signale, entre autres, la victoire du peuple sur les classes supérieures.

Hamon base sa théorie également sur le contraste entre les classes sociales, une approche similaire à celle de Bakhtine. D'où l'introduction d'un écart, ou d'une surprise, dans un système de règles et de régularités textuelles. On a donc touché à l'écart entre l'énoncé ironique et l'implicite, ainsi qu'au contexte de connaissances partagées entre l'auditeur et le locuteur dans le cas de l'ironie verbale ; en revanche, l'ironie situationnelle est non intentionnelle et repose souvent sur un mélange de deux réalités antagonistes. Contrairement à l'ironie situationnelle, il se pourrait qu'il résulte de ce double langage de l'ironie verbale et du rire qu'elle peut déclencher à la fois une communication et une action. Tant l'ironie verbale que le rire peuvent être une

réaction personnelle à un débat ou à une discussion dont les sujets principaux sont les défauts d'un individu, de la société, ou bien, des lois d'une société. À l'égard de la fonction sociale du rire, Perrenoud-Wörner précise que « [l]a capacité à provoquer un rire correcteur est vue comme vertu rhétorique et sociale » (60). Bien que la victime de l'ironie soit souvent la cible de la dérision et du rire, on y reconnaît facilement une fonction bénéfique pour la société et pour l'individu. L'étude des *nouvelles* à la lueur d'une fonction sociale, d'un renversement de rôles, de pouvoirs et de contre-pouvoirs — c'est d'une subversion des rôles et du pouvoir que le rire des personnages et des lecteurs surgissent — souligne ce décalage entre la dimension ludique (bénéfique) et la dimension humiliante (abaissante) de l'ironie et du rire comme le définissent, entre autres, Bergson et Vaillant. Quant au rapport entre le jeu de pouvoir et l'ironie verbale, celui-ci explique que, d'une part, le rire et l'ironie servent pour certains de « mode d'expression privilégié des contre-pouvoirs » (Vaillant 11). Pourtant, selon l'idéologie de l'époque, les femmes étaient censées rester silencieuses et invisibles. Pour d'autres, le rire et l'ironie constituent un mode d'expression de l'être et du paraître qui signale un décalage entre réalité et illusion. Après tout, le jeu du paraître (qui va souvent de pair avec le secret et la dissimulation) est non seulement indispensable pour l'homme (au sens générique) de la cour, mais aussi pour l'homme du monde.

Cependant, si l'on adopte un point de vue traditionnel, par exemple, celui de Cicéron ou celui de Socrate, on est tenté de voir dans l'ironie verbale la preuve d'un discours éloquent et révélateur. L'ironie socratique constitue une stratégie fondée sur une position déclarée d'ignorance — le prétendu non-savoir — pour dévoiler la vérité par la constante interrogation des interlocuteurs. Chez Marguerite de Navarre, cette stratégie se rattache à l'ironie verbale et

doit beaucoup à la forme et au contenu de la *nouvelle encadrée* étant donné que celle-ci donne une présentation kaléidoscopique, pour ainsi dire, de différents points de vue tout en exigeant que le lecteur entre dans un rapport dynamique avec les protagonistes et lui-même. Par contre, l'ironie spirituelle cicéronienne s'égale souvent à une figure de rhétorique exprimant une chose par son contraire — comparable à un déguisement délibéré de la pensée. On pourrait aussi parler d'un échange de propos témoignant de la supériorité de l'ironiste sur l'objet risible. En fait, déclencher le rire pourrait être la seule possibilité de se tirer d'un embarras, comme le montrent beaucoup de textes de Des Périers et de Marguerite de Navarre.

À la lueur de ces approches traditionnelles et contemporaines, notre étude du genre de la *nouvelle* a relevé quatre catégories de récurrences : l'ironie comme figure de rhétorique ciblant certains types de personnages, comme moyen de dissimulation, comme arme verbale visant à la défense ou à l'attaque et, enfin, l'ironie comme moyen de rabaissement.

Parmi les types visés par l'énoncé ironique figurent, entre autres, les malfaiteurs comme le sont les épouses adultères, les cocus qui punissent outre mesure, les ecclésiastiques débauchés et, au centre des *nouvelles* navarriennes, les nobles (tels que les rois incapables de contrôler leur désir charnel). Nous avons observé que les auteurs critiquent non seulement la femme infidèle, mais aussi l'homme orgueilleux, furieux dans la poursuite d'une aventure amoureuse. Pourtant, on y découvre également le portrait de la femme simple et crédule, voire naïve qui, en tant que victime de la séduction sexuelle, est forcée de se défendre d'abord contre les attaques sexuelles de la violence masculine, et ensuite contre l'attaque verbale d'autrui — en fin du compte, c'est elle qui sera jugée par les autres personnages à l'intérieur de l'histoire, ainsi que par les devisants-narrateurs dans le récit-cadre.

Cela nous mène à l'importance de la discrétion et de la dissimulation. Comme le montre l'étude de la 6ème *nouvelle* de Des Périers, le recours à la dissimulation est indispensable au cas où on risque un rabaissement public — soit de la perspective du malfaiteur (l'épouse adultère), soit de la perspective de la victime (le mari cocu). L'un des aspects de l'ironie cicéronienne se manifeste à travers la stratégie du personnage cocu : la dissimulation délibérée de la pensée.

Quant aux figures de style, nous avons remarqué que Des Périers se sert dans cette *nouvelle* surtout des antiphrases ironiques et des hypothèses paradoxales (voilées sous le ton plaisantin du cocu) pour critiquer le désir sexuel excessif de la jeune épouse. Une autre dimension ironique du texte est l'effet de la surprise : le juge cocu préfère l'humiliation de l'infidèle à l'intérieur du cercle familier à la punition légale malgré le fait que le représentant de la loi, c'est bien lui. Ayant présenté ce décalage entre ce qui devrait être et ce à quoi s'attend le public, on a ensuite établi les rapports entre cette nouvelle et le rire bergsonien qui vise à dévoiler le contraste entre le réel et l'idéal, entre ordre et désordre. La raillerie du personnage est présentée sous forme d'une réaction paradoxale pour non seulement rétablir l'ordre social, mais aussi remettre en question de la juridiction de jadis. En revanche, l'ironie de la nouvelle 90 réside dans l'usage des figures de style antithétiques, des oxymores et dans l'ambiguïté des termes, bien que le dénouement tragique ramène le lecteur à la réalité.

En comparant la 6ème nouvelle avec le récit 16, nous avons montré comment l'ironie verbale fait naître l'ironie situationnelle. Mais l'ironie verbale peut aussi concerter le comique de situation, propre à la situation du trompeur trompé. Cette dimension de l'ironie repose, entre autres, sur un reversement de rôles, comme on le trouve, par exemple, dans les nouvelles 3, 5, et 8 de Marguerite de Navarre : c'est le jeu de pouvoir entre la noblesse et le peuple, entre homme et femme, ce qui attribue à l'ironie le statut d'une arme verbale qui, utilisée effectivement,

témoigne de la victoire accordée au faible face au puissant. Ainsi, le rire de la victime qui pourrait s'en suivre s'apparente à un rire libérateur. On a donc l'impression d'une épreuve de force entre le puissant et l'impuissant, ainsi que celle d'une subversion de rôles qui déclenchent le rire.

Pour ce comique de reversement, la Reine de Navarre se sert, elle aussi, des antiphrases ironiques dans la nouvelle 5 (l'histoire de la batelière) pour à la fois renforcer l'image de la femme chaste et dévoiler le comportement libidineux de deux cordeliers par un discours anticlérical. Sous cet angle, le dénouement ironique de la nouvelle 5 signale un renversement de rôles et de pouvoirs. Par contre, l'ironie situationnelle de la 3ème nouvelle est bâtie sur un renversement du thème du trompeur trompé ; à cela s'ajoute un effet comique fondé sur une combinaison entre le jeu sur l'homophonie des mots *serf* et *cerf* et le comique de situation, c'est-à-dire l'ignorance du roi (un personnage de pouvoir). Aussi y trouve-t-on des traces de la stratégie de l'ironie socratique : le personnage du gentilhomme cocu y recourt pour dissimuler sa connaissance des faits en feignant l'ignorance. Les nouvelles font aussi ressortir comment l'ironie verbale, l'ironie situationnelle et l'ironie dramatique se confondent.

En ce qui concerne l'emploi de l'énoncé ironique comme arme verbale, nous avons vu que l'ironie verbale se veut souvent la dissimulation d'un fait désagréable pour s'attaquer à l'offenseur et alors, le rabaisser. Cette fonction de l'ironie (visée à désarmer l'adversaire) est pertinente dans les nouvelles et dans les discussions parmi les devisants. Mais il se peut aussi que l'ironie verbale serve de stratégie défensive, d'une sorte d'autodéfense pour que la victime puisse préserver son honneur, pour qu'elle ne devienne pas la cible de la dérision. En fait, on observe que le rieur, qui semble souvent coïncider avec l'attaqueur, peut être n'importe quel personnage :

le respectueux, le vertueux ou bien, le moralement ambigu. Ce qui leur est commun, c'est que le rire et la moquerie proviennent souvent d'une transgression des règles de la bienséance, d'une perception chimérique de la réalité ou d'un malentendu. De plus, le comique de rabaissement qui pourrait en émaner est souvent renforcé par l'emploi de l'ironie verbale. On a, dans ce contexte, aussi discuté la possibilité d'un auto-rabaissement délibéré de la part d'un(e) écrivain(e) — à l'exemple de la Reine de Navarre — pour montrer comment le choix d'une nouvelle forme d'écriture peut aboutir à la création d'une autorité féminine.

Par-delà ce premier niveau de rire et de comique résultant de l'emploi de l'irone verbale, l'étude de nos textes relève d'une autre dimension, plus épineuse à saisir : la maîtrise d'une éloquence parfaite qui consiste à savoir ce qu'il faut dire pour les uns et pour les autres. Cependant, cela ne facilite pas la bonne interprétation de l'énoncé ironique. Au contraire, il faut d'abord reconnaître que l'ironie verbale n'est pas seulement une figure de style qui veut faire entendre le contraire de ce que l'on dit, mais qu'il s'agit la plupart du temps d'une raillerie qui a quelque chose de faux. Bref, l'ironie verbale n'a pas pour but principal de faire rire, mais de se servir d'une raillerie pour communiquer des réalités qui ne pourraient pas, pour de multiples raisons, être dites autrement, sans détour — ce que nous appelons le masque (symbolique) du rire. Il s'agit là d'une dimension importante chez Marguerite de Navarre qui se sert, entre autres, dans la 3ème nouvelle de l'*Heptaméron*, d'un cadre carnavalesque pour plaire et instruire. Nous en concluons que le monde subversif du carnaval, en relation avec les effets de l'ironie verbale, et en particulier dans son rapport avec le genre de la *nouvelle*, constitue la combinaison parfaite pour réfléchir sur la vérité de la condition humaine d'un côté et, de l'autre, pour dissimuler le regard critique que l'auteure jette sur un monde régi par le principe du jeu de pouvoirs. Cette

stratégie permet à l'auteure d'exposer crûment les multiples formes d'agression à l'intérieur et à l'extérieur du foyer conjugal. L'importance de l'ambiance carnavalesque devient encore plus pertinente dans la *Comédie des quatre femmes*, une momerie de carnaval qui présente une nouvelle forme de bonheur : le célibat féminin. Le chapitre suivant (qui porte sur le genre de la comédie) abordera donc en plus grand détail la conception carnavalesque du monde qui est, selon Bakhtine, étroitement liée aux principes du jeu, du ridicule, du rabaissement et de la dissimulation.

2. DEUXIÈME PARTIE : l'ironie et le rire dans le genre de la comédie

> Le devoir de qui aime les hommes est peut-être de faire rire de la vérité, *faire rire la vérité*, car l'unique vérité est d'apprendre de nous libérer de la passion insensée pour la vérité.[118]

L'objet de cette partie est d'examiner la présence de l'ironie dans le genre de la comédie en relation avec le thème de l'infidélité conjugale. Nous partirons d'une synthèse sur quelques aspects des pratiques populaires du rire avant de nous lancer dans l'analyse de trois textes représentatifs : la *Comédie des quatre femmes* (1542) par Marguerite de Navarre et le *Dom Juan* (1665) par Molière (Jean-Baptiste Poquelin).

Quant à la définition de l'ironie, on a touché à sa fonction bénéfique pour la société et pour l'individu, notamment dans les cas où elle suscite un rire correcteur. On perçoit cette fonction bénéfique de l'ironie aussi dans le rire philosophique comme il était adopté et pratiqué dès l'Antiquité. Rappelons, par exemple, le rire moqueur — triste par endroits — de Démocrite d'Abdère ; le philosophe grec, selon lequel l'Univers est constitué d'atomes et de vide (une théorie qui, pour lui, est aussi le portrait de la société au sens large), est souvent dépeint comme un fou vivant isolé du monde. On y discerne une certaine distance entre le rieur et la réalité dont

---

[118] Umberto Eco (*Le Nom de la Rose* 613). Citation empruntée à « J'ouïs-sens »: Thaumaste dans le *Pantagruel* de Rabelais et le « sujet-supposé-savoir » par Frelick.

il se moque.[119] Pour Démocrite, rien n'est plus comique ni plus risible que le monde ; aussi rit-il de la bêtise et de la folie des hommes, du ridicule d'un monde passionné pour des bagatelles et des inclinations basses. Pourtant, il accepte le monde tel qu'il est, et préfère en rire qu'en pleurer. Pour lui, le rire est la seule alternative à la mélancolie. Par contre, Héraclite d'Éphèse considère le spectacle du monde tragique — et en pleure. Voilà donc deux manières possibles de regarder le monde.

Cependant, selon Petris le couple Démocrite-Héraclite ouvre « une troisième voie : rire et pleurer » (18). Cette union pertinente est opérée dans la comédie navarrienne. Inversement, le rire démocritéen constitue, d'après Andrew Calder, un trait saillant des œuvres de Rabelais (1494-1553)[120] et de Molière (1622-1673).[121] Par exemple, dans *L'École des femmes* (1662),

---

[119] Comme l'explique Eichel-Lojkine, tant le rire de Démocrite que les pleurs d'Héraclite montrent le même mépris pour la condition humaine et les abus mondains. Mais c'est surtout un Démocrite qui incarne « la disjonction entre la vraie sagesse et la prétendue folie » (95) : en se servant d'un sain jugement, il vise à dévoiler les vices des hommes. Pour plus de détails sur le lien entre le rire et les pleurs à la Renaissance, ainsi que l'union de la folie et de la sagesse dont s'ensuit la relativité de la folie selon Démocrite, voir Eichel-Lojkine (95-107).

[120] Quant à Rabelais, il a défié la nature diabolique attribuée au rire par les Père de l'Église, en déclarant que « le rire est le propre de l'homme. » Cette maxime célèbre, tirée de *Gargantua,* est devenue le symbole de l'humour populaire rabelaisien.

[121] Calder explique :

« For Renaissance and baroque writers (and painters), there were two principal angles from which such a world [of vanity] might be viewed: we might laugh at its foolish ways like

Molière montre la dimension ironique et les caprices du hasard dans le mariage,[122] alors qu'il vise à critiquer et à « ridiculiser le vicieux ou l'extravagant qui s'écarte de la saine norme sociale » (Bourqui 53) dans le *Dom Juan* (1665).

Ce qui frappe le lecteur moderne, c'est que les œuvres des écrivains de la Renaissance et du Baroque convergent souvent vers ce regard philosophique — biparti par endroit — sur le spectacle du monde, c'est-à-dire les ambitions, l'égoïsme, l'hypocrisie et tous les autres mobiles maléfiques qui font partie des relations humaines et qui portent souvent des traces de combat : on peut en pleurer, comme le ferait un Héraclite ou bien, selon la perspective d'un Démocrite, en rire. Mais comment expliquer le rire de la fête médiévale, surtout les messes parodiques et la Fête de l'Âne où l'on voulait critiquer et ridiculiser, pour au moins un jour de l'année, l'Église qui était trop puissante à l'époque ? S'intéressant aux rituels de la fête par rapport au rire carnavalesque, Bakhtine explique que la fête de l'âne et celle des fous se sont maintenues avec persistance en France où « [l]e thème spirituel se mêlait à des airs laïcs et à des éléments de rabaissement matériel et corporel » (87).[123] Sa culture comique et le rire sont interprétés par la

---

Democritus, or weep at its tragic errors like Heraclitus. Molière, like Erasmus, Rabelais and Montaigne, was a Democritus. » (97)

[122] Voir sur cet aspect l'article important de Roxanne Lalande.

[123] À l'égard de la dénomination de la fête de l'Âne, qui était aussi appelée la fête des Diacres ou des Sous-diacres, et encore la fêtes des Innocents, voir Perrenoud-Wörner qui explique que c'est le fou qui, étant considéré comme « un pauvre d'esprit […] peut dire et faire n'importe quoi » (123). Pourtant, comme c'étaient surtout les Sous-diacres dont on voulait se moquer, les rites

critique comme un rire de carnaval, du monde à l'envers et du bas corporel. Cet aspect pertinent du rire carnavalesque bakhtinien caractérise tant la fête des fous que les rituels carnavalesques de la Renaissance.[124] D'après Bakhtine, le rire carnavalesque dénote un rire de solidarité. C'est le rire universel d'un groupe hétérogène d'un côté ; de l'autre, la fête du carnaval confère au rire aussi une dimension grotesque, ce qu'il appelle le réalisme grotesque. Bakhtine explique que « [p]resque tous les rites de la fête des fous sont des *rabaissements* grotesques des différents rites et symboles religieux transposés sur le plan matériel et corporel » (83). L'élément fondamental du rire collectif et sa dimension ambivalente, voire grotesque sont pertinents dans *La Comédie des quatre femmes*. Renforcés par le motif du masque, on y découvre non seulement cette joyeuse réalité de la fête carnavalesque, mais aussi les principes de la dérision, du rabaissement et de la dissimulation.

---

carnavalesques et l'ambiance joyeuse de la fête permettaient au peuple de leur donner le titre de fous, ce qui a engendré le terme de fête des Fous (Perrenoud-Wörner 124). La culture carnavalesque de cette fête est reprise par Marguerite de Navarre dans la farce *Trop, Prou, Peu, Moins* : deux des personnages allégoriques représentent, comme le suggèrent Saulnier et plusieurs érudits, l'Église et l'autorité royale, c'est-à-dire le Pape (Trop) et l'Empereur (Prou) qui portent tous les deux des oreilles d'âne ; en revanche, les personnages Peu et Moins, les pauvres diables s'éclatant de rire, portent des cornes. Voir Hasenohr et Millet, *Œuvres Complètes IV* (301-364).

[124] Le renversement carnavalesque de la fête rappelle aussi la Saturnalia romaine où les maîtres et les esclaves changent de places pour un jour ; il s'agit là sans doute d'une des composantes fondamentales de la théorie de Bakhtine.

2.1 La *Comédie des quatre femmes* (1542) de Marguerite de Navarre

La *Comédie des quatre femmes* (1542) de Marguerite de Navarre nous fait découvrir les différents aspects du divertissement et de la conception carnavalesque du monde : réalisée quelques jours avant le Carême,[125] cette momerie non seulement relève des rituels carnavalesques qui caractérisent cette fête des alternances et des renouveaux dont s'ensuit le rire d'un monde à rebours ou, pour paraphraser Bakhtine, d'un monde à l'envers (19), mais rappelle aussi le principe dynamique de la vie et les permutations constantes qui lui sont propres. Dans ce sens, la momerie s'inscrit dans le sillage des théories de Bakhtine et de Petit de Julleville. Or, c'est une parodie de la vie ordinaire, le second monde du peuple qui permet à toutes les couches sociales une subversion carnavalesque de rôles et de valeurs. Jeu carnavalesque, jeu littéraire : la *Comédie*, qui se veut une remise en question de l'institution du mariage, peint sous un autre jour une subversion de rôles et une conception carnavalesque sur le thème de l'amour. La pièce tire son comique et la dimension ironique de ce contraste, de cet antagonisme entre les débats à la manière médiévale et l'affirmation joyeuse des conceptions plutôt modernes. Aussi y accorde-t-on beaucoup d'importance au *topos* de la liberté féminine — des points de vue qui ne manquent ni de verve poétique, ni d'excentricité.[126] Il s'agit donc d'une opposition thématique et

[125] Pour plus de détails sur le cadre, la date de composition, la structure strophique et l'identité des personnages de cette pièce joué devant le roi en 1542, voir Hasenohr et Millet, *Œuvres Complètes IV* (365-379). Toutes nos références renvoient à cette édition, désormais *Comédie*.

[126] Le sujet n'est pas nouveau. Par exemple, *La Coche*, le long poème de Marguerite de Navarre, qui met en scène la reine et sa conversation avec trois dames, s'inscrit également dans la

symbolique : d'une part, on y trouve la mise en scène d'un débat amoureux entre quatre femmes (deux filles et deux femmes mariées), arbitré par une Vieille.[127] L'apparition du personnage du Vieillard (en masque, comme la Vieille) et celle de quatre hommes, vers la fin de la pièce, renforcent l'idée de paires antagonistes, c'est-à-dire que la Vieille et le Vieillard forment un couple car ils se distinguent en âge et en costume des autres. Pourtant, le débat n'est pas clos ; les couples, jeunes et vieux pareils, entrent dans la danse. D'autre part, on y discerne aussi un discours sur le thème de la vieillesse, cette dernière période de la vie intimement liée à la mort. Inspirée par les études critiques de Dunn-Lardeau sur la représentation du personnage de la Vieille dans la *Comédie des quatre femmes*, nous nous pencherons donc sur les récurrences de l'ironie verbale et de l'ironie situationnelle dans la pièce selon les mêmes catégories discutées dans le chapitre précédent : l'ironie comme figure de rhétorique ciblant certains types de personnages, comme arme verbale visant à la défense ou à l'attaque, comme moyen de rabaissement et, enfin, comme moyen de dissimulation.

---

tradition de la casuistique amoureuse : on y échange des propos au sujet de l'amour, notamment le traitement du soupçon en mariage, sans que les dames parviennent à se mettre d'accord. Pour compléter notre typologie sommaire des pièces profanes qui portent sur les questions d'amour, rappelons aussi *La Comédie des Parfaits amants* (composée par la Reine de Navarre en 1549). Voir Hasenohr et Millet (499-511) pour plus de détails sur ce débat entre une vieille femme, quatre filles et un homme.

[127] Certains critiques, tels Dunn-Lardeau et Hasenohr & Millet, rapprochent le personnage de la vieille femme de la *Comédie* de la Vieille du *Roman de la Rose* (1277) par Jean de Meun.

2.1.1 L'ironie comme figure de rhétorique ciblant certains types de personnages

La *Comédie* est d'autant plus intéressante qu'elle conduit à s'interroger sur un lien possible entre l'emploi de l'ironie et la mise en scène des personnages féminins : les deux jeunes filles (la I. Fille et la II. Fille), qui mettent en valeur une nouvelle conception du bonheur féminin, représentent des contrepoids étant donné que la première fille, qui refuse le mariage, fait l'éloge du célibat et de la liberté, tandis que la seconde fait l'éloge de l'amour. En revanche, les deux femmes mariées (la I. Femme et la II. Femme) dépeignent leur désarroi sentimental et posent la question de savoir qui pourrait être la plus malheureuse : la première femme tiraillée entre l'amour et la souffrance (bien que le mari la maltraite, elle l'aime toujours), ou la deuxième qui souffre d'un mari infidèle qui « ayme ailleurs » (v. 230) et ne lui laisse que « son corps sans cœur » (v. 246). Alors, la rencontre avec les femmes mariées provoque l'étonnement des filles, tandis que la joie de celles-ci cause l'ébranlement de celles-là :

La I. Fille
Mais que peuvent ces deux femmes tant dire ? (v. 91)
La II. Fille
Mais d'où leur vient si triste contenance ? (v. 92)
La I. Femme
Quelle raison fait les filles tant rire ? (v. 93)

La II. Femme
D'avoir plaisir monstrent grande apparence. (v. 94)
La I. Femme
Sachons un peu la cause de leur joye. (v. 95)
La I. Fille
Dames, aussi celuy mesmes vous gard.
En vous pensons regner melancolie. (v. 98-99)

L'ironie verbale se manifeste dans les vers ci-dessus à travers la juxtaposition des termes antithétiques : les paires « triste contenance » (v. 92) et « tant rire » (v. 93), ainsi que les termes de « plaisir » (v. 94) et « joye » (v. 95) vs « melancolie » (v. 99) montrent l'opposition entre la joie des unes et la tristesse des autres. Cette juxtaposition donne l'impression qu'il s'agit, en effet, de deux positions contrastives : les riantes (v. 93) vs les mélancoliques (v. 99), les jeunes filles vs les femmes mariées.[128] La surprise des filles envers le dilemme des mariées est accentuée par cette figure d'opposition qu'est l'antithèse ; elle est renforcée par l'anaphore « mais » (v. 91-92), un procédé d'amplification rythmique qui dénote l'insistance ; de plus, les mots d'interrogation « que », « d'où » et « quelle » (v. 91-93) amplifient l'étonnement des jeunes. Par ailleurs, on verra que le débat amoureux est jalonné par des figures de style qui opposent le plaisir au déplaisir, la vertu au vice et le Faux au Vrai.[129] Étant donné qu'il s'agit d'une pièce de théâtre, le contexte situationnel suggère que les exclamations sont renforcées par des gestes et peut-être une mimique incongrue, qui dénotent aussi la distance entre les

[128] L'opposition entre les riants et les mélancoliques rappelle le couple antithétique d'un Démocrite, philosophe au rire immodéré, et d'un Héraclite aux pleurs immodérés. On y reconnaît également une certaine dimension platonicienne qui rejette tout excès dont le fou-rire démesuré et les pleurs démesurés ; voir Eichel-Lojkine sur cet aspect (96).

[129] Selon Jean Brun, le principe des antithèses remonte à l'école pythagoricienne qui opposait le Bien et le Mal, le Vrai et le Faux, et l'Amour à la Haine. La doctrine d'Empédocle, philosophe grec (vers 480 avant J.-C.) et fondateur de l'ancienne théorie des quatre éléments, a défini l'existence de l'être humain selon la coexistence des forces antagonistes, une approche qui a eu une grande influence sur les médecins de l'Antiquité, de la Renaissance et même, de nos jours.

personnages. Dans ce cas-là, le locuteur de l'énonciation ironique est souvent comparable à l'imitateur, pour ainsi dire, du personnage qu'il vise à ridiculiser, un processus qui provoque au moins le sourire du spectateur. À mesure que la rencontre progresse, les deux paires de personnages contraires considèrent chacun à son tour l'état sentimental de l'autre plus extrême et plus grave : les filles la « melancolie » (v. 99), les pleurs et les « cœurs marriz » (v. 104) des femmes mariées, et celles-ci le rire de celles-là — une joie qui, selon les termes de la II. Femme, pourrait résulter soit « de folie » (v. 100), soit « de vertus » (101). Le terme de *folie* surprend et attribue une portée sans doute ironique aux paroles de la II. Femme au sens où la déraison semble, selon le point de vue des mariées, gouverner les actions et les sentiments des jeunes.

Cependant, l'antithèse ne se veut pas toujours ironique, et ne provoque pas toujours le rire ; il y a de nombreux exemples, tant dans l'*Heptaméron* que dans la *Comédie*, qui montrent le contraire. Par exemple, lorsque la II. Femme mariée narre son malheur conjugal, le désarroi sentimental de celle-ci est renforcé par l'emploi antithétique des expressions « mon ennuy » (v. 218) et « j'ay eu jouissance » (v. 222). Étant donné son désespoir, il n'y a rien de comique dans cette scène qui dépeint la mariée comme la victime de l'époux infidèle — elle inspire la compassion, ce qui fait douter, selon Joubert, du comique de la situation. Quant à la définition du rire joubertien, celui-ci favorise une structure d'égalité sans compassion, agresseur ou victime. Joubert explique que « tout cela nous fait rire, pour ne conuenir aus personnes [et] être laid, [et] de ce qu'il ny ha point de mal, qui merite cõpassion. [De même une] nouuelleté [indigne] de pitié » (20-21).

Dans la *Comédie*, nous observons que, sur le plan contextuel, tant les couples que les individus, forment des paires contraires — les jeunes filles et les femmes mariées s'opposent

deux à deux et l'une à l'autre ; on a l'impression à la fois d'un double antagonisme et d'un binarisme.[130] On perçoit ce phénomène, entre autres, dans le binarisme des expressions « triste contenance » (v. 92) et « tant rire » (v. 93) qui forment un parallélisme avec les objets indirects « leur » (v. 92) et « ces filles » (v. 93).[131] Ces paires de termes précisent et mettent en relief l'opposition entre les protagonistes féminins.

Au figuré, on pourrait aussi dire qu'il s'agit d'une synecdoque qui symbolise les personnages féminins,[132] ces paires contraires qui mettent en valeur la liberté et l'illusion de la jeunesse d'un côté, et la réalité écœurante, voire la douleur et la frustration de la mal mariée de

---

[130] La relation antithétique coïncide avec la structure métrique : la répartition des rimes dans les vers 91-94 suit le schéma ABAB, c'est-à-dire qu'il s'agit de rimes croisées, une technique qui signale un changement d'ordre métrique ; sur le plan contextuel, elle suggère un conflit, voire le désordre. En revanche, on trouve dans les vers précédents (v. 68-90) et dans les vers suivants (v. 95-104) des décasyllabes à rimes plates. C'est une façon, pour l'écrivaine, de signifier qu'il existe un certain conflit entre les personnages que le discours et la structure métrique reproduisent. Pour plus de détails sur le schéma strophique, voir notre analyse à l'annexe 1.

[131] Jean de La Fontaine (1621-1695) se servira de structures binaires semblables dans les *Fables choisies, mises en vers par M. de la Fontaine*. On en trouve, entre autres, dans la dix-septième fable *L'Homme entre deux âges, et ses deux Maistresses*, qui est pourtant plus une *nouvelle* ou un conte en vers qu'une fable.

[132] Tant la synecdoque que l'antithèse peuvent soutenir une dimension ironique due à des usages ambivalents, voire contrastifs. C'est de cet écart entre expectative et réalité que ces figures de style tirent leur dimension ironique.

l'autre. Plus précisément, on y observe la création de types qui s'opposent et se complètent : la I. Fille accorde une grande importance à l'indépendance, la II. Fille à l'amour ; la I. Femme est la mal mariée désespérée d'être assujettie à la fidélité, tandis que la II. Femme est assujettie à sa propre jalousie. Aux couples des jeunes filles et des femmes mariées s'opposent la Vieille (symboliquement grotesque et laide) et le Vieillard (également grotesque). Aussi y discerne-t-on le contraste fort entre jeunesse et vieillesse : c'est le couple du passé et celui de l'avenir avec les mariées au milieu — il s'agit là d'une représentation du type de l'âge mûr.

Quant à l'antagonisme entre les deux filles et les deux femmes, Dunn-Lardeau émet l'hypothèse que la *Comédie* présente le thème d'un « conflit des générations » (*La Vieille femme* 376). En fait, nous sommes d'avis que la rencontre entre les jeunes filles et les femmes mariées révèle un discours ironique qui met en évidence une différence dévalorisante.[133] À la lumière d'un tel conflit, les lamentations des femmes provoquent la curiosité des filles, une curiosité qui pourtant se transforme en moquerie. Celle-ci comprend aussi une certaine dimension ironique, comparable à l'ironie spirituelle cicéronienne qui consiste à déguiser délibérément la pensée en appliquant une raillerie continue, dissimulée sous un ton sérieux. Bien que les questions des filles signalent l'étonnement (un fait qui n'annule pas l'usage d'un ton moqueur), on y découvre des traces de l'insouciance de la jeunesse face aux tourments des personnes d'âge mûr qui ont perdu

[133] Se référant à la nouvelle 32, Dunn-Lardeau mentionne que l'on trouve aussi ce conflit entre les générations dans l'*Heptaméron* où, par exemple, « la jeune [devisante] Ennasuite n'est pas [toujours] de l'opinion de « ses aînées Oisille et Parlamente » (*La Vieille femme* 376). Nous partageons ce point de vue.

l'idéalisme et l'illusion de la jeunesse.[134] En revanche, nous écartons toute idée d'une ironie socratique vu que celle-ci repose sur la prétention de l'ignorance, malgré le fait qu'un des traits saillants d'une rencontre aléatoire est l'ignorance : inutile de feindre quoi que ce soit. En fait, c'est l'ignorance ou l'innocence qui caractérise la jeunesse ! Par ailleurs, la Vieille reprochera à la Fille I. le refus de ses conseils « par ignorance » (v. 572) — une vérité qui suscite au moins un petit sourire chez les lecteurs et chez les spectateurs. La dimension ironique de la pièce devient encore plus évidente lorsque la centenaire fait son apparition (au vers 105) et qu'elle devient la cible des remarques ironiques des personnages féminins ; on y reviendra dans la section suivante.

L'analyse structurale du texte révèle aussi une logique frappante entre le rapport des personnages et les structures métrique, lexicale, stylistique et syntaxique. Par exemple, la structure du parallélisme implique la recherche d'une symétrie extraordinaire. On l'observe dans la répartition des rimes ainsi que dans la logique et dans le déroulement de la pièce.[135] Cette

---

[134] Pendant l'Antiquité Classique, le terme de *jeunesse* est souvent synonyme d'innocence ; au Moyen Âge, le terme existe surtout comme statut social pour désigner les jeunes non mariés, alors qu'à la Renaissance, il y a certains auteurs pour lesquels l'âge de jeunesse s'étire jusqu'à l'âge mûr, aux alentours de 40 ans. À l'égard de la définition de « jeunesse », voir Dunn-Lardeau (*La Vieille femme* 375-376).

[135] D'un point de vue syntaxique, le parallélisme correspond au schéma de type ABAB, tandis que le chiasme est ABBA. Notre analyse de la répartition des rimes a montré que les dizains de présentation reflètent les deux structures et que l'on y discerne aussi une combinaison de ces deux figures de style. Plus précisément, l'ensemble des dizains de décasyllabes a pour

recherche de symétrie réapparaît, entre autres, dans la scène finale qui suggère une réconciliation des jeunes et des vieux : c'est la réunion joyeuse des quatre couples et celle de la Vieille avec le Vieillard. Comme l'expliquent Hasenohr et Millet, la pièce se termine « sur un jeu de mots symbolique implicite et en acte : *danser* remplace le *tencer* précédent (v. 742 et 743) ». L'acte de danser anéantit harmonieusement l'opposition symbolique entre les générations et entre les sexes ; aussi anéantit-il l'opposition thématique entre débat et divertissement.[136] Cependant, cette réconciliation rappelle aussi le couple Démocrite-Héraclite. Pour paraphraser Petris, « l'union des contraires et de ses virtualités littéraires, parfois comme une simple procédé, parfois comme

---

disposition ABAB BC CDCD. Elle figure dans les vers 1-20 (qui portent sur la présentation des deux filles), dans les vers 48-67 (scène d'ouverture des femmes mariées) et les vers 105-114 (l'apparition de la Vieille) ainsi que dans le douzain final (les vers 735-746), qui se veut une continuation logique de la structure des dizains, c'est-à-dire ABAB BCCD CDDC. La séquence des strophes souligne non seulement le caractère homogène et continu du jeu entre langage et structure, mais aussi la progression de l'action caractérisée par l'opposition et la symétrie. La répartition des rimes dans le douzain final évoque l'image des couples qui s'égayent ensemble bien qu'ils se distinguent en âge. En revanche, les vers qui portent sur les discours des filles (v. 21-47), des mariées (v. 68-90), la conversation entre les quatre femmes (v. 95-104), les conseils de la Vieille (v. 418-701) et celui du Vieillard confronté par les hommes (v. 727-734) sont tous à rimes plates.

[136] Hasenohr et Millet affirment que c'est « des masques qu'ils portent, ceux de la Vieille et du Vieillard » (368) que les quatre hommes (dont la présence n'est que fugace) se moquent de ces deux personnages dans la scène finale.

une voie plus profonde » (18) nous renvoie « à nous-mêmes [et à un] relativisme absolu » (18). Relativisme aussi dans le sens que les derniers mots du Vieillard « dansons sans plus y penser [au débat] » (v. 745) convergent — au figuré — vers l'idée d'un triomphe des aspects propices sur les aspects néfastes de la vie humaine et, au sens large, de la vie sur la mort.[137] C'est l'affirmation joyeuse de la vie qui intègre aussi la joie et le rire de carnaval comme les définit Bakhtine. Selon Bakhtine, « pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie même » (16). Cependant, la valeur de ce rire de fête est aussi railleuse et sarcastique étant donné qu'il nie et affirme à la fois, rabaisse et augmente en obligeant les participants à renier leur statut social officiel. De plus, la fête permet aux participants de s'égayer « dans le royaume utopique de l'universalité, de la liberté, de l'égalité et de l'abondance » (Bakhtine 17) — jeunes et vieux pareils. Sous cet angle, les masques grotesques du Vieillard et de la Vieille signalent aussi la régénérescence symbolique au bénéfice de tous, dans une possible joyeuse réunion des anciens amants,[138] ainsi que dans un divertissement collectif sur un terrain égal pour tous.

---

[137] Voilà pourquoi une des hypothèses sur des scènes finales possibles propose l'expulsion de la Vieille et du Vieillard, ces vieilles figures de la mort qui ne font que mettre en danger, voire détruire les espoirs de la jeunesse. C'est donc la victoire de la jeunesse sur la vieillesse (Hasenohr et Millet 376). Cependant, les rituels carnavalesques et la transition à un bal de cour permettent aussi la lecture d'une fin harmonieuse et d'une réconciliation galante des générations — une solution qui a notre préférence. À la notion d'un monde à l'envers s'ajoute celle d'un égalitarisme. La troisième hypothèse porte sur le démasquage des vieux et la récupération de « leur identité propre et leur dignité de courtisan » (Hasenohr et Millet 376).

[138] Sur les motifs du masque et du difforme, voir Bakhtine (49-53).

Au sens large, le rire carnavalesque affirme le renouvellement perpétuel de la vie qui ne se soucie ni de l'ennui ni du désarroi sentimental des individus ; en fait, il se moque de ceux qui s'en préoccupent trop. Avoir dévoilé et tourné en dérision le tourbillon sentimental des personnages féminins sous forme d'un débat amoureux, celui-ci reste inachevé puisqu'il ne fournit pas de réponse explicite. On y décèle aussi une certaine ironie situationnelle : se transformant en mouvement circulaire dans un bal imaginaire, tant le débat que les questions d'amour renaîtront et se renouvelleront — on tourne en rond et rien ne va changer.

2.1.2 L'ironie comme arme verbale visant à la défense ou à l'attaque

La mise en scène inattendue de la Vieille est un coup de théâtre qui entraîne un changement pertinent dans le déroulement de la pièce et dans la situation des personnages. En fait, on accorde beaucoup d'importance au ridicule attaché au travestissement de la Vieille, un élément fondamental de la pièce qui transforme le débat en spectacle carnavalesque. Voici la scène d'ouverture où elle se présente avec une franchise et une simplicité assez comiques :

> Le temps, qui fait et qui défait son œuvre,
> M'a, cent ans ha, à son escolle prise.
> Son grand tresor qu'à peu de gens descœuvre,
> M'a descouvert, dont je suis bien apprise.
> Vingt ans aymay liberté, que l'on prise,
> Sans point vouloir de serviteur avoir.
> Vingt ans après, d'aymer feiz mon devoir.
> Mais un tout seul, pour qui seul j'estois une,
> Me fut osté, maugré tout mon vouloir,
> Dont soixante ans j'ay pleuré ma fortune. (v. 105-114)

Le passage présente les multiples enjeux sur lesquels l'ironie verbale et la dérision qu'elle provoque reposent. D'abord, l'apostrophe au temps va de pair avec un discours sur les étapes de la vie féminine d'un côté, et sur la puissance du temps de l'autre. La Vieille blâme le temps, qui pourrait être synonyme de vie, d'avoir changé et transformé « son œuvre » (v. 105). Le terme de *son œuvre* est pourtant assez ambigu — de quelle œuvre parle-t-elle ? Brosse-t-elle son propre portrait, un autoportrait ironique d'une centenaire abusée par les années ? Le terme de *temps* est également ambigu : la Vieille, se réfère-t-elle à sa longue vie (v. 106) ?[139] ou s'agit-il d'une connotation ironique à la puissance masculine ? En définitive, la Vieille peint le portrait d'une jeunesse perdue dont elle est la parodie. C'est la vérité indéniable du *carpe diem*,[140] 'est-à-dire le constat de jouir et de profiter de l'instant présent sans se soucier du lendemain. Il faut, dans ce contexte, également parler du contrepoids, du constat qui avance le *carpe diem*, à savoir *tempus fugit*, lorsqu'on apprend que la Vieille incarne apparemment les trois étapes traditionnelles de la vie féminine : jeune fille, femme mariée et veuve. Par conséquent, nous pensons que l'antithèse ironique « fait » et « défait son œuvre » (v. 105) laisse entendre une certaine résignation qui ne manque ni d'ironie ni de cynisme : d'une part, elle juge la puissance du temps et, au sens large, celle de la vie où tous les états se déroulent l'un après l'autre, impitoyablement. La Vieille

---

[139] Il ne faut pas prendre les « cent ans » (v. 106) au pied de la lettre ; prononcé par la Vieille, le mot *temps* désigne plutôt une longue période (v. 105, 432, 444, 462, 488, 508, 530, 556, 562, 583, 596, 606, et 644). Par contre, prononcé par la II. Femme, le mot *temps* s'utilise soit au sens littéral (v. 656 et v. 662) soit au sens abstrait, voire ambigu (v. 224-225). Voir aussi Saulnier sur l'aspect du temps (90).

[140] Dunn-Lardeau mentionne aussi cette « sagesse du *carpe diem* » (*La Vielle femme* 383-384).

dénonce donc avec ironie l'impuissance de l'individu — en lui rappelant la puissance du temps, voire en l'exagérant encore. D'autre part, le discours montre qu'elle a non seulement connu la puissance impitoyable du temps, mais aussi le bonheur de « vingt ans [de] liberté » (v. 109) et vingt ans d'amour (v. 111) — une période qu'elle appelle curieusement *un devoir* (v. 111) et pendant laquelle elle n'aimait qu'un seul « pour qui seul [elle] estois une » (v. 112). Si l'on considère qu'il s'agit d'un énoncé ironique, c'est surtout en raison de ce désaccord que l'on perçoit entre les mots *devoir* et *aimer* : le vers dénote le bonheur de la fidélité et de l'amour à l'intérieur du couple d'un côté, et l'obligation entre époux de l'autre. Les termes antithétiques opposent d'une façon ironique le sentiment d'affection réciproque et l'entente parfaite entre homme et femme (comme dans le mariage) à la notion d'une obligation morale. Sous cet angle, le terme de *devoir* abolit l'impression du plaisir, de ce sentiment de cœur qui a son origine dans la nature des êtres humains plutôt que dans la besogne, et dans une inclination de l'âme liée à un sentiment d'amour. Au figuré, elle représente toutes les étapes du mariage, la joie et la souffrance.

Suite à la scène d'ouverture de la Vieille (et avant de lui accorder la place d'arbitre), les exclamations des femmes montrent à la fois l'étonnement et la raillerie. Aussi s'enivrent-elles verbalement de son masque de carnaval et de ses vieux habits grotesques,[141] en haillons et ridicules :

---

[141] Bakhtine souligne que « [l]es images grotesques de la culture populaire ne visent absolument pas à faire peur » (48), et qu'il s'agit là d'un trait caractéristique qui continue à se transmettre dans la tradition littéraire de la Renaissance. Cela dit, il est donc improbable que les personnages

La I. Femme
Voilà une dame autentique.
Quel habit ! quel port ! quel visage ! (v. 115-116)
La II. Femme
Helas, ma sœur, qu'elle est antique ! (v. 117)
La I. Fille
Voilà une dame autentique. (v. 118)
La II. Fille
Cent ans apprend bien grand'pratique.
O qu'elle devroit estre sage ! (v. 119-120)
La I. Femme
Voilà une dame autentique.
Quel habit ! quel port ! quel visage ! (v. 120-121)

Le dernier vers est perçu comme ironique au sens où on y note une combinaison entre le comique de situation et l'ambiguïté des termes. D'abord, l'anaphore « Quel habit ! quel port ! quel visage ! » au vers 116 signale la surprise des filles vis-à-vis de ce personnage peu ordinaire.[142] Il s'agit là de termes qui permettent de l'interpréter comme une énonciation ironique *ouvertement déguisée* (terminologie empruntée à Dominique Maingueneau) imposée au destinateur (la Vieille) dans un contexte qui rend les exclamations de la I. Femme parfaitement déplacées. Plus précisément, l'ironie verbale joue ici le rôle d'une arme verbale puisqu'elle détruit toute dimension admirative et respectueuse dans le moment où les mots *quel habit* et *quel visage* sont énoncés. Bien que l'âge de la Vieille suggère l'autorité, son travestissement signale plutôt le contraire. Abaissée à une figure carnavalesque, l'adjectif « autentique » (v. 115) accentue cet effet de surprise et de dimension grotesque que son masque lui confère. Les deux

---

féminins soient apeurés ; par contre, elles se servent de l'ironie pour connoter l'idée du ridicule attaché au personnage de la Vieille.

[142] Hasenohr et Millet affirment la pointe d'ironie dans les exclamations étonnées et admiratives (?) du v. 116 [repris au vers 122] » (371).

catégories de l'ironie, notamment l'ironie visant à l'attaque et l'ironie comme moyen de rabaissement s'entrelacent ici. N'a-t-on pas l'impression que la reprise des mêmes mots au vers 121 met une certaine insistance cruelle à souligner l'âge et le grotesque de ce personnage ? Les personnages féminins se servent de l'ironie verbale à la fois pour dévoiler l'aspect ridicule de cette apparition et renforcer la sensation produite sur elles. Voilà donc une double fonction de l'ironie verbale qui hors contexte n'est qu'à peine perceptible.

Sur le plan formel, on note le parallélisme des vers : le pronom d'interrogation « quel » (v. 116, 121) qui, sur le plan phonétique, est repris dans l'expression « qu'elle » (117, 120), signale un jeu sur l'homophonie des termes.[143] Il en va de même pour l'adjectif « autentique » (v. 115, 118, 120), une expression à double sens : certains critiques, tels Hasenohr et Millet, à la suite de l'étude de Dunn-Lardeau, ont suggéré que la salutation est un terme qui dénote « l'expérience acquise par le temps » (371) d'un côté, et d'un jeu de mots sur l'homophonie du terme « antique » (v. 117) de l'autre. Cependant, il n'est pas sûr que l'on fasse référence à un passé lointain ; il se pourrait que l'on se moque tout simplement du travestissement d'un personnage extraordinaire. De même, la quasi-homophonie entre les adjectifs « antique » et « pratique » (v. 117 et 119) fait écho à « autentique ». C'est à ce titre que nous lisons dans les vers cités ci-dessus un vocabulaire peu généreux et dépréciatif : la réaction des femmes dénonce

[143] Il est pourtant difficile de dire si les exclamations des femmes sont comprises et bien interprétées par la Vieille, même si son conseil suggère que oui. Étant donné qu'il s'agit d'une pièce de théâtre, il est tout à fait possible que, sur scène, les locuteurs (les femmes) ajoutent un changement de ton ou bien des expressions faciales à la salutation de la Vieille afin de renforcer l'effet ironique.

le ridicule attaché à la mascarade de la Vieille. L'ironie verbale est donc comparable à une arme verbale qui vise à l'attaque contre la centenaire ; celle-ci, en raison de son habit, est exposée à la risée.

Cela dit, il n'est pas sûr si les femmes témoignent de respect à la Vieille, comme le suggèrent Hasenohr et Millet. Ils émettent l'hypothèse que les vers 115 et 116 laissent entendre une

> ironie de complicité, à l'adresse des spectateurs qui ont *reconnu* le personnage [de la Vieille de Carnaval], ce qui n'annule pas à l'intérieur de la pièce le respect des jeunes femmes pour la Vieille, respect qui justifie la demande de consultation : l'âge en impose encore, jusqu'à l'élimination finale des Vieux. (371)

L'identité de la Vieille semble être transparente pour le spectateur, mais il se pourrait que la I. Femme la reconnaisse aussi.[144] Si les vers 115 et 116, prononcés par le personnage de la I. Femme, sont un énoncé ironique à l'adresse de l'auditoire visé à la communication du fait qu'il s'agit de la Vieille de carnaval, le spectateur, en sachant plus que les personnages sur scène, devient omniscient et alors, jouit de la situation comique et de la subversion des rôles. On y décèle aussi les mécanismes de l'ironie dramatique, cette forme d'ironie situationnelle qui doit beaucoup à l'écart entre la connaissance du public et l'ignorance d'un ou plusieurs personnages. Dans ce contexte, les termes d*'ironie de complicité* et d*'ironie dramatique* sont interchangeables.

Quant à ce rôle de spectateur, la Vieille, elle aussi, est comparable à un spectateur qui, de son point de vue extérieur, celui d'arbitre, observe le spectacle. Cela lui permet de poser sur le

---

[144] Rappelons que les jeunes tournent en dérision tant la Vieille que le Vieillard en raison des masques qu'ils portent (voir supra, note 136).

monde un regard différent et alors, de prendre une position double : elle s'égale à la fois à l'ironiste — qui tente de rétablir le désordre sentimental des femmes — et au spectateur qui se moque avec le public de l'ironisé (un rôle attribué aux quatre femmes). De même, le rôle d'arbitre la rend presque omnipuissante et omnisciente, pour ainsi dire, et lui permet d'abord d'énoncer un propos soi-disant scandaleux ; puis, de dévaloriser les personnages féminins qui semblent être soit trop naïfs, soit trop honnêtes et, enfin, de rire en soi-même de ces femmes qui cherchent des réponses à des questions qui ne sont pas nouvelles et, paraît-il, insolubles.

Passons maintenant au thème de la sagesse de la centenaire, une dame qui, à en croire la II. Fille, « devroit estre sage » (v. 120). La sagesse englobe, selon les philosophes grecs, la connaissance de la raison et du bon jugement d'un côté, et la pratique des vertus chrétiennes de l'autre. Mais rien ne nous assure qu'il s'agisse d'une dame qui a ce don de sagesse, quoiqu'elle fasse mention de sa « grande experience » (v. 156) — ce qui ne fait que *suggérer* qu'elle est sage. En conséquence, la question de savoir ce qu'est cette sagesse et par rapport à quoi est bien épineuse.[145]

---

[145] Frelick examine le thème de la sagesse chez Rabelais (notamment dans le *Pantagruel*) à l'égard des systèmes de communication (tels que les signes et les gestes) par rapport au système de savoir. Frelick explique que, « [s]elon la tradition platonicienne, la sagesse ne peut pas être communiquée. Il n'y a pas de système signifiant qui puisse la transmettre » (*J'ouïs-sens* 94). Nous confirmons cette observation. En effet, nous sommes d'avis qu'il en va de même en ce qui concerne la sagesse du personnage de la Vieille dans la *Comédie.* Quant à l'influence de la doctrine de Platon sur Marguerite de Navarre, voir l'étude édifiante de Jourda. Celui-ci explique

Sur le plan contextuel, le terme de « pratique » (v. 119) suggère que l'on a affaire à la grande expertise d'une personne âgée tandis que, d'un point de vue linguistique, le mot *pratique* désigne « la transformation de la réalité extérieure par la volonté humaine » (*Le Petit Robert*), c'est-à-dire un procédé intentionnel. Cette transformation intentionnelle pourrait être le masque de carnaval, qui confère à la centenaire non seulement une dimension grotesque, mais aussi douteuse, dissimulatrice pour ainsi dire. Bakhtine souligne que « dans le grotesque populaire, le masque recouvre toujours l'inépuisable caractère de la vie, ses multiples visages » (49). Un de ces multiples visages est celui de la sagesse des aînés. Dans une plus large perspective, on peut aussi parler d'une disposition à une fausse interprétation des signaux extérieurs quelque grotesques qu'ils soient : on risque d'échafauder des hypothèses, d'en tirer des conclusions qui risquent, par la suite, de se révéler fausses. La réaction des femmes montre que celles-ci prennent pour acquis l'équivalence entre vieillesse extérieure et sagesse intérieure. Ce qui est pourtant problématique, c'est le fait que leur confiance est basée sur un trait, une apparence extérieure, qui peut être trompeur, voire illusoire.[146] Quant à cette notion d'une apparence trompeuse,

---

que c'est surtout dans l'*Heptaméron* que l'on observe un mélange de plusieurs doctrines : à la doctrine de Platon se mêlent des idées chrétiennes, et à la doctrine de Socrate se mêlent les idées de Ficin et celles des moralistes italiens, surtout de l'Évangile (Jourda, *Marguerite d'Angoulême*, II, 903). Tetel abonde dans le même sens (3-15). Dans la *Comédie*, c'est la notion que vertu et joie, bonheur et malheur, vie et mort se confondent.

[146] Voir Brantôme, contemporain de Marguerite de Navarre, sur l'art de la dissimulation des « beaux visages [de telles] beautez belles » (158). Selon lui, les visages des dames galantes sont souvent artificieux car les femmes, elles aussi, cachent les imperfections (159-162). Par

quelques critiques, tels Saulnier (92) et Hasenohr et Millet (367), émettent l'hypothèse que c'est la duchesse d'Étampes, la maîtresse du roi François I, aurait porté un masque pour jouer le rôle de la Vieille.[147] Même si les critiques ne sont pas certains en ce qui concerne l'identité de la Vieille, on pourrait dire — si l'on veut partager cette hypothèse — que cela serait fort ironique puisque la favorite du roi était connue pour sa beauté extrême.

Le thème de l'apparence trompeuse, que l'on prend pour la réalité mais qui signale souvent un décalage entre réalité et illusion, est un phénomène bien commun ; on le retrouvera surtout dans la littérature du XVII^{ème} siècle.[148] À l'égard de la dimension trompeuse du visage,

---

conséquent, la réalité est laide, elle n'est qu'une déception (Brantôme 158). Il en va de même en ce qui concerne le masque de la Vieille : c'est un artifice qui renvoie une image, un reflet d'une qualité intérieure qui n'y est peut-être pas.

[147] Pour de plus amples détails sur la distribution des rôles féminins et masculins, voir Saulnier (91-92). À noter que d'autres critiques, tels Reynolds-Cornell, ont des doutes en ce qui concerne cette représentation de la Vieille (voir Hasenohr et Millet, note 1, en bas de la page 367).

[148] Le jeu de l'être et du paraître est un *topos* caractéristique du courant libertin et aussi de la comédie baroque où il se manifeste dans la pensée, les mœurs et dans la littérature. Du côté baroque, un des représentants du type d'imposteur est Dorante, le personnage principal de la comédie cornélienne *Le Menteur* (1643). Or Dorante a changé de peau sociale en changeant d'habit (c'est-à-dire la robe d'étudiant pour l'épée) vu que « les filles de cœur aiment les gens d'épée » (acte III, scène 3) ; toutes les citations de ce texte se réfèrent à Corneille, *Le Menteur*, éd. Jean Serroy. En revanche, le représentant le plus distingué de la pensée libertine et de la

nous observons que non seulement le visage est un miroir flatteur où l'on peut voir tout ce qu'on désire, mais aussi risque-t-on, tout comme le personnage cornélien de Clarice à la recherche de la vérité dans le *Menteur*,[149] de trouver au dedans (à l'intérieur d'autrui) des qualités qui n'y sont

---

dissimulation est sans doute le personnage célèbre de Molière, Dom Juan (1665). Parlant de vices et de « masque[s] pour abuser le monde », celui-ci est convaincu que l'hypocrisie échappe non seulement à la censure, mais qu'elle prend aussi le « manteau de la religion [pour commettre] sous cet habit respecté » les pires cabales. Par conséquent, Dom Juan se sert-il, lui aussi, d'un travestissement puisqu'il veut « [se sauver] sous cet abri favorable et mettre en sûreté [ses] affaires. [Il ne quittera] point [ses] douces habitudes ; mais [il aura] soin de [se] cacher et [se divertira] à petit bruit. […] c'est là le vrai moyen de faire impunément tout ce [qu'il voudra] » (toutes les citations renvoient à *Dom Juan ou le festin de pierre*, acte V, scène 2).

[149] Rappelons brièvement l'intrigue du *Menteur* : Dorante s'éprend d'une jeune fille qui s'appelle Clarice, mais qu'il croit s'appeler Lucrèce. Il invente toutes sortes de mensonges afin d'échapper à un mariage arrangé (avec une inconnue) par son père. Sachant que les visages ne sont que des miroirs, souvent flatteurs, Clarice s'interroge sur la véritable nature de Dorante, son époux futur. Tiré du *Menteur* de Corneille (1606-1684), le passage suivant montre les doutes de Clarice :

> J'en verrai le dehors, la mine, l'apparence,
> Mais du reste, Isabelle, où prendre l'assurance ?
> Le dedans paraît mal en ces miroirs flatteurs,
> Les visages souvent sont de doux imposteurs […] (acte II, scène 2)

Voilà trois des traits de qualité les plus frappants d'un personnage qui correspond en tous points au type d'imposteur : un visage flatteur, l'effet sur autrui causé par l'apparence extérieure, et la

point. À plus grande échelle, ce sont les dangers de l'interprétation qui dévoilent et limitent le jugement de la condition humaine. Étant donné que le courant libertin, caractérisé par un scepticisme profond et une morale libertine, dénote un mouvement de pensée transitoire entre deux époques, l'humanisme de la Renaissance et la philosophie des Lumières, il est peu étonnant qu'un certain esprit contestataire se présente déjà dans maintes formes dans la *Comédie des quatre femmes.*

À la tradition de la comédie de la Renaissance s'ajoute donc une nouvelle orientation, le libertinage de la pensée. Chez Marguerite de Navarre, c'est surtout la I. Fille qui représente ce type de personnage féminin critique, libre penseur et rebelle à l'amour. Le personnage de la Vieille en témoigne aussi : rien de flatteur en ce qui concerne son masque et son apparence. Malgré tout, elle finit par être accusée d'imposture étant donné qu'elle exprime des idées subversives qu'aucun autre personnage n'ose énoncer.

Quelles leçons pourrait-on tirer des conseils de la Vieille ? Les femmes lui attribuent spontanément le titre de « dame autentique » (v. 115) ; ce sont elles qui veulent écouter sa sage doctrine (v. 125-126) par curiosité, bien que la Vieille les ait averties qu'elles ne vont qu'à peine entendre son vieil langage (v. 142-144). Elle évoque même l'image d'un « vieil cerveau

---

dissimulation des traits intérieurs (tels que l'âme et l'esprit). L'ensemble de la présentation de ce type d'imposteur du courant libertin laisse douter de ses qualités intérieures.

caterreux » (v. 155),[150] une antithèse ironique qui évoque l'image d'une « intelligence en désordre » (Hasenohr et Millet 374). C'est, si l'on veut, une intervention ironique de la part de l'écrivaine en ce qui concerne le bon jugement de cette aînée — la morale qu'il « ne faut pas chercher à connaître l'avenir » (Saulnier 91). Mais aussi se pourrait-il que Marguerite de Navarre ait changé l'image de la centenaire sage par sa plume afin de disculper les conseils problématiques que celle-ci donnera aux personnages féminins. Or la Vieille esquissée par la Reine de Navarre cherche à dévoiler l'absurdité, voire le paradoxe d'une crédulité et d'une idéalisation qui procèdent d'un jugement sur une apparence fictive ou réelle. Prenant en considération la mention de son « vieil langage [qui n'est] plus maintenant en usage » (v. 142-143), sans doute la centenaire tourne-t-elle en ridicule non seulement cette naïveté imbue pour la sagesse des aînés, mais aussi une quasi nostalgie pour le vieux. De surcroît, l'apparition de la Vieille est censée nous rappeler qu'il faut se méfier du pouvoir des autorités. Autrement dit, le personnage vise à nous montrer le danger auquel on s'expose lorsqu'on prête trop de confiance aux apparences et au pouvoir des aînés et, par extension, aux autorités. Par conséquent, la remise en question de la sagesse des aînés par les personnages féminins témoigne d'une tentative de défense des valeurs morales et religieuses d'un côté et, de l'autre, d'une amélioration de la condition humaine par la foi en la raison et alors, au détriment des dogmes politiques, religieux et littéraires.

---

[150] L'adjectif *caterreux* signifie « le chagrin et la faiblesse [qui] nous impriment une vertu lâche »; aussi s'agit-il d'un « assagissement ou amendement, qui vient par chagrin, dégoût ou faiblesse » (Définition tirée du *Dictionnaire étymologique*).

Dunn-Lardeau (*La Vielle femme* 382) et, aussi, Hasenohr et Millet (375), ont postulé que le personnage de la Vieille exhorte les femmes à l'adultère, une lecture que nous écartons. Comment interpréter ce conseil à la II. Femme, une femme dont l'illusion du bonheur de mariage s'est effondrée, mais non la fidélité conjugale ?[151]

> Faites comme luy, qui tient tienne :
> Car la loyauté vous tourmente.
> S'il est amant, soyez amante.
> Quand il n'y aymera rien que vous,
> N'aymez aussi que vostre espoux,
> Car il doit vous servir d'exemple.
> Vostre amour est un peu trop ample
> Et n'est pas egale à la sienne. (v. 491-498)

A priori, on pourrait avoir l'impression qu'elle renverse les valeurs du mariage en reprochant à la II. Femme l'amour excessif qu'elle éprouve pour un mari indigne de son amour et de sa loyauté. Ou s'agit-il tout simplement d'une moquerie d'une Vieille assagie au cours de sa longue vie ? Le raisonnement de la Vieille semble sans faille. Les vers ci-dessus témoignent effectivement de l'esprit et de l'habilité de la Vieille à la rhétorique puisque son conseil est construit sur un raisonnement implacable qui porte des indices d'une série de causes et d'effets : première

[151] L'image de la femme honnête, figure aussi dans l'*Heptaméron*. Par exemple, les épouses honnêtes des nouvelles 8, 37, 38 et 68 tolèrent et souffrent patiemment les plaisirs extraconjugaux de leurs maris volages espérant que ceux-ci retourneront au foyer conjugal. Cette épreuve de patience féminine n'est louée que par certaines devisantes féminines, et tournée en dérision par d'autres.

supposition, « s'il est amant, soyez amante » (v. 493).[152] Elle continue en précisant que, deuxième supposition, si le mari adultère va changer la poursuite du plaisir charnel extra-conjugal, c'est-à-dire « quand il n'aymera rien que vous » (v. 494), l'épouse, elle aussi, doit n'aimer que son époux, qui doit lui « servir d'exemple » (v. 495) ; c'est la logique condition/conséquence, sinon, la réciproque est permissible. En affirmant la valorisation du corps et des loisirs charnels, la Vieille n'opte pas pour la réciprocité absolue, ni pour l'exclusivité, mais pour l'égalitarisme et le droit des femmes à l'amour.[153] Aussi s'agit-il d'une forme de raillerie qui joue sur deux plans : la Vieille rappelle et détruit à la fois l'image de l'épouse fidèle en attaquant les époux qui, d'après elle, doivent servir d'exemple. Son discours ironique s'inscrit dans un cadre intellectuel qui n'a rien de forcé et qui vise à la valorisation du mariage d'un côté, ainsi qu'à la défense des valeurs morales et religieuses de l'autre. Sur le plan de l'énonciation, la centenaire est une femme d'esprit qui énonce sous le voile de la logique une morale rigoureuse. En usant de l'ironie, elle exprime des faits interprétables sur deux plans : d'une part, transformer la souffrance et le chagrin de la mal mariée en plaisir, pour ainsi dire ; d'autre part, illustrer les dangers d'un amour excessif, ou bien, d'une loyauté absolue et mettre en garde les maris contre les conséquences éventuelles de leurs actions. Son jeu verbal consiste donc à désarçonner les attentes des femmes et à les inviter à la réflexion sans leur enseigner explicitement le mal. En

---

[152] Les termes *amant* et *amante* signifient « le conjoint qui aime en dehors du mariage » (Hasenohr et Millet, note 18).

[153] Cette logique de la réciproque semble faire écho aux paroles de la Vieille du *Roman de la Rose*; celle-ci dit : « nous sommes faictz, beaulx filz, sans doubtes, toutes pour tous et tous pour toutes » (*Heptaméron* 65; cité par le devisant Saffredent). Voir aussi Hasenohr et Millet (374).

fait, la vision de la *Comédie* s'inscrit dans le sillage de la théorie de Petit de Julleville qui avance que la farce médiévale « n'enseigne jamais le mal, ne conseille jamais le vice ;[154] au contraire, elle le peint si ridicule, si grotesque et si laid, qu'elle devrait en éloigner les cœurs les moins délicats » (8). Cet éloignement est, entre autres, la mise en garde des maris contre le plaisir extraconjugal.

2.1.3 L'ironie comme moyen de rabaissement

La Vieille, représente-t-elle vraiment un personnage moralement ambigu vu que rien ne suggère qu'elle corresponde au type de la femme adultère, rusée ou bien, menteuse ? Elle n'a rien de la femme paillarde, ni n'est-il évident qu'elle ait suivi les conseils qu'elle donne aux femmes. Il est pourtant indéniable que son bon jugement s'éloigne de tout acte louable. Par exemple, en réponse aux questions des personnages féminins, la Vieille recommande le *carpe diem* à la I. Femme vu que le temps s'occupera de tout ; à la deuxième mariée elle conseille la réciproque au cas où son mari ne change pas de conduite — son froid raisonnement que s'il « ayme ailleurs d'un cœur naïf, [c'est] vray signe qu'il n'est pas mort » (v. 475-476) est ironique au sens où elle

[154] Bien que Petit de Julleville fasse référence au genre de la farce, son explication s'applique aussi à notre pièce de théâtre dont la classification reste ambigüe : l'inscription « II. — Autre Farce » du manuscrit B.N.F. 12485 (utilisé pour notre analyse du schéma strophique) suggère que la pièce s'inscrit dans la lignée des farces, alors que la version de 1547 indique que l'on a affaire à une comédie, ce qu'ont suggéré Hasenohr et Millet (366-367).

atténue le caractère déplaisant du mari ; par contre, aux jeunes filles elle explique que l'amour règne parmi les jeunes et guidera inévitablement l'être aimé, la « [moytié] devant [leurs] beaux yeux » (v. 551-552). Mais l'élément fondamental de l'amour consiste en la souffrance de celui qui en est la victime.[155] Or c'est précisément pour cette raison que son conseil — qui déçoit les attentes de toutes — est tellement inattendu, malséant et en même temps tout à fait logique : en suggérant la logique du donnant-donnant aux femmes mariées, elle présente une réalité à priori contradictoire, voire choquante, comme une manière possible de résoudre des problèmes éternels, pour ainsi dire.

Nouveau coup de théâtre et ironie situationnelle : tant les jeunes filles que les mal mariées finissent par rejeter les conseils de la Vieille : la II. Femme la maudit et souhaite que « le

---

[155] Par ailleurs, tant la *Comédie des quatre femmes* que la *Comédie des Parfaits amants* suggèrent que l'amour parfait n'existe pas. Quant au terme de « vostre moytié » (v. 551), il remonte à la théorie platonicienne sur l'amour (notamment du discours d'Aristophane, le père de la comédie ancienne, présenté dans *le Banquet* dont le thème principal est l'amour). C'est le mythe des êtres androgynes coupés en deux qui, à la recherche de leur moitié, errent sur la terre jusqu'à ce qu'ils l'aient retrouvée. Le moment venu, on est frappé d'un sentiment d'attirance et d'amour, de sorte que les deux moitiés refusant d'être séparées l'une de l'autre se réuniront et passeront leur vie ensemble. Cette réunion ne porte pas uniquement sur la jouissance sexuelle, mais est aussi l'expression du désir de former avec l'autre un être complet, unique pour ainsi dire. Selon Aristophane, Éros nous mènera vers celui ou celle qui nous est apparenté(e). Il en faudrait conclure que le destin de tout individu est sous le contrôle d'une puissance supérieur — une dimension pertinente que l'on discerne également dans la *Comédie des quatre femmes*.

grand feu la puisse allumer » (v. 695). Par contre, la I. Fille riposte avec indignation que Dieu seul peut prédire l'avenir (v. 711-712), qu'il faut donc dénier ce don prophétique aux mortels et surtout à cette Vieille. Voilà pourquoi elle l'accuse d'avoir trompé la confiance de toutes en assumant faussement le rôle de prophète. La logique des personnages ne surprend pas car, pour paraphraser Dunn-Lardeau, dans la tradition classique, le portrait de la vieille femme est souvent lié au motif de la sorcière ou à celui de la prostituée (*La Vieille femme* 377). Cependant, on peut aussi parler d'une discrimination (avant la lettre) concertée de l'Église contre des individus hors du commun. Dans une plus large perspective, il s'agit aussi d'une exclusion de toute non-conformité à l'ordre social de la communauté chrétienne, ce qui fait de ceux-ci des marginaux, sort aussi réservé à la femme médiévale.

Inversement, Hasenohr et Millet soutiennent à juste titre que « le reproche ainsi formulé contre la Vieille (ou plutôt contre l'excessive curiosité des quatre Femmes qui l'ont interrogée) répond sur le plan métaphysique et religieux [à l'inauthenticité que produisait] sa *leçon* trop terre-à-terre » (376).[156] Même s'il n'est pas sûr qu'elle soit l'incarnation du mal, il est certain qu'au figuré, la « dame autentique » (v. 115) de si riche expérience finit par être abaissée au niveau de sorcière. Nous partageons pourtant l'hypothèse d'une curiosité, excessive peut-être, de la part des personnages féminins. Celles-ci, à la recherche de la vérité, c'est-à-dire l'opinion sincère et sans réserves de la centenaire, rejettent le résultat d'une connaissance qui s'appuie aussi et surtout sur un discours de raison. La réaction des femmes est profondément humaine.

---

[156] Voir supra (note 136), l'hypothèse sur l'expulsion de la Vieille qui ne fait que mettre en danger, voire détruire les espoirs de la jeunesse. Nous restons pourtant sceptiques en ce qui concerne cette idée d'une élimination finale des Vieux.

Mais n'est-il pas aussi ironique, voire oiseux, de poser une question si l'on attaque celui qui y répond, qui n'y donne qu'une réponse avec tous les risques de déception que cela pourrait comporter ? Ou, comme le met Saulnier, « l'inutilité des conseils que l'on donne à qui se refuse d'avance à se laisser convaincre » (90). Sous cet angle, l'attaque verbale des femmes contre la Vieille est aussi ridicule et ironique que les conseils de celle-ci. Le discours s'ouvre ici à une autre approche, celle de la philosophie pascalienne, qui nous ramène à une réflexion sur l'être humain, particulièrement sur la conduite des hommes dans leurs relations avec les autres.

Il est indéniable qu'on préfère *ignorer* une vérité qui est désagréable, cruelle. Voilà pourquoi on a tendance à haïr celui qui nous la dit — dans la *Comédie*, c'est la Vieille qui se fait haïr et maudire, un fait qui est déraisonnable et injuste. La dimension ironique de cette aversion sous-jacente pour la vérité — qui est à la fois liée à l'amour propre et amère — réside dans le fait que la connaissance d'une telle vérité dans toute son impitoyable cruauté peut aussi être utile, un avantage qui nous échappe souvent. Il s'agit là d'une forme d'ironie situationnelle due à la dichotomie d'éléments abstraits complémentaires : l'avantage d'une connaissance et le désavantage que celle-ci pourrait entraîner. Pour mieux prouver le paradoxe de cette logique, nous nous servons des *Pensées* de Blaise Pascal (1623-1662). Se consacrant aux réflexions scientifique, philosophique et religieuses dans la tradition humaniste de la Renaissance, le mathématicien s'appuie sur l'équilibre des contraires. Dans ses tentatives d'expliquer le paradoxe philosophique de la vérité par rapport aux relations humaines, Pascal postule que « dire la vérité est utile à celui à qui on la dit, mais désavantageux à ceux qui la disent, parce qu'ils se

font haïr » (citation tirée du *Petit Robert*).[157] En fait, selon Pascal, l'homme est un mélange de vérités contradictoires. Il en conclut que la vie humaine n'est qu'une illusion perpétuelle et une tromperie générale, fondée sur des énoncés antithétiques, ironiques par endroit, qui ressemblent beaucoup à de doux mensonges. C'est le règne du mensonge et de la dissimulation puisque les hommes préfèrent se tromper les uns les autres en s'entre-flattant pour édulcorer leur rapport et,

---

[157] L'original de cette citation se trouve dans la transcription du texte *Amour propre* (copie Périer p. 84 à 86 v°, copie Montempuys p. 29; disponible en ligne) qui fait partie des *Pensées* de Pascal. Écartant tout excès tel que le rejet total de la raison, ainsi que son admission exclusive, Pascal fait recours à la raison, cet instrument privilégié du bon philosophe, pour mettre en question la religion chrétienne — un fait qui témoigne de sa vision de libre penseur. Mathématicien, sa logique est fondée sur une argumentation rationnelle pour démontrer les vérités sur la nature de l'être humain. Son langage repose sur la simplicité, un fait qui révèle que Pascal se méfie de tout artifice dont la rhétorique et l'art du beau parler. Son chef-d'œuvre dialectique, *Les Pensées* (publiées *post-mortem*), abonde en réflexions philosophiques sur les oppositions telles que sens et vanité, foi et raison, âme et matière, vie et mort, mensonge et dissimulation, ainsi que sur l'étude de la notion d'ordre, c'est-à-dire l'ordre du corps, l'ordre du cœur et l'ordre de l'esprit ou de la raison. Il y émet aussi et surtout l'hypothèse que toute vérité de la vie humaine réside dans un certain équilibre entre thèse et antithèse. À noter que Jean Brun explique qu'on « définit toujours l'homme comme un être raisonnable, or il ne s'agit là que d'une définition idéale dont l'homme ne cesse de s'écarter. […] L'homme est l'être de l'écart et c'est cette non-conformité à son essence qui est sa véritable essence » (64). Une étude approfondie de la doctrine pascalienne dépasserait les limites de notre projet.

au sens large, la vie sociale. On peut aussi parler d'une vérité qui appartient au domaine moral et dont un des thèmes centraux est la sincérité dans les relations humaines. Le fait que Pascal dénonce, comme beaucoup d'autres moralistes, le mal (dont le mensonge social) témoigne de sa vision libre-penseur. Mais de surcroît confirme-t-il l'existence du bien. Si le mal n'existait pas, le bien ne serait pas là non plus et alors, le moral n'aurait pas de place dans une société où ne règnent que les forces du mal.[158] Autrement dit, on peut aussi parler d'une concertation bénéfique de la vérité pour la société et pour l'individu. Cet élément fondamental de la vérité est pourtant peu apprécié par l'individu qui s'oppose souvent avec dégoût à cet office qu'il considère être désagréable.

La méditation pascalienne sur la vérité nous ramène aux accusations formulées contre la Vieille. On l'accuse d'avoir trompé la confiance de toutes et d'avoir menti, des reproches qui montrent le lien étroit entre les thèmes de la vérité et l'ignorance en relation avec l'ironie sous-jacente de la pièce. Que le refus des conseils de la Vieille tire son origine d'un autre problème, il est possible. C'est le susmentionné conflit entre les âges, et ces vers tendent à le faire confirmer :

> Vous ne trouvez par ignorance
> A ma prophetie apparence ;
> Mais quand le cas vous adviendra,
> De la vieille vous souviendra. (v. 572-575)

Conforme à son rôle de prophète, elle déclare avec une candeur d'autant plus ironique qu'elle est inattendue que c'est par ignorance que les femmes ne suivent pas ses conseils, que leur jeune âge les empêche de comprendre son jugement. Nous voyons ici une forme d'ironie situationnelle,

[158] C'est le principe des antithèses selon l'école pythagoricienne ; voir supra, note 128.

une sorte d'ironie du sort puisque ce sera le hasard (qui est synonyme de *temps*) qui apportera le contraire de ce à quoi les personnages s'attendent : à en croire la Vieille ce sera le temps, ou bien, la puissance imaginaire du sort, qui apprendra aux personnages féminins la vérité. Ce pessimisme apparent et réel témoigne en effet d'une certaine sagesse.[159]

Il est pourtant aussi dangereux de voir la jeunesse comme une simple incarnation de l'ignorance ou de la sottise. La Vieille se défend contre les reproches des quatre femmes ; mais, il en va de même pour les jeunes filles qui, elles aussi, savent bien se défendre contre les accusations sous-jacentes des mariées. Par exemple, la Vieille répond à la question des quatre femmes (de savoir à qui c'était le tour de présenter son cas le premier) que ce serait à la plus sage (v. 160-161), une stratégie qui témoigne de la finesse du bon rhétoricien qui se joue sur la polysémie du mot *sage*. Tout d'abord, sa riposte suggère un renversement de rôles puisqu'elle se tire effectivement de l'embarras sans donner une réponse ; c'est donc à l'auditeur d'en donner une. De plus, la scène témoigne du lien étroit entre l'ironie verbale et l'ironie situationnelle et le comique résultant de cette corrélation. Plus précisément, l'ironie situationnelle sous-entendue de cette scène est basée sur le fait que la Vieille donne aux autres les mots-clés qu'elles attendent,

---

[159] Une lecture chrétienne est également possible étant donné que les premiers textes de Marguerite de Navarre sont profondément chrétiens et basés sur la pensée que Dieu seul peut connaître la vérité. Sous cet angle, la sagesse de la Vieille est de reconnaître que Dieu seul a accès à la vérité et au futur. Il ne s'agit pas d'évacuer cette lecture, mais de révéler des passages ou des situations ironiques qui permettent une approche différente.

mais que ce sont en effet les femmes, les auditrices, qui répondent selon leur propre interprétation du terme. Juxtaposons donc les réponses respectives ; voici pour les mariées :

La I. Femme :
Ce sera moy. (v. 162)
La II. Femme :
Et moy aussi. (v. 162)

Et voilà pour les jeunes filles :

La I. Fille :
Vrayment, mes dames, grand mercy !
Vous estes sages, et nous foles ! » (v. 163-164)
La II. Fille :
Sages, se disent de paroles,
Mais nous le sommes par effect. » (v. 165-166)

C'est le jeu rhétorique sur la polysémie du terme de *sage* qui provoque le rire du lecteur. Précisions : la I. Fille ne cache pas sa colère lorsque les femmes clament être les plus sages et s'exclame d'indignation vis-à-vis de la réaction spontanée des mariées. Celles-ci, suppose-t-elle, combinent la sagesse au motif de la raison et de l'intelligence. Mais n'est-il pas logique que si on est une femme respectueuse, on comprend le terme de *sage* dans le sens de *la bonne conduite* ?

La réponse des femmes mariées est donc bien justifiée. De plus, le parallélisme de condition et de conséquence jalonne le texte et contribue à sa dimension ironique. Mais il se pourrait aussi que, pour les femmes mariées, la sagesse s'égale à la vieillesse et alors, au rang obtenu et propre aux aînées — un fait qui montre parfaitement la complexité de l'ironie. Voilà pourquoi la première femme se considère comme la plus sage et alors, comme la première à parler. Si, en revanche, on l'interprète dans le sens de *l'intelligence* versus *la sottise*, la réaction des jeunes filles se comprend. En déclarant qu'elles ne veulent pas passer pour folles, la I. Fille rabaisse les femmes mariées au rang de sottes ; il est sous-entendu qu'elle accorde le don du bon

jugement et de la raison aux jeunes filles. Ironiquement, la deuxième fille semble en avoir une perception différente : d'après elle, la sagesse est le résultat d'une action, d'un comportement irréprochable, par exemple — une vertu qu'elle réserve également aux jeunes filles. On observe donc qu'au simple contraste sagesse/folie s'ajoute la rivalité des âges. Par conséquent, les jeunes filles, elles aussi, rabaissent les femmes mariées à travers leurs réponses ironiques.

Même s'il n'est pas sûr s'il s'agisse d'un malentendu, ou d'une dissimulation de la part de l'un des quatre personnages féminins, il est certain que le double sens du terme de *sage* entraîne un écart entre l'expression et la pensée du locuteur. C'est là l'exemple d'une forme d'articulation ironique en deux étapes où la compréhension de l'énoncé ironique repose sur la reconnaissance des mots-clés formulés par la ou les locutrice(s) (la Vieille et/ou les femmes mariées) pour que les auditrices (les femmes mariées et/ou les jeunes filles) puissent la/les comprendre. La deuxième étape vers la bonne interprétation de l'ironie verbale par l'auditeur est marquée par les ripostes ironiques des jeunes filles qui montrent qu'elles sont tout à fait capables de répondre aux mariées par la réciproque. C'est toujours cette idée de tension entre les jeunes et les vieux (et qui ne cesse pas de jalonner la *Comédie*). Si, pourtant, on prend le point de vue que la locutrice, la Vieille, se sert de l'ironie verbale afin de délibérément dissimuler sa véritable pensée — c'est-à-dire faire un jugement soit à l'égard de la bonne conduite, soit à l'égard de la raison (sans vraiment en faire un) — l'auditeur a du mal à comprendre le sens du non-dit. Il s'ensuit une situation où l'ironie s'avère difficilement perceptible.

Quoi qu'il en soit, quiproquo ou dissimulation délibérée de la pensée, on observe que l'antagonisme des quatre personnages féminins se transforme en solidarité lorsqu'il est question de former une communauté d'intérêt, pour ainsi dire, afin de se défendre contre les reproches de la Vieille. Les quatre femmes font donc l'unanimité contre la Vieille qui, au figuré, se

métamorphose de son rôle d'arbitre en sorcière. Or la centenaire sage et bien respectée finit par être rabaissée et méprisée au lieu d'être respectée. Les personnages féminins l'abaissent aussi au niveau de menteuse et lui reprochent une sagesse douteuse qui, en termes de la I. Fille, « ne produit que malheur » (v. 630). La II. Femme va plus loin et dénigre les talents de cette « Sibille prophetique » (v. 654) qui évidemment privilégie les mœurs malsaines. Il s'agit là d'un terme péjoratif qui désignait surtout les prêtresses païennes de l'Antiquité auxquelles Apollon avait donné le pouvoir de prédire l'avenir.[160] Ce qui est vrai des Sibylles l'est aussi de la Vieille : il n'y a pas l'ombre d'un doute qu'elle a un certain « don de prophétie » puisqu'elle a, en fait, prédit un avenir possible aux personnages féminins. Ses conseils doivent être perçus comme une énonciation intentionnelle qui — ironiquement — répond tout à fait aux questions des femmes. Sa position d'arbitre lui permet de prendre la distance nécessaire

> entre deux positions contraires, entre une vérité canonique devant laquelle il n'est pas d'autre solution que de s'incliner respectueusement [telle que la souffrance de la mal mariée vis-à-vis de l'adultère de l'époux], et une contre-vérité [la logique de la réciproque et le droit des femmes au plaisir] dans un climat de sérénité, parfois ludique, où s'esquissent deux ou plus de deux solutions, dont le choix de la meilleure est laissé à la discrétion de l'interlocuteur, même si le discret et habile meneur de jeu le met insensiblement sur la voie qu'il a lui-même choisie.[161]

---

[160] Reste à savoir si elle s'apparente vraiment aux Sibylles qui ne donnaient que des réponses énigmatiques avec tous les risques de fausse interprétation que cela comportait. Après tout, c'était à l'individu de bien interpréter et comprendre ces oracles dont le sens était obscur (souvent dans le but de dissimuler la vérité).

[161] Jean-Claude Margolin sur l'emploi de l'ironie dans les discours des humanistes (dont Érasme et Castiglione) qui suivent les stratégies des rhétoriciens classiques tels que Socrate et Lucien

Évidemment, ce choix de la meilleure solution est possible ; en fin de compte, c'est à la discrétion de l'individu de trouver et suivre le meilleur chemin. Rien d'énigmatique en ce qui concerne la réponse d'une Vieille dont l'intérêt ne consiste pas en la dissimulation de la vérité, mais en « la medecine » (v. 425) sous forme de conseils véridiques et pratiques. Ainsi, son rôle d'arbitre lui donne le pouvoir de déchirer, de détruire avec une riposte malicieuse les illusions et les attentes de ces personnages féminins bien vexés.

N'a-t-on pas l'impression que les complaintes des femmes provoquent la centenaire à en rire, silencieusement, en soi-même lorsqu'elle dit : « Mes filles,[telz debatz] nouveaux ne me sont » (v. 418-420) ?[162] Évidemment, elle connaît « la racine [de] tous ces cas » (v. 424-425), c'est-à-dire tous les mobiles maléfiques qui sont souvent aux origines du comportement des individus les uns vis-à-vis des autres. S'appuyant sur une approche logique, son commentaire relève de la complexité du caractère de l'être humain, d'où le rire silencieux de ce personnage grotesque qu'est la Vieille de carnaval. Abaissée au rang de menteuse et puis rabaissée au rang de sorcière, elle a le rire facile sous son masque de carnaval — en fait, elle est la seule à rire de

---

(211). Bien que Margolin ne fasse pas référence à notre pièce de théâtre, nous voyons ici des parallèles intéressants entre le discours de la Vieille et la pensée humaniste.

[162] Voici les paroles du devisant Geburon qui, commentant l'exigence de nouveauté dans les *nouvelles* à la fin de la 5ème journée, conclut qu'il n'y a « rien nouveau soubz le soleil [car] la malice des hommes mauvais est tousjours telle qu'elle a esté, comme la bonté des bons » (*Heptaméron* 393). Pour de plus amples informations sur le jeu rhétorique « sur la polysémie du terme de nouveauté », voir Mathieu-Castellani (*Rien nouveau* 722).

ces vérités anciennes, déjà vues, pour ainsi dire. Son conseil, ne suggère-t-il pas qu'il vaut mieux rire d'une vérité vis-à-vis de laquelle l'individu est impuissant ou bien, vis-à-vis d'une vérité qui diffère sensiblement de ce que l'on aimerait apprendre ? Après tout, nulle définition, dans sa singularité, ne peut répondre à la question de *la vérité*. Voilà la dimension ironique de la vérité : ce sont les *multiples visages* de la vie et toute sa dimension grotesque qui englobent aussi le changement. Dans ce sens, le rire de la Vieille équivaut à un rire libérateur, car « l'unique vérité est d'apprendre de nous libérer de la passion insensée pour la vérité ».[163] Mis dans le contexte de l'outrecuidance,[164] un concept cher à Marguerite de Navarre, et si l'on prend la position que la connaissance de l'avenir n'appartient qu'à Dieu, on pourrait dire que le discours ironique de la Vieille se veut une critique forte de cette quête absurde pour la vérité. De plus, on y découvre une velléité d'ironie dramatique dans le sens que sa position d'arbitre permet à la Vieille de prendre la position d'un spectateur omniscient qui sait plus que les autres personnages. Pour paraphraser Muecke, « l'ironie [dramatique] est plus frappante lorsque le spectateur a déjà connaissance de ce que la victime est en train de découvrir » (*Compass* 104).[165] C'est aux femmes de trouver les réponses à leurs questions — ou de découvrir qu'il n'y en a peut-être pas.

Sur les plans narratif et formel, l'idée que l'ironie dramatique et l'ironie verbale se confondent nous permet d'établir un lien intéressant entre l'encadrement de la nouvelle encadrée, comme on le trouve dans l'*Heptaméron*, et la performance théâtrale de la *Comédie*. Le rapport

---

[163] Voir supra, Umberto Eco sur la vérité.

[164] Nous remercions Frelick d'avoir mentionné cet aspect.

[165] Parlant de l'ironie dramatique, Muecke explique : « Generally speaking the irony is more striking when an observer already knows what the victim has yet to find out » (*Compass* 104).

entre la position de l'ironiste (la Vieille) et celle de l'ironisée (les femmes) évoque l'image que les monologues dramatiques des quatre personnages féminins nous mènent à l'intérieur du cadre (d'une nouvelle), où les personnages du 2ème degré performent la mise en scène des histoires narrées par les personnages narrateurs du 1er degré. Dans la *Comédie*, la Vieille, en tant qu'arbitre, est comparable à un spectateur et à un narrateur/acteur du 1er degré qui raconte sa propre histoire et qui donne des conseils aux autres personnages, comparable aux devisants-narrateurs qui discutent des nouvelles narrées — et se moquent, les uns des autres.

Au figuré, la dégradation de la Vieille rappelle aussi le principe essentiel du réalisme grotesque et le rire qu'il procure. Comme l'explique Bakhtine, on ne rit pas de ce processus d'être abaissé, mais de son rang inférieur obtenu à cause de cet abaissement. On rit, pour ainsi dire, d'en bas, une situation comparable au carnaval où l'accent est mis sur l'absurdité et le sentiment de solidarité puisque tout le monde se trouve au même niveau. Selon la Vieille, toutes les femmes finiront par « souffrir autant de tourment, d'amour, que de contentement » (v. 616-617). Sous cet angle, on peut dire que la Vieille rit en soi-même non seulement des lamentations et de la raillerie des femmes, mais aussi de leur quête pour la vérité. Comme nous venons d'expliquer, les personnages sont des types qui représentent « un peuple qui dans son évolution croît et se renouvelle perpétuellement » (Bakhtine 28) avec tous les problèmes qui lui sont propres dont l'infidélité conjugale. Malgré tout, les espérances et les croyances finissent par faire leur apparition. Bakhtine continue en clarifiant que « [t]outes les manifestations de la vie matérielle et corporelle [sont attribuées] à une sorte de corps populaire, collectif, générique » (28). Ce corpus populaire, générique est la communauté des femmes — jeunes et vieilles pareilles — et, au sens large, l'ensemble des êtres humains qui constituent une communauté.

Autrement dit, le réalisme grotesque bakhtinien n'est, selon Bakhtine, « ni l'être biologique isolé, ni l'individu bourgeois égoïste, mais bien *le peuple* » (28) dans sa totalité. Ce qui explique « pourquoi tout l'élément corporel est si magnifique, exagéré, infini. Cette exagération revêt un *caractère positif, affirmatif* » (Bakhtine 28). Il en va de même en ce qui concerne le personnage de la Vieille, son travestissement grotesque et son âge de cent ans. De plus, on y dégage à la fois un personnage convaincant et une certaine dimension burlesque, ce qui permet non seulement une mise en scène de la psychologie humaine (avant la lettre) à partir d'une source déjà connue, mais aussi un divertissement populaire grâce au plaisir que le théâtre procure — c'est la manifestation de la vie humaine dans le théâtre.

2.1.4 L'ironie comme moyen de dissimulation

La question de savoir ce qui est dissimulé dans la *Comédie*, et par rapport à quoi, est bien difficile. En fait, on a l'impression que le débat amoureux frappe par une franchise inattendue et qu'il n'y a que très peu qui est dissimulé. En d'autres termes, les paradigmes de la dissimulation et de la découverte, ces jeux de masquer et de démasquer sont constamment à l'œuvre.

Malgré tout, une dimension qui semble être dissimulée est le mépris de la I. Fille pour les personnages des femmes mariées. Son discours, qui porte sur l'éloge de la liberté et du célibat féminins par rapport au joug du mariage, révèle un regard assez négatif sur les « jaloux [et les] fascheux marrie » (v. 298-299) dont elle rigole. On pourrait traduire la phrase ainsi en français moderne : « Je me moque des jaloux et les fâcheux me contrarient ». A priori, on a l'impression qu'elle rit des maris jaloux, qu'elle est contrariée par ces fâcheux. Les termes de *jaloux* et de

fascheux sont pourtant ambigus et, par conséquent, l'interprétation de ces vers pose problème. Parle-t-on uniquement des maris, comme le contexte le suggère, ou bien, se réfère-t-on aussi aux femmes mariées ? Étant donné que celles-ci sont, elles aussi, saisies par la jalousie (soit de leur propre jalousie, soit de celle du mari), le terme de *jaloux* pourrait tout aussi être lu comme une allusion à cette souffrance des deux mariées. Enfin, on remarque la présence évidente d'un discours ironique dissimulé sous la *candeur* de la jeune fille. À toutes les traditions du théâtre populaire s'ajoute donc une nouvelle pensée : le désir de changement et de liberté. Or l'image trompeuse que la I. Fille représente est issue d'une myopie double : morale, qui préfère la liberté de corps et, au sens large, le célibat féminin ; intellectuelle, qui préfère la liberté de la pensée et l'éducation. Nous voyons ici des liens intéressants entre la franchise de la Vieille et celle de la I. Fille. Nous précisons.

Tout d'abord, ce qui frappe le lecteur moderne c'est le point de vue critique de la I. Fille sur le mariage. Elle s'apparente tout à fait à la Vieille qui, elle aussi, se sert d'une logique hors du commun. Il n'est donc guère étonnant qu'on y perçoive encore une fois le phénomène de binarisme et de couples antagonistes; c'est le binarisme de la Vieille et de la jeune fille qui forment un couple, bien que celles-ci s'opposent en âge. Comme nous l'avons montré, le personnage de la Vieille dissimule sous son masque de carnaval un regard différent sur le monde. Son attitude à l'égard du temps est un trait pertinent, indispensable et ambivalent dans le sens qu'elle incarne soit un protagoniste qui emploie tout son appareil rhétorique de la persuasion, soit le porte-parole d'un auteur qui présente et défend ses idées en relation avec les changements de jadis. C'est la modernité d'un chef-d'œuvre et alors, l'enjeu d'un auteur entre deux siècles : comparable au dieu romain Janus avec une face tournée vers le passé et l'autre sur l'avenir, les personnages représentent et juxtaposent la pensée traditionnelle et le nouveau. On observe un

phénomène similaire chez Bakhtine en ce qui concerne l'ambivalence du grotesque par rapport au changement. Il avance qu'il s'agit là des « *deux pôles du changement : l'ancien et le nouveau, ce qui meurt et ce qui naît, le début et la fin* » (33). L'un des deux pôles, l'ancien, est représenté par la Vieille, bien que son point de vue à l'égard de la fidélité matrimoniale indique déjà un certain changement, une déviation des traditions. Cet autre pôle de changement, le nouveau, est le point de vue libre-penseur de la I. Fille. C'est bien elle qui représente une nouvelle génération de femmes en contestant les fondements du mariage.

Deuxièmement, le discours de la I. Fille et le rire silencieux — si on veut l'appeler ainsi — qu'il provoque sont comparables à une tentative de rupture avec l'ancien. Elle se moque de ses contemporains, des hommes autant que des femmes, qui suivent les traditions et acceptent les lois du mariage. Voilà un renouvellement de la pensée traditionnelle qui s'est soldé par le recours à une logique qui ne manque pas d'ironie ; aussi rappelle-t-elle la stratégie de la Vieille qui, elle aussi, se sert d'une logique implacable. Cela nous ramène à la pensée cicéronienne, notamment aux valeurs de l'ironie par rapport au rire :

> En somme, tromper l'attente des auditeurs, railler les défauts de ses semblables, se moquer au besoin des siens propres, recourir à la caricature ou à l'ironie, lancer des naïvetés feintes, relever la sottise d'un adversaire, voilà les moyens d'exciter le rire. Ainsi donc celui qui veut être un bon plaisant, doit se pénétrer en quelque sorte d'un naturel qui se prête à toutes les variétés de ce rôle, [...]. (128)[166]

---

[166] Selon les termes de Cicéron :

« Exspectationibus enim decipiendis et naturis aliorum inridendis, ipsorum ridicule indicandis, et similitudine turporis et dissimulatione, et subabsurda dicendo et stulta reprehendendo risus mouentur. Itaque imbuendus est is, qui iocose uolet dicere, quasi natura quadam apta ad haec genera et moribus […]. » (Cicéron, *De L'Orateur*, II, 289)

Tiré du *De Oratore*, ce passage présente la notion d'un déguisement délibéré de la pensée qui suscite le rire d'autrui. En tant que trait spirituel, le rire constitue un des piliers de l'orateur. Or, ce qui définit l'orateur, c'est le jeu rhétorique, c'est le jeu de relever quelque ridicule, sans se prêter soi-même au ridicule. Dans le cas de la I. Fille, les défauts sont la foi et l'autorité données au mariage. De plus, elle trompe les attentes des auditeurs, c'est-à-dire des spectateurs (et surtout des femmes mariées) en exprimant des réalités subversives qui ne pourraient pas être communiquées autrement que sous le couvert d'une jeune fille. Comparable à la Vieille, elle emploie dans son discours une logique et une ironie qui témoignent d'une ruse de rhétoricien, pour ainsi dire.

Selon Cicéron, tromper l'attente des auditeurs et recourir à l'ironie sont des moyens acceptables pour relever la sottise d'autrui. En revanche, quand la raillerie d'un défaut retombe sur le locuteur même, on l'appelle sottise. Mais la I. Fille navarrienne ne veut pas passer pour sotte ;[167] elle s'apparente ici à un précurseur des personnages féminins libres penseurs. En fait, c'est elle qui rabaisse les femmes au rang de sottes. Quant à l'idée cicéronienne que le rire

---

Perrenoud-Wörner se sert également de ce passage (sans pourtant citer l'original) dans son discours sur les auteurs romains et leur interprétation du comique (58-60).

[167] Il en va de même pour Agnès, la jeune protagoniste moliéresque dans *l'École des femmes* ; celle-ci, refusant l'offre de mariage de son vieux tuteur Arnolphe, explique à celui-ci que « dans l'âge où [elle est, elle] ne veux plus passer pour sotte » (acte V, scène 4). Exigeant un rôle actif dans le choix de son futur mari, Agnès met en question l'image de la jeune fille sotte.

équivaut à une raillerie contre les défauts de ses semblables, nous voyons dans le rire de la jeune fille aussi une raillerie contre le rôle traditionnel accordé aux femmes de l'époque.

Troisièmement, optant pour le célibat, elle base son raisonnement aussi et surtout sur l'ordre universel de la nature, comme le montre l'incipit :

> Tout le plaisir, et le contantement,
> Que peult avoir ung gentil cueur honneste,
> C'est liberté de corps, d'entendement,
> Qui rend heureux tout homme, oyseau, ou beste ; (v. 1-4)

La scène d'ouverture montre la portée de son argument : fondé sur le raisonnement et la libre pensée, elle remet l'image de la femme ignorante et naïve nettement en question en ramenant le spectateur (et le lecteur) dans le monde des êtres et des valeurs les plus élémentaires. Mis sur le même plan que les animaux, n'est-il pas logique que l'être humain soit libre ? On y découvre aussi les traits saillants de l'ironie verbale : son discours est jalonné par de nombreuses hyperboles telles que « tout le plaisir, et le contentement » (v. 1 ; c'est nous qui soulignons), « qui rend heureux tout homme, oyseau ou beste » (v. 3-4). L'hyperbole en tant que principale figure de l'exagération est ici introduite par maints superlatifs et les antithèses « liberté » (v. 3) et « servitude » (v. 6), « heureux » (v. 4) et « malheureux » (v. 5). En usant de telles figures de style, la I. Fille accentue de façon ironique les valeurs de la liberté. La dimension libre-penseur de son discours est un mode de pensée peu commun pour une jeune fille au XVI^{ème} siècle. Le fait qu'on l'appelle *la première fille* témoigne du statut spécial qu'on lui accorde, c'est-à-dire le privilège de se présenter la première et, de débuter la pièce avec une réalité qui, quelque choquante qu'elle puisse être, signale une rupture avec la tradition.

Cependant, il faut se demander s'il n'est pas surprenant, voire paradoxal, qu'une jeune fille à l'époque de Marguerite de Navarre se serve d'un tel discours qui accorde tant

d'importance à la liberté et au plaisir féminins. Qu'elle remette donc en question l'institution du mariage si, en réalité, la vie sociale ne permettait pas le bonheur féminin en dehors du foyer familial ou en dehors de la vie religieuse ?[168] Son approche, dissimulée sous le couvert de la logique de la nature, trahit la critique d'une femme intelligente qui cherche le bonheur de la « liberté de corps » (v. 3), et pour y arriver elle refuse de s'assujettir au joug du mariage :

> Malheureux est, qui pour don, ou requeste,
> Se veult lyer à nulle servitude.
> Quant est de moy, j'ay mise mon estude
> D'avoir le corps, et le cœur libre et franc.
> Il n'y ha nul qui par solicitude
> Me sceust jamais oster ce digne ranc. (v. 5-10)

Voilà le contexte de la déclamation de cette fille étonnante contre la servitude et le mariage. Elle révèle les rêves et les désirs d'une jeune adolescente moderne et alors, d'une nouvelle génération. Il s'agit là d'une pensée à la fois ingénieuse et logique. En fait, on peut soutenir qu'elle représente un personnage fort qui, selon Dunn-Lardeau, se démarque avec audace en affirmant le bonheur en dehors du mariage et le célibat aux dépens de l'amour. De plus, les termes de *plaisir, contentement, liberté* et *nulle servitude*, ne suggèrent-ils pas un discours exclusivement au masculin ? Nous sommes donc d'avis que son plaidoyer précurseur vise à la défense du droit à la liberté des jeunes filles. Mais à quoi bon cette liberté féminine tant

---

[168] Les ordres religieux féminins et masculins sont souvent représentés comme des foyers de paillardise et de désordre dans la littérature de jadis. Mais elle ne peut pas tout simplement dénoncer ouvertement l'inclination presque criminelle des religieux comme le faisait, par exemple, Marguerite de Navarre dans l'*Heptaméron.* Voir Dunn-Lardeau pour de plus amples détails (*La Place* 119).

désirée, cette préférence du célibat volontaire au mariage ? Nous approchant de la question d'un point de vue moderne, il faut s'interroger s'il n'est pas fort probable qu'elle soit, comme la plupart des jeunes filles de son époque, sans fortune et qu'elle n'ait évidemment pas le droit à choisir son époux ? qu'elle n'ait pas le droit à l'éducation et, par conséquent, qu'elle n'ait pas accès à la lecture et à l'écriture ?[169] Il est évident que la I. Fille en tant que type représente un différent point de vue à l'égard du mariage — elle n'a pas inventé son sujet.[170] Elle explore les questions de l'indépendance des jeunes filles et femmes, ainsi que leur éducation intellectuelle. Dans le sillage de Dunn-Lardeau, nous constatons que la I. Fille est l'archétype d'un nouveau modèle de vie féminin, notamment l'émancipation de la femme (avant la lettre). Voilà pourquoi

---

[169] Une discussion plus profonde de ce sujet dépasserait les bornes de notre thèse. Pour de plus amples informations sur le refus des hommes d'accorder le droit à l'éducation aux femmes, voir Joan Kelly-Gadol qui s'intéresse à la question de savoir s'il y avait une Renaissance pour les femmes. Voir aussi Berriot-Salvadore sur la polémique de l'éducation des filles et le statut juridique de la femme mariée (29-37). De plus, comme l'explique Berriot-Salvadore, le savoir féminin était réservé aux filles et femmes de haut rang (amenées à écrire) et souvent lié à l'engagement religieux et politique de leurs époux. Rappelons, dans ce contexte, le rôle politique et culturel de Marguerite de Navarre (sœur aînée du roi François 1er) à la cour de France grâce à l'excellente éducation qu'elle a reçue.

[170] Les personnages dans la *Comédie* représentent différents types et alors, points de vue en ce qui concerne le mariage et s'engagent dans un débat sans doute inspiré par « La Querelle des amis ». Voir sur cet aspect Hasenohr et Millet (366), ainsi que l'édition du *Théâtre profane* de Marguerite de Navarre par Saulnier (84).

la pièce dans sa totalité peut être considérée comme un précurseur du théâtre de Molière et, par extension, un précurseur du courant libertin dans le sens de libertinage de pensée.

En guise de conclusion, on peut donc dire que Marguerite de Navarre nous donne en spectacle ce personnage de type libre-penseur qui communique l'émergence de valeurs nouvelles : elle s'interroge sur la valeur du mariage chrétien et remet en question non seulement les traditions, mais aussi la façon stéréotypée dont on présentait les femmes. Nous voyons ici un lien intéressant entre la *Comédie des quatre femmes* et *l'École des femmes* (1662), une comédie dans laquelle Molière montrera à quel point la réalité sociale tient à la dépendance des femmes par les hommes : c'est le rôle traditionnel de la fille, ou bien, de l'épouse passive, obéissante et privée de toute liberté intellectuelle, corporelle et matérielle.[171] Abordant le thème dans l'optique de la question de cocuage, le raisonnement du cocu imaginaire qui souffre constitue un des noyaux de cette comédie de Molière. Plus précisément, la dimension ironique est bâtie sur la peur d'un homme d'âge mûr qui, par crainte d'être trompé par une femme, a décidé d'épouser sa jeune pupille qu'il croit ignorante et donc, incapable d'adultère.[172] La pièce ne manque ni d'ironie verbale, ni d'ironie situationnelle, ni de jeux de mots lorsque le vieux tuteur dépeint l'éducation

[171] La jeune protagoniste Agnès est dépeinte comme une femme naïve qui, pourtant, sait ce qu'elle veut. Elle refuse nettement l'offre de mariage du vieil Arnolphe qui, après l'avoir élevée dans un couvent, continue à la garder prisonnière.

[172] Le raisonnement du personnage masculin rappelle celui des personnages d'âge mûr comme ils sont représentés dans les contes de type populaire de Des Périers, ainsi que dans les *nouvelles* de Marguerite de Navarre qui représentent l'infidélité conjugale.

des jeunes filles comme la source de tous les maux.[173] En lui apprenant ses devoirs conjugaux, Arnolphe explique à Agnès que, sans lui, elle n'est qu'une ignorante. Le paradoxe de cette logique réside dans le fait que l'éducation d'Agnès est réduite à l'enseignement de *l'ignorance* et à « lui donner la forme qui plaît [à son tuteur] » (acte III, scène 3) ; on y discerne facilement une forme d'ironie situationnelle. L'ironie situationnelle de la scène renvoie aussi au fait que, malgré tout, la jeune protagoniste finit par échapper à la tutelle et au despotisme domestique. Apparemment, c'est le sort qui contrôle l'homme ; ce n'est point l'être humain qui est perçu comme le « créateur » d'autrui comme le personnage d'Arnolphe préfère le voir — un fait qui montre aussi son égoïsme.

Il est évident que l'ironie situationnelle de la pièce moliéresque vient moins de l'inconduite de la femme que des inquiétudes et de l'impuissance d'un mari cocu qui ne l'est pas encore, une pensée bâtie sur cette jalousie sans fondement et, pour ainsi dire, ce cocuage à vide. Par conséquent, l'homme devient l'esclave de son propre autoritarisme, tandis que la femme devient la meneuse du jeu. C'est Agnès qui gagnera la partie : elle s'élève de sa position d'infériorité à une de supériorité et — dernier coup de théâtre et ironie situationnelle — elle finira par se marier avec le jeune homme de son choix.

---

[173] À l'instar de la nouvelle tragi-comique *La Précaution inutile* de Paul Scarron (1610-1660), Molière reprend dans *L'École des femmes* l'idée absurde qu'il faut épouser une sotte pour n'être pas trompé. Sur les influences de Scarron sur Molière, voir Lucie Picard (*Nouvelles du XVII^e^ siècle* 1324 et 1326).

La question qui s'impose est de savoir si le personnage d'Arnolphe représente vraiment un mari cocufié ? Nous sommes plutôt tentés de dire qu'il est guidé par un amour-propre et un égoïsme démesurés qui se manifestent, entre autres, par la poursuite de ses propres intérêts. Dans ce contexte, il est important de noter que le personnage de Dom Juan est aussi caractérisé par un certain égoïsme. Mais, contrairement à Arnolphe, Dom Juan est guidé par la poursuite démesurée du plaisir : c'est la séduction des femmes de toutes les couches sociales, le meurtre d'un commandeur et enfin, la provocation continue du Ciel afin d'obtenir ce qu'il désire. En fait, Molière montre à travers le cynisme d'un Arnolphe et le libertinage d'un Dom Juan qu'une action fondée sur un amour-propre excessif n'aboutira pas au but désiré. C'est exactement cet égoïsme qui conduira à l'échec d'un Arnolphe, une dimension qui met aussi en scène à quel point celui-ci est aveugle à la réalité en ce qui concerne la source du cocuage.[174] Par contre, le personnage d'Agnès finit par s'élever de son état d'ignorance et par découvrir son amour pour Horace.

Le dénouement suggère également que la force du destin est toujours supérieure à celle de l'individu. Cela dit, ne faudrait-il pas en conclure que le destin de tout être humain est sous le contrôle d'une puissance supérieure ? Lalande explique que le personnage d'Agnès est l'incarnation du sort : c'est ainsi que la nature se venge sur l'homme de ses projets (167). Par conséquent, l'homme ne peut pas se révolter contre son destin — un des messages fondamentaux de *La Comédie des quatre femmes*.

---

[174] Nous voyons ici un rapport intéressant entre les protagonistes masculins de *l'École des femmes* par Molière et *La Princesse de Clèves* par Mme de Lafayette (le prince de Clèves se considère, lui aussi, un mari cocufié) ; on y reviendra dans la troisième partie.

2.2 *Dom Juan ou Le Festin de Pierre* (1665) de Jean-Baptiste Poquelin dit Molière

Il n'y a pas l'ombre d'un doute qu'un des représentants les plus distingués de la pensée libertine est le personnage de Dom Juan, caractère principal — subversif par endroits — de la comédie moliéresque du même titre. Molière (1622-1673) se moque, en tant que libertin, de la crédulité des êtres humains, ainsi que des multiples formes de l'hypocrisie. En fait, le terme de libertinage, pour l'appeler par son nom, s'applique chez lui à trois phénomènes : d'abord, le libertinage de pensée, une attitude intellectuelle caractérisée par le scepticisme, voire une profonde méfiance vis-à-vis de la religion et de toutes les formes de l'autorité (dont le mariage, la médecine, la politique) ; puis, le libertinage de mœurs tels que le libertinage du corps ainsi que le rapport entre les hommes et les femmes — le propre du donjuanisme ; enfin, le mot libertinage désigne aussi le libertinage littéraire qui attire l'attention sur la liberté d'expression. Sans doute celle-ci exige-t-elle de la discrétion, un certain équilibre, pour ainsi dire, entre critique et conformisme. Par conséquent, Molière, en proie à la cabale des dévots — dont l'interdiction d'un *Tartuffe* par la censure — a été forcé d'employer toute son habilité à masquer sa critique de la religion et de l'hypocrisie. Or Molière communique souvent la réalité sous le voile d'une franchise brutale, ainsi que sous forme de contre-vérités ironiques ; il s'agit là d'une stratégie qui fait contraste, entre autres, à une certaine obéissance — prétendue — avec l'esprit critique de l'écrivain.

Reconnaissons-le, c'est la liberté du comédien qui permet au dramaturge de mettre au jour des vérités dangereuses telles que l'hypocrisie et la soi-disant « anti-morale dévote ».[175]

[175] Il n'est pas sans intérêt de noter la censure de la pièce dès le lendemain de la première mise en scène le 15 février 1665 dans le théâtre du Palais Royal — à la suite de la réaction d'un public

Comme le souligne Bourqui, l'attaque littéraire de Molière est dirigée contre le ridicule, la dénonciation et la profanation (116-122). Or la mise en scène de *Dom Juan* dans le théâtre, qui est le lieu de ce dévoilement, permet à la parole — et au désir — de se manifester. Plus précisément, « Molière dégrade et rabaisse les propos de la morale et de la raison, en les mettant dans la bouche du bêtifiant Sganarelle : un personnage grotesque tient grotesquement la position du raisonneur et énonce grotesquement les truismes de la raison et les injonctions à la vertu » (Bourqui 118). Bien que nous restions sceptiques quant à l'image d'un Sganarelle « bêtifiant », la dimension grotesque de ce personnage constitue un des éléments fondamentaux qui attribuent à l'ironie sous-entendue de la pièce.

C'est dans cette optique que nous analyserons le thème de l'adultère et l'usage de l'ironie dans la comédie moliéresque : l'ironie comme figure de rhétorique ciblant certains types de personnages, comme arme verbale visant à la défense ou à l'attaque, comme moyen de dissimulation et enfin, l'ironie comme moyen de rabaissement.

---

outragé « du crime de Molière » (David Whitton 202). Bien que la pièce ait été jouée encore plusieurs fois, elle disparaîtra et ne sera plus jouée du vivant de Molière. En 1677, Corneille publiera sa version sans passages délicats. Une autre version des exemplaires censurés sera publiée par une librairie hollandaise au début des années 1680 (au sujet des multiples censures de l'original et des textes posthumes, voir Dandrey 7-8). L'édition hollandaise se rapprochait fort du manuscrit original. Malgré tout, il est fort probable que Molière (pressé qu'il était par des difficultés financières résultant de l'interdiction de Tartuffe en 1664) ait été poussé par sa troupe à écrire une pièce qui répondait à l'engouement du public pour un genre et un *topos* populaires.

2.2.1 L'ironie comme figure de rhétorique ciblant certains types de personnages

Molière place la défense des mœurs et de la religion non seulement dans la bouche de Done Elvire,[176] l'épouse de Dom Juan, mais aussi dans celle de son valet superstitieux, Sganarelle. Par exemple, scandalisé de la vie vicieuse de Dom Juan, celui-ci l'avise « que c'est une méchante raillerie que de se railler du Ciel, et [qu'on dit] que les libertins ne font jamais une bonne fin. »[177] Et voici Dom Juan : « Holà ! maître sot, vous savez que je vous ai dit que je n'aime pas les faiseurs de remontrances » (acte I, scène 2). L'antiphrase ironique *maître sot* communique le contraire de ce que l'on pense, tandis que l'exclamation spontanée *Holà !* trahit la surprise de Dom Juan. Pour augmenter la dimension emphatique, elle est suivie d'un point d'exclamation et probablement renforcée par une intonation montante. L'effet ironique est mis en relief par la juxtaposition des mots *maître* et *sot. Maître,* utilisé dans son sens contraire — n'est-ce pas bien lui le maître ? — signale à la fois l'étonnement et la raillerie de Dom Juan. Aussi laisse-t-il entendre qu'il est tout à fait capable de lui répondre avec la réciproque, c'est-à-dire que ce sera le valet qui ne fera pas bonne fin puisqu'il risque de le fâcher — mieux vaut se taire. De plus, on observe (à travers la juxtaposition) une neutralisation, voire un anéantissement du titre honorifique, ou bien de louange. L'énoncé ironique *sot* vise à ridiculiser et à insulter Sganarelle.

---

[176] Par exemple, suite à l'aveu de Dom Juan qu'il va quitter Done Elvire, elle le menace de la colère divine ; elle dit : « Je te le dis encore, le Ciel te punira, perfide, de l'outrage que tu me fais […] » (acte I, scène 3) ; voir infra.

[177] Le terme de *libertin* s'utilise ici dans le sens de *ceux qui se moquent de la religion*. Aussi découvre-t-on dans la continuation de ce discours le rabaissement de la foi en superstition.

Alors, l'ironie dont se sert Dom Juan consiste dans le ton et dans les paroles. C'est l'emploi de l'ironie verbale comme la définit Furetière, et qui a pour but l'insulte d'un adversaire : on le raille et le blâme en faisant semblant de le flatter.

D'un point de vue purement linguistique, on y découvre aussi l'effet échoïque de l'ironie comme l'ont avancé Sperber et Wilson : Dom Juan cherche à ridiculiser l'opinion du valet. Si l'on veut pourtant argumenter dans le sens des linguistes Ruiz Gurillo et Alvarado Ortega, en imitant la tirade de reproches du valet, la raillerie de Dom Juan laisse aussi entendre sa propre confusion ou bien, sa colère. De surcroît, la scène nous amène du côté de la question d'ironie situationnelle dans le sens que le raisonnement et les peurs du valet s'avéreront juste — Dom Juan sera puni.[178] C'est l'acharnement du destin sur le malfaiteur. On peut donc dire que le personnage de Dom Juan, maître de la rhétorique galante et de la séduction, représente assurément en tous points le type du libertin : en s'opposant aux règles sociales et morales, il défie les autorités et Dieu — et en devient la victime. Marcel Gutwirth rappelle que « Dom Juan s'écroule dans les flammes ; mais l'enfer n'a pas de quoi l'émouvoir, puisqu'il n'y croit pas ! » (10).

Il est évident que Molière ridiculise dans *Dom Juan* l'artifice, l'hypocrisie et la crédulité de certaines couches sociales, et surtout celle des femmes de rang bas. De là, l'effet d'ironie lorsqu'il est question du mariage. Teyssier souligne que le personnage surprend par endroits

[178] Nous tenons à signaler qu'une analyse de l'attitude athée de Dom Juan n'est pas au centre de nos études et que nous n'en parlerons qu'en passant ; abonder dans ce sens dépasserait les bornes de notre thèse.

parce « qu'il tombe toujours juste, c'est qu'il dit exactement ce qu'il faut dire au bon moment » (160). De plus, Dom Juan « est un homme d'une vive intelligence [qui] connaît les raisons de ceux qui s'opposent à sa conduite [et qu'il] est parfaitement capable de retourner sa veste avec apparence de vérité » (Teyssier 160-161).[179] Ce qu'ont affirmé d'autres critiques, tel Pommier qui écrit :

> Dom Juan est clairement un rationaliste ; il le reste jusqu'à la fin, alors même qu'il se trouve dans la situation la plus difficile dans laquelle puisse trouver un incrédule, en face d'un véritable miracle, ce qui, apparemment, ne s'est encore jamais produit. Molière ne semble guère nous inviter à rechercher l'origine de l'irréligion de Dom Juan dans son immoralisme, mais bien plutôt dans son intelligence. (10 ; c'est nous qui soulignons)

Mais pourquoi Teyssier affirme et réaffirme-t-il la dimension ironique de la pièce sans préciser en quoi celle-ci consiste ? Afin d'éclairer les éléments véridiques et ironiques de plus près, rappelons d'abord les paroles séduisantes du personnage de Dom Juan lorsqu'il promet à Charlotte de l'épouser. Voici la promesse de Dom Juan à Charlotte : « [Je] vous réitère encore la promesse que je vous ai faite. Ne l'acceptez-vous pas ? et ne voulez-vous pas consentir à être ma femme ? » (acte II, scène 2). La réponse de Charlotte « [o]ui, pourvu que ma tante le veuille » provoque certainement le rire : Dom Juan s'amuse de la naïveté féminine et en rit sous cape alors que, dans la réalité théâtrale, le spectateur en rit — probablement — ouvertement. L'écart entre la réponse souhaitée et la réponse actuelle étant tellement grand, la scène produit un effet comique puisque c'est la distance intellectuelle qui favorise le comique et alors, le rire. Inversement, on pourrait également parler d'un « comique de l'absurde » (dans le sens

[179] Le terme de « vérité », qui est adjoint à celui de conduite, fait référence à l'hypocrisie et aux mœurs comme sources de vices ou de vertus.

d'Emelina ; 91) ou bien, d'un paradoxe provenant de cet écart, mais, comique ou paradoxe, il n'y a pas d'ironie dans la réplique de Charlotte. L'ironie ne naît pas de la naïveté d'autrui.

Comparons la continuation de cette séduction verbale avec la scène où les deux paysannes mettent en doute les vœux de celui-ci. Voici Dom Juan en train de charmer Charlotte :

> Moi, j'aurais l'âme assez méchante pour abuser une personne comme vous ? Je serais assez lâche pour vous déshonorer ? Non, non, j'ai trop de conscience pour cela. Je vous aime, Charlotte, en tout bien et en tout honneur ; et, pour vous montrer que je vous dis vrai, sachez que je n'ai point d'autre dessein que de vous épouser. (acte II, scène 2 ; c'est nous qui soulignons)[180]

Comment interpréter cette scène ? D'une part, on constate que le discours de Dom Juan ne laisse pas nécessairement douter de sa véracité : il se sert de mots convaincants pour persuader celle qu'il veut séduire de son amour. Cependant, la grandiloquence avec laquelle il parle, c'est-à-dire le ton et les termes employés (probablement accompagnés par des gestes affectés) ont l'effet inverse : le spectateur sait qu'il se moque de la jeune paysanne, alors que celle-ci a ses doutes. La scène révèle aussi les mécanismes de l'ironie dramatique comme on les trouve souvent dans le théâtre.[181] C'est un instant où l'emploi de l'ironie dramatique aboutit au rire du spectateur puisque la grandiloquence démasque aussi l'ironie de ses exagérations pompeuses. Reconnaissons-le, il dit au bon moment ce qu'il faut dire. L'apparente sincérité avec laquelle Dom Juan essaie de convaincre Charlotte est sans doute divertissante. D'autre part, l'auditoire et le lecteur savent, bien sûr, que ce n'est qu'en préparation de la mise en scène de son jeu galant et

---

[180] D'après Furetière, le mot *dessein* désigne un projet ou une intention. En ceci, le dessein de Dom Juan est comparable à un mariage chimérique.

[181] Voir Muecke sur cet aspect (*Compass* 105).

du plaisir que ce jeu lui procure. De cette perspective, on pourrait dire que la poursuite et la satisfaction de ses propres besoins témoignent d'un certain égoïsme : son affirmation d'amour n'est qu'un divertissement aux dépens des femmes. C'est à peu près le portrait que Molière peint du personnage, un portrait qui laisse aussi entendre qu'une action fondée sur un amour-propre excessif est condamnée à l'échec.

Malgré tout, la dimension ironique de la scène ci-dessus est évidente : comme on le verra, ce *dessein* de mariage est, dans le cas de Dom Juan, un mariage chimérique pour ainsi dire. Il est en ceci comparable à une promesse réduite à la parole, ce n'est point l'action ![182] Ainsi, si l'on veut s'approcher du problème d'un point de vue purement linguistique, on peut dire que le discours de Dom Juan est un acte illocutoire qui n'aboutit pas nécessairement à la réalisation de l'action. Or Dom Juan est le type qui ne fait que jouer l'acte de mariage en se servant de la rhétorique de la séduction dans une mise en scène théâtrale, une performance qui se termine (pour lui) par « une félicité linguistique » (Felman 14) résultant du succès de la conquête.[183]

---

[182] La discussion s'ouvre ici à la théorie du philosophe Austin sur les énoncés performatifs et constatifs ; voir supra, note 48.

[183] Nous empruntons ce terme à Felman qui se sert de la théorie d'Austin pour analyser le personnage de Dom Juan. Selon Felman, « Don Juan's spectacular erotic success is accomplished by linguistic means alone. [...] The desire of a Don Juan is thus at once desire for desire and desire for language » (14-15). Autrement dit, la félicité de Dom Juan se réalise par la performance érotique, théâtrale et linguistique, ce qui contribue à la dimension ironique de la pièce.

Aussi s'ensuit-il l'aspect comique, voire ironique de la scène lorsque Dom Juan déclare avec insistance avoir « trop de conscience » pour déshonorer une femme, c'est-à-dire l'épouser.[184] C'est-à-dire que l'on peut difficilement nier l'ironie verbale de ce constat si l'on prend en considération que, pour le personnage, toutes les femmes sont pareilles : ce sont des objets à posséder et dont on se débarrasse ensuite.[185] Du regard sincère que porte le protagoniste sur l'honneur d'une femme émerge donc un sourire amer en raison de l'écart entre les attentes de la paysanne Charlotte (qui s'attend à ce que Dom Juan l'épouse) et la réalité écœurante de ce que Dom Juan communique réellement : le dessein de mariage équivaut pour lui à un acte de parole, voilà tout. On y découvre aussi des traces de l'ironie dramatique — les intentions du locuteur étant transparentes aux spectateurs mais opaques aux personnages féminins — et c'est aux spectateurs d'en rire ou non.

En quoi exactement consistent donc la conscience morale et les scrupules de cet « épouseur à toutes mains » (acte I, scène 1) ? En fait, il s'agit d'un homme marié qui, comme le dit Sganarelle, promet le mariage « tous les mois » (acte I, scène 2). Si l'on adopte le point de vue d'Henry Fouquier, on est tenté d'y voir la preuve que la conscience morale de Dom Juan est qu'il « ne se fait pas à lui-même le mensonge de la durée, c'est qu'il ne veut pas être hypocrite, ayant cette religion suprême de ne pas mentir au pied de l'autel qu'il embrasse » (8). Nous le lui

---

[184] Le terme de *conscience* s'emploie ici pour signifier *scrupule*.

[185] Voici ce que Dom Juan déclare à son valet lorsqu'il aperçoit Charlotte : « Ah ! ah ! d'où sort cette autre paysanne, Sganarelle ? As-tu rien vu de plus joli ? et ne trouves-tu pas, dis-moi, que celle-ci vaut bien l'autre ? » (acte II, scène 2 ; c'est nous qui soulignons).

concédons : la première signification du mot *conscience* est la faculté de jugement d'une personne qui estime avoir bien agi et n'avoir rien à se reprocher.[186] S'il y a une dimension véridique au discours donjuanesque, elle ne peut être saisie que lorsqu'on la fait sortir de la perspective d'un homme qui aime l'amour pour l'amour, et dont le désir essentiel est la conquête. Il se plaît dans la séduction des filles et des femmes ; aussi se plaît-il à les contraindre au « mariage » — même si ce n'est que pour un jour et dans l'imagination puisque c'est la fidélité imposée qui le remplit d'horreur. Selon Dom Juan, la fidélité est comparable à la claustration dans un couvent. C'est ainsi qu'il s'explique à Sganarelle :

> La belle chose de vouloir se piquer d'un faux honneur d'être fidèle, de s'ensevelir pour toujours dans une passion, et d'être mort dès sa jeunesse à toutes les autres beautés qui nous peuvent frapper les yeux. Non, non, la constance n'est bonne que pour des ridicules [c'est-à-dire les sots; notre clarification] ; toutes les belles ont droit de nous charmer, et l'avantage d'être rencontrée la première ne doit point dérober aux autres les justes prétentions qu'elles ont toutes sur nos cœurs. (acte I, scène 2)

Quant à cette jouissance des désirs charnels aux dépens de la fidélité conjugale, il s'agit d'une attitude qui rappelle la logique du droit au plaisir. Cependant, après la conquête, le tourbillon de plaisirs et de sensualité est fini ou, aux yeux de Dom Juan,

> lorsqu'on est maître une fois, il n'y a plus rien à dire, ni rien à souhaiter ; tout le beau de la passion est fini, et nous nous endormons dans la tranquillité d'un tel amour, si quelque objet nouveau ne vient réveiller nos désirs et présenter à notre cœur les charmes attrayants d'une conquête à faire. Enfin, il n'est rien de si doux que de triompher de la résistance d'une belle personne, et j'ai sur ce sujet l'ambition des conquérants, qui volent perpétuellement de victoire en victoire, et ne peuvent se résoudre à borner leurs souhaits. (acte I, scène 2)

---

[186] Ainsi, CONSCIENCE, qui signifie « [t]émoignage, ou jugement secret de l'ame raisonnable, qui donne l'approbation aux actions qu'elle sait qui sont naturellement bonnes, & qui luy fait un reproche ou qui luy donne un repentir des mauvaises » (Furetière).

Reconnaissons-le, Dom Juan se plaît à la résistance, et il se sert de la métaphore de la guerre pour parler d'amour. Pour lui, l'amour équivaut à une guerre des sexes et à des conquêtes — en tant que guerrier, il ne veut point renoncer à ce champ de bataille symbolique. Cependant, un caractère belliqueux n'empêche point une âme raisonnable, ni des actions naturellement bonnes telles qu'une inclination à dire soit la vérité, soit une demi-vérité dans des situations délicates ou sérieuses.

Si l'on lit le libertinage et les scrupules de Dom Juan dans l'optique d'une histoire du désir d'une âme sincère par rapport à la vérité, les individus et les mœurs n'y apparaissent que comme des tentations et des incarnations temporaires. Passons donc, dans cette perspective, à la scène de confrontation entre Dom Juan et les deux paysannes :

> Dom Juan, *bas, à Mathurine.* — Je gage qu'elle [Charlotte] va vous dire que je lui ai promis de l'épouser.
> Charlotte. — Je…
> Dom Juan, *bas, à Charlotte.* — Gageons qu'elle vous soutiendra que je lui ai donné parole de la prendre pour femme.
>
> [et encore]
>
> Mathurine. — C'est moi que Monsieur a vue [sic] la première.
> Charlotte. — S'il vous a vue [sic] la première, il m'a vue la seconde, et m'a promis de m'épouser.
> Dom Juan, *bas à Mathurine.* — Eh bien ! que vous ai-je dit ?
> Mathurine, *à Charlotte.* — Je vous baise les mains, c'est moi, et non pas vous, qu'il a promis d'épouser. (acte II, scène 4)

On note que Dom Juan établit une sorte d'ironie de complicité à l'adresse de chacune des paysannes (introduite par la phrase à double entente « je gage qu'elle » et « gageons qu'elle »), mais qu'il évite la réponse directe à leurs questions. Cet effet est renforcé par les remarques de ton bas, ce qui lui permet aussi d'établir un rapport de complicité avec les spectateurs. Ceux-ci

soupçonnent sans doute la vérité, alors que les personnages féminins l'ignorent jusqu'à ce que Dom Juan se rende à l'évidence : les promesses de mariage ne sont qu'une raillerie. Le rôle de Dom Juan est donc biparti : en prenant le rôle de l'ironiste qui jouit de sa position de spectateur, il a, en tant que meneur du jeu, le rire facile vis-à-vis de cette rivalité montante entre les deux paysannes. Pour ce qui est de la relation des deux paysannes, l'expression « je vous baise les mains » s'emploie, selon Furetière, pour dire ironiquement « je ne veux rien croire de ce que vous dites ». L'ironie verbale de la scène repose sur le fait qu'il s'agit d'une énonciation intentionnelle qui révèle que le locuteur (Mathurine) occupe deux positions à la fois : la sienne, hostile et négatrice à l'autre, ainsi que celle du désir de l'autre (Charlotte). Autrement dit, c'est Mathurine qui communique à sa rivale Charlotte qu'elle ne le croit pas puisqu'elle pense avoir gagné la partie. L'énoncé ironique de celle-ci est irréfutable, impossible de prouver qu'il est vrai ou faux. Il n'y a rien que l'allocutaire puisse répondre, sinon pour demander une explication.

Quant aux spectateurs, nous sommes d'avis que la dimension comique de la scène résulte à la fois de l'énoncé ironique et de l'effet de la répétition. Celle-ci est, selon Bergson,

> le procédé favori de la comédie classique. Elle consiste à disposer les événements de manière qu'une scène se reproduise, soit entre les mêmes personnages dans de nouvelles circonstances, soit entre des personnages nouveaux dans des situations identiques. » (93)

Autrement dit, le dessein de mariage de Dom Juan est transposé, pour paraphraser Bergson, par la répétition d'un personnage à un autre dans la même scène, l'un après l'autre. De là, comme l'appelle Bergson, « le comique de la transposition » (93). Il en résulte « un effet comique en transposant l'expression naturelle d'une idée dans un autre ton » (Bergson 94). À noter que le comique de la transposition bergsonienne se différencie de l'effet échoïque de l'ironie selon la théorie de la pertinence bâtie par Sperber et Wilson, bien que le résultat en soit similaire, c'est-à-dire ridiculiser l'interlocuteur auquel elle fait écho. Selon cette théorie cognitive, l'ironie verbale

est censée apporter de la déstabilisation au discours étant donné qu'un interlocuteur ne fait attention qu'à l'information qui lui semble pertinente. Autrement dit, c'est la répétition de la même idée ou de la même phrase dans un autre ton par le locuteur, c'est le message verbal ou non, renvoyé sous forme de réaction à l'émetteur. Comparable aux effets de l'*actio* cicéronien, le comique de la transposition bergsonien peut être renforcé par un changement de tonalité de la part de l'orateur pour établir des liens de complicité avec l'auditoire.

Cet autre ton est, dans le *Dom Juan,* la répétition de la même idée sous forme des apartés. À cela s'ajoute que la même phrase répète la même chose bien qu'en réalité il y ait deux structures différentes, composées de mots différents, qui présentent la même idée (comme le montre le dialogue ci-dessous). Par conséquent, l'effet sur l'auditeur est que les phrases semblent se répéter, voire se confondre entre elles en donnant le même son à l'oreille. Il s'ensuit ce que Bergson appelle « [*l*]*'interférence* de deux systèmes d'idées dans la même phrase » (91).[187] En ceci, la scène est ironique et suscite le rire — au moins, celui du spectateur.

Bien que cette dimension de la pièce semble nous emmener du côté de la question de l'ironie, nous montrons dans ce qui suit comment l'emploi de l'ironie verbale permet de ridiculiser les menteurs, les imposteurs et tout homme qui désire renverser l'ordre social d'un

---

[187] Ainsi, pour Bergson, l'interférence donne à la même phrase deux idées indépendantes qui, en se superposant, aboutissent à de multiples effets plaisants. Les moyens de langage d'en obtenir sont, entre autres, le calembour, le jeu de mots, le comique de la transposition et, bien sûr, l'ironie verbale (91-95).

système dans lequel le désir du savoir-vivre libertin devient un des moyens les plus importants pour dévoiler la *fausseté* de ce système.

Au deuxième acte du spectacle, il est frappant que plus la situation s'aggrave et les deux protagonistes féminins insistent sur la question de vérité, plus l'effet comique de la transposition devient évident. En même temps, il faut réfléchir sur la dimension du sous-entendu. Celui-ci est, bien sûr, toujours niable, c'est-à-dire que l'on peut facilement soutenir que l'on n'a pas dit ceci ou cela, mais plutôt insinué, ou laissé penser. Voici donc la réplique de Charlotte qui maintenant presse Dom Juan de questions :

> Charlotte. — Est-ce, Monsieur, que vous lui avez promis de l'épouser ?
> Dom Juan, *bas, à Charlotte.* — Vous vous raillez de moi.
> Mathurine. — Est-il vrai, Monsieur, que vous lui avez donné parole d'être son mari ?
> Dom Juan, *bas à Mathurine.* — Pouvez-vous avoir cette pensée ?
> Charlotte. — Vous voyez qu'al le soutient.
> Dom Juan, *bas, à Charlotte.* — Laissez-la faire.
> Mathurine. — Vous êtes témoin comme al l'assure.
> Dom Juan, *bas à Mathurine.* — Laissez-la faire.
> Charlotte : — Non, non, il faut savoir la vérité. [C'est nous qui soulignons]
> Mathurine : — Il est question de juger ça.
> Charlotte. — Oui, Mathurine, je veux que Monsieur vous montre votre bec jaune.
> Mathurine : — Oui, Charlotte, je veux que Monsieur vous rende un peu camuse.
>
> (acte II, scène 4)

Le duel verbal entre les deux paysannes se manifeste, sur le plan littéraire, par l'usage des expressions qui suggèrent l'imposture et la tromperie.[188] Mais qu'est-ce qui a été dit, dans ce

[188] Aussi y décèle-t-on facilement des termes appartenant au champ lexical de l'ironie et de la moquerie qui, par ailleurs, jalonnent le texte : *méchante raillerie*, *tourner en raillerie* (acte I, scène 2), *se railler* (acte II, scène 2 et 4) et *se moquer* (acte I, scène 2 et acte II, scène 5), pour en nommer quelques-uns.

dialogue qui ressemble beaucoup à un dialogue de sourds ? En donnant des réponses évasives, Dom Juan témoigne de la faculté à laisser les paysannes s'enferrer dans leurs propres questions — à les convaincre par le silence. De plus, les répliques du protagoniste devenant de plus en plus courtes, c'est le non-dit, le sous-entendu qui laisse en deviner. Il s'agit là d'une situation où le locuteur cherche délibérément à voiler son intention de communication réelle aux auditeurs, ce qui rend l'interprétation des formules — ironiques ou non ? — difficile. En revanche, le quiproquo de mariage est évident. Tout d'abord, Charlotte presse Dom Juan d'avouer à Mathurine qu'il l'a trompée en exigeant que Dom Juan montre à l'autre femme son *bec jaune*.[189] L'ironie verbale de cette expression est ici comparable à une arme verbale pour signaler que Charlotte croit avoir emporté la victoire sur sa rivale Mathurine.[190] On y découvre aussi un jeu de mots entre *bec jaune* et le mot *béjaune* qui désignait autrefois de jeunes volatiles tels que les oisons. Le sens explicite du terme évoque l'image d'un oison, et le rire qu'il provoque suggère, entre autres, la notion d'une espèce de geste social comme la définit Bergson : c'est la vengeance d'une paysanne sur une autre pour humilier le personnage qui en est la cible. Deuxièmement, la réplique ironique « je veux que Monsieur vous rende un peu camuse » à l'adresse de Charlotte, signale que celle-ci a été trompée (selon l'opinion de Mathurine).[191] Pourtant, ce n'est qu'un

---

[189] Voir Furetière, article « bec » : « on dit encore qu'on lui fera voir son bec jaune, pour dire qu'on lui fera voir qu'il est trompé ».

[190] Nous entamons le sujet dans la section « L'ironie comme arme verbale ciblant à la défense ou à l'attaque ».

[191] On « dit proverbialement qu'un homme est bien camus, qu'on l'a rendu bien camus, pour dire qu'il a été bien trompé, qu'il est déchu de ses prétentions, qu'il est bien honteux » (Furetière).

malentendu puisque la réalité en est autre. La réplique « vous vous raillez de moi » que Dom Juan donne à Charlotte est la preuve qu'il n'a l'intention de ne se marier à personne. Tout au contraire, il se moque de la crédulité et de la naïveté des deux femmes.[192] Par conséquent, la communication de l'ironie de la part de Mathurine, qui vise à rendre honteuse la cible (celle qui a perdu la partie) et alors, à la ridiculiser, se réduit à une tentative échouée : Charlotte, ignorante de l'envergure de la relation entre Dom Juan et Mathurine, ne saisit pas ce qui aurait été perçu comme étant ironique. Troisièmement, on décèle dans les paroles de Mathurine encore une fois l'exhortation à la vérité. Pourtant, c'est par la bouche d'un Sganarelle qu'elles l'apprennent.[193] On ne peut s'empêcher d'éprouver de la sympathie pour les deux paysannes bernées.

---

[192] Par ailleurs, non seulement ridiculise-t-il la naïveté des femmes, mais aussi celle des hommes dont un Sganarelle et un Pierrot (le fiancé de Charlotte). Quant à celui-ci, Pommier souligne que la description que Pierrot fait des habits de Dom Juan vise à accentuer la grande différence entre le jeune paysan et ce grand seigneur de la cour qu'est Dom Juan. De surcroît, l'intention de Molière était « de nous faire rire de la naïveté de Pierre » (48). Nous partageons cette opinion : Pierrot, n'étant en rien un trompeur, est un type qui inspire de la sympathie puisqu'il « essaie si peu de se faire passer pour ce qu'il n'est pas, même si c'est surtout par vanité et par sottise » (Pommier 64).

[193] Voici Sganarelle (*arrêtant le duel verbal entre Charlotte et Mathurine*) : « Ah ! pauvres filles que vous êtes, j'ai pitié de votre innocence, et je ne puis souffrir de vous voir courir à votre malheur. Croyez-moi l'une et l'autre, ne vous amusez point à tous les contes qu'on vous fait, et demeurez dans votre village. » (acte II, scène 4)

Sur le plan culturel, la relation du protagoniste avec les femmes et les systèmes de valeur dépeint aussi les problèmes de la vie quotidienne. Par exemple, les scènes trois et quatre montrent le conflit entre l'individu et un système culturel fortement hiérarchisé et obsédé par l'art du paraître : Charlotte s'attend à ce que son fiancé Pierrot en soit content lorsqu'elle lui explique que Dom Juan va l'épouser et l'élever au rang de Madame. D'où sa question innocente : « Si tu m'aimes, ne dois-tu pas être bien aise que je devienne Madame ? […Et] si je sis Madame, je te ferai gagner queuque chose, et tu apporteras du beurre et du fromage cheux nous » (acte II, scène 3). Malgré cette perspective monétaire, Pierre a du mal à partager son enthousiasme.[194] Charlotte représente donc le type d'une fille campagnarde naïve qui, initialement emportée par les charmes de Dom Juan mais dépourvue d'expérience en ce qui concerne la vie de la noblesse et de la cour, ne comprend pas l'essentiel du jeu de l'amour — qui est surtout un jeu de paroles et de gestes. Ce sont les éléments essentiels de l'art oratoire, comme définis par Cicéron : l'*elocutio* et l'*actio*, l'éloquence et le performatif constituent aussi les armes verbales du séducteur moliéresque.

Il est évident qu'en tant que simple paysanne de bas rang, elle s'intéresse surtout à son élévation sociale pour appartenir désormais à la noblesse. Comme le mentionne Pommier, « Dom Juan ne manquera pas de jouer là-dessus pour la séduire » (58).[195] Alors, l'ignorance de la jeune paysanne vis-à-vis de la vie des nobles témoigne de l'incompréhension des paroles d'un

---

[194] Voir aussi Pommier sur cet aspect (51-64).

[195] François Rouget explique que « [t]ous les arguments sont bons pour séduire les jeunes paysannes, de la promesse de mariage à celle d'élévation sociale » (263).

Dom Juan beau parleur dans leur vrai sens. D'où son insistance sur le fait qu'il faut *savoir la vérité* : un tel propos, venant d'une simple paysanne, est certainement intéressant, voire paradoxal et ne manque pas d'ironie. Ne met-il pas nettement en question l'image de la femme soi-disant naïve et crédule ? C'est effectivement le portrait d'une femme forte qui, en quête de la vérité, confronte le séducteur en doutant de la véracité de ses paroles. Bien que celui-ci essaye de se tirer de l'affaire par ironie (« vous vous raillez de moi ») et par des ordres évasifs à ton bas en utilisant l'impératif « laissez-la faire », il a du mal à les convaincre. Malgré tout, il se délecte évidemment de la situation : la question « pouvez-vous avoir cette pensée ? » montre qu'il fait semblant de s'étonner des questions de Mathurine pour l'obliger à se remettre en cause. Sous cet angle, à la mise en scène d'une anti-sincérité ironique s'ajoutent des traces de l'ironie spirituelle cicéronienne, une ironie qui est basée sur le déguisement de la pensée non pour dire le contraire, mais *autre* chose que ce qu'on pense.

Cette autre chose est assez complexe : c'est le jeu de la conquête d'un côté, et le rejet du mariage de l'autre. Les paysannes finissent par démasquer les fausses promesses dans cet affront qui est d'autant plus ironique que comique dans le sens que Dom Juan se sert d'une raillerie continue pour *dire exactement ce qu'il pense* sans prendre recours à des mensonges.[196] Il leur

[196] Voilà en quoi la comédie de Molière se différencie de celle de Corneille où le thème du mensonge constitue un des traits saillants. Dans *Le Menteur*, l'auteur met l'accent sur la juxtaposition de l'art de bon parler avec la finesse du mensonge. Par conséquent, on a du mal à croire le protagoniste Dorante sincère lorsqu'il parle de son amour pour Lucrèce. Selon le valet de Dorante, le problème se réduit au fait que « quand un menteur dit [la vérité], en passant par sa

laisse deviner la vérité, c'est-à-dire le rejet d'un attachement à une seule femme, sous le couvert de réponses évasives — et de silence. Nous secondons donc l'hypothèse de Teyssier qui explique que c'est le type du séducteur « capable de séduire des personnes de la plus haute société — exemple Done Elvire — et s'il tirait vraiment de la vanité de ses conquêtes, il n'irait pas s'abaisser à faire la cour à de simples paysannes qu'il sait faciles à séduire, et sur lesquelles la victoire n'inspire aucune admiration » (61-62). Ce qui est pourtant problématique c'est le fait que les femmes de bas rangs bas et celles de rangs plus élevés n'obtiennent de Dom Juan qu'une considération dérisoire, ce qui risque de changer la comédie en drame.

Malgré tout, la pièce ne cesse pas de favoriser une dimension ironique étant donné que le séducteur se sert de l'ironie spirituelle non pour déguiser délibérément sa pensée, mais pour jouir de cette affirmation d'être admiré et aimé par les femmes d'un côté, et pour communiquer la vérité de l'autre. Comme l'ont affirmé Teyssier et Felman, c'est le type de séducteur qui se démarque délibérément des hypocrites et des menteurs de l'époque en disant vrai — lorsque les circonstances l'exigent.

---

bouche elle perd son crédit. (v. 1079-1080). Voilà l'ironie sous-entendue d'une pièce bâtie sur l'art oratoire et sur la stratégie de paraître.

2.2.2 L'ironie comme arme verbale visant à la défense ou à l'attaque

L'ironiste peut occuper plusieurs rôles. Pour paraphraser Muecke, il peut représenter à la fois le modeste et le fanfaron, l'ironisé (la victime de l'ironie) et l'ironiste,[197] ce qui suggère que l'ironiste se connaît en jeux de rôles, en l'art de la feintise et en dissimilation. Nous nous permettons dans ce chapitre de récapituler et de regrouper l'emploi de l'ironie comme arme verbale sous la perspective de rôles doubles, antagonistes par endroits.

Un même personnage peut jouer plusieurs rôles tels que celui du raisonneur et celui de l'ironisé (la cible)

La relation maître-valet montre la signification d'un rôle biparti : dans la scène 2 de l'acte I, Dom Juan se sert de l'énoncé ironique *Holà ! maître sot* pour ridiculiser et insulter son valet Sganarelle qui défend les mœurs et la religion. La structure de l'échange ressemble à une passe d'armes entre le valet (la voix de la religion) et Dom Juan — le railleur. Celui-ci représente l'ironiste, celui-là représente, en tant que raisonneur superstitieux, l'ironisé, c'est-à-dire la cible de l'ironiste.[198] De cet échange d'arguments, on pourrait toutefois soutenir qu'ici on n'a pas

[197] Voir aussi Hamon (122-126) sur la dimension de la double opération inclusion/exclusion en ce qui concerne la relation entre l'ironisant, l'ironisé, le complice, le naïf et le(s) gardien(s) de la loi.

[198] Bourqui mentionne que le personnage du valet Sganarelle représente aussi « un raisonneur tenace qui ne lâche pas sa cible [Dom Juan] d'une semelle. [Il] fait toutes les remontrances de la

affaire à un énoncé ironique, mais à un énoncé constatif simplement insultant. Si l'on veut argumenter dans ce sens, le prédicat *sot* prend la fonction d'un nom propre, ou d'un titre d'honneur négatif qui abaisse l'individu. Dans la négation, l'autre est démasqué — et ridiculisé. Se moquer des sots pourrait même occuper le premier plan de l'auteur.

En revanche, dans l'énoncé ironique, le locuteur prend une position double : la sienne, notamment celle de l'ironiste qui se moque de l'autre, et celle de l'adversaire qui attaque celui-ci verbalement en faisant semblant de le louer — ce qui est le cas ici. En insultant son valet, Dom Juan se défend lui-même contre les reproches de celui-ci. Or l'emploi antithétique des termes fait ressortir à la fois la réfutation de la critique (du valet) et, en tant que réponse ironique, sa dégradation. L'ironie verbale joue ici sur le rapport de renversement : Dom Juan critique et rabaisse son serviteur qui a l'audace de le sermonner et, au sens large, de renverser les rôles. C'est l'effet de la hiérarchie d'où jaillit le comique de la scène et alors, le rire. C'est un cas d*'impersonating irony* comme le définissent Ruiz Gurillo et Alvarado Ortega : l'acte d'imitation vise à rendre l'interlocuteur ridicule.

Enfin, l'expression *maître sot* constitue aussi un jeu de mots ambigu en raison de la dimension polyphonique qu'il évoque : qui est le sot ? fait-on allusion à la sottise du maître Dom Juan, à celle du valet Sganarelle, ou cherche-t-on à les ridiculiser tous les deux ? Il est tout à fait possible que la voix du personnage irréligieux oppose par juxtaposition le bien au mal, le

---

vertu à Dom Juan. [...] Le Bien a trouvé son défenseur » (88). Il s'agit là d'une observation pertinente ; en fait, le personnage du valet est assez complexe : en prenant le rôle du raisonneur il prend aussi le rôle du type comique qui excite le rire.

raisonneur à l'extravagant immoral. C'est donc sur ces bases que nous en concluons que l'ironie n'est pas seulement une figure de rhétorique qui vise à faire entendre le contraire de ce que l'on dit, mais qu'elle peut tout aussi faire écho à l'opinion qu'elle vise à ridiculiser et à critiquer. L'effet échoïque de l'ironie change la communication de la vérité dans le sens qu'il ne s'agit plus de ce qui est, pour paraphraser Sperber et Wilson, mais de ce que les interlocuteurs pensent de la réalité, c'est-à-dire qu'ils émettent leurs propres hypothèses par rapport à ce qu'ils croient être la vérité. Les hypothèses équivalent à des manifestes que chacun est censé être capable de faire, chacun pense qu'elles sont attribuables à l'autre et, enfin, que l'autre sait qu'il le sait. Ainsi caractérisée, l'emploi de l'ironie permet aux interlocuteurs de déterminer l'interprétation d'un énoncé dans un contexte donné — et de ridiculiser l'opinion à laquelle elle fait écho (Sperber et Wilson 361).

Un même personnage peut représenter le naïf-ironisé et l'ironiste-naïf qui se moque avec le public de sa position avantageuse

Dans la scène 4 du deuxième acte, la paysanne Charlotte presse Dom Juan d'avouer à Mathurine qu'il l'a trompée et exige que Dom Juan montre à l'autre femme son *bec jaune*.[199] L'ironie verbale de cette expression est ici comparable à une arme verbale pour signaler que Charlotte croit avoir emporté la victoire sur sa rivale. Elle se plaît dans sa position d'ironiste, une position qui provoque au moins le sourire du spectateur. La scène montre la pertinence de l'effet échoïque de l'ironie comme la définissent Sperber et Wilson : nous ne portons attention qu'à l'information qui nous paraît pertinente.

[199] Supra, section « L'ironie comme figure de rhétorique ciblant certains types de personnages ».

Cependant, la réplique ironique « je veux que Monsieur vous rende un peu camuse » de Mathurine à l'adresse de Charlotte est une ironie explicite qui consiste en l'interruption brutale du discours pour cibler le perdant ou bien, la perdante qui a le dessous. Ainsi, les deux femmes se servent dans cette scène d'un répertoire d'insultes sous-entendues en alternance avec un répertoire d'attaques verbales contre Dom Juan pour dévoiler la fausseté de son dessein de mariage. Par conséquent, on discerne dans ce jeu de reprises ironiques (dans une situation hostile où la seule arme est l'ironie) que la réplique ironique n'est pas uniquement un écho du discours de l'autre. Il s'agit plutôt d'un retour de la propre parole de l'adversaire contre lui en respectant les règles et les paramètres de la conversation polie. Malgré tout, le gagnant de la partie est le plus compétent en ironie — il n'y a pas de victoire sinon pour Dom Juan.

Un même personnage peut représenter l'ironiste-naïf et l'ironiste-raisonneur

Comme l'explique Dandrey, « on ne rit [pas de Done] Elvire renvoyée à son couvent » (109). Mais comment la situation se présente-t-elle lorsque Done Elvire reproche à Dom Juan son état de stupéfaction ? Or celui-ci ne témoigne aucun signe de joie ni d'amour à sa vue :[200]

> Oui, je vois bien que vous ne m'y attendiez pas ; et vous êtes surpris, à la vérité, mais tout autrement que je ne l'espérais ; et à la manière dont vous le paraissez me persuade pleinement ce que je refusais de croire. J'admire ma simplicité et la faiblesse de mon cœur à douter d'une trahison que tant d'apparences me confirmaient. J'ai été assez bonne, je le confesse, ou plutôt assez sotte, pour me vouloir tromper moi-même, et travailler à démentir mes yeux et mon jugement... [Mes] justes soupçons chaque jour avaient beau me parler [et] j'écoutais avec plaisir mille chimères ridicules qui vous peignaient innocent à mon cœur. (acte I, scène 3)

[200] Avoir détourné le visage, comme l'indique le texte, il est évident que Dom Juan est non seulement surpris de l'arrivée de Done Elvire, mais en est aussi gêné.

Le passage montre que Done Elvire, tiraillée entre colère et indignation, n'a plus d'illusions en ce qui concerne le comportement de Dom Juan. Selon elle, la crédulité féminine est synonyme de *naïveté* et *sottise*, et offre l'image d'une dégradation : la dame noble a été la victime de ses propres passions, notamment ses sentiments pour un homme volage. Elle se sert donc de personnifications telles que « mes justes soupçons chaque jour avaient beau me parler » et « j'écoutais avec plaisir mille chimères ridicules qui vous peignaient innocent » pour à la fois culpabiliser son mari et se déculpabiliser soi-même. Étant donné qu'elle ne cherche point la dissimulation de ses sentiments, elle ne se sert ni de raillerie, ni d'ironie. On pourrait presque dire que moins la réalité est riante, moins l'usage de l'ironie est opportun.[201] C'est la vérité nette qui noue, par des actes, ou des liens illocutoires, les époux qui la connaissent, la dénient, la voilent et la dévoilent.

En même temps, son discours montre qu'elle se connaît, elle aussi, dans l'art de la rhétorique en se servant de la logique et du raisonnement. Quelque émouvant que son discours puisse être, elle représente le type de la femme forte et courageuse qui se révolte contre le rôle que lui accorde son mari infidèle. Le fait que c'est elle qui parle le plus dans ces scènes d'affrontement témoigne non seulement de cette révolte, mais aussi de la clairvoyance et de la cohérence de son esprit. En exerçant la faculté de raisonnement, son discours s'apparente

---

[201] Rappelons que, selon le *Traité* de Joubert, pour déclencher le rire, le comique ne permet ni victime, ni compassion. Nous employons ici la même logique pour le rire provoqué par l'ironie verbale puisqu'on peut considérer l'épouse comme victime d'une situation qui émeut à la compassion.

beaucoup à celui de Don Juan : elle essaye de l'émouvoir,[202] de lui communiquer qu'elle l'aime toujours, mais elle veut aussi savoir la vérité. Ainsi, pour démasquer le malfaiteur, elle occupe plusieurs rôles : celui de l'ironiste-naïf et celui de l'ironiste-raisonneur sans, pourtant, exciter le rire. Alors, sa faiblesse de cœur se transforme en force d'esprit — et puissance verbale.

Quel rapport discerner entre cette puissance verbale et l'ironie verbale ? On pourrait faire l'hypothèse qu'il y a une ironie sous-jacente qui « ne prend pas pour *cible* le naïf […], mais s'en sert comme d'un masque et d'un *truchement* » (Hamon 118). Et cette naïveté féminine, celle « dont le regard n'est pas ' oblique ' mais au contraire ' droit ' [...] redresse ce qui est tordu ou gauchi » (Hamon 118). Par conséquent, l'ironie sous-entendue s'égale ici à une énonciation à deux buts antithétiques : d'une part, faire ressortir la naïveté des femmes bernées (ciblées) qui sont évidemment incapables de saisir la dimension trompeuse du discours donjuanesque ou bien, de l'interpréter dans son vrai sens ; d'autre part, émouvoir et mettre en garde les spectateurs transformés en complices. Or il s'agit d'inclure le public, et surtout la communauté des femmes, dans la souffrance et d'exclure, voire culpabiliser ceux qui en sont la cause. En démasquant et en redressant le tort, Done Elvire prend aussi la position de l'ironiste qui, comparable au spectateur, pose sur le monde un regard différent. On est dans le monde renversé qui aboutit, au sens large, à une subversion de rôles. Au spectateur et au lecteur d'en rire ou non.

---

[202] Se référant à la théorie de Buffier (qui assigne à l'éloquence le but d'émouvoir), Jean-Paul Sermain explique que « [l']éloquence est insistance, elle reprend sous des formes multiples un même propos : [dire] plusieurs fois une même vérité, ou une même chose » (889).

2.2.3 L'ironie comme moyen de dissimulation

Le libertin, lui aussi, pose sur le monde un regard différent : il se démarque par une franchise choquante et joue un rôle qui lui permet de s'écarter des règles morales et des lois sociales. Que penser de l'opinion de Fouquier qui avance que « [le] propre de Dom Juan, c'est d'être spontané, sincère, irresponsable comme une force de la nature, avec quelque chose de naïf même » (3).[203] L'objection à cette observation est qu'on est tenté de dénier toute sincérité à ce personnage qui ne cesse d'inverser les mœurs à son avantage. Malgré tout, à en croire Fouquier, « ce vainqueur des Elvires » n'est « [n]i vicieux, ni corrompu, ni hypocrite » (3). Ce sont l'inconstance en amour et l'absence de foi qui le caractérisent, mais pas une vie dans le mensonge. Le portrait que brosse Fouquier de Dom Juan, cette coexistence de caractéristiques et de forces naturelles nous mène à la conclusion que ce que Dom Juan cherche à dissimuler c'est son amour, c'est-à-dire un véritable sentiment d'affection qu'il éprouve pour les femmes d'un côté, et sa propre faiblesse (qui entraîne aussi sa victimisation) de l'autre.[204] Il s'agit là d'une corrélation paradoxale, mais tout à fait possible.

---

[203] Ce qu'a affirmé Teyssier (62).

[204] Nos réflexions se basent sur le fameux « paradoxe du menteur » comme il se présente dans *Le Menteur* : lorsqu'il prétend être sincère, il ment. Mais la pièce relève d'une maxime populaire et tragique : une fois le mensonge dévoilé, personne ne croit plus celui qui dit vrai. Autrement dit, la convention se manifeste sous forme d'un stéréotype qui montre le souci de l'homme de tout juger, classer, et de mettre en boîtes. Réalité tragique qui suscite le sourire plutôt que le rire étant

Qu'on le veuille ou non, de la perspective des personnages féminins (et de celle des spectateurs), Dom Juan représente — de réputation — un être bien plus trompeur que sincère. Mais cela provoque aussi la question de savoir pourquoi mentir et parler aux femmes d'amour s'il n'y avait là une dimension véridique ? Bien que Molière fonde, dans le *Dom Juan*, l'interprétation du plaisir et de la passion surtout sur une attitude intellectuelle caractérisée par l'application de la doctrine du libertinage à la vie quotidienne, on y découvre aussi les traits d'une passion incontrôlable : fondée sur l'instinct sexuel et inspirée par la nature, celle-ci équivaut à un état d'esprit passager.[205] Alors, cette passion incontrôlable, qui comme la spontanéité s'avère innée, ne suggère-t-elle pas aussi la possibilité d'un amour véritable de Dom Juan pour les femmes au moment où il joue son rôle ? Pour être convaincant, il faut être convaincu soi-même de ce que l'on dit. L'amour et la vérité s'expriment directement, sans calcul, ni réflexion, spontanément pour ainsi dire. De plus, tant l'amour que la spontanéité sont gouvernés par un comportement inné et puissant, commun à tous les êtres vivants. Reste à savoir comment expliquer le rôle de l'ironie verbale qui, en tant qu'énonciation intentionnelle, est souvent marquée par la délibération et le calcul — un fait qui semble presque contredire tous les éléments spontanés associés à la véracité de la parole.

---

donné que le menteur devient la victime de son propre jeu galant — ce qui, pourtant, ne manque pas d'ironie.

[205] Voir Furetière, article « amour » : « Passion de l'âme qui nous fait aimer quelque personne, ou quelque chose. [AMOUR] se dit principalement de cette violente passion que la nature inspire aux jeunes gens de divers sexes […]. » Nous voyons ici des liens pertinents entre l'amour et la spontanéité qui sont à la fois inspirés par la nature et incontrôlables.

Cependant, il s'ensuit aussi l'impuissance de l'homme à les maîtriser. Nous proposons donc de présenter ces passions et ces traits humains comme les principaux outils de la vertu morale, ce qui inclut des réflexions sur la manière de se conduire en société. On pourrait même dire qu'il s'agit d'un principe philosophique auquel la réponse n'est rien d'autre que ce qui nous est révélé en voyant et en écoutant les faits tels qu'ils sont — ni vrais ni faux.

Alors, afin de mieux dévoiler le caractère sincère de Dom Juan, voici sa défense — si l'on veut argumenter dans ce sens — vis-à-vis de l'affront des deux femmes :

> Mathurine. — Mettez-nous d'accord, Monsieur.
> Charlotte, *à Mathurine.* — Vous allez voir.
> Mathurine, *à Charlotte.* — Vous allez voir vous-même.
> Charlotte, *à Dom Juan.* — Dites.
> Mathurine, *à Dom Juan.* — Parlez. (acte II, scène 4)

Et, Dom Juan, *embarrassé leur dit à toutes deux* :

> Que voulez-vous que je dise ? Vous soutenez également toutes deux que je vous ai promis de vous prendre pour femmes. Est-ce que chacune de vous ne sait pas ce qui en est, sans qu'il soit nécessaire que je m'explique davantage ? Pourquoi m'obliger là-dessus à des redites ? Celle à qui j'ai promis effectivement n'a-t-elle pas en elle-même de quoi se moquer des discours de l'autre, et doit-elle se mettre en peine, pourvu que j'accomplisse ma promesse ? Tous les discours n'avancent point les choses ; il faut faire et non pas dire, et les effets décident mieux que les paroles. (acte II, scène 4 ; c'est nous qui soulignons)

Quelque déroutante que cette justification vis-à-vis des paysannes dupées puisse être, on y décerne un raisonnement franc et sans faille. De plus, la didascalie *embarrassé* montre son malaise, sa gêne vis-à-vis des deux paysannes — ce qui suggère une certaine spontanéité, voire une sincérité. La question initiale « que voulez-vous que je dise ? » insinue qu'il a tout dit, qu'il n'a rien à expliquer. On note aussi que la dimension ironique s'efface pour laisser la place à la pratique de la rhétorique et à celle de la vérité comme mode de réconciliation. Il a fait la cour aux deux femmes, mais il ne s'agit que d'une parole qui doit beaucoup à une attirance passagère. Le

non-dit qui s'ensuit est que pour lui, les discussions ne serviront à rien. Il les a dupées sans leur mentir ; c'est aux femmes maintenant d'accepter que ce n'était qu'une aventure chimérique. Selon Dom Juan, c'est l'action qui compte, puisqu'une promesse n'est qu'une parole sans valeur.[206]

Deuxièmement, en faisant référence à la souffrance de l'une des deux paysannes au cas où il *accomplit sa promesse,* il laisse entendre qu'il n'a aucune inclination particulière pour personne. En fin de compte, il se connaît soi-même : il n'est pas apte au mariage (en fait, il est déjà marié), ni est-il apte à faire un bon mari en raison de sa disposition à la galanterie. Sachant cela, il se défend de manière légitime contre leurs accusations. Sans cette sincérité brutale, ce manque de trucage, il se tirerait de l'affaire à travers un mensonge. En revanche, en tant qu'homme de classe, Dom Juan dit la vérité, une vérité qu'on a, comme nous venons d'expliquer, souvent tendance à refuser quand elle est désagréable.[207]

---

[206] En fait, en tant qu'acte illocutoire, la promesse de mariage de Dom Juan peut être heureuse ou malheureuse, mais pas vraie ou fausse. C'est-à-dire que, bien que l'énonciation de la phrase constitue en elle-même une action (ou bien, une transformation de la réalité des interlocuteurs), elle n'est pas la conséquence du contenu descriptif de la phrase. Les énoncés performatifs peuvent réussir ou échouer mais, ce qui est pertinent, ils ne peuvent pas recevoir une valeur de vérité. Cela dit, la question de vérité ne s'impose pas en ce qui concerne la promesse de Dom Juan.

[207] Voir supra, Pascal, ses réflexions sur la vérité et sa conclusion que l'homme est un mélange de vérités contradictoires. La dialectique pascalienne définit clairement le discours et la conduite du personnage : il aime les femmes mais les fuit lorsqu'il est question de mariage.

De plus, pour Dom Juan, c'est la réalisation d'une intention (d'un dessein) qui produit l'effet : refusant le mariage aux deux paysannes, il n'est coupable de rien — sinon la poursuite du plaisir et de la conquête. Certes ! On pourrait lui reprocher le dessein d'adultère ou bien, une infidélité conjugale verbale, théorique pour ainsi dire, puisque c'est l'action, le jeu qui stimule le zèle donjuanesque dû au plaisir que cette poursuite de la conquête lui procure. Pourquoi autrement aurait-il enlevé Done Elvire du couvent sinon pour la séduire ? En fait, enlever une fille de haute société d'un couvent devrait avoir été le comble de ses victoires. Mais en même temps, l'avoir épousée — avoir effectivement performé l'acte de mariage — suggère qu'il n'était point indifférent envers les charmes de cette femme, qu'il respecte aussi les règles de la bienséance. Par conséquent, nous constatons qu'il éprouve de l'amour pour son épouse, ou au moins quelque sentiment qui dépasse ce qu'il éprouve pour les deux paysannes.

De l'autre côté, c'est exactement cette disposition à la galanterie qui fait de lui une victime de ses propres passions. Nous partageons donc l'opinion de Teyssier qui soutient que Dom Juan « n'est pas mû par le seul esprit de conquête et que même celui-ci ne compte que pour très peu » (60). En fait, « [c]e que recherche Dom Juan avant tout, c'est l'amour. Ce séducteur est en réalité un homme séduit » (Teyssier 60). C'est un homme sensible aux charmes féminins qui cherche l'amour — et le trouve partout. Voici l'envergure de son discours lorsqu'il en parle à Sganarelle :

> Pour moi, la beauté me ravit partout où je la trouve, et je cède facilement à cette douce violence dont elle nous entraîne. J'ai beau être engagé, l'amour que j'ai pour une belle n'engage point mon âme à faire injustice aux autres ; je conserve des yeux pour voir le mérite de toutes, et rends à chacune les hommages et les tributs où la nature nous oblige. Quoi qu'il en soit, je ne puis refuser mon cœur à tout ce que je vois d'aimable ; et, dès qu'un beau visage me le demande, si j'en avais dix mille, je les donnerais tous. Les inclinations naissantes, après tout, ont des charmes inexplicables, et tout le plaisir de l'amour est dans le changement. (acte I, scène 2)

Non seulement la faiblesse de cœur et les passions impétueuses, mais aussi la sincérité sont au centre de ce discours franc qui révèle que, pour Dom Juan, la séduction et « la beauté » existent partout. A-t-on le droit d'en conclure que la victime, c'est bien lui ?

Ce qu'il appelle par antiphrase ironique « je n'engage point mon âme à faire injustice aux autres », signale qu'il n'a point l'intention de renoncer au plaisir de la séduction. Or, selon le protagoniste, « je rends à chacune les hommages et les tributs où la nature nous oblige » ; la nature se présente ici sous forme de l'amour, cette passion incontrôlable, innée et passagère, pour l'autre sexe d'un côté, et la beauté des objets de sa convoitise de l'autre. En même temps, on a l'impression que Dom Juan ne dissimule ni son divertissement, ni son ironie vis-à-vis de cette superbe beauté. Ne voulait-il pas dire qu'il faut obligatoirement répondre aux charmes féminins puisque la vie à la cour l'exige ?[208] On y lit aussi le portrait peu favorable de la frivole immoralité des allumeuses (comme les appelle Brantôme) et alors, du libertinage de mœurs.[209] Par conséquent, les cibles de l'ironie sous-entendue de Dom Juan sont, entre autres, aussi les dites beautés féminines — en effet, ce sont bien elles qui l'invitent à l'immoralité.

---

[208] Sous le règne de Louis XIV, la noblesse est retenue à la cour et réduite à l'oisiveté pour assurer la soumission de celle-ci et l'autorité du roi. Le personnage de Dom Juan représente parfaitement ce type de noblesse décadente pour laquelle la galanterie est la principale occupation.

[209] Les discours deux et trois des *Dames galantes* de Brantôme mettent en scène comment la cour devient un lieu de spectacle, une mise en scène de beautés où l'on se fait voir et laisse voir. Rappelons, dans ce contexte, aussi l'admiration que la jeune protagoniste de Mme de Lafayette suscite lorsqu'elle fait son entrée à la cour du Roi Henri II.

Chez Molière, les thèmes de la recherche du plaisir et de la séduction du séducteur par l'amour sont à la fois le reflet de la pensée libertine de l'époque et celui d'un homme hanté par l'amour. C'est dans ce sens que le personnage de Dom Juan s'apparente à un Francion qui n'aura jamais de repos.[210] Il correspond effectivement au type « [d']un homme incapable de résister à ses passions, à son besoin d'aimer et d'être aimé, un homme sans emprise sur lui-même et qui aime *sérieusement* toutes les femmes qu'il rencontre » (Teyssier 61). Nous y ajoutons que pour Dom Juan non seulement le jeu et le désir de conquête, mais aussi l'art de l'éloquence et de la séduction sont devenus la réalité, la condition essentielle de la vie, pour ainsi dire — c'est le culte de la jouissance, du *carpe diem* antique, qui invite et oblige l'individu à s'adonner à la passion, aux plaisirs et à la débauche. Mais cela exclut aussi la dévotion unique pour une seule femme. Ce qu'on entend et ce que fait résonner le protagoniste, c'est qu'il est emporté par la force de cette passion ubiquitaire qu'est l'amour et dont la puissance gouverne les individus. Il

---

[210] Voici comment le plaisir est présenté par Charles Sorel (1602-1674), un contemporain de Molière, qui abonde dans un sens similaire dans le *Francion* (1623). Francion avoue : « [...] j'ai plus de désirs qu'il n'y a de grains de sable en la mer ; c'est pourquoi je crains que je n'aie jamais de repos ! J'aime bien Laurette et serai bien aise de jouir d'elle, mais je voudrais bien pareillement jouir d'une infinité d'autres, que je n'affectionne pas moins qu'elle. » (399) On reconnaît d'emblée une parenté frappante entre les passions impétueuses d'un Francion et celles d'un Dom Juan. Par ailleurs, les notions d'amour et d'inclination, voire de passions parfois incontrôlables, sont aussi au cœur des discussions dans l'*Heptaméron* de la Reine de Navarre. En fait, il est évident que les personnages, hommes et femmes pareils, deviennent souvent, volontairement ou non, les jouets ou les esclaves de leurs propres passions.

est conscient non seulement de ses inclinations incontrôlables, voire de sa concupiscence, mais aussi de ses responsabilités. Certes, il cherche le changement, mais l'injustice dont il parle serait, selon Dom Juan, aussi la continuation de son mariage.

C'est ainsi qu'apparaît dans la comédie moliéresque la relation entre les époux. Bien que Done Elvire se reproche de ne pas avoir reconnu la véritable nature de Dom Juan, le *pourquoi* en est évident : il sait bien comment créer les apparences. C'est la dimension trompeuse du visage et celle de la parole par rapport à la sensation produite sur l'interlocuteur : celui-ci a tendance d'y voir et d'y trouver des qualités qui n'existent pas.

Quant à Dom Juan, lui, il essaie de se remettre de la surprise que cette confrontation avec sa femme légitime lui procure. Teyssier souligne que la manifestation d'agacement de Dom Juan vis-à-vis de l'embarras de son valet et le refus de celui-ci de dire la vérité à Done Elvire « prouve que bien [que Dom Juan] ne songe nullement à se moquer de Done Elvira non plus qu'à vouloir s'amuser aux dépends [sic] de son valet » (48). Nous partageons cette observation. Dom Juan lui dévoile la vérité lui-même et voici comment il s'explique :

> Je vous avoue, Madame, que je n'ai point de talent de dissimuler, et que je porte un cœur sincère. Je ne vous dirai point que je suis toujours dans les mêmes sentiments pour vous et que je brûle de vous rejoindre, puisque enfin il est assuré que je ne suis pas parti que pour vous fuir ; non point les raisons que vous pouvez vous figurer, mais par un pur motif de conscience […] Il m'est venu des scrupules, Madame, et j'ai ouvert les yeux de l'âme sur ce que je faisais. J'ai fait réflexion que, pour vous épouser, je vous ai dérobée à la clôture d'un couvent, que vous avez rompu des vœux qui vous engageaient autre part, et que le Ciel est fort jaloux de ces sortes de choses. Le repentir m'a pris […] J'ai cru que notre mariage n'était qu'un adultère déguisé […]. (acte I, scène 3)

L'*elocutio* de l'Orateur devient pour lui le chemin le plus direct pour accéder à la vérité : le « motif de conscience » s'égale ici à la notion de faire table rase, voire de soulager sa propre conscience sachant qu'il lui est impossible de résister à l'amour. Se référant à l'observation de

Dandrey qui voit « de l'orateur chez ce mondain », Rouget souligne que Dom Juan, en tant qu'orateur éloquent, « ne cesse de recourir à l'autorité de Dieu pour masquer ses desseins [...] et pour déstabiliser ses interlocuteurs » (265). En effet, il joue avec les deux paysannes et se sert du manteau de la religion dans le cas de Done Elvire. Visant à émouvoir et à convaincre, il se sert de la soi-disant éloquence d'insistance qui consiste, comme nous venons de l'expliquer, à communiquer la vérité. En ceci, son raisonnement est solide et convaincant. Les expressions « je vous avoue, Madame », n'avoir « point de talent de dissimuler » et « un cœur sincère » suggèrent que ce qui suit est la vérité. De plus, comme Teyssier l'avance, le terme *fuir* montre que « Dom Juan est sincère » (50). Car, « [o]n ne cherche pas à fuir une femme pour laquelle on n'éprouve que de l'indifférence » (Teyssier 50). Sinon, on mentirait. Voilà une lecture possible de la déclaration de Dom Juan et à laquelle la réponse est plutôt kaléidoscopique. À propos du terme *fuir*, nous nous limitons pourtant à deux options : éviter la confrontation avec l'épouse (ce qui n'est pas le cas ici) ou présenter la vérité par pur égoïsme-intéressé — une solution qui a notre préférence.

Le discours de Dom Juan étant dépourvu de toute dimension ironique, nous en concluons que l'ironie et la vérité sont l'objet d'une intention humaine (dans le sens qu'elles font partie d'une chose voilée), qui pourrait apparaître comme la vérité de la chose cachée. Il existe pourtant des degrés dans la vérité, inséparable de la notion de secret. Autrement dit, c'est la communication d'une demi-vérité qui lui permet d'être sincère. Or, contrairement à ce que s'attend sa femme, c'est-à-dire qu'il affirme et réaffirme son amour pour elle, il abonde dans un sens contraire en précisant que, selon lui, leur « mariage n'était qu'un adultère déguisé » (acte I, scène 3). Mais qu'est-ce qu' « un adultère déguisé » ?

Il est indéniable que, contrevenant aux lois religieuses, son inconstance en amour constitue un grand péché pour lui et pour elle. C'est bien ce qu'a reconnu le libertin. Alors, essayant de trouver un moyen de sortir de ce mariage, Dom Juan cherche à minimiser son importance. D'où la mention d'un adultère déguisé. Bien que la gravité de cette explication déconcertante anéantisse l'emploi d'un énoncé ironique (l'ironie verbale étant complètement déplacée ici), la confirmation « non point les raisons que vous pouvez vous figurer » a une valeur de vérité : il ne veut pas être hypocrite. En même temps, l'imprécision de l'énoncé relève aussi d'une certaine dimension ironique : il se sert d'un ton sérieux pour créer l'impression que le « motif de conscience » n'est rien d'autre qu'une réflexion profonde et juste. C'est là où se manifeste la dimension égoïste du personnage qui, guidé par un amour-propre démesuré, propose une demi-vérité, sachant que la poursuite de la satisfaction du plaisir, cette douce violence comme il l'appelle, est le contraire de la fidélité conjugale selon la morale chrétienne.[211] Toutefois, elle ne l'est pas pour le libertin. Tout au contraire, comme l'explique Rouget, « la fatalité qui frappe le libertin est de n'être jamais contenté. […] Cette incapacité à satisfaire le désir amoureux a pour corollaire le désir de changement » (261-262). Il lui est donc impossible de se lier éternellement — le mariage étant pour lui synonyme de constance, de mécontentement et d'ennui, il la fuit.

En revanche, on pourrait soutenir que son désir de fuir Done Elvire n'a d'égale que son estime pour elle. On pourrait même poser qu'il aime son épouse comme il aime toutes les femmes sans, pourtant, pouvoir lui cacher ses passions impétueuses, étant donné qu'elle le

[211] Noter que l'enlèvement de Done Elvire du couvent et la séduction des deux paysannes sont des actes condamnables aux yeux de l'Église.

connaît. De surcroît, il est impossible pour un conquérant de l'amour d'admettre son point faible devant un Sganarelle qui, par ailleurs, le sait bien depuis la scène précédente ; de même, lui est-il impossible de l'admettre à Done Elvire puisque cela le rabaisserait à un faible et alors, à un objet de risée vis-à-vis d'une femme — ce qui remettrait ses succès galants en question. Ce qu'il fuit effectivement, c'est le dédain de sa femme, étant donné qu'il veut être admiré et aimé par *toutes* les femmes. Aussi contradictoire que cela puisse paraître, Dom Juan communique sans le dire ni le cacher que c'est bien lui la victime de cette force naturelle incontrôlable qu'est l'amour. Teyssier explique :

> [Bien que] Dom Juan n'hésite pas à commettre le sacrilège de tourner le mariage en dérision, mais, là encore, rien ne nous indique que Dom Juan se moque *consciemment* du sacrement de mariage, rien ne nous permet de croire qu'il n'est pas victime d'une force naturelle, d'un caractère, qui l'incite à consommer jusqu'au bout ses conquêtes et surtout rien ne nous dit qu'il n'est pas *le premier à en souffrir*. (40)

Au sens large, on pourrait dire que si la conscience et la vérité s'expriment avec une netteté sans égale sous le masque de l'immoral, c'est aussi l'amour de Dom Juan pour les femmes qui pousse celui-ci à rompre avec Done Elvire. On y découvre facilement un mélange de l'avantageux et de l'agréable, pour ainsi dire, une fonction protectrice qui vise à protéger tous les joueurs — hommes et femmes pareils. C'est le portrait d'un homme qui est le produit d'une société bâtie sur la galanterie, d'une société exigeant le libertinage « comme un modèle de comportement qui manifeste l'appartenance à une communauté sociale » (Delphine Denis 124). Il se défend donc de manière légitime contre les chaînes d'un mariage qui font de lui un cloîtré. Les deux cas, qui ne sont nullement exclusifs l'un de l'autre, ni contradictoires, se confondent et définissent le *modus vivendi* de ce personnage irréligieux et polémique qui pourtant se prend au sérieux lorsqu'il vise à dévoiler les vices et les conventions sociales hypocrites et artificielles de l'époque.

De plus, un tel personnage est nécessaire à l'auteur pour présenter sa propre perspective ironique sur le monde. Mais à travers ce voile de la dissimulation, qui se déchire chaque fois qu'il s'agit de dénoncer l'imposture socio-religieuse, on a affaire, sinon à une stratégie achevée, du moins à une remise en question de la morale chrétienne dont la forme originale est « la résistance à la nature » (Lanson 526). Cependant, comme l'explique Lanson, « on ne la trouve pas chez Molière. Pas de lutte contre l'égoïsme, pas de sacrifice, pas d'abnégation [...]. C'est par raison philosophique, et non seulement par la tradition comique, que Molière prend vigoureusement leur partie » (526),[212] c'est-à-dire la partie de ceux qui suivent la loi naturelle de l'amour. En ce sens, le démasquage du personnage de Dom Juan, à travers lequel il est tout à fait possible de lire la comédie dans sa totalité, constitue aussi un éloge ironique de la foi et des forces de la nature telles que l'amour : inutile de les combattre « car la nature a le dessus [et] se retourne contre celui qui veut la forcer ou la détruire » (Lanson 526). L'ironie cachée, ou obscure, de cette loi naturelle réside dans le fait que « la nature est égoïste et l'instinct brutal » (Lanson 527). Ainsi, le droit de l'individu au plaisir est limité par la nature réelle et le droit d'autrui.[213]

---

[212] Bien que Lanson fasse surtout référence à *l'École des femmes*, nous constatons qu'on en retrouve aussi des traces dans le *Dom Juan*.

[213] Comme l'explique Lanson, « [t]ous les individus ont droit au plein développement de leur nature, [il] n'est pas permis de se subordonner une personne humaine, jusqu'à la supprimer » (527).

2.2.4 L'ironie comme moyen de rabaissement

Parmi les sujets qui définissent la vie réelle, le respect de la vérité est ce qui semble être le plus difficile. C'est là une dimension qui est de taille à l'intérieur d'un couple ; il s'ensuit le bonheur familial et, par extension, la vie en société.[214] En fait, Lanson souligne que Molière revient souvent, dans ses comédies, sur les thèmes du mariage et de l'éducation des femmes (528).[215] Quant à celle-ci, les tirades prononcées par Done Elvire lorsque Dom Juan essaie de lui « dire la vérité » (acte I, scène 3) trahissent son bon raisonnement et alors, une formation intellectuelle. Par exemple, étant donné la passivité et le dégagement de Dom Juan,[216] elle l'interrompt brutalement et l'abaisse au niveau du lâche :

> Ah ! que vous savez mal vous défendre pour un homme de cour, et qui doit être accoutumé à ces sortes de choses ! J'ai pitié de vous voir la confusion que vous avez. […] Que ne me jurez-vous que vous êtes toujours dans les mêmes sentiments pour moi, que vous m'aimez toujours avec une ardeur sans égale, et que rien n'est capable de vous détacher de moi que la mort… (acte I, scène 3)

---

[214] Étant donné que nous avons établi à plusieurs reprises les liens entre cette dernière dimension de l'ironie et celles présentées ci-dessus, nous nous limitons dans ce qui suit à la présentation de la verve rhétorique des époux.

[215] Lanson mentionne aussi les quatre rapports dans le mariage : les rapports des conditions sociales, d'humeur (impossible dans l'inégalité des conditions sociales), d'âge et, enfin, d'amour puisque « où l'amour existe, la raison existe » (528-529).

[216] Elle dit : « Je serai bien aise [d'ouïr] de votre bouche les raisons de votre départ. Parlez, Dom Juan, je vous en prie, et voyons de quel air [c'est-à-dire de quelle manière] vous saurez vous justifier » (acte I, scène 3).

On reconnaît facilement le langage de l'épouse enragée. Son discours ne manque pas de piquant et montre que Done Elvire est tout à fait capable de lui répondre par un sarcasme mordant. Elle s'enfuit sous le sarcasme, qui pourrait équivaloir à une sorte d'ironie verbale, non seulement pour dénigrer Dom Juan, qui en est la cible, mais aussi pour dissimuler sa propre souffrance. Étant donné que les bornes entre sarcasme et ironie sont assez floues, nous partageons donc l'opinion du linguiste Attardo qui souligne qu'il est presque impossible d'évacuer l'un ou l'autre lorsqu'on a affaire à un cas intermédiaire — un terme également vague.

La vérité de ce que Done Elvire cherche à lui communiquer est qu'elle s'attend à ce qu'il lui rassure de son amour. L'ironie dont elle se sert se présente ici sous forme d'un sarcasme blessant qui pourrait être considéré comme une forme d'ironie verbale à dimension à la fois belliqueuse et dissimulatrice.

Malgré tout, Dom Juan n'est pas un lâche. Tout au contraire, essayant de se défendre, il court le risque d'augmenter la colère féminine et de se faire haïr. Il se sert de ce masque symbolique de la religion pour lui communiquer la vérité, ou du moins une partie de celle-ci :

> J'ai cru que notre mariage n'était qu'un adultère déguisé, qu'il nous attirerait quelque disgrâce d'en haut, et qu'enfin je devais tâcher de vous oublier et vous donner moyen de retourner à vos premières chaînes. Voudriez-vous, Madame, vous opposer à une si sainte pensée, et que j'allasse, en vous retenant, me mettre le Ciel sur les bras, […]. (acte I, scène 3)

Le protagoniste n'est pas hypocrite ; il est sincère, bien qu'il ne puisse s'empêcher de parler du mariage à la légère. L'expression « mettre le Ciel sur les bras » signale l'ironie blasphématoire du libertin. On pourrait l'accuser d'une vision libre-penseur déroutante en ce qui concerne les lois du mariage, rien de nouveau ici. Tout aussi pourrait-on lui reprocher de raisonner dans un sens et de conclure en un autre, un sens contraire, l'exposition ambiguë permettant de tirer les

idées en sens contraire comme nous venons de le montrer. Par exemple, il est, selon Dom Juan, opportun de se mettre en règle avec la religion en raison de son épouse qu'il a retirée du couvent. Mais, en réalité, il l'a enlevée de Dieu. Sous cet angle, la justification de Dom Juan est bipartie : d'un côté, rassurer son épouse en invoquant « la volonté du Ciel pour décliner ses obligations maritales » (Bourqui 80), et se rassurer lui-même de l'autre côté.

Pourtant, la pensée d'assurer Done Elvire de son amour, la conscience d'un châtiment public de celle-ci au cas où il rompt leur mariage lui sont complètement étrangers. Ce dont Dom Juan est vraiment coupable c'est le rabaissement de Done Elvire au niveau d'infidèle. Autrement dit, en la renvoyant au couvent, elle est abaissée et humiliée malgré elle et, par conséquent, elle est descendue dans l'échelle sociale. En fait, il la rabaisse au niveau d'une double infidèle : toute religieuse devient, symboliquement, l'épouse du Christ. Dérobée à la clôture et mariée à un autre, Done Elvire s'apparente à une adultère aux yeux de l'Église ; puis, Don Juan rompant le mariage, elle devrait être regardée comme une infidèle par rapport à lui.

Dans cette perspective, son changement de registre souligne son indignation et son mépris. Aussi le rabaisse-t-elle au niveau d'infâme et le menace de la colère du Ciel :

> Ah ! scélérat, c'est maintenant que je te connais tout entier… [Je] te le dis encore, le Ciel te punira, perfide, de l'outrage que tu me fais ; et si le Ciel n'a rien que tu puisses appréhender, appréhende du moins la colère d'une femme offensée. (acte I, scène 3)

Offensée, certainement : le changement de registre et le passage au tutoiement en témoignent. Mais c'est aussi le portrait d'une femme tragique qui donne à Dom Juan toute possibilité de lui rassurer de son amour et de la convaincre qu'elle s'est trompée puisque, comme elle l'affirmera au quatrième acte, elle l'a « aimé avec une tendresse extrême » (acte IV, scène 6). Par conséquent, elle est blessée dans son amour pour Dom Juan. La dimension ironique de ses

reproches initiaux s'efface pour laisser la place à la défense de son effort de réconciliation qu'elle appuiera sur des arguments de plus haute dimension, notamment la menace de la colère divine.

On discerne aussi une certaine dimension ironique dans les dernières paroles de Done Elvire qui refuse l'offre de logement de Dom Juan.[217] Plusieurs critiques avancent qu'il s'agit là d'un effort pour séduire Done Elvire de nouveau — et que Dom Juan est de nouveau emporté par la force de cette passion incontrôlable qu'est l'amour pour lui lorsqu'il se rend compte qu'elle a pris la décision de le quitter — son refus l'a rendue intéressante et séduisante pour lui. Nous restons plutôt sceptiques étant donné que rien ne prouve expressément que Dom Juan cherche à le faire. En revanche, l'offre peut être vue comme un geste de politesse, un sentiment sincère vis-à-vis de l'état déplorable dans lequel se trouve Done Elvire. C'est là une dimension qu'il ne faut pas méconnaître. Alors, nous le répétons, ce qui caractérise le personnage de Dom Juan, c'est sa sincérité, et son amour pour la vérité ; ce n'est point un type qui a besoin de mentir. Comme Teyssier l'explique, ôter « la sincérité à Dom Juan et son attitude est grotesque et humiliante » (62). En tant que libertin, le personnage de Dom Juan dissimule effectivement sa sincérité sous le manteau de séducteur à sensualité voluptueuse. Après tout, le libertin porte en lui une inclination naturelle pour la communication de la vérité.

---

[217] Celui-ci propose : « Madame, il est tard, demeurez ici ; on vous y logera le mieux qu'on pourra » (acte IV, scène 6). Et voici la réponse de Done Elvire : « Non, vous dis-je, ne perdons point de temps en discours superflus. Laissez-moi vite aller … » (acte IV, scène 6). Il s'agit là d'une répétition, semble-t-il, de ce que Dom Juan vient d'expliquer aux jeunes paysannes lorsqu'il déclare qu'« il faut faire et non pas dire … » (acte II, scène 4).

Relions donc le discours d'un personnage libertin à celui d'un dramaturge libertin. Molière est aussi un dramaturge stratégique et individualiste : il se sert, dans sa réadaptation d'une comédie légendaire espagnole, d'un thème susceptible et d'un porte-parole provocateur dont la pensée libertine est fondée sur un raisonnement qui ressemble beaucoup à celui d'un Francion de Sorel. Il s'agit là des principes qui ressemblent à la définition du libertinage comme le définit Jacques Prévot : ce qui caractérise le libertin est « une intelligence critique appuyée sur le sentiment aigu de son individualité » (*Du roman* 50).[218] Voilà effectivement un des traits saillants du personnage moliéresque dont l'immoralité de la séduction témoigne non seulement de son individualité, mais devient aussi la condition d'un nouveau mode de dire la vérité. C'est la présentation de la vérité par pur égoïsme-intéressé sans se rabaisser soi-même au niveau de ceux qu'il cherche à attaquer. Plus la rhétorique de la parole devient obscure, plus ce masque d'immoralité, d'ironie apparaît soudain comme le chemin le plus éclaircissant pour accéder à la vérité. En effet, c'est là que Molière fait de son mieux pour contester et dévoiler l'hypocrisie de ses adversaires et, à plus grande échelle, celle des institutions et des autorités. Cependant « si un homme porte en lui cette vérité, et l'offre aux autres, la société ne pourra le supporter, le meurtrira, le rejettera » (Lanson 528) car, en réalité, la vie en société équivaut à un ensemble de mensonges et de fausses conventions.

---

[218] Nous empruntons cette référence à l'étude très fine que Richard Hodgson a faite du roman satyrique de Sorel. S'intéressant à la polyphonie du *Francion*, l'auteur vise à montrer l'hybridité du roman moderne qui s'approprie souvent des traces du roman libertin et du roman satyrique.

2.3 Conclusion de la deuxième partie

Pour conclure, nous constatons tout d'abord que la *Comédie des quatre femmes* de Marguerite de Navarre est une momerie de carnaval qui, en tant qu'œuvre entre deux siècles, unit les des traces de la culture comique médiévale et celles du courant libre-penseur. Peu importe si on préfère la classer comme une farce (selon l'inscription du manuscrit B) ou comme une comédie (selon l'inscription de la version de 1547), le lecteur finira par remarquer que l'écrivaine cherche à édifier et à instruire le spectateur en l'amusant. Nous avons fait mention de l'importance que l'on accordait traditionnellement aux fonctions bénéfiques et correctrices de l'ironie et du rire dès l'Antiquité jusqu'à l'époque de Molière. Le rire suscité lors des rituels de la fête de carnaval, est interprété par la critique comme un rire subversif, lié au bas corporel d'un monde à l'envers ; cette dimension carnavalesque confère à ce type de rire aussi quelque chose de grotesque, ce que Bakhtine appelle le réalisme grotesque.

Le rire bakhtinien figure surtout dans la *Comédie,* où on découvre à maintes reprises l'émergence de valeurs nouvelles telles que la liberté et le célibat féminins. C'est le personnage littéraire de la Vieille de carnaval qui présente, selon la tradition de la casuistique amoureuse — mais de façon subversive — un renversement des valeurs du mariage. Par contre, la I. Fille propose le célibat et alors, une nouvelle conception du bonheur féminin. La combinaison du motif de carnaval et de l'irréalité des personnages de théâtre — une Vieille grotesque et une jeune fille — confère à la Reine de Navarre à la fois la liberté de la parole et la dissimulation de celle-ci. En juxtaposant le thème du célibat féminin au thème du mariage, la perspective adoptée par les deux jeunes filles envers l'amour (la première rebelle à l'amour ; la seconde croit à

l'amour parfait) s'oppose effectivement à la réalité sombre des femmes mariées (la première représentant la soupçonnée et la seconde la jalouse). Sur le plan formel, on note aussi l'opposition thématique entre débat et divertissement. D'un point de vue syntaxique, l'écrivaine se sert souvent de la structure de parallélisme et de symétrie pour visualiser le rapport logique entre thème, structure et forme. Les mobiles et pratiques du rire, ainsi que les traditions rhétoriques et philosophiques antiques sont bien connus à Marguerite de Navarre et font partie de l'arrière-plan de l'usage de l'ironie verbale dans la *Comédie*. Se référant au rire joubertien, le chercheur Petris souligne cette réunion des contrastes puisqu'« on rit *avec* l'ami mais on rit *de* l'ennemi, rires qu'il est difficile de distinguer » (14).

La Reine de Navarre n'est pas la seule à lier les effets de l'ironie et de la dissimulation avec la vérité de la condition humaine. Au XVII^{e} siècle, sous le règne de Louis XIV, les libertins tels que Molière se servent également de la liberté de l'auteur pour dénoncer et combattre l'hypocrisie, le ridicule et, aussi et surtout, la doctrine de l'Église. En tant que libertin, Molière dévoile, entre autres, les faux rapports entre les hommes et les femmes dans le *Dom Juan*. Comme le faisait Marguerite de Navarre, Molière se sert, lui aussi, de la position avantageuse d'un personnage fictif et, dans le cas de Dom Juan, légendaire qui pratique la rhétorique en connexion avec l'art de la séduction pour s'opposer et s'attaquer aux règles sociales et morales. La portée morale des pièces est multiple : question de l'aspect trompeur, hypocrite et parfois ridicule dans les relations humaines (tant Molière que Marguerite de Navarre dénoncent surtout le mal), question de la vérité (l'inutilité de chercher à connaître la vérité soit sur l'avenir, soit sur la véritable nature de l'être humain), question de la dissimulation et du mensonge (le respect ou l'abus de la sincérité d'autrui), ainsi que le paradoxe du libertin honnête.

Quant aux récurrences de l'ironie verbale dans nos pièces de théâtre, la Reine de Navarre et Molière nous font découvrir les mêmes dimensions et fonctions comme nous les avons révélées au cours de notre analyse du genre de la *novelle* : l'ironie comme figure de rhétorique ciblant certains types de personnages, comme arme verbale ciblant à la défense ou à l'attaque, comme moyen de rabaissement et, enfin, comme moyen de dissimulation. Pourtant, l'ironie ne permet pas toujours un classement net, de sorte que ces catégories se confondent souvent, un fait qui contribue au caractère ambivalent de l'énoncé ironique, ainsi qu'aux rôles différents que l'ironiste peut occuper. L'ironie se définit souvent par un enchaînement de ses différentes formes (à savoir l'ironie verbale, l'ironie situationnelle et l'ironie dramatique) et par la relation complexe entre l'ironiste, l'ironisé et le public — le rire qui en résulte peut unir mais aussi exclure. À l'égard de l'ironie comme figure de rhétorique ciblant certains types de personnages, on peut les regrouper ainsi dans la *Comédie* : la jeune fille, la mal mariée et la veuve grotesque. Leur débat (ironique par endroits) met en exergue une opposition de valeurs et de générations et de pensée, à savoir le type de personnage féminin libre-penseur.

Chez Molière, c'est surtout le type du libertin qui, dépeint comme un personnage à la fois sceptique et intelligent, se moque de la sottise et de la naïveté d'autrui. Jouant un rôle qui lui permet de s'écarter des lois et des règles morales, il devient lui-même une victime de sa propre faiblesse, c'est-à-dire de son amour pour les femmes. Pourtant, il se distingue délibérément des ridicules et des hypocrites car c'est la sincérité qui le caractérise, point une vie dans le mensonge. Voilà ce qu'il dissimule effectivement sous le manteau de libertin. Par conséquent, Dom Juan ne se sert que très peu d'ironie lorsqu'il est question de la vérité.

Sur le plan structural, l'ironie oppose et précise le rapport des paires littéraires contrastives. La Reine de Navarre juxtapose souvent des termes antithétiques pour faire ressortir la dimension ironique d'un certain personnage ; aussi se sert-elle de figures d'oppositions dont l'antithèse et l'antiphrase ironique ; enfin, le jeu rhétorique sur la polysémie des termes souligne le comique de la pièce et suscite le rire des spectateurs. En revanche, la structure de parallélisme montre le contraste entre deux états d'âmes, ou bien, deux réalités antagonistes telles que la joie et la tristesse, l'ignorance et la sagesse. Cela signale et souligne aussi la distance, voire l'écart entre les personnages. On observe, chez Molière, une stratégie similaire, c'est-à-dire l'antagonisme entre des personnages contrastifs à travers des figures d'oppositions telles que l'antithèse, l'antiphrase ironique, l'exclamation, la juxtaposition de termes contrastifs. Le recours aux équivoques, au double sens et à l'ambiguïté des mots donnent l'impression que le discours donjuanesque change d'une parole de divertissement à une parole de raisonnement et de vérité.

En ce qui concerne l'usage de l'ironie comme arme verbale visant à la défense ou à l'attaque, nous avons déjà souligné que l'ironie verbale se construit aussi autour du domaine d'un affrontement dans le sens qu'elle s'exerce aux dépens des faibles et de la victime. Elle repose souvent sur un décalage entre deux situations antagonistes, ce qui conduit non seulement à l'effet de la surprise (et au rire que celle-ci peut déclencher), mais aussi à une déstabilisation des locuteurs ou bien, comme nous l'avons vu, à un renversement des situations et des valeurs. D'où le rabaissement du haut, du plus fort qui semble souvent coïncider avec le meneur du jeu, et l'élévation du bas, du plus faible ou du ridicule.

Pour le comique de dissimulation, nous remarquons que le *Dom Juan* tire son effet comique d'un démasquage stratégique. Toutefois, la pièce, dépourvue d'effets du grotesque

carnavalesque, se place en dehors du concept ludique bakhtinien et présente un personnage hors du commun — le libertin — pour communiquer sa critique sociale. Sa logique est fondée sur une argumentation rationnelle à l'instar d'un Cicéron ou d'un Pascal. De plus, Molière bénéficie de l'ambiance et du cadre de la salle de théâtre pour mettre au jour des réalités qui ne pourraient pas être communiquées autrement. C'est-à-dire qu'il profite de l'immunité que lui procure cette irréalité d'un personnage théâtrale pour se protéger contre toute accusation d'atteinte à l'Église — et pour éviter le censeur. Par contre, les personnages littéraires dans la *Comédie,* situés dans l'ambiance subversive du carnaval, présentent une gamme de points de vue différents sur les questions de l'amour, du mariage, et de l'adultère. En fait, on pourrait parler d'une double dissimulation et d'une double protection dans le cas de Marguerite de Navarre : c'est le rire incontrôlé des fous et celui d'un monde à rebours d'un côté, et l'ambiance de la cour (la *Comédie* étant jouée devant le roi François I), de l'autre.

3. TROISIÈME PARTIE : l'ironie et le rire dans les genres hybrides

Ce n'est qu'à vous que je veux reveler
Le secret desespoir où mon malheur me livre ;
Je n'ay que trop sceu feindre, il est temps de parler ;
Qui n'a plus qu'un moment à vivre,
N'a plus rien à dissimuler.[219]

Dans le chapitre précédent, nous avons montré que l'ironie et le rire reposent souvent sur le démasquage stratégique d'un personnage moralement ambigu, libertin peut-être, pour communiquer des réalités taboues ou des réalités visant à la dénonciation de l'hypocrisie d'un adversaire, de l'Église ou encore, des mœurs des êtres humains. Inversement, Madame de Lafayette (1634-1693) a fait scandale en attribuant dans *La Princesse de Clèves* (1678) des passions et des aventures imaginées à des individus historiques — les princes et princesses, faisant leur apparition littéraire dans une galerie de portraits historiques, semblent presque devenir réels. Ce sont « les moyens dont dispose la fiction pour faire croire au caractère référentiel des événements, des lieux, des époques représentés, par l'intermédiaire de la figure du personnage, devenue centrale » (Zonza 12). En adoptant des visions philosophiques, politiques et sociales, l'écrivaine joue sur deux plans : d'un côté, elle cherche à montrer l'impuissance de l'individu vis-à-vis des sentiments forts tels que l'amour et la jalousie ; de l'autre, elle se lance

[219] *Atys. Tragédie en musique* (acte I, scène 6) par Philippe Quinault. C'est nous qui soulignons.

dans une structure nouvelle du genre narratif.[220] En définitive, le rapport particulier à l'espace et au descriptif témoigne de l'hybridité du texte : écrit en prose, il porte les traces du cadre narratif de la *nouvelle* et de la mise en scène des procédés dramaturgiques de la comédie, telles que les détails narratifs ou descriptifs qui, pour paraphraser Makropoulou, ne sont pas nécessaires à l'intrigue, mais qui lui donnent l'air d'un discours didascalique. Notre modèle hybride, emprunté au modèle de communication de Pfister,[221] illustre ce rapport particulier entre récit-cadre et procédés dramaturgiques dans *La Princesse de Clèves*.

---

[220] Quant à cette nouvelle forme d'écriture, l'enchevêtrement entre histoire et fiction, voir « Liebe, Abenteuer und weibliche Autorschaft: Charlotte Schillers *Die Königinn von Navarra* als novellistische Umdichtung der historischen Geschicke Marguerites de Navarre » de Gaby Pailer. La chercheure analyse une réécriture de la vie de reine de Navarre par l'écrivaine allemande Charlotte Schiller (1766-1826). Prenant comme point de départ le lien entre le cycle de la *novella* (ici synonyme de l'allemand *Novellenzyklus*) et la parenté des genres (notamment celle du roman d'amour et du roman d'aventure comme on la trouve dans la nouvelle 10 de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre) — un sujet qui touche aussi à la divergence essentielle entre roman et *nouvelle* — Pailer propose que *La Princesse de Clèves* peut être lu comme un roman, bien que Madame de Lafayette se situe effectivement entre deux siècles : la prose narrative de la *nouvelle* du XVI^{e} siècle et la technique du nouveau roman (historique) du XVII^{e} siècle (280 ; notre synthèse paraphrastique).

[221] Voir supra, Introduction.

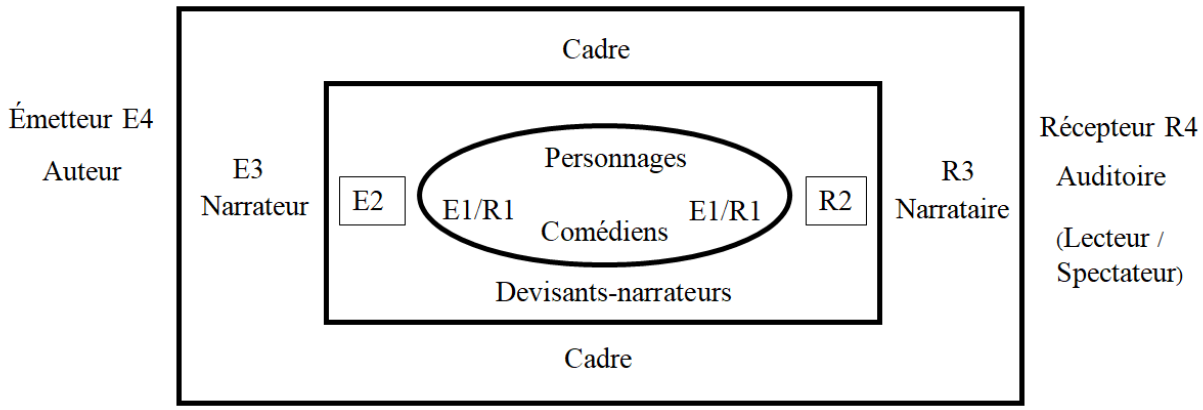

Figure 3.1 Modèle hybride : entrelacement des modes narratifs et dramatiques

La théorie de Pfister est fondée sur une distinction nette entre la communication dans la prose narrative et la performance théâtrale. On observe tout d'abord que la transmission de la parole change à travers les différents niveaux sémiotiques superposés (dans le sens de Genette) ou, comme les appelle Pfister, les systèmes de communication. On retient donc les quatre combinaisons suivantes : le système de communication interne E1/R1 (le rapport *Émetteur/Récepteur* des personnages, ou des comédiens sur scène),[222] le système de communication intermédiaire E2/R2 (le rapport *Émetteur/Récepteur* des devisants-narrateurs), ainsi que les deux systèmes de communication externes, à savoir E3/R3 dans le cadre (le rapport *Émetteur/Récepteur* entre le narrateur-auteur — l'auteur idéal — et le destinataire du message, le narrataire virtuel)[223] et E4/R4 (le rapport *Émetteur/Récepteur* entre l'auteur réel et l'auditoire

[222] Pfister se sert des termes *S1 / E1*, de l'allemand *Sender* / *Empfänger* (20-21).

[223] Nous empruntons le terme de *virtuel* à Jean Milly (41).

réel) en dehors du cadre narratif. Pour paraphraser Pfister,[224] la différence principale entre la communication narrative et la communication dramatique réside dans le fait que les positions intermédiaires E2/R2 ne sont pas occupées (voir l'encadrement ci-dessus). Pour compenser cette lacune, on se sert dans le genre dramatique d'autres moyens de communication, des codes, sur l'axe horizontal (tels que la tonalité, la voix, les gestes, les effets de physionomie), alors que sur l'axe vertical, c'est le dialogue entre les personnages (ou les comédiens) au niveau E1/R1 qui aboutit à un transfert d'information d'un niveau à l'autre (par exemple, au moyen d'un scénario

---

[224] Manfred Pfister :

« Der Unterschied der beiden Modelle liegt darin, daß in dramatischen Texten die Positionen S2 und E2 nicht besetzt sind, das vermittelnde Kommunikationssystem also ausfällt. Dieser 'Verlust' an kommunikativem Potential gegenüber narrativen Texten wird jedoch schon dadurch kompensiert, daß dramatische Texte über außersprachliche Codes und Kanäle verfügen, die die kommunikative Funktion von S2 une E2 zum Teil übernehmen können, und daß ein anderer Teil auf das innere Kommunikationssystem verlagert werden kann (z.B. durch Fragen und Antworten von S/E1, die mehr der Information des Publikums als der gegenseitigen Information dienen). » (21)

Consulter aussi *Typische Formen des Romans* de Franz Karl Stanzel (11-17) pour les rapports dans les différentes constructions narratives dont le récit d'auteur (le narrateur pourrait être l'auteur réel ou l'auteur idéal) qui exige que E2/R2 soient occupés par un narrateur indépendant (extradiégétique), la narration à la première personne et le texte autobiographique (E2 occupé par un des personnages du niveau E1, donc intradiégétique), ainsi que le récit personnel qui est très similaire au genre dramatique (E2 étant inoccupé).

interrogatif direct parmi les personnages au niveau E1/R1) dont le destinataire ultime est l'auditoire au niveau E4/R4.

Le modèle de Pfister sert comme pierre de touche pour lier le cadre narratif de la communication avec la nouvelle encadrée et les effets de l'ironie verbale. Celle-ci est, selon Hamon, à la fois « une construction représentée » (152) par l'auteur et « une image d'énonciation reconstituée par un lecteur » (152), ce qui entraîne, on l'a montré, un rapport étroit entre l'émetteur E4 et le récepteur R4, à savoir l'auteur et l'auditoire. D'où la notion du lecteur actif et « co-producteur de l'œuvre » (Hamon 151). Il en va de même pour la nouvelle. Comme l'explique Mathieu-Castellani, « un recueil de nouvelles, [...] l'écriture n'est qu'enregistrement de la parole conteuse » (*La Conversation* 13). Autrement dit, beaucoup de contes et de nouvelles ont été écrits à partir d'une tradition orale préexistante. Il est donc important de noter que le cadre simule l'oralité dans l'*Heptaméron*, par exemple, mais qu'en même temps, il est la marque du travail de l'auteur qui a rassemblé ces histoires en les enchâssant ainsi. On pourrait parler d'un cadre fictif à valeur rhétorique où se déroule la « scène ironique » (Hamon 124) avec des personnages qui communiquent et partagent une information sous forme de l'énoncé ironique d'un côté, et un public de lecteurs ou un auditoire de l'autre.

Il s'ensuit la soi-disant complicité entre l'ironiste, l'ironisé et le lecteur (ou le spectateur) puisque la topographie horizontal et vertical du cadre (et alors, de la communication dramatique) permet le transfert de l'énonciation ironique d'un niveau à l'autre, mais aussi à l'ironiste d'occuper plusieurs rôles (même des rôles doubles) et de représenter plusieurs voix pour assurer les effets de l'ironie. Il s'agit là d'une dimension de l'ironie qui est indissociable de la question de la voix de l'auteur, l'énoncé ironique des personnages n'étant pas nécessairement celle de

l'auteur (Hamon 151). On autre effet construit par l'écrivain est, on l'a vu, l'entrelacement des différentes formes de l'ironie, à savoir de l'ironie verbale, de l'ironie situationnelle et de l'ironie dramatique. C'est surtout l'ironie dramatique qui aboutit à cette connexion Émetteur E4 /Récepteur R4, alors que l'ironie verbale contribue souvent à un effet de théâtralité à travers les différents cadres, niveaux sémiotiques et signaux.

Quant au lien étroit entre communication et performance théâtrale dans *La Princesse de Clèves,* notre modèle hybride montre comment la transmission de la parole change à travers les différents niveaux sémiotiques superposés, à savoir les systèmes de communication. Autrement dit, la focalisation change à travers les différents niveaux narratifs dans *La Princesse de Clèves,* comparable à la hiérarchie des niveaux narratifs dans l'*Heptaméron*. Voici deux mises en scènes distinctives, notamment la description de l'apparition fictive de Mlle de Chartes à la cour et le décor historique (et social) de la Cour du roi Henri II :

> Il parut alors une beauté à la Cour, qui attira les yeux de tout le monde, et l'on doit croire que c'était une beauté parfaite, puisqu'elle donna de l'admiration dans un lieu où l'on était si accoutumé à voir de belles personnes. (46) [225]

Et voici le portrait que Mme de Lafayette fait de la cour royale :

> L'ambition et la galanterie étaient l'âme de cette cour, et occupaient également les hommes et les femmes. [...] Personne n'était tranquille, ni indifférent : on songeait à s'élever, à plaire, à servir ou à nuire ; on ne connaissait ni l'ennui, ni l'oisiveté [...]. (52-53)

[225] Toutes nos références à *La Princesse de Clèves*, désormais *LPC*, renvoient à l'édition Bernard Pingaud.

À l'égard de la communication narrative dans le genre de la *nouvelle*, nous rappelons la structure de la nouvelle 5 de l'*Heptaméron* : l'histoire de la batelière est racontée par le devisant-narrateur Geburon (un narrateur au 2ème degré qui, en tant que personnage du récit-cadre, fait partie du système de communication intermédiaire), alors que le personnage de la batelière appartient au système de communication interne (au 3ème degré). Par contre, le narrateur-auteur est situé au 1er degré.[226]

D'un point de vue structural, on observe que les descriptions didascaliques dans *La Princesse de Clèves* entrelacent non seulement le narratif et le dramatique, mais aussi les différents systèmes de communication comme présentés ci-dessus : le système de communication externe E4/R4 désigne le rapport entre l'auteur réel (Mme de Lafayette, Marguerite de Navarre) et le lecteur réel (équivalant au spectateur dans la comédie). E3/R3 désigne — en tant que deuxième système de communication externe, mais subordonné à E4/R4 — le rapport entre le narrateur-auteur situé au 1er degré (dans le récit-cadre, mais à l'extérieur de l'histoire elle-même) et le destinataire du message, le narrataire E3 qui lui est symétrique : dans *La Princesse de Clèves*, le sujet impersonnel « Il parut alors » et le pronom sujet « on » suggèrent l'existence d'un narrateur idéal (extradiégétique), qui semble se confondre avec l'écrivaine, Mme de Lafayette, alors que le narrateur-auteur chez Marguerite de Navarre dit *je* (« que je veulx escripre ») dans le prologue. Le système de communication intermédiaire E2/R2 représente la relation entre un narrateur au 2ème degré, intradiégétique, et un narrataire E2. Les deux positions sont occupées tant dans *La Princesse de Clèves* (les personnages principaux tels

[226] La structure est similaire dans la nouvelle 3 de l'*Heptaméron* et dans la nouvelle 6 des *Nouvelles Récréations*.

que le prince de Clèves et Mme de Chartres lorsqu'ils racontent, dans les digressions, les histoires des personnages historiques ou inventés)[227] que dans l'*Heptaméron* (les devisants-narrateurs qui relatent des histoires, c'est-à-dire les nouvelles d'où ils sont absents, et qui débattent dans les discussions). On observe que le passage d'un niveau ou d'un récit à l'autre est tout à fait possible ; c'est commun à tous les genres. Mais de surcroît, c'est exactement cette hybridité entre système de communication externe et interne qui permet à Mme de Lafayette de dévoiler les histoires d'amour et les intrigues de quelques personnages historiques dans un cadre historique de fiction. Le système de communication interne E1/R1 désigne le rapport des personnages qui conversent entre eux à l'intérieur des digressions, ou les personnages au 3ème degré à l'intérieur des récits navarriens. Dans *La Princesse de Clèves*, cette position reste pourtant inoccupée pendant le déroulement de l'intrigue principale (qui forme le nœud même de la diégèse). À cet égard, les quatre digressions ont leur place sans nécessairement laisser entendre la voix de l'écrivaine — c'est la voix d'un narrateur fictif. Cependant, le lecteur comprend bien sûr qu'il s'agit des interventions de Mme de Lafayette sous forme de digressions fictives qui lui permettent de dévoiler la vérité de la vie à la cour.

Comme l'explique Jean-Michel Delacomptée, c'est grâce au système de communication interne que

---

[227] C'est-à-dire les histoires de Mme de Valentinois (70-77 ; narrateur : Mme de Chartres), de Mme de Tournon (92-103 ; narrateur : le prince de Clèves), d'Anne de Boulen (118-121 ; narrateur : Mme la Dauphine) et celui du vidame de Chartres qui raconte sa propre histoire (139-148).

> [d]es amours que le roman met en scène, aucun ne ressemble aux autres. Chaque personne aime à sa manière. Même les silhouettes qui passent aiment d'une façon particulière. Henri VIII d'Angleterre, jouisseur obèse, se prend de passion pour les beautés, les épouse et les décapite. L'amour chez lui se mêle de sang, et même d'inceste. Le chevalier de Guise, cadet de famille, aime sans espoir M[lle] de Chartres, héritière promise aux plus hautes alliances : son amour se consume sous les marques d'un scrupuleux respect. Henri II aime passionnément Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois, la favorite hautaine, tout comme Sancerre aime passionnément M[me] de Tournon, la veuve duplice. (20-21)

Il s'ensuit que, dans *La Princesse de Clèves*, la « jalousie côtoie la vérité, l'aveuglement la confiance, la fidélité le mensonge, les élans le cynisme » (Delacomptée 21). On constate donc que tous les niveaux narratifs sont occupés, tant chez Mme de Lafayette que chez Marguerite de Navarre. Cela prouve que l'architecture de *La Princesse de Clèves* unit les traits caractéristiques de la *nouvelle encadrée*, les procédés dramaturgiques propres à la comédie,[228] et ceux d'une narration en prose. Par ailleurs, au-delà de l'amusement et du divertissement que procurent surtout les comédies pour le spectateur, le système de communication interne E1/R1 véhicule non seulement des informations essentielles, mais aussi un discours critique. C'est là que le double langage de l'ironie verbale se met en scène.

Quant au plan thématique, Madame de Lafayette traduit dans les passages ci-dessus les préoccupations d'une société dont les mœurs ont changé depuis le XVI[e] siècle : mis dans le cadre historique de la Cour du roi Henri II, l'enchevêtrement de personnages fictifs et réels dévoile la

[228] Pour de plus amples détails sur la fonction théâtrale des quatre digressions, voir supra, (l'étude de Makropoulou).

complexité et les mobiles maléfiques d'un monde dans lequel l'être s'identifie au paraître.[229] La romancière juxtapose au monde de la galanterie le monde de passions intéressées, où les femmes s'attachent souvent aux rois, aux princes et à tout autre grand seigneur pour des raisons d'élévation sociale. C'est-à-dire que ce lien que les deux sexes nommaient amour était comparable à une sorte de commerce où l'on s'engageait souvent même sans goût.[230] Par conséquent, le mariage n'est que très rarement le résultat d'un amour réciproque, mais celui d'une alliance de pouvoir ou de politique, arrangée par les parents des futurs époux. Le bonheur matrimonial étant fondé sur une relation homme-femme où l'intérêt matériel prédomine, il n'est

---

[229] Les *mémoires*, comme les appelle l'écrivaine, suggèrent la réalité d'une histoire narrée par rapport aux événements et aux caractères présentés. Toutefois, le protagoniste principal, Mme de Clèves, n'est qu'une création fictive ; il en est de même pour Mme de Chartres, sa mère (Pingaud 46). Un prince de Clèves a existé dans l'histoire de France mais, comme l'explique Pingaud, il est décédé à l'âge de vingt ans (1544-1564). Il s'agirait donc d'un personnage de fiction, alors qu'il « a bien existé un duc de Nemours, né en 1531, marié en 1566 à Anne d'Este, mort en 1585 » (*LPC* 261). Par ailleurs, la question de savoir si les personnages ou les aventures présentés par Mme de Lafayette sont réels ou inventés n'a pas d'importance pour notre analyse ; ils deviennent tous fictifs en entrant dans la fiction. Voir aussi Milly sur la réalité, ou bien l'irréalité d'un « être de fiction » (42).

[230] L'œuvre s'ouvre aussi à une analyse psychologique du comportement des personnages qui raisonnent et déraisonnent à cause de leur aveuglement amoureux. Cela n'étant pas au centre de notre projet, nous n'en parlerons que très peu.

pas étonnant que ce soient l'absence de fidélité en amour et les aventures extraconjugales qui caractérisent le mariage arrangé.

Quant aux rôles et fonctions de l'ironie dans *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette, nous nous concentrons, comme dans les chapitres précédents, sur le classement de l'ironie selon les critères suivants : l'ironie comme figure de rhétorique ciblant certains types de personnages, comme arme verbale visant à l'attaque ou à la défense, comme moyen de rabaissement et, enfin, comme moyen de dissimulation.

3.1 L'ironie comme figure de rhétorique ciblant certains types de personnages

En ce qui concerne à l'énonciation ironique ciblant des types, nous nous limitons à la représentation des personnages principaux dont Mlle de Chartres (l'héroïne, la future princesse de Clèves), le prince de Clèves (l'époux amoureux qui se rend malheureux) et le duc de Nemours (le rival en amour du prince de Clèves). Centrée sur le phénomène du coup de foudre réciproque (entre Mme de Clèves et le duc), l'intrigue principale montre comment un mariage insipide se transforme en véritable triangle amoureux.

En voici le résumé : la jeune Mlle de Chartres est introduite à la Cour d'Henri II, où sa mère espère trouver un mari adéquat pour elle. Le prince de Clèves, devenu passionnément amoureux d'elle, souhaite « ardemment l'épouser » (*LPC* 51) ; Mlle de Chartres y consent, mais sans avoir « aucune inclination particulière pour sa personne » (*LPC* 61), seulement de l'estime. Le prince aime sa femme qui pourtant aime — et est aimée par — le duc de Nemours. Mme de

Clèves, ayant honte de ses sentiments pour un autre que son mari, le rassure quant à sa fidélité lors d'une démonstration affectée.[231] Mais M. de Clèves, soumis aux soupçons et victime des fausses apparences, finit par trouver la mort par désespoir. Libre et en proie aux remords, la princesse de Clèves explique à M. de Nemours (lors d'un rendez-vous secret) qu'elle ne l'épousera jamais. Elle a peur que Nemours — qui a la réputation d'un Dom Juan — l'abandonne pour une autre en raison de sa disposition à la galanterie.

La scène de l'aveu montre la cruelle ironie d'un propos sincère, mais voué à l'échec. Voici comment les conditions de l'ironie situationnelle se dégagent : contrairement à l'ironie verbale, celle-là est non-intentionnelle et résulte d'une fusion de réalités antagonistes dont les effets sont irréversibles. C'est-à-dire que l'aveu, qui avait pour but de rassurer M. de Clèves de la fidélité de son épouse, le précipite à la mort. On reconnaît facilement ici un acharnement du destin sur les époux : d'un côté, le narrateur fait la peinture d'un mari honnête, mais peu aimé, qu'une bonne intention a « rendu le plus malheureux homme du monde » (*LPC* 207) — bien qu'il n'y ait rien qui prouve effectivement la culpabilité de l'épouse. La jalousie l'exacerbe et engendre des malentendus fatals. De l'autre, la princesse de Clèves aurait pu trouver une sorte de

---

[231] Voici le début de la scène de l'aveu :

« Eh bien, Monsieur, lui répondit-elle en se jetant à ses genoux, je vais vous faire un aveu que l'on n'a jamais fait à son mari ; mais l'innocence de ma conduite et de mes intentions m'en donne la force. [...] Je vous demande mille pardons, si j'ai des sentiments qui vous déplaisent, du moins je ne vous déplairai jamais par mes actions. » (*LPC* 166)

Il est intéressant de noter que la scène est contre le goût des lecteurs d'antan (Pingaud 264-269).

bonheur dans son mariage, mais sa passion pour un beau cavalier galant la rend insensible à l'amour sincère de son mari. Et, comble de l'ironie situationnelle, contrairement aux attentes du lecteur, elle refuse un deuxième mariage.

L'effet du sort est double : la confidence s'avère néfaste pour M. de Clèves puisque les nouvelles certitudes remplacent une vérité soupçonnée à des yeux déjà aveuglés par l'amour et par la jalousie. Quoique l'héroïne se serve d'une éloquence d'insistance et de sincérité qui consiste à dévoiler la vérité d'une chose à la fois incontrôlable et cachée, le décalage entre l'idéal (l'aveu) et le réel (la réaction du mari) affirme que le désir de faire table rase n'améliore point les choses — et que, ce qui est pire, celui qui dit la vérité est blâmé d'adultère. C'est dans de telles circonstances que l'ironie situationnelle est générée. Malgré leurs différences, on découvre ici des parallèles pertinents entre le discours d'un Dom Juan (supra, section « L'ironie comme moyen de dissimulation ») et celui d'une Mme de Clèves : on ne croit ni l'un ni l'autre lorsqu'il est question de la sincérité. Ainsi, les dimensions tragiques et comiques se mêlent et font ressortir le tragique en accentuant paradoxalement sa dimension ironique : le recours à la vérité s'avère une confession vaine et déjouée. De plus, le dénouement est conçu comme une tragédie grecque avec le rôle primordial de la fatalité. Il convient de dire, avec Venesoen, que les procédés utilisés par Mme de Lafayette permettent d'associer *La Princesse de Clèves* au genre de la tragi-comédie.

Cela dit, on ne peut que difficilement laisser de côté l'ensemble des manifestations de l'ironie verbale. Par exemple, avant la scène de l'aveu, l'auteur contraste inlassablement le champ lexical du tourment et du déchirement sentimental du futur époux avec celui d'une jeune fille dont tant la beauté que l'indifférence surprennent.

S'interrogeant sur la relation entre l'amour et le mariage dans les comédies moliéresques, Gutwirth prétend ceci :

> Le contrat de mariage a transformé la liberté de l'amour en obligation, mais seule *une obligation libre* peut s'apparenter à l'amour d'une part, à la vertu de l'autre. Le mariage véritable est donc une union librement consentie qui engage la liberté en la préservant [...]. En restant fidèles l'un à l'autre, les conjoints sont fidèles à eux-mêmes [...]. Dieu est témoin mais n'est pas le maître d'un lien qui consacre surtout la pleine humanité de ceux qui s'unissent ainsi dans la chair comme dans l'esprit. (90)

Rien de tel dans la *Princesse de Clèves* : le mariage des protagonistes résultant d'un arrangement pour des raisons d'élévation sociale, il s'agit d'un contrat qui exclut, selon la théorie de Gutwirth, l'amour. Car l'amour se heurte à une vérité ancienne : l'impossibilité de le forcer, de l'imposer à l'autre. La mention du fait que Mlle de Chartres épouse le prince de Clèves « avec moins de répugnance qu'un autre » (*LPC* 61) en révèle à plusieurs égards. Tout d'abord, l'antithèse ironique trahit le goût de l'écrivaine pour l'ironie verbale, ici perceptible à travers ces termes oxymoriques, paradoxaux pour ainsi dire ; *répugnance* signale le manque d'enthousiasme à l'égard de ce mariage. Juxtaposé à l'énumération « de bonnes qualités dans M. de Clèves [qui faisait] paraître tant de sagesse pour son âge » (*LPC* 61), l'ironie verbale renforce cette opposition entre la joie et l'écœurement que le mariage procure aux futurs époux ; de plus, elle fait ressortir l'antagonisme de sentiments. Puis, le terme de *sagesse*,[232] qualité caractéristique du mari, est fort ambigu : complément du verbe *paraître*, il prend la fonction d'une antithèse ironique qui suggère que ce qui paraît n'est pas nécessairement la vérité. De là l'allusion ironique aux formes du goût de paraître et à l'intelligence qui concordent avec celles des mœurs.

[232] Voir aussi l'article édifiant de Richard Hodgson sur les vertus humaines (telles que la sagesse, la prudence et la fortune) chez La Rochefoucauld.

Rappelons que Clèves « eût préféré le bonheur de lui plaire [à sa femme] à la certitude de l'épouser sans en être aimé » (*LPC* 60). Mais, n'est-ce pas exactement cette certitude qu'elle ne l'aime pas qui laisse en douter, qui anéantit l'idée d'un être intelligent ? Or, d'après le moraliste La Rochefoucauld,[233] la « connaissance de la nature humaine comporte la connaissance de soi (que Cureau de la Chambre appelle « sagesse ») et la connaissance des autres (que Cureau de la Chambre appelle « prudence ») » (Hodgson, *La sagesse* 238). Autrement dit, il faut se connaître soi-même pour connaître autrui. Cependant, on a du mal à trouver de la sagesse et de la prudence chez un personnage dont la raison est aveuglée d'abord par la passion et ensuite par la jalousie. Pourquoi épouser une jeune fille qui n'est qu'insensibilité ? N'est-on pas tenté de dire que l'écrivaine cherche à opposer l'indifférence et l'ignorance d'une jeune fille qui n'a pas encore connu l'amour au labyrinthe des rêveries romanesques d'un homme frappé par le coup de foudre. Voici M. de Clèves dont les paroles ne manquent pas de pointe mordante :

> Est-il possible, lui disait-il, que je puisse n'être pas heureux en vous épousant ? Cependant, il est vrai que je ne le suis pas. Vous n'avez pour moi qu'une sorte de bonté qui ne me peut satisfaire ; vous n'avez ni impatience, ni inquiétude, ni chagrin ; vous n'êtes pas plus touchée de ma passion que vous le seriez d'un attachement qui ne serait fondé que sur les avantages de votre fortune et non pas sur les charmes de votre personne. (*LPC* 61-62)

Ce reproche, entremêlé des traits essentiellement sérieux et tragiques, révèle une dimension à la fois paradoxale et ironique. Évidemment, le personnage sait bien manier l'ironie spirituelle cicéronienne : son ton sérieux déguise délibérément sa pensée pour dire autre chose que ce que

---

[233] L'amitié étroite entre Mme de Lafayette et le duc de La Rochefoucauld (1613-1680) permet d'établir des rapprochements pertinents entre *La Princesse de Clèves* et les *Maximes* du moraliste français.

l'interlocuteur pourrait penser. Cette autre chose est l'étonnement, l'amertume et la critique de ce paradoxe qu'il n'est ni heureux, ni satisfait. De plus, l'allusion à un attachement fondé « sur les avantages de votre fortune » rappelle le mariage arrangé par une mère à la fois vertueuse et ambitieuse. C'est un jugement sur le monde des passions et des liaisons intéressées, un milieu différent de celui où la jeune fille a grandi (elle a été élevée loin de la cour par sa mère). La compréhension de cette énonciation ironique intentionnelle repose sur la reconnaissance des marqueurs de la formule ironique. Il en émane certainement le sourire du lecteur qui comprend facilement la critique sous-entendue des femmes qui s'attachent aux hommes pour des motifs d'élévation sociale ; quant à la jeune fille, elle ne comprend rien.

Être ou ne pas être intéressée, le prince de Clèves décrit ici de façon concrète une relation à laquelle l'on ne prend évidemment aucun goût. Un jeu verbal similaire dévoile la non-réciprocité de cet amour par l'antiphrase « vous n'avez pour moi qu'une sorte de bonté qui ne me peut satisfaire » : elle signale, par ironie, à travers un terme positif (« une sorte de bonté ») inséré dans une phrase à double négation (« ne …que » ; « ne me peut satisfaire ») le contraire de ce qu'elle communique. *Bonté* se dit d'une qualité morale, « de ce qui est bon » (*Petit Robert*). Le terme indique de la gentillesse, de l'amabilité mais pas d'amour, ce à quoi on devrait s'attendre entre deux personnes qui sont sur le point de se marier. C'est « le langage de l'amant frustré [qui] reproche à Mlle de Chartres sa passivité, ses froideurs, et davantage, sa frigidité » (Venesoen 59). Passivité, certainement ; frigidité peut-être, mais il nous semble utile d'en traiter séparément.

De plus, la négation de tout sentiment fait aussi un contraste paradoxal avec l'idée d'une attirance par « les charmes de votre personne ». À quelles qualités physiques ou morales fait-il

allusion si l'objet de son inclination amoureuse ne fait que ce que « la bienséance » (*LPC* 62) lui permet ?[234] Évidemment, l'amour et la passion ont de multiples visages en ces lieux uniques du paraître comme l'est la cour royale. Voilà donc des perceptions individuelles d'un objet de passion, d'une jeune fille enchanteresse : le duc de Nemours tombe immédiatement sous son charme et est « tellement surpris de sa beauté [qu'il ne peut] s'empêcher de donner des marques de son admiration » (*LPC* 67). Par contre, le prince de Clèves l'aime pour sa vertu et sa beauté.

Bien que Mme de Lafayette n'arrive pas explicitement à la même conclusion, on trouve dans le texte des indices qui suggèrent que Mlle de Chartres aime le prince de Clèves à sa manière, c'est-à-dire selon ce qui lui semble bienséant. Ignorante en matière amoureuse, elle suit les valeurs et conseils inculqués par une mère qui prêche la chasteté sans l'instruire sur les questions de l'amour. Néanmoins, l'inclination amoureuse de Mlle de Chartres pour le prince de Nemours témoigne que ce ne sont ni l'ignorance, ni l'âge qui empêchent l'amour, mais l'incompatibilité de sentiments et alors, l'incompatibilité des partenaires. D'où son incompréhension vis-à-vis des reproches du prince de Clèves qui,[235] qu'il le veuille ou non, doit reconnaître que la jeune fille ne partage pas les « sentiments qui le pouvaient satisfaire » (*LPC* 63). Rien de cette notion d'une « violente passion que la nature inspire aux jeunes gens de divers sexes », comme Furetière définit l'amour — et comme on l'observe chez les protagonistes masculins. Inversement, c'est le portrait d'une épouse vertueuse de seize ans dont le cœur n'est

---

[234] À noter que le terme désigne une qualité plus sociale que morale : c'est la conduite respectueuse de ce qui se dit et de ce qui se fait conforme à l'ensemble de règles sociales.

[235] Infra, section « L'ironie comme arme verbale visant à l'attaque ou à la défense ».

pas encore touché, mais qui fera l'expérience de la passion folle, incontrôlable qu'est le coup de foudre. D'ailleurs, le phénomène peut frapper n'importe qui, n'importe où, n'importe quand comme nous le voyons à l'exemple des personnages principaux.

Dans cette perspective, le duc de Nemours n'en est pas épargné : il est éperdument amoureux d'elle. Ce noble d'une beauté incroyable est dépeint comme « un chef-d'œuvre de la nature [comme] l'homme du monde le mieux fait et le plus beau » (*LPC* 41). L'exagération dans les termes — sans doute positifs — suggère une dimension ironique de la part de l'écrivaine en ce qui concerne ce parangon d'excellence et de perfection. La description du prince de Clèves se réduit à trois lignes,[236] alors que celle du duc de Nemours frappe par une description uniformément répartie sur trois quarts de la page suivante. Jalonnée par de nombreuses hyperboles et d'adjectifs descriptifs, ce passage illustre la distance et l'opposition entre les antagonistes. Notons que la jeune Mlle de Chartres est également « d'une beauté parfaite » (*LPC* 46) — un fait qui semble les rapprocher plutôt que les séparer. Cependant, on découvre dans la description du cavalier aussi les termes du plaisir et de la séduction : aimer et être aimé, les caractéristiques typiques d'un homme disposé à la galanterie — d'un Dom Juan.[237] Voici une voix féminine :

---

[236] En voici le portrait : « Le second, qu'on appelait le prince de Clèves, était digne de soutenir la gloire de son nom ; il était brave et magnifique, et il avait une prudence qui ne se trouve guère avec la jeunesse » (*LPC* 40).

[237] « Nemours, Dom Juan, sinon de son état, du moins de réputation » (Venesoen 62).

> M. de Nemours avait raison, dit la Reine Dauphine en souriant, d'approuver que sa maîtresse allât au bal. Il y avait alors un si grand nombre de femmes à qui il donnait cette qualité que, si elles n'y fussent point venues, il y aurait eu peu de monde. (*LPC* 81)

La remarque est baignée d'ironie. D'une part, le personnage exerce une acuité d'esprit qui prend la fonction d'une critique sociale dans le sens de Bergson : résultant des circonstances qui le provoquent, son discours est accompagné d'un sourire pour atténuer ses réflexions à l'égard du caractère volage du duc. La Reine Dauphine cherche également à masquer le fait qu'elle parle évidemment d'un sujet délicat, peu convenable pour une femme de jadis.[238] Par conséquent, elle se sert de l'ironie verbale pour se protéger contre les reproches éventuels ou la critique de l'auditoire en ce qui concerne sa critique. L'antiphrase ironique et la juxtaposition des termes antithétiques « un si grand nombre de femmes » et « si elles n'y fussent point venues, il y aurait eu peu de monde » suggèrent l'ironie et la moquerie, voire le rire silencieux du narrateur en ce qui concerne les succès amoureux du duc. Effectivement, l'écrivaine « ne cache ni son amusement ni son ironie devant cette superbe polygamie » (Venesoen 55) de Nemours. Malgré tout, nous sommes d'avis que le personnage représente aussi le paradoxe d'un Dom Juan qui, bien qu'il aime toutes les femmes, ne ment pas, n'est pas hypocrite lorsque la situation l'exige.

D'autre part, le personnage dégage les coutumes d'une société qui n'accepte pas l'infidélité conjugale. Nous servant de notre modèle de communication ci-dessus, le passage montre par excellence comment le transfert d'information d'un niveau sémiotique à l'autre se

---

[238] Voir sur cet aspect aussi la 3ème nouvelle de l'*Heptaméron* : le rire de la reine masque son embarras lorsque le gentilhomme, un inconnu pour ainsi dire, lui parle de sujets délicats tels que l'honneur et l'infidélité conjugale. Voilà des parallèles pertinents entre la réaction des protagonistes féminins.

réalise grâce à ce message codé comme l'est l'énoncé ironique : la popularité, les succès galants et les conquêtes du duc surpassent ceux du roi. Autrement dit, au delà de l'amusement que procure l'observation du personnage (de la Reine Dauphine) pour l'auditoire à l'intérieur de la communication intermédiaire E2/R2 et pour le lecteur réel (au niveau R4), le système de communication et alors, la voix du personnage, véhicule un deuxième discours critique : l'allusion à la liaison du roi Henri II « qui a pour maîtresse Diane de Poitiers, la duchesse de Valentinois » (Pingaud 262).[239] C'est dans le dialogue du narrateur avec le narrataire virtuel (les autres personnages) ou réel (le lecteur) que le l'ironie verbale voile et dévoile la vérité.

3.2 L'ironie comme arme verbale visant à l'attaque ou à la défense

Manifestant de la vertu dans un environnement où l'infidélité conjugale prédomine, le personnage de la princesse de Clèves est aussi étonnant que celui du duc de Nemours. Elle se sert d'un discours assez ambigu, ironique par endroits, vis-à-vis des reproches du prince de Clèves :

> Il y a de l'injustice à vous plaindre, lui répondit-elle ; je ne sais ce que vous pouvez souhaiter au-delà de ce que je fais, et il me semble que la bienséance ne permet pas que j'en fasse davantage. (*LPC* 62)

Aux yeux de la jeune femme, le jugement est injuste puisque c'est la bienséance qui impose et règle la conduite en société. De plus, elle ne fait que suivre les préceptes et le modèle

[239] Selon Pingaud, ce que l'écrivaine rapporte des « relations, amoureuses et politiques » (262) des membres de la famille royale est véridique. Les détails de leur liaison sont rapportés par Mme de Chartres dans la première des quatre digressions (*LPC* 70-77).

d'instruction de sa mère. Faisant ce que l'étiquette exige, son étonnement, c'est-à-dire son incompréhension est une réaction bien naturelle. Comme l'explique Grégoire,

> [l]e bonheur de l'épouse réside en effet dans le principe qu'il faut aimer son mari et s'en faire aimer en se présentant à lui comme un modèle de vertu et d'honnêteté. La déférence, la soumission, l'obéissance font partie de [cette conduite]. (251)

Cependant, fondée sur un raisonnement franc et sans faille, la réplique de la jeune femme révèle aussi les traces d'une dimension ironique : les règles de la bienséance, ne sont-elles pas un bon prétexte pour justifier son manque d'affection ?

C'est ainsi qu'elle continue sa défense : « Vous ne sauriez douter [que je] n'aie de la joie de vous voir, et je rougis si souvent en vous voyant que vous ne sauriez douter aussi que votre vue ne me donne du trouble » (*LPC* 62). Le terme de « trouble » est significatif. D'un côté, Mlle de Chartres incarne à la fois la sincérité et l'ignorance ; de l'autre, l'expression *donner du trouble* s'oppose à l'idée que la vue de son futur mari lui donne de la joie. De plus, le mot *trouble* apparaît et réapparaît tout au long du texte, ce qui suggère une allusion à la relation des époux. Nous sommes donc d'avis qu'il s'agit là d'un jeu verbal de l'écrivaine qui se moque inlassablement de « la naïveté, voire [de] l'ignorance de sa jeune héroïne qui ne comprend pas que ses rougeurs viennent de sa modestie, et non de son cœur » (Venesoen 65). Voici la réplique du prince de Clèves : « Je ne me trompe pas à votre rougeur, répondit-il ; c'est un sentiment de modestie, et non pas un mouvement de votre cœur, et je n'en tire que l'avantage que j'en dois tirer » (*LPC* 62). Alors que la jeune femme « ne savait que répondre, et ces distinctions étaient au-dessus de ses connaissances » (*LPC* 62), le prince de Clèves ne connaît que trop bien les symptômes de l'amour. Aussi reconnaît-il les marques de l'amour et sait les distinguer des fausses apparences ; d'où son explication ironique — à l'allure de son style

cicéronien — en ce qui concerne les preuves d'affection de la jeune femme. Dans le sillage de la théorie du moraliste Jacques Esprit (1611-1677), nous précisons que

> les paroles et les « actions conformes aux regles [sic] les plus severes [sic] de la pudeur » (II, 83) ne sont qu'une fausse modestie. Plus précisément, « leur modestie [celle des filles] est une voye par laquelle elles insinuënt [sic] aux hommes qu'ils ne hazardent [sic] rien des [sic] les épouser » (II, 83).[240]

Ce que le prince tient à insinuer, c'est la fausseté de la conduite féminine et de ses signes d'amour. De là la réponse ironique « je n'en tire que l'avantage que j'en dois tirer » (*LPC* 62). Son éloge paradoxal de la modestie de la jeune femme signale aussi la déception et la résignation d'un mari qui a cru en des sentiments impossibles, voire utopiques. Par conséquent, le rapport entre sujet passif (la jeune femme ignorante) et sujet actif (l'époux amoureux) commence à se transformer en parcours passionné érotique imaginaire qui suscitera de grandes réflexions et

---

[240] Esprit continue en concluant que les filles se montrent modestes parce que « l'estat des filles est un estat de sujetion » (II, 83). Alors, c'est

« pour secoüer le joug d'une mere, et pour s'establir par le mariage, c'est aimer son repos et sa liberté. D'où il faut necessairement conclure qu'il n'y a que la modestie des femmes Chrétiennes qui soit une vertu véritable, parce qu'elles seules comprennent que la modestie des paroles est la chasteté de la langue, et que pour être tout à fait pures et honnêtes, il faut qu'elles le soient dans leurs entretiens. Elles comprennent aussi qu'elles le doivent être dans leurs actions parce que les actions modestes sont le caractere de l'honnêteté. » (II, 84-85)

Honnêteté de langage, modestie de paroles, certainement, on les trouve chez la princesse de Clèves en présence de son mari. Cependant, on en a des doutes en ce qui concerne ses actions et ses paroles en présence du duc de Nemours.

méprises. Mais si le prince l'aime pour sa vertu pourquoi la lui reprocher ? C'est ici qu'il convient de dire, avec Grégoire, que « le prince s'est, lui, mépris sur la nature humaine de sa femme, une nature qu'il croyait assujettie à sa personne alors qu'elle échappait en fait à son contrôle » (257). Elle lui échappe, effectivement, en raison de cette grande disparité entre la conceptualisation de l'amour chez un personnage plus mûr et chez un personnage en voie de formation. La réplique du mari prend ici la dimension d'un faux éloge ironique visé à la critique — une critique toutefois inutile, voire absurde puisque « la princesse va paradoxalement être incapable de reconnaître les signes de sa propre passion pour le duc de Nemours » (Grégoire 252). Cette observation pertinente ne fait que réaffirmer à la fois son ignorance et sa confusion après avoir été frappée elle-même par le coup de foudre. En fait, dans le cas du prince de Clèves, la méprise va aussi loin que d'accuser son épouse d'hypocrisie et de l'abaisser au rang de menteuse (*LPC* 205).

Ironiquement, l'héroïne, se défendant contre les reproches du duc de Nemours, se servira encore une fois du terme de *trouble*. Bien qu'il ait essayé de convaincre la jeune veuve de sa méprise en qui concerne l'auteur de la lettre,[241] celle-ci ne s'abandonnera pas à son amour. Voici comment elle se justifie :

---

[241] C'est l'histoire du Vidame de Chartres (oncle de la princesse et ami de Nemours) qui, ayant perdu une lettre d'amour adressée à une de ses maîtresses, souhaite que Nemours prétende en être le destinataire afin d'éviter à la fois le démasquage de cette intrigue et le déshonneur d'une maîtresse respectable. Coup de théâtre et ironie situationnelle : le contenu de cette lettre (qu'a lue

> Mais puisque vous avez appris par moi-même ce que j'avais eu dessein de vous cacher toute ma vie, je vous avoue que vous m'avez inspiré des sentiments qui m'étaient inconnus devant que de vous avoir vu, et dont j'avais même si peu d'idée qu'ils me donnèrent d'abord une surprise qui augmentait encore le trouble qui les suit toujours. (*LPC* 238) C'est nous qui soulignons.

Que la princesse fasse partie des victimes de l'amour est indéniable. En fait, elle connaît très bien, maintenant, les signes et les troubles de la jalousie puisqu'elle a « fait le plaisant apprentissage de l'amour interdit » (Venesoen 67). On pourrait objecter que le terme de *l'amour interdit* est mal choisi, aussi et surtout parce qu'il s'agit d'un amour platonique plutôt que de l'acte même. Il est pourtant indéniable que le personnage a fait l'expérience de la force de l'amour. Voilà pourquoi la princesse lui reproche que c'était bien lui qui l'a rendue sensible, voilà pourquoi elle veut fuir celui qui en est la cause. Mais de surcroît, elle l'inculpe — à tort pensons-nous — d'avoir causé la mort du prince, quoiqu'il y ait certainement contribué, pour ainsi dire.

Voici l'argument principal de la princesse : c'est en raison des « soupçons que lui a donnés votre conduite inconsidérée [qui] lui ont coûté la vie, comme si vous la lui aviez ôtée de vos propres mains » (*LPC* 239). Mais à qui donner le blâme ? N'était-ce pas la confidence, sa propre crise de passion, qui a désolé le prince de Clèves ? D'un côté, on a l'impression que c'est le défunt qui, en se servant d'un porte-parole comme l'est la princesse, dénonce ici celui qui est la cause de ses troubles ; de l'autre, si c'est la véritable pensée de la princesse, ses reproches sont injustes. Pourquoi répéter l'erreur du prince qui blâme sa femme d'infidélité sans en avoir la

---

la princesse de Clèves et que celle-ci croyait adressée à Nemours) la plonge dans une jalousie violente — comparable à celle du prince de Clèves après avoir écouté l'aveu de son épouse.

preuve ? C'est aussi une des grandes questions de *La Princesse de Clèves* : l'infidélité est-elle dans les pensées ou dans les actions ?

Autre chose curieuse et paradoxale : pourquoi se confesser au duc de Nemours si cela ne répondait pas à quelque nécessité ? Jusqu'au moment de la lettre perdue, la princesse ignorait les « inquiétudes mortelles de la défiance et de la jalousie » (*LPC* 161) — et elle en a bien gardé le secret. Mais, coincée après la mort de son mari, il *faut* qu'elle se déclare. C'est comme si elle voulait qu'il sache qu'elle l'aime toujours. Le fait que les deux protagonistes partagent désormais le secret de leur amour réciproque les relie et les définit en tant qu'amants qui en jouissent. Adultère ou non ? — que le lecteur en juge. À en croire le moraliste Esprit, une telle franchise est contre le bon goût. C'est ici que se dégage la fausseté de la modestie et de la sincérité féminines. Malgré tout, son raisonnement contre le mariage, enveloppé dans un discours ironique, donne à la princesse de Clèves la liberté de lui en parler. Or, le secret partagé, la révélation des faits tels qu'ils sont, lui permet d'échapper à son propre égarement (au sens littéral comme au figuré).

La deuxième dimension ironique résultant de ce décalage entre la réalité et l'attente du locuteur est la négation cruelle de la chose désirée — une réponse que l'amant refuse de croire. Voici donc le duc : « Je n'ai rien à répondre, Madame […], mais je vous avoue qu'après tout ce que vous avez bien voulu me dire, je ne m'attendais pas à trouver une si cruelle raison » (*LPC* 240-241). L'expression « cruelle raison » est, pourtant, assez ambiguë : se réfère-t-il à ce raisonnement froid de lui reprocher la mort du prince de Clèves, son raisonnement contre l'amour, ou à l'injustice d'une femme qui refuse « de rendre heureux un homme [qu'elle ne hait

pas] » (*LPC* 240) ? On peut facilement dégager deux enjeux dans le terme de *hait* : en tant que figure d'atténuation, la litote souligne de façon ironique le fait que la princesse aime le duc ; en tant que figure d'opposition, le terme énonce le paradoxe de son raisonnement. Preuve de la faillite de la raison d'un être amoureux, comme l'appelait le moraliste La Rochefoucauld. Ironiquement, c'est bien lui, le libertin Nemour, qui incarne la raison. C'est la bataille du duc contre le « fantôme » (*LPC* 240) de l'époux défunt, contre la déraison féminine par opposition à la lutte pour l'amour de celle qu'il aime et alors, pour son propre bonheur. L'ironie situationnelle est donc ceci : tant le duc de Nemours que le prince de Clèves accusent la princesse de cruauté et d'avoir rendu malheureux un homme qui l'aime. Comme on le verra, celui-ci aurait aussi préféré la tromperie et l'illusion à la vérité en ce qui concerne ses sentiments pour le duc.

3.3 L'ironie comme moyen de rabaissement

Aux yeux du prince de Clèves, sa femme lui a infligé quelque chose de pire que la mort, c'est-à-dire le « cruel déplaisir » (*LPC* 223) de la confidence. Il demande :

> Pourquoi m'éclairer sur la passion que vous aviez pour M. de Nemours, si votre vertu n'avait pas plus d'étendue pour y résister ? Je vous aimais jusqu'à être bien aise d'être trompé, je l'avoue à ma honte ; j'ai regretté ce faux repos dont vous m'avez tiré. Que ne me laissiez-vous dans cet aveuglement tranquille dont jouissent tant de maris ? (*LPC* 223-224). C'est nous qui soulignons.

Le lecteur se rend facilement compte que Mme de Lafayette affirme et réaffirme, à l'instar de Molière, la philosophie pascalienne : l'être humain préfère ignorer la vérité au cas où elle serait

pénible.[242] Comparable à une déchirure intérieure, ce déplaisir gâche aussi leur réconciliation : sans amour, ni espoir, ni illusion, la vie le remplit de mépris. Il l'accuse donc d'hypocrisie — « [v]ous versez bien des pleurs, Madame, lui dit-il, pour une mort que vous causez et qui ne vous peut donner la douleur que vous faites paraître » (*LPC* 223) — et « de jouer la comédie de la tristesse », comme l'appelle Grégoire (259).[243] Mais faire de la princesse une hypocrite montre qu'il lui ôte la sincérité. C'est à travers une injustice blessante, ironique peut-être, qu'il dénigre son épouse et dévoile sa propre souffrance. En ce sens, le déraisonnement bien naturel d'un individu tiraillé entre la jalousie et la force de l'amour montre aussi une résistance à la raison. Voici Esprit qui dit à ce sujet :

> Il faut ajouter que ce n'est pas seulement par la force des passions que nous résistons à la raison, et que nous avons le pouvoir de faire tout le contraire de ce qu'elle dicte, mais aussi par celle de notre dépravation naturelle, et que toutes les fois que l'homme délibère, ce n'est pas son esprit, mais son cœur qui conclut. (II, 320-321)

Selon le moraliste, tout être amoureux est conduit par son cœur, et non pas par son esprit. Voilà pourquoi il résiste à la raison. Dans le cas du prince de Clèves, cette résistance est comparable à une force supérieure, à une faiblesse qui nous définit en tant qu'être humain et qui se transforme, à l'extrême, en maladie incurable. Nous voyons ici des liens intéressants entre la faiblesse de la raison du prince et celle de la princesse : suite à la mort de celui-ci, elle reconnaît qu'elle a les mêmes sentiments pour M. de Nemours que son mari a eus pour elle, c'est-à-dire la douleur de la

---

[242] Voir supra, *Dom Juan*, section « L'ironie comme moyen de dissimulation ».

[243] Grégoire explique que « [l]e prince se méprend sur la vertu de sa femme, aveuglé qu'il est par les passions, parce qu'il est incapable de comprendre la psychologie de la princesse en particulier […] et l'esprit féminin en général » (257).

jalousie pour un(e) rival(e) inconnu(e). D'où son refus d'un mariage avec M. de Nemours, de là son accusation d'inconstance en amour. Bref, bien qu'elle pense pouvoir maîtriser ses sentiments, elle n'y arrive pas — elle raisonne et déraisonne.

L'idée d'une faiblesse de la raison et d'un égarement du cœur est reprise avec plus de force par La Rochefoucauld dans la maxime 178 du manuscrit de Liancourt : « L'esprit est toujours la dupe du cœur. »[244] Mais le moraliste va encore plus loin en déclarant que toute maîtrise des passions est illusoire :

> On n'est pas moins exposé aux rechutes des maladies de l'âme que de celles du corps ; nous croyons être guéris, bien que le plus souvent ce ne soit qu'un relâche ou un changement de mal. Quand les vices nous quittent, nous voulons croire que c'est nous qui les quittons. On pourrait presque dire qu'ils nous attendent sur le cours ordinaire de la vie, comme des hôtelleries où il faut successivement loger ; et je doute que l'expérience même nous en peut garantir, s'il nous était permis de faire deux fois le même chemin. (Maxime 218)

La Rochefoucauld et Esprit visent tous deux à démontrer que la faillite de la raison conduit au tourbillon sentimental de tout être amoureux. Pour eux, comme pour Mme de Lafayette à la même époque, la raison se perd par cette double maladie de l'esprit et du corps. Dans le cas du prince, on pourrait dire que, d'un côté, son esprit aveuglé cause l'injustice contre et la méprise sur l'aveu de son épouse. De l'autre, le repos que lui aurait donné « cet aveuglement tranquille dont jouissent tant de maris » (*LPC* 224), est la fuite dans l'illusion et dans « l'autoduperie ».

---

[244] Signalons que Grégoire fait, lui aussi, référence à cette maxime ; il parle d'une « méprise par aveuglement [qui] va recommencer ; car, plus on est simultanément amoureux et vertueux, plus on est en proie à ' l'autoduperie '» (253). Le terme d'*autoduperie* est pertinent et décrit la relation entre le duc et la princesse.

Quant à ce faux jugement, le duc de Nemours, lui, s'est également mépris sur les sentiments de la princesse de Clèves : il ne peut pas se vanter d'une conquête corporelle, bien qu'il puisse, sans doute, se vanter de la conquête de son esprit et de son cœur. Alors, il finira par être rabaissé à un amant qui a échoué, à un « anti Dom Juan » pour ainsi dire. En fait, le protagoniste figure dans une succession de scènes comiques qui illustrent le progrès de sa dégradation. Le voici, observant son objet de désir de loin (après avoir ouï — malgré lui — l'aveu de la princesse à son mari) :

> Poussé néanmoins par le désir de lui parler, et rassuré par les espérances que lui donnait tout ce qu'il avait vu, il avança quelques pas, mais avec tant de trouble qu'une écharpe qu'il avait s'embarrassa dans la fenêtre, en sorte qu'il fit du bruit. (*LPC* 214)

Le passage montre comment la fatalité travaille contre l'individu. Il en résulte la combinaison de l'ironie situationnelle et du comique de situation qui fait rire le lecteur, mais certainement pas le personnage. D'un côté, le verbe *s'embarrassa* signale la gêne du chevalier à la poursuite du plaisir en renforçant sa dimension clandestine, voyeuse pour ainsi dire. De l'autre, d'un point de vue linguistique, la synecdoque de l'objet fait surgir chez le lecteur l'image de l'écharpe (pour le personnage du duc) qui cause une maladresse imprévue et, alors, la chute symbolique du duc.

Coup de théâtre et ironie situationnelle : c'est l'écharpe qui à la fois les unit et les sépare. Ironiquement, c'est sa propre écharpe qui l'abaisse et, par analogie, c'est le personnage qui s'abaisse lui-même à un amant maladroit ; cela aboutit au comique de situation. Comme l'explique Venesoen, cette « juxtaposition de la dignité du personnage et de sa gaucherie crée une rupture dans la tension dramatique, et ouvre ainsi la voie à une perception ironique, imposée par l'auteur » (58). Au figuré, c'est aussi une parodie du thème du donjuanisme, notamment une

déformation ironique d'un libertin à un anti Dom Juan avec intention de rabaissement de la part de l'écrivaine.

Ironie situationnelle et preuve de son échec ultime : l'héroïne rejette sa proposition de mariage. Pingaud souligne que « M. de Clèves mort, Mme de Clèves n'a plus aucune raison sérieuse de ne pas épouser Nemours sinon celle-ci : qu'elle n'est pas sûre de sa constance » (*LPC* 26). C'est-à-dire qu'elle doute de la persévérance de la passion dans le mariage. La description suivante par Mme de Lafayette ne semble que l'affirmer :

> Il n'y avait aucune dame dans la Cour dont la gloire n'eût été flattée de le voir [Nemours] attaché à elle ; peu de celles à qui il s'était attaché, se pouvaient vanter de lui avoir résisté, et mêmes plusieurs à qui il n'avait point témoigné de passion, n'avaient pas laissé d'en avoir pour lui. (*LPC* 41) C'est nous qui soulignons.

C'est le jeu de la cour, le jeu de l'amour où les dames s'attachent aux princes pour des raisons d'élévation sociale, où la poursuite d'un amant galant devient la raison d'être. Sa réputation le rabaisse à un homme plus dissimulateur que sincère, qui aime et est aimé par toutes les femmes.[245] Voilà pourquoi la princesse raisonne que l'obstacle au bonheur est dans le cœur (qui conduit l'être amoureux), et non pas dans l'esprit. Les réflexions de l'héroïne offrent un témoignage unique sur la psychologie d'un individu devenu le jouet de l'amour : elle montre de la prudence et de la sagesse comme les définit La Rochefoucauld en basant son raisonnement sur la connaissance de soi et d'autrui. Mais ne faut-il pas s'interroger s'il est vraiment possible de

---

[245] Comme nous le rappelle Dora Polachek, « female honor obliges the woman to resist, [whereas] male honor requires that he persist until he conquers » (12). C'est-à-dire que la vertu et le plaisir féminins sont des concepts presque contradictoires, voire oxymoriques, alors que dans le monde masculin, ils sont presque des synonymes.

connaître les jeux et les bornes de l'amour, s'il est possible de connaître autrui. Autrement dit, pourquoi dénier à un libertin l'aptitude à un amour sincère ? Malgré sa réputation, la conversion morale du duc est indéniable : c'est la transformation d'un « amant aussi discret et dissimulateur que prolifique » comme l'appelle Venesoen (55) en amoureux converti, comme le dépeint Mme de Lafayette.

3.4 L'ironie comme moyen de dissimulation

Revenons donc à la suite de la description du duc de Nemours qui, avant de tomber amoureux de Mlle de Chartres,

> « avait tant de douceur et tant de disposition à la galanterie qu'il ne pouvait refuser quelques soins à celles qui tâchaient de lui plaire : ainsi il avait plusieurs maîtresses, mais il était difficile de deviner celle qu'il aimait véritablement » (*LPC* 41).[246]

Le rôle primordial de la dissimulation est évident : le fait qu'il « était difficile de deviner celle qu'il aimait véritablement » montre qu'il se connaît en l'art de la discrétion et de la feintise. Aussi y voit-on la preuve de la plume ironique de Madame de Lafayette. Ironiquement, dans son désir de tromper ses maîtresses, le duc en devient lui-même la victime. Car la princesse rattache l'infidélité du duc à sa disposition à la galanterie — à l'irréalité des fausses apparences. Cependant, le passage ci-dessus démasque non seulement les inclinations et le comportement

[246] Sur la différence entre « ce profil malicieux de Nemours [et celui donné par] Brantôme », voir Venesoen (55-56). Voir aussi Pingaud qui explique que « Brantôme le décrit sous les traits d'un libertin coureur de jupons plutôt que sous ceux d'un amoureux transi » (*LPC* 261).

bien naturel du libertin de jadis, mais aussi la vie à la Cour qui est caractérisée par le jeu de l'être et du paraître. Alors, on y discerne la complexité des relations entre les gens de la noblesse, ainsi que le problème de garder un secret :[247]

> Il y avait tant d'intérêts et tant de cabales différentes, et les dames y avaient tant de part que l'amour était toujours mêlé aux affaires et les affaires à l'amour [et] on était toujours occupé des plaisirs ou des intrigues. (*LPC* 53)

Nous sommes dans le règne des intrigues et de l'artifice de ce lieu de spectacle que l'on appelle la Cour, où on voit et se fait voir — et où il est difficile de se cacher de l'œil public. En fait, il en résulte un certain dualisme entre ceux qui connaissent un secret et ceux qui l'ignorent, comme le souligne Chambers (76).[248] Le phénomène qui pourrait en émaner est, selon Chambers,

---

[247] Selon Ross Chambers, le secret est défini par un fait paradoxal :

« Il n'y a de secret que par sa divulgation. Il est vrai que celle-ci peut rester virtuelle […]. Toutefois, ce n'est finalement que lorsqu'il est partagé que le secret atteint à sa réalité et à sa véritable fonction, qui n'est pas privée et personnelle, mais publique, sociale. Le secret partagé définit les groupes par un critère fort simple, l'inclusion et l'exclusion. » (76)

Chambers, dans son analyse de la fable des *Femmes et le secret* (VIII, 6) de La Fontaine, a tout à fait raison. La divulgation des secrets est un phénomène que l'on observe non seulement dans *La Princesse de Clèves*, mais aussi dans l'*Heptaméron*, où tant les devisant-narrateurs que les personnages sont poussés par l'engouement de démasquer l'identité d'une femme adultère, par exemple.

[248] Dans ce contexte, l'article d'Éric Marquer sur la dissimulation et « sur le rôle du secret comme mode de socialisation » (474) est pertinent puisqu'il traite d'aspects étroitement liés à l'usage de l'ironie.

> le mécanisme possible d'une certaine distribution du pouvoir, ceux qui en ont la jouissance (jouissance du secret, jouissance du pouvoir) ayant la possibilité, soit de faire fonctionner à leurs fins le désir de savoir (chez ceux qui se savent exclus), soit (dans le cas des ignorants) de mettre en œuvre les mystifications les plus grossières. (76)

C'est le monde des intrigues, des calomnies, et des véritables secrets qui devraient rester entre hommes pour maintenir le prestige masculin (comme l'est l'affaire du Vidame de Chartres). D'où la communication des conquêtes sexuelles du duc de Nemours par la Reine Dauphine racontée dans le but de se faire valoir chez l'auditoire, ceux qui ont le plus intérêt à les connaître. Le secret noue, par des liens illocutoires, ceux qui le chassent, le gardent ou le dévoilent pour nuire ou pour plaire. Par conséquent, la noblesse se plaît dans ce jeu de pouvoir comme l'est la propagation de (fausses) nouvelles et de liaisons (véritables ou imaginées) mêlées aux affaires. En fait, on peut dégager deux enjeux principaux dans *La Princesse de Clèves* : d'un côté, l'écrivaine souligne et rappelle l'impuissance de l'individu face à la force des passions fortes ; de l'autre, elle oppose un système de valeurs traditionnelles (la fidélité conjugale, la vertu la sincérité et la vérité) aux mœurs et aux coutumes des nobles du XVII^{e} siècle, une société aux mœurs libres, voire criminelles où la galanterie et les fausses apparences sont au centre de l'intérêt. D'où les quatre digressions, qui rappellent, entre autres, l'histoire d'Anne de Boulen (décapitée par le roi Henri VIII), la liaison de la duchesse de Valentinois avec le Roi Henri II, et l'infidélité conjugale de la reine Catherine de Médicis (amoureuse du vidame de Chartres). Delacomptée soutient qu'il s'agit d'un « monde aux brutalités voilées, épargné par les scènes sanglantes, comme au théâtre » (31). [249]

---

[249] Par contre, dans *La Princesse de Montpensier*, Mme de Lafayette s'attaquait à « une cour concrète, brute, et même criminelle, celle de Charles IX qui attirait les huguenots à Paris »

> Car *La Princesse de Clèves* est le roman de tous les amours. Amour conjugal, amour galant, amour de la gloire, amour du pouvoir, amour de la liberté, amour de la vertu, amour du secret, amour de la réputation, d'autres encore (Delacomptée 18).

Comparable à une scène de théâtre, c'est la théâtralisation d'une réalité où les apparences sont presque toujours trompeuses. Autrement dit, peu importe si on veut réellement conquérir, l'essentiel est de montrer une liaison. Alors, chacun joue son rôle dans des rapports amoureux réels ou irréels, de sorte que la séduction des joueurs devient un artifice. Comme l'explique Mme de Chartres à sa fille : « Si vous jugez sur les apparences en ce lieu-ci, […] vous serez souvent trompée : ce qui paraît n'est presque jamais la vérité » (*LPC* 71).[250]

Effectivement, l'intrigue de *La Princesse de Clèves* montre que la vérité n'est jamais évidente. Voilà donc l'autre circonstance qui engendre les méprises des personnages, les erreurs dans leur jugement des événements et de la nature d'autrui. Il s'agit là d'une chose peu étonnante puisque, comme le souligne Hodgson, « [d]ans notre désir de tromper les autres, nous nous trompons nous-mêmes » (*La sagesse* 238).[251]

(Delacomptée 31) pour exécuter le massacre de la Saint Barthélemy (le massacre de protestants qui a eu lieu le 24 août 1572) et dont les responsables étaient, entre autres, le roi Charles IX et sa mère, Catherine de Médicis. Rien de cette brutalité sanglante dans *La Princesse de Clèves*.

[250] Mme de Chartres sur l'affaire entre le Roi et Mme de Valentinois (*LPC* 71).

[251] Hodgson, analysant la maxime 458 des *Maximes* de La Rochefoucauld, explique que « [n]ous sommes si accoutumés à nous déguiser aux autres qu'enfin nous nous déguisons à nous-mêmes ».

Tout d'abord, la jeune femme en devient la cible, comme le montre l'exemple de la lettre de galanterie adressée au Vidame. La lettre lui fait penser que « M. de Nemours avait une galanterie depuis longtemps » (*LPC* 135), tandis qu'en réalité c'était le Vidame. Cet événement manifeste non seulement la fausseté des apparences, mais aussi le pouvoir ce ceux qui désirent dévoiler les cabales les plus grossières. Il s'ensuit que l'individu s'arrête à l'évident, qu'il est trompé, alors qu'en réalité, il ne faut pas croire tout de ce que racontent les autres. Cela explique aussi la crédulité de la princesse : elle ne croît que ce qu'elle voit, ce qui est apparent.

Deuxièmement, le prince de Clèves est aussi trompé par les fausses apparences : la fausse rumeur d'une liaison amoureuse entre le duc de Nemours et la princesse court, et malgré l'aveu de celle-ci, il en devient la victime — preuve de la crédulité du personnage ainsi que de la prépondérance des effets négatifs des sentiments forts (dont la jalousie) sur l'individu.

Enfin, le duc de Nemours se trompe soi-même en ce qui concerne les effets de l'amour sur une jeune femme qu'il croyait pouvoir convaincre facilement : contrairement aux nombreuses maîtresses du duc, celle-ci pouvait avoir la conscience nette de lui avoir résisté ;[252] elle est fidèle à la fois aux enseignements de sa mère et à la mémoire de son mari.

L'objection à cette résistance de la princesse de Clèves est qu'elle porte aussi une dimension dissimulatrice, libertine peut être. Par exemple, troublée par le chaos que provoquent ses sentiments pour le duc, la mort de sa mère lui sert de prétexte pour éviter la présence de

[252] Libre après la mort de son époux, « elle ne trouvait guère moins de crime à épouser M. de Nemours qu'elle en avait trouvé à l'aimer pendant la vie de son mari » (*LPC* 232-233).

celui-ci. Selon Venesoen, le deuil de Mme de Clèves est « le parfait faux-fuyant pour les désordres de l'amour » de celle-ci (65-66).

Inversement, dans le sillage de la théorie de La Rochefoucauld, Mme de Lafayette dépeint un personnage qui se sert du masque de la sincérité pour arriver à la confiance des hommes qui l'aiment. Voici La Rochefoucauld dans la réflexion 43 du manuscrit de Liancourt :

> La sincérité, c'est une naturelle ouverture de cœur ; on la trouve en fort peu de gens, et celle qui se pratique d'ordinaire n'est qu'une fine dissimulation pour arriver à la confiance des autres.

La princesse se sert de cette « fine dissimulation » qu'est la sincérité pour convaincre le prince de Clèves de sa fidélité.[253] Pourtant, l'aveu démasque avant tout la dimension égoïste d'un personnage qui, déstabilisée par les remords, cherche l'absolution et le pardon de celui qui en est blessé.[254] Elle s'en sert encore une fois lorsqu'elle refuse la main du duc de Nemours. D'une part, elle dissimule son égoïsme sous le masque de la sincérité. Égoïsme dans le sens que la princesse ignore si elle lui fait l'aveu « plus pour l'amour [d'elle] que pour l'amour de [lui] » (*LPC* 239).[255] Elle cherche le pardon de celui qu'elle confronte avec une vérité désagréable — en

---

[253] Chose curieuse qui laisse en douter : elle s'enferme avec le duc pour rédiger la lettre du vidame et éprouve une joie pure et inconnue, une joie que Nemours « ne lui avait jamais [vu] et qui [redoublait] son amour ».

[254] Elle implore M. de Clèves : « […] conduisez moi, ayez pitié de moi, et aimez-moi encore, si vous pouvez. » (*LPC* 166)

[255] Elle continue en précisant : « Car enfin cet aveu n'aura point de suite et je suivrai les règles austères que mon devoir m'impose. […] Mon devoir […] me défend de penser jamais à

essayant de le convaincre de son devoir et de sa vertu. Cependant, l'écrivaine ne se contente pas d'insinuer ironiquement les conséquences de cette vertu, mais aussi ses doutes : le refus final est marqué à la fois par l'équilibre et le déséquilibre. Par conséquent, tant la sincérité que la conduite vertueuse deviennent suspectes au moment où elles montrent de l'inconsistance : son raisonnement méconnaît le cœur qui « restait dans un état digne de compassion ». Voici les réflexions de la jeune veuve qui croyait

> qu'elle devait fuir sa vue [celle de Nemours] comme une chose entièrement opposée à son devoir. Mais cette persuasion, qui était un effet de sa raison et de sa vertu, n'entraînait pas son cœur. Il demeurait attaché à M. de Nemours avec une violence qui la mettait dans un état digne de compassion et qui ne lui laissa plus de repos ; elle passa une des plus cruelles nuits qu'elle eût jamais passées. (*LPC* 233)

De ce point de vue, nous sommes tentés de parler d'un libertinage honnête (terme emprunté à Andrzej Siemek, 146). Autrement dit, la princesse de Clèves dissimule sa passion d'amour sous le masque de la vertu. De plus, elle contribue au malheur des hommes qui l'aiment ardemment. On a là affaire à un refus constant de l'amour et à une lutte qui, ironiquement, ne se solde pas par une fuite dans la solitude. De plus, comme l'explique Siemek, « [l]'innocence, la conduite raisonnable, l'amour vrai sont imprégnés d'un 'libertinage' latent » (158). Dans cette perspective, on peut dire que, cible de l'amour vrai, la princesse est soucieuse de ne pas se livrer à l'impulsion naturelle. Par contre, elle se livre au jeu des apparences pour mieux préserver la vertu — et pour suivre les conseils d'une mère défunte. Malgré cette raison qui semble gouverner sa décision, son cœur n'en est pas la dupe. Et, comble de l'ironie situationnelle, le duc

---

personne, et moins à vous qu'à qui que ce soit au monde, par des raisons qui vous sont inconnues » (*LPC* 239).

de Nemours, qui connaît si bien les signes de l'amour, ne l'est pas non plus — impossible de dissimuler ou de déguiser l'amour là où il règne.

En ce sens, La Rochefoucauld a tout à fait raison lorsqu'il avance qu'il « n'y a point de déguisement qui puisse longtemps cacher l'amour où il est, ni le feindre où il n'est pas » (Maxime 95, Édition Hollandaise). Dans le cas de la princesse, cette impossibilité de la feintise est un cercle doublement vicieux : en tant que jeune femme innocente, elle est incapable de feindre de l'amour pour M. de Clèves. Preuve de la vérité que l'on ne peut pas feindre de l'amour où il n'est pas ; on peut seulement affecter de l'estime. Inversement, en tant que femme passionnée, elle ne peut pas supprimer son amour pour le duc de Nemours. Car la princesse l'affirme en précisant : « Je ne vous apprends rien, lui répondit-elle, en souriant, que ce que vous ne saviez déjà que trop » (*LPC* 238). Difficile de dire s'il s'agit d'un sourire ironique, d'un sourire de gêne après l'avoir mis dans la confidence ou bien, d'un sourire d'adieu sachant qu'elle ne le reverra plus. Quoi qu'il en soit, en le fuyant, non seulement se trompe-t-elle gravement sur la nature de cet homme qui l'aime,[256] mais elle l'accable aussi de douleur.

Cela nous ramène au sort tragique du prince de Clèves qui, proche de la mort, ne dissimule plus rien. En fait, ce sont des sensibilités et conventions absurdes qui l'ont empêché de

---

[256] Mme de Lafayette écrit : « Il fallut enfin que ce prince repartît, aussi accablé de douleur que le pouvait être un homme qui perdait toutes sortes d'espérances de revoir jamais une personne qu'il aimait d'une passion la plus violente, la plus naturelle et la mieux fondée qui ait jamais été. » (*LPC* 252) C'est nous qui soulignons.

se déclarer ouvertement à la princesse. Alors, il rompt le silence et lui fait l'aveu d'une passion qui « a été au-delà de ce [qu'elle] en [a] vu, [et dont il lui a] caché la plus grande partie, par la crainte de [l']'importuner, ou de perdre quelque chose de [son] estime » (*LPC* 224).[257] On s'aperçoit aussi du fait que plus la souffrance des protagonistes augmente, plus la dimension ironique de la parole s'efface ; c'est la sincérité qui la caractérise. Dans cette perspective, son discours révèle non seulement la peur d'un homme amoureux de se livrer à la critique de celle qu'il aime ou d'être ridicule, mais aussi les dangers d'une société bâtie sur les apparences, qui n'était pas accoutumée à des rapports d'affection entre homme et femme : on a évidemment perdu le don de reconnaître les marqueurs et les signes de l'amour vrai. Nous voyons ici des liens pertinents entre la complexité de l'amour et l'ironie verbale qui, elle aussi, repose sur la compréhension de signaux. En fait, il n'y a plus d'ironie verbale, ni de dissimulation à la fin de cette histoire d'amour concentrée sur l'aveuglement passionnel des individus frappés par le coup de foudre — et dans laquelle la réalité ironique se réduit à ceci : seul celui qui n'a plus rien à perdre, *qui n'a plus qu'un moment à vivre, n'a plus rien à dissimuler*.

[257] Voici la suite de son discours émouvant : « Enfin je méritais votre cœur ; encore une fois, je meurs sans regret, puisque je n'ai pu l'avoir, et que je ne puis plus le désirer. Adieu Madame, vous regretterez quelque jour un homme qui vous aimait d'une passion véritable et légitime. » (*LPC* 224)

3.5 Conclusion de la troisième partie

En guise de conclusion, nous constatons que le dénouement dévoile comment la complexité de la communication et la puissance de l'amour aboutissent au malheur des protagonistes lorsque plusieurs réalités trompeuses s'entrelacent. En accordant une grande importance à la galanterie et au thème du paraître, Madame de Lafayette montre non seulement les passions et le destin des personnages historiques fictifs, mais représente aussi la vie sociale de l'élite française du XVII^{e} siècle : tiraillés entre l'amour et les désordres de l'amour, les protagonistes mettent en scène un spectacle à la fois émouvant et implacable de la vie à la Cour du roi Henri II, du mariage et de la faiblesse humaine.

Quant à celle-ci, on trouve parmi les types ciblés par l'ironie verbale, entre autres, l'épouse ignorante en amour et tourmentée par la passion qu'elle éprouve pour un autre que son mari. Celui-ci, peu aimé et incapable de maîtriser la jalousie, se perd à la fois dans l'illusion et l'aveuglement passionnel. Inversement, le séducteur galant, s'étant également méprisé sur la constance de l'héroïne, s'apparente à un amant échoué. De plus, la dimension ironique de l'œuvre met en évidence la manière dont les protagonistes passent leurs jours à lutter et à dissimuler les sentiments forts, tels que l'amour et la jalousie — entreprise impossible et inutile comme le montrent les *Maximes* de La Rochefoucauld. Évidemment, vis-à-vis de telles puissances, ni la dissimulation, ni la raison n'y peuvent rien. D'où la prépondérance de l'ironie situationnelle qui est non-intentionnelle et alors, comparable aux inclinations amoureuses, c'est-à-dire au-dessus de la puissance de l'individu.

Cela nous conduit au fait que *La Princesse de Clèves* dévoile les conséquences et la dimension tragique de la facilité de se laisser tromper par les fausses apparences. En fait, les personnages, soucieux de cacher leurs véritables sentiments envers les autres, trompent non seulement ceux-ci mais se trompent aussi eux-mêmes. De là les grandes erreurs et les méprises sur la nature de l'amour et sur celle d'autrui — de là, un appauvrissement évident des relations humaines.

CONCLUSION

Synthèse

Relire les textes de notre corpus à la lumière des rôles et des fonctions de l'ironie ouvre de nouvelles perspectives. Il faut pourtant apporter des nuances à propos de l'effet de l'ironie verbale dans une nouvelle narrée par opposition à un texte écrit, dans une pièce lue par opposition à une mise en scène à la cour. Cela doit être reconnu. Pour notre travail, nous le soulignons, les nuances de l'ironie ne sont que celles que nous a inspirées la lecture.

En récapitulant, nous avons exploré le caractère intergénérique de la *nouvelle* et celui de l'énoncé ironique — qui témoigne souvent d'un enchaînement entre les modes narratif et dramatique — en abordant les questions du classement de l'ironie verbale, de ses fonctions polyfonctionnelles, ainsi que de l'emploi des figures de style et de rhétorique qui font ressortir les dimensions ironiques d'un texte. On a tenté de dévoiler les signaux et les codes sur lesquels l'ironie verbale repose, de répondre à la question de savoir si l'ironie déclenche toujours le rire et de mettre au jour la relation entre l'ironie, le rire et le *topos* de la vérité. Nous avons tenté de dégager les rôles et les fonctions de l'ironie et, étroitement lié à celle-ci, du rire, en établissant le rapport entre ironie et réalité au XVI^{e} et XVII^{e} siècles. D'un point de vue linguistique, on s'est interrogé sur le mécanisme de transmission d'une information lorsque l'émetteur se sert de l'énoncé ironique et sur l'effet sur le récepteur. À côté du rapport problématique entre les personnages dans les textes portant sur l'infidélité conjugale, on trouve ici, on l'a vu, les stratégies de la tromperie, de la dissimulation et du faux semblant, ce qui semble annuler la

dimension véridique de l'énoncé ironique. Pourtant, contrairement aux attentes du lecteur, le discours ironique appartient, effectivement, au performatif, un fait qui annule les questions de vérité ou de mensonge. En fait, l'ironie se dégage du mensonge en ce sens qu'elle favorise la mise au jour la vérité. Cela nous a permis d'établir le lien entre la liberté de la parole d'un personnage fictif grâce à l'emploi de l'ironie et à la fonction protectrice que cette irréalité littéraire peut conférer à l'auteur. De telles réflexions ont été le point de départ de notre projet.

On a donc, dans l'introduction, annoncé les objectifs d'analyse en établissant les bases théoriques : l'état de la question à l'égard des œuvres à l'étude d'un côté et, de l'autre, les concepts et notions sur l'ironie et le rire de l'antiquité (les approches socratique et cicéronienne) jusqu'à nos jours, en faisant mention de la dimension physiologie du rire selon Joubert au XVI^{e} siècle. Quant aux concepts modernes, la théorie de Petris (qui oppose le rire d'un Démocrite aux pleurs d'un Héraclite), le rire selon Vaillant (résultant d'une circonstance de la vie quotidienne), la fonction sociale du rire bergsonien et le grotesque carnavalesque du rire bakhtinien, ainsi que les définitions de l'ironie selon Hamon (l'ironie littéraire étant oblique, elle exige une lecture minutieuse et un lecteur actif) sont des tentatives théoriques de saisir la portée de l'ironie verbale, auxquelles s'ajoutent les approches d'Hallyn (issues des conflits des sciences) — selon lui, l'ironie constitue une attitude et une pensée individuelle qui ne veut pas toujours la dissimulation. Les approches théoriques issues de la linguistique telles que celles de Sperber et Wilson (l'ironie comme une raillerie échoïque), de Ruiz Gurillo et Alvarado Ortega (selon lesquels les fonctions de l'ironie dépendent aussi et surtout de l'ensemble des dispositions et de l'humeur des interlocuteurs), ainsi que celles d'Attardo (concentrées sur la différence entre ironie et sarcasme) complémentent notre corpus secondaire.

En revanche, dans les parties 1, 2 et 3, l'accent a été mis sur l'occurrence de l'ironie respectivement dans les genres de la *nouvelle* (tels que les *Nouvelles Récréations et joyeux devis* de Bonaventure Des Périers, l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre et *Les Dames galantes* de Brantôme), du théâtre (la *Comédie des quatre femmes* de Marguerite de Navarre et le *Dom Juan* de Molière) et d'un texte hybride, *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette.

Récapitulation : pour revenir à l'objectif

On a pu constater que notre hypothèse d'un classement des passages ironiques s'avère fondée. Il y a en fait quatre catégories autour desquelles la dimension ironique de nos textes gravite : l'ironie comme figure de rhétorique ciblant certains types de personnages, comme moyen de dissimulation, comme arme verbale visant à l'attaque ou à la défense et, enfin, l'ironie comme moyen de rabaissement. Voilà les quatre piliers de nos analyses.

À l'égard des similitudes et des différences des passages ironiques, nous résumons d'abord ce qu'ils ont en commun. Nous avons montré le rôle essentiel de l'ironie verbale dans l'identification de types et de personnages distincts (le cocu, le libertin, le raisonneur, le ridicule, la femme crédule, l'adultère et la chaste, pour en nommer quelques-uns) pour établir le rapport entre ces types et les thèmes privilégiés de l'ironie tels que le cocuage, la tromperie, la dissimulation et la valeur de la vérité. Le personnage du cocu et celui du libertin illustrent de façon spécifique la convergence entre l'irréalité du monde littéraire et la réalité contemporaine d'antan, ainsi que le grand écart entre les deux, parfaitement transparent et au feu de la critique des écrivains. L'ironie verbale, par contre, peut être évidente, opaque ou sous-entendue ; après

tout, on vise à dévoiler et à critiquer les défauts d'une société ou d'un individu à travers le comportement des personnages. À cette dichotomie entre ce qui est et ce qui devrait être correspondent les champs lexicaux principaux : ils oscillent entre les registres de l'amour et du mal d'amour, entre la séduction verbale et la fidélité conjugale, la discrétion et l'indiscrétion, le plaisir et la sexualité, ainsi qu'entre le pardon et la vengeance. L'opposition entre la cruauté masculine et la clémence, qui doit beaucoup à la raison et à la sagesse, est pertinente. Mais on y découvre aussi l'ensemble lexical des fausses apparences et de la dissimulation. Mme de Lafayette y ajoute les registres de la méprise sur la nature humaine en liant la force de l'amour avec l'aveuglement passionnel et la faiblesse humaine. Dans ce contexte, on a parlé du fait que plus la souffrance des protagonistes augmente, plus l'ironie verbale n'obscurcit pour donner place à la sincérité de la parole. C'est là un aspect de taille qui semble, pensons-nous, coïncider avec la définition du risible selon la théorie de Joubert, selon lequel une situation ne doit pas émouvoir à la compassion pour être comique. Créer le comique de situation joubertien, instrumentaliser le rire circonstanciel, comme le définit Vaillant, ou utiliser le rire carnavalesque subversif bakhtinien, voilà quelques-uns des multiples moyens dont se servent les écrivains pour construire et profiter de la dimension polyfonctionnelle de l'ironie verbale. S'il est oiseux de parler de *la* fonction de l'ironie verbale, compte tenu de sa complexité et de ses innombrables formes, il est certainement opportun de dire que, d'un côté, l'ironie s'échelonne entre le sens explicite et la signification cachée, sous-entendue ; de l'autre, elle accroît un écart et/ou des circonstances qui peuvent, selon le cas, être ou ne pas être ridicules, comiques ou choquantes. Qu'il s'agisse de la fiction ou du vécu, le rire qui pourrait en naître a pour stipulation l'anomalie et la distance. Voilà ce qui permet à l'ironiste « de se moquer de tout, puisqu'il peut, à chaque instant, invertir le vrai et le faux, le bien et le mal » (Vaillant 12-13). Le spectateur (le public, le

lecteur), quant à lui, rit avec l'ironiste de l'ironisé. C'est la position de spectateur non-engagé — un autre sujet autour duquel tourne l'ironie verbale — au service duquel se met l'ironiste : il se situe par rapport à la réalité fictive ou réelle en s'en rapprochant et s'y opposant discrètement. C'est-à-dire qu'il ne s'oppose que très rarement ouvertement à ce ou à celui qu'il critique.

Il s'ensuit l'autre trait commun de nos textes, le choix de personnages auxquels on donne la parole : c'est souvent un personnage hors du commun (la Vieille carnavalesque, le libertin sincère, le type du bon rhétoricien) ou bien, une autorité (un juge, un noble) qui s'apparente à l'ironiste en se moquant d'une anormalité. Leur raisonnement relève d'une combinaison entre ironie verbale et stratégie délibérée, à la fois pour avancer de nouvelles conceptions, libertines peut-être, et s'attaquer aux normes sociales et aux mœurs d'une époque. L'ironie verbale fonctionne donc comme instrument polyfonctionnel : facilitant à la fois la moquerie et le déguisement de la pensée, elle sert aussi à l'attaque verbale et à la défense contre autrui, à la dégradation ironique de celui qui en est la victime ou à une combinaison de tout cela. Il en résulte non seulement l'enchaînement des différentes catégories de l'ironie verbale, mais aussi la complexité du rôle de l'ironiste : celui-ci peut effectivement occuper deux ou plusieurs positions. D'où la question épineuse du but de l'ironie verbale : d'un côté, elle prend la fonction d'une sanction sociale, au sens bergsonien, dans le but d'une amélioration ; de l'autre, elle équivaut à une stratégie verbale par besogne de la dissimulation — un des traits principaux de l'ironie cicéronienne. Ce sont l'art littéraire et l'actualité d'une époque qui, en dosant ce mélange de fonctions et de *topoï,* peuvent engendrer le rire des personnages et/ou celui des lecteurs.

Pour ce qui est des différences, on a identifié deux concepts d'ironie verbale selon la tradition rhétorique : l'ironie spirituelle cicéronienne, qui communique surtout autre chose que ce que l'on pense, et l'ironie socratique qui, basée sur le non-savoir prétendu, cherche à dévoiler la

vérité en questionnant les locuteurs. L'ironie socratique est très présente dans les débats des devisant navarriens, mais on en trouve aussi des traces à l'intérieur des autres nouvelles.

L'ironie spirituelle cicéronienne, quant à elle, est dirigée contre la sottise, la crédulité et l'hypocrisie. Elle apparaît dans la plupart de nos textes et y apporte une toute autre perspective et dynamique. Thématisée comme un discours de la raison, elle communique la vérité par un personnage extraordinaire sans nécessairement dévoiler la pensée de celui-ci, ni celle de l'auteur. Cette forme d'ironie est renforcée par maintes figures de rhétorique telles que les figures d'opposition (dont l'antiphrase et l'hypothèse paradoxale) et les figures d'insistance (l'hyperbole, l'emphase et la grandiloquence) ; il en est de même pour les jeux de mots, l'ambiguïté et la polysémie des termes, qui aboutissent souvent soit au comique de situation soit à un reversement de rôles. Répétons-le, l'ironie cicéronienne n'est pas une énonciation à deux étapes, ni est-elle basée sur la reconnaissance ou la compréhension des marqueurs spécifiques de l'énoncé ironique, comme le suggèrent tant de sources contemporaines. C'est le déguisement délibéré de la pensée qui importe, rien que ça. Voilà une fonction importante de l'ironie verbale comme on la trouve dans nos œuvres primaires. De là la notion d'un faux éloge, communiquée par le personnage du libertin critique, sceptique, pour qui l'ironie verbale devient une arme verbale pour se moquer de tout — et, de surcroît, pour faire semblant de la non-prise au sérieux ni d'autrui ni de soi-même.

D'autres aspects qui attribuent à l'unicité d'un texte sont les combinaisons entre ironie verbale et figures de rhétorique, qui peuvent servir de démarreur, de déclencheur de l'ironie situationnelle et/ou de l'ironie dramatique. Contrairement à l'ironie verbale, l'ironie situationnelle est non-intentionnelle car elle résulte d'un mélange de plusieurs réalités contraires.

Pour préciser, nous ne disons certainement pas que l'on trouve tous ces critères et toutes les formes d'ironie verbale dans chacun de nos textes ; malgré beaucoup de similarités, les nuances — outre les variantes thématiques et rhétoriques — sont très présentes. Il en est de même pour l'ironie dramatique, une technique pertinente et bien présente dans nos textes, qui entraîne souvent une augmentation du suspense ou un renforcement des effets dramatiques, voire tragiques.

Parler d'ironie implique une différence d'approche d'avec les différences formelles. Des Périers se sert d'une architecture dans la lignée de l'*Heptaméron* dans la N6 afin de présenter un *exemplum* de la sapience humaine tout au début du recueil. Brantôme, quant à lui, utilise comme mise en abîme une réécriture de bavardages entre hommes pour compiler sa version de la sexualité féminine. Par contre, Marguerite de Navarre compose une momerie de carnaval en vers, la *Comédie des quatre femmes*, pour présenter un nouveau modèle de bonheur féminin : le célibat des femmes. Comme dans l'*Heptaméron*, on y trouve la combinaison du royaume irréel de la fiction avec celui du royaume carnavalesque bakhtinien dont vient le rire d'un monde à l'envers. Voilà un aspect pertinent dans les œuvres de la Reine de Navarre — et, au sens large, dans les textes de la Renaissance — qui se perdra pourtant dans le courant libertin. Molière, lui, présente par des raisons financières une comédie en prose à ses contemporains, bien que l'on puisse certainement soutenir que c'est la tentative intellectuelle d'un libertin de se distancier des codes conventionnels en rédigeant une des formes possibles du genre : le théâtre moderne. Inversement, Mme de Lafayette entame un discours sur la puissance et la violence de l'amour et des passions folles dans une tragi-comédie en prose dont la caractéristique principale est son

hybridité, qui doit beaucoup à la nouvelle encadrée et à la comédie, bien que l'on y voie aussi les traces de la nouvelle historique et du nouveau roman.

On a également parlé des situations et des aspects de langue dans lesquels l'ironie verbale est utilisée. Dans les *nouvelles*, l'énoncé ironique se développe autour du thème de la tromperie et du cocuage en présentant un éventail de personnages antithétiques par des antiphrases ironiques. Dans la *Comédie des quatre femmes,* Marguerite de Navarre renforce la création de paires opposées par la juxtaposition des termes contraires pour souligner la distance et l'antagonisme des personnages, alors que chez Molière, c'est l'opposition antiphrastique entre le libertin intelligent, mais moralement ambigu, et le valet superstitieux dans le rôle du raisonneur qui contribue à la dimension ironique de la pièce. En revanche, Mme de Lafayette présente un double enjeu : la notion de la victimisation de l'individu par le coup de foudre va de pair avec l'usage des figures d'opposition (l'antithèse et l'antiphrase) qui peuvent être ou ne pas être ironiques ; d'autre part, l'omniprésence de la méprise sur la nature humaine et celle de la puissance des passions dévoile les dimensions tragiques et ironiques causées par la faiblesse humaine. Ces figures de rhétorique sont utilisées dans un sens contraire à la fois pour déguiser la pensée du locuteur et signaler la critique à travers l'énoncé ironique. On a montré que, chez Des Périers, l'énoncé ironique ridiculise l'infidèle en la rabaissant en public (N6). L'ironie verbale à ton plaisantin du juge cocufié fonctionne comme une sanction sociale dans le sens bergsonien, faite pour humilier celle qui en est la cible. Aussi y discerne-t-on la fonction d'une autodéfense, une stratégie qui se rattache également à l'usage des jeux sur le langage. Le raisonnement du cocu sous forme d'une hypothèse paradoxale signale la résolution d'un problème en évitant la critique et la moquerie d'autrui. Mais c'est avant tout l'ironie spirituelle cicéronienne qui lui permet de se tirer d'un embarras en rétablissant l'ordre social. En ce sens, l'ironie verbale prend

la fonction d'une arme verbale bipartie : l'attaque des hypocrites (les vieillards qui s'échouent sur la virilité) et du cocu traditionnel ; outre cela, l'auto-défense et la réhabilitation de sa maison à travers une solution illogique, paradoxale pour ainsi dire. Par conséquent, le personnage du cocu s'apparente à l'ironiste qui se raille de l'ironisée, de ses contemporains et, par extension, d'une juridiction souvent paradoxale, voire injuste. Comme l'explique Boudou, la dimension oxymorique de l'ironie chez Des Périers signale une autre forme d'ironie, une certaine ironie du contraire, qui dénonce sous le voile de l'évidence, les contresens ou le paradoxe. On a remarqué que le rire n'apparaît pas dans cette nouvelle ; si rire il y a, c'est le rire du lecteur ou bien, le rire sous cape de l'ironiste qui prend un rôle triple ici — il est à la fois ironiste, ironisé et spectateur.[258]

Pour dégager les enjeux de l'ironie verbale dans la *nouvelle* 3 de la Reine de Navarre, on a montré comment le bon choix de figures de style (la polysémie des termes *serf* et *cerf*) et l'usage de l'ironie socratique peuvent mener à l'échec de l'énoncé ironique. L'ironie verbale et la discrétion constituant l'arme verbale principale du gentilhomme cocu contre le personnage du roi, on en obtient plusieurs effets : d'abord, le renversement de rôles (c'est la chute symbolique

---

[258] Parmi les fonctions de ces figures de style dans les autres récits, celle de l'attaque verbale des malfaiteurs (tels que les serviteurs qui abusent de la crédulité féminine et le cocu vindicatif) mérite d'être mentionnée. Le type du cocu, tiré de la réalité contemporaine de Des Périers, y est parfaitement transparent : y compris le cocu âgé et raisonnable (N6), le cocu indulgent (N9) et le jeune cocu qui ne peut ni empêcher le cocuage ni en découvrir la vérité (N16). Les récits se complémentent en s'opposant, comparables à ceux dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre. Pourtant, chez elle, le type du cocu peut être un homme du peuple ou un noble.

du puissant et la victoire symbolique de l'inférieur) ; puis, le rire sous cape du gentilhomme et enfin, le comique de situation. Cela confère au gentilhomme le rôle de l'ironiste qui raille silencieusement celui qui le ridiculise et l'abaisse ouvertement. L'effet comique de cette histoire émane du fait que l'ironie socratique sert au gentilhomme comme un moyen d'auto-dépréciation ironique. De fait, il peut se venger impunément du roi car en feignant l'ignorance, il dissimule et signale sa connaissance des faits.[259] Cela aboutit aussi à l'ironie situationnelle due à l'ignorance du puissant et alors, à la subversion symbolique du pouvoir ; l'effet de la situation du trompeur trompé déclenche certainement le rire du lecteur. Le thème du carnaval étant omniprésent dans cette nouvelle, le rire de l'inférieur équivaut au rire du peuple, à un rire railleur, sarcastique et abaissant : on rit de sa victoire sur les classes supérieures — une des caractéristiques du rire carnavalesque bakhtinien. Comme l'explique Vaillant, « le lecteur comprend l'intention ironique à condition de partager avec l'auteur un certain nombre de connaissances et de pratiques culturelles » (12). Autrement dit, il existe un pacte intellectuel entre le lecteur et le narrateur-auteur au 1er degré, tandis qu'au 2ème degré, il y en a un entre les devisants-narrateurs (qui sont aussi des personnages) et le lecteur. Il s'agit donc d'un système de règles, d'une correspondance

[259] L'ironie verbale révèle non seulement le jeu de pouvoir entre les différentes couches sociales, à travers le comique de renversement et l'image du trompeur trompé, mais aussi la dichotomie entre l'espace privé et l'espace public et alors, entre les actions de l'homme privé et l'homme public. Impossible que le roi cache ses transgressions sexuelles de l'œil public. Il en est de même pour le juge cocu (dans la N6 de Des Périers) qui, en tant qu'autorité juridique, a l'obligation de réagir ; inversement, dans son rôle d'époux âgé, il aurait toléré l'infidélité féminine.

entre le concret et l'abstrait, caractéristique d'un style oratoire particulier qui permet à tout locuteur le déguisement de sa communication.

L'exemple d'un dénouement harmonieux correspond à l'idée d'une bouffonnerie sans victime comme le définit Joubert. Cependant, cette réalité extraordinaire mise dans le royaume irréel carnavalesque souligne le grand écart entre l'idéal et le réel en ramenant le lecteur dans la réalité. À l'instar d'un Des Périers, la Reine rappelle, elle aussi, la clémence envers les infidèles. C'est la dimension dissimulatrice et alors, protectrice de la forme, des figures de rhétorique et du cadre carnavalesque qui permet de présenter une telle déviance sans que l'auteur puisse en être tenu responsable.

Le motif de carnaval et l'ambiance du grotesque sont repris dans la *Comédie des quatre femmes* de Marguerite de Navarre. L'ironie s'y développe autour de la juxtaposition du vieux et du nouveau d'un côté, et la caricature grotesque des vices et des erreurs d'une société de l'autre. L'emploi des antithèses ironiques suggère le grotesque de la centenaire en renforçant la sensation produite sur les personnages féminins. Une autre localisation de l'irone verbale, toujours contrastive, se présente sous forme de figures d'amplification et d'insistances (dont l'anaphore et l'exclamation) qui signalent la perception d'une anomalie qui dégage le rire des personnages féminins et certainement celui des spectateurs. Les figures d'insistance entraînent non seulement le comique de situation, mais aussi la distance comique, qui peut effectivement résulter d'une anomalie ou d'une ignorance.[260] L'ironie ouvertement dirigée contre le personnage de la Vieille

[260] Voir Emelina qui distingue entre les « distances bêtes, maladroites, et [les] distances intelligentes » (39).

fonctionne à la fois comme une arme verbale visée à l'attaque et comme un moyen de rabaissement. Le vocabulaire dépréciatif et le rire anéantissent le respect qui lui serait dû. Leur répondant par la réciproque, la raillerie de la Vieille constitue une réaction personnelle à la suite de la critique des autres — une attaque verbale et autodéfense qui relève les traces du principe de causalité.[261]

La notion de cause à effet devient encore plus pertinente dans le *Dom Juan* où l'emploi de l'ironie comme arme verbale est avant tout la réaction personnelle à une critique. Nous voyons à travers les figures d'oppositions (telles que l'antithèse, l'antiphrase, l'exclamation et la juxtaposition de termes contrastifs) l'étonnement et la moquerie du maître libertin vis-à-vis du raisonnement et de la critique prononcés par son valet superstitieux.[262] De fait, Dom Juan le ridiculise, l'insulte et le rabaisse au niveau de sot. Il s'ensuit un comique de situation, voire un comique de l'absurde qui fait rire le spectateur, mais certainement pas la cible. Dans ce contexte, nous avons fait mention de rôles doubles qu'un seul personnage peut jouer. Évidemment, la dimension ironique de la pièce résulte aussi de l'antagonisme entre ces personnages contrastifs : le valet, raisonneur superstitieux, et son Maître ; le couple noble comme contrepoids littéraire du

[261] En philosophie, la causalité désigne une relation de cause à effet, c'est-à-dire que toute cause à un effet et vice versa.

[262] Pour paraphraser Emelina, c'est le rieur interne clairvoyant (38) : « Le fou, le bouffon, le clown, dont les serviteurs de comédie sont des formes dégradées, assument ordinairement ce rôle parce qu'il y a chez eux une clairvoyance et une maîtrise comparables à celle de l'ironiste ou de l'humoriste ». (38-39)

couple des paysans. En tant que femme noble, urbaine et versée dans l'art de éloquence, Done Elvire représente le pendant raffiné de la campagnarde naïve et sans éducation. Bien que toutes les femmes correspondent à l'image de la femme crédule et bernée, le spectateur y voit aussi surgir le type de la femme forte, sceptique et intelligente qui met le séducteur au pied du mur en insistant sur la vérité — bref, une remise en question de l'image traditionnelle de la femme naïve et inculte.

Une autre figure de rhétorique, parfaitement transparente dans le *Dom Juan*, est l'exagération. Le discours emphatique et grandiloquent du séducteur crée un effet comique résultant de la fausse louange de la beauté féminine. On a remarqué que Dom Juan se sert des énoncés ironiques, des jeux de mots et du non-dit pour, effectivement, laisser les paysannes s'enferrer dans leurs propres paroles. Inversement, le libertin essaie de se tirer de l'affaire par des ordres à l'impératif, des répliques courtes et des réponses évasives. En tant qu'ironiste, le recours à la répétition et à l'ironie verbale aident à établir un lien de complicité entre les interlocuteurs dans le but de les déstabiliser. Il l'établit aussi avec les spectateurs par des apartés. Il en résulte le rire du spectateur et l'effet comique que cette stratégie produit sur eux, mais pas celui des paysannes.

Cependant, parmi ces thèmes centraux autour desquels oscille la pensée du libertin se déploie aussi l'importance de la sincérité. On a donc posé que ce n'est ni un lâche, ni un hypocrite — c'est la vérité de la chose cachée qu'il communique. Sincérité et dissimilation apparaissent ici comme deux qualités contradictoires. Toutefois, le fait qu'il se désiste d'utiliser de l'ironie lorsqu'il prend la position du galant sincère révèle que les deux sont tout à fait compatibles ; c'est le déguisement de la vérité sous le masque de l'immoralité. Cela confirme

le côté oxymorique du libertinage : on se sert de la tromperie parce qu'on joue un rôle. Il s'agit là d'une faiblesse que l'on a non seulement observée chez le libertin donjuanesque, mais aussi chez le personnage du duc de Nemours dans *La Princesse de Clèves*. Outre son évident libertinage, le personnage moliéresque se sert de la sincérité pour déguiser son amour-propre et son égoïsme démesuré sous le prétexte de quelque motif de conscience.

Le motif de conscience a aussi une grande valeur didactique dans *La Princesse de Clèves* : paradoxalement, la communication de la vérité pour raison d'autodéfense illustre surtout ses effets destructeurs. Or l'antagonisme entre égoïsme, sincérité et déguisement est un des thèmes principaux autour duquel tourne la perception de l'amour par Mme de Lafayette. On a avancé que le personnage de la princesse masque son égoïsme sous le masque symbolique de la jeune femme naïve et sincère. Dans le sillage du moraliste La Rochefoucauld, Mme de Lafayette montre que la sincérité s'égale souvent à une fine dissimulation visée à l'assurance de la confidence d'autrui. On pourrait aussi parler d'un effet de sincérité créé par la dissimulation. Pourtant, la sincérité dans les deux scènes d'aveu est cause de malheur —d'où l'impression d'une laideur de l'amour qui, comme la parole, fait souffrir, trompe et tue. Il en va de même pour le regard d'autrui duquel dépend la réputation de l'individu et alors, force celui-ci de jouer un rôle pour ainsi dire. Étant donné ce décalage fort entre l'être et le paraître, on a mis en relation l'artifice de cette cour fictive où règne l'intrigue, de ce monde théâtralisé où les apparences sont aussi et surtout fausses, et le fait que la vérité comme telle n'est jamais évidente. Les personnages de Mme de Lafayette étant tous victimes des fausses apparences et de la force des passions, non seulement se méprennent sur la véritable nature d'autrui, mais aussi se trompent eux-mêmes.

Nous répondons par l'affirmative à notre hypothèse d'une supra-fonction de l'ironie. On peut effectivement parler d'une métafigure qui aide à la création d'un texte à la fois ludique et tragique.

Dans les textes de Des Périers et de Marguerite de Navarre, les occurrences de l'ironie cicéronienne et de l'ironie socratique en témoignent. Cette dernière est très pertinente dans les débats des devisant navarriens ; on en trouve aussi des traces à l'intérieur des nouvelles où la constante interrogation sur la nature humaine permet aux devisants-narrateurs (et à l'auteur) de présenter de multiples points de vue. D'où la dynamique de l'œuvre, l'oscillation entre son ton souvent ludique et sa dimension tragique. En fait, on peut, avec Perrenoud-Wörner, convenir que « [l]a lecture de l'*Heptaméron* devient d'un acte de divertissement un acte de connaissance de soi et d'autrui » (414). Au sens large, la nouvelle se veut aussi un miroir des princes qui leur indique comment ne pas se comporter. L'histoire-cadre est située en dehors de la France, ainsi que nombre de nouvelles, pour éviter l'impression qu'il s'agisse d'une allusion, d'une attaque littéraire contre les coutumes et les vices (dont l'infidélité conjugale) de la noblesse.

Dans la *Comédie des quatre femmes*, le recours à l'ironie cicéronienne permet l'expression de concepts subversifs, libertins pour ainsi dire. D'un côté, le discours du personnage de la Vieille carnavalesque s'inscrit dans un cadre intellectuel visé à la valorisation du mariage et à la défense des valeurs morales. La Vieille détruit effectivement l'image de la femme fidèle en blâmant les époux qui devraient servir d'exemple. De l'autre côté, le personnage de la I. Fille s'exerce à dégager la liberté de la pensée, notamment le célibat et l'éducation des femmes aux dépens des valeurs traditionnelles. Il s'agit d'un plaidoyer précurseur en faveur de l'indépendance et de l'éducation intellectuelle des femmes.

Chez Molière, l'immoralité de la séduction donjuanesque est comparable à un nouveau mode de dire la vérité. L'ironie verbale facilite l'attaque des menteurs, des imposteurs et de tout homme qui désire renverser l'ordre social d'un système dans lequel le désir du savoir-vivre libertin devient un des moyens des plus saillants et des plus influents pour dévoiler la fausseté de ce système. Plus la rhétorique de la parole devient obscurcissante, plus ce masque d'immoralité, d'ironie dissimulée pour ainsi dire, apparaît soudain comme le chemin le plus éclaircissant et édifiant pour accéder à la vérité.

Par contre, chez Mme de Lafayette, l'ironie verbale constitue un outil littéraire pour réaffirmer le fait que l'on peut effectivement dissimuler et feindre tout — sauf l'amour vrai.

Cela nous mène à la question de savoir si l'ironie aboutit toujours au rire — et à laquelle nous répondons négativement. Rien de tel s'il y a un souffre-douleur. En fait, moins la réalité est riante, moins l'usage de l'ironie verbale est opportun, bien que celle-ci ne soit pas restreinte aux textes comiques. Malgré l'antipathie qu'une affirmation du comique dans *La Princesse de Clèves* pourrait susciter parmi les critiques, nos analyses ont montré que l'énoncé ironique a certainement sa place dans un texte sérieux, tragique. Toutefois, si rire il y a dans l'œuvre de Madame de Lafayette, c'est ou le rire silencieux de l'écrivaine qui rit sous cape de l'échec du libertin ou le rire du spectateur. Inversement, les protagonistes ne rient presque jamais, bien qu'il y ait çà et là des rires et des sourires qui accompagnent les conversations. C'est aussi et surtout pour convaincre l'interlocuteur de la vérité d'une réponse ou bien, pour se tirer d'un embarras lorsqu'on parle de sujets délicats, tels que l'amour ou l'infidélité conjugale. Cependant, on observe que plus la souffrance et l'aveuglement passionnel des protagonistes augmentent, plus

l'ironie verbale s'efface pour laisser la place à l'ironie situationnelle. C'est la fatalité de la vérité qui contribue aux dimensions tragiques et comiques de l'histoire.

Par conséquent, il faut apporter des nuances à l'égard de la dimension ironique d'un texte et au risible. Tout d'abord, rire ou ne pas rire est avant tout une question de perspective, car c'est surtout l'ironiste qui a le rire facile, alors que l'ironisé (qui en est la cible) n'en rit que très peu. Nous avons pu constater que tant le rieur que l'ironiste s'apparentent souvent à un attaqueur qui se moque d'une sottise ou d'une faute de l'autre, bien que l'agresseur puisse représenter le respectueux, le vertueux, le libertin ou tout autre individu moralement ambigu. Deuxièmement, il n'y a que quelques formes d'ironie verbale qui provoquent le rire. Nous l'affirmons pour l'ironie spirituelle cicéronienne, alors que l'ironie agressive d'un Dom Juan ne fait rire que celui-ci ou peut-être le lecteur. Pour citer Perrenoud-Wörner, il faut distinguer « l'ironie subtile et spirituelle de l'ironie agressive. [Cicéron] déclare Socrate comme le plus parfait pratiquant de la première forme d'ironie, mettant ainsi en lien l'ironie comme figure rhétorique et l'ironie comme état d'esprit » (330). Inversement, on dégage dans la *Comédie* de Marguerite de Navarre deux attitudes, la raillerie ouverte, agressive des jeunes filles à l'égard de la tristesse des mariées (un rire fou, gouverné par la déraison des filles) et le rire silencieux, subtile de la Vieille qui rit en soi-même. Les deux peuvent déclencher le rire des spectateurs ou des lecteurs.

Notre hypothèse d'une relation entre l'ironie, le rire et le *topos* de la vérité est fondée. L'ironie verbale est comparable à une réponse littéraire à un système de règles et de valeurs : elle se dirige, entre autres, contre toute forme de sottise ou d'hypocrisie. En ce sens, l'ironie spirituelle cicéronienne équivaut non seulement à une raillerie déguisée, mais aussi à un moyen littéraire efficace pour exposer et s'attaquer aux affres d'une époque. En tant qu'arme verbale

visant à la défense ou à l'attaque, le domaine de l'ironie verbale est celui d'un affrontement dans le sens que la victime, ou bien, le monde dont on se moque, et celui qui en rit sont détachés l'un de l'autre. Aussi peut-on parler de la cruauté de l'ironie, surtout dans les cas où elle s'exerce aux dépens des faibles. Bien entendu, l'ironie verbale marque aussi l'effet de la surprise et le rire qu'elle peut déclencher. Étant intimement liée à la condition humaine, les différentes variantes de l'ironie verbale concourent à affirmer, rabaisser et dévoiler les défauts de celui qui en est la proie et, au sens large, les défauts d'une société ou d'une loi. Chez Molière, l'ironie et le masque d'immoralité constituent effectivement les moyens préférés pour démasquer ceux qu'on vise à dénoncer (les adversaires, les autorités et l'Église). Mais la force de l'interprétation radicale de Cicéron adoptée par Molière réside dans sa capacité à mettre en relief que les procédures rhétoriques sont inséparables des dispositifs dialectiques tels que le *dato non concesso* des raisonneurs et des logiciens, c'est-à-dire la supériorité provisoire que l'on concède à son adversaire, sans pourtant l'accepter comme vrai. Chez Molière, comme chez la plupart des promoteurs d'idées dangereuses, l'ironie verbale a pour effet la feintise et la dissimulation, ce qui constitue effectivement la seule chose qui puisse sauver un texte de la censure — et un auteur d'une contre-attaque de la part de ceux qu'il cherche à dénoncer.

Outre son utilité dans les domaines littéraire, moral, philosophique et social, l'ironie verbale est *une* voie possible vers la vérité. En fait, bien que nos textes répondent à l'engouement de l'individu pour la découverte de la vérité, ils montrent aussi l'impossibilité d'en saisir la portée. Dans le sillage de La Rochefoucauld, Mme de Lafayette réaffirme que la vérité n'est jamais évidente et que les conséquences d'une sincérité oiseuse sont néfastes. Il faut se connaître dans l'art de la discrétion — de là la besogne de la fine dissimulation, comme l'appelle le

moraliste. Une autre lecture, aussi transparente, est le goût de l'individu pour la connaissance de la vraie nature des êtres humains et des forces de la nature (telles que le plaisir, l'amour et la jalousie). Inversement, l'éloge ironique de la foi et des passions incontrôlables, comme on le trouve dans le *Dom Juan*, rappelle à l'individu son impuissance à les combattre.

Par conséquent, la vision libre-penseur des personnages et, par extension, des écrivains met en évidence la concertation bénéfique de la connaissance de la vérité pour l'individu d'un côté et, de l'autre, l'opposition de celui-ci à cette connaissance au cas où elle est contraire à ce que l'on attendait. En fait, les textes affirment que celui qui dit la vérité se fait haïr plutôt qu'aimer étant donné que la vérité est souvent désagréable, voire cruelle. On a donc lié les fonctions de l'ironie verbale, le rire et la philosophie pascalienne : les hommes préfèrent la tromperie, la dissimulation, et le mensonge pour se faciliter la vie. Voilà le paradoxe philosophique de la vérité en ce qui concerne les relations humaines — la préférence du mensonge social, comme l'appellera Pascal, à la sincérité et à la vérité.

Cette conclusion n'est d'ailleurs pas neuve. L'invocation du mensonge social nous ramène au rapport entre ironie et réalité aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles. Nos analyses ont montré qu'il n'y a aucune prépondérance en ce qui concerne le recours à l'ironie et à la dissimulation : tant les écrivains de la Renaissance que les auteurs libertins s'en servent, sauf que, chez Mme de Lafayette, l'ironie verbale cède à l'ironie situationnelle. Il est pourtant indéniable que les occurrences de l'ironie verbale sont assez fréquentes chez les auteurs qui témoignent d'un autre mode de pensée que leurs contemporains — qui, comme leurs œuvres, risquent d'être condamnés au bûcher. C'est surtout la coexistence de l'ironie verbale et des précautions nécessaires (le choix d'une nouvelle forme d'écriture telle que la *nouvelle encadrée* ; le motif du

carnaval ou un personnage légendaire) qui permettait aux écrivains à penchant libertin de se protéger contre « d'éventuelles accusations et poursuites de la part des autorités politiques et ecclésiastiques lorsqu'on veut communiquer […] des idées […] hétérodoxes » (Hallyn 14-15). La stratégie dont il est question chez Hallyn est la dissimulation ironique qui équivaut à une perception ou à une pensée individuelle ; on en trouve dans quelques textes de Des Périers et de Marguerite de Navarre, ainsi que chez Molière et chez Mme de Lafayette. C'est la liberté de la parole à travers les personnages fictifs dans les *nouvelles* de Marguerite de Navarre, qui se sert de l'art de la dissimulation et de l'ironie verbale pour parler du désir. Quant à la dimension érotique dans l'*Heptaméron*, Mathieu-Castellani explique : « La sexualité est ce qui est à la fois le plus dissimulé et le plus évident » (*La Conversation* 45). De là « l'intensité érotique sous-jacente », comme l'appelle Dunn-Lardeau, qui entraîne les conflits entre « l'amour profane [et] l'amour sacré [ainsi que] les modèles de comportements sociaux différents dévolus à l'homme et à la femme » (*L'Expression lyrique* 26). Par conséquent, la Reine de Navarre a été accusée de libertinage en favorisant de nouvelles doctrines religieuses. Selon Petit de Julleville, « on trouve [dans ses œuvres en prose et en vers] beaucoup de traits plus ou moins directs tournés contre le catholicisme ; il n'est pas étonnant qu'elle ait été tenue pour suspecte et parfois même dénoncée vivement par plusieurs théologiens » (193). Il continue en soulignant que c'est dans ses comédies que « la Reine de Navarre touche d'une main hardie aux choses de l'État et de la religion » (194). Il en va de même pour Des Périers. Parlant des *Nouvelles Récréations* et du *Cymbalum*, Sozzi souligne que, dans les deux œuvres satiriques « le ton souriant et détaché de l'ouvrage ne répondrait qu'à une prudente tactique » (236). S'attaquant à la religion et à l'intolérance des philosophes, pour paraphraser le critique littéraire, Des Périers dévoile « les erreurs, les vices et les abus d'une société » (236).

Dissimulation ironique aussi chez Molière qui met en scène un personnage légendaire d'une vie déréglée qui « peut parler et agir, donc injurier et agresser, exactement comme un être humain » (Bourqui 61) :

> Dans la vie sociale du XVII^{e} siècle, une telle attitude de provocation est proprement suicidaire. Les libertins et les blasphémateurs publics paient très cher leurs écarts de conduite […]. Un personnage de théâtre, par contre, n'encourt pas les mêmes périls qu'un être humain de chair : il bénéficie de l'immunité que lui confère son irréalité. Reste à savoir, bien sûr, si l'attaque est aussi irréelle que le personnage. (Bourqui 61).

De plus, la dimension dissimulatrice de l'ironie verbale cède, chez Molière, la place à la vérité, à une « ironie sincère » (terminologie empruntée à Alfred Capus).[263] Celle-ci n'est pas nécessairement fondée sur la dissimulation, mais portée à dire la vérité par un locuteur chez qui on ne s'attendait pas à ce qu'il soit sincère ; en tant que fondement du libertinage érudit et du libertinage de pensée, elle ne vise ni à la tromperie ni à l'imposture, mais à l'assurance de la confiance d'autrui.

Par contre, Mme de Lafayette, se sert de la fonction protectrice de l'irréalité d'un monde de fiction pour juxtaposer l'artifice et le libertinage d'un monde clos, celui de la Cour du roi Henri II, à la sincérité et à l'amour vrai de quelques individus exceptionnels. Au sens large, l'écrivaine fait un tableau des mœurs du temps, d'une société dans laquelle toute manifestation de sentiments est dramatique, codée pour ainsi dire, et conformément aux apparences. Par conséquent, on pourrait parler du dualisme entre la réalité et l'illusion puisque la véritable nature de l'individu est rattachée, avant tout, au déguisement. La vraie personnalité d'un individu reste difficile à déterminer ou à reconnaître car, en déguisant notre véritable nature sous un masque

---

[263] Selon le dramaturge et écrivain Alfred Capus (1857-1922), « [l]'ironie est l'une des formes de la sincérité » (*Les Pensées*. *evene.lefigaro.fr/citation/ironie-formes-sincerite-32856.php).*

trompeur, l'autre a du mal à la reconnaître. En fait, on n'est que très rarement ce que les autres pensent ou ce que l'on prétend être, mais de surcroît on n'est même plus ce que l'on pense être. Ce sont donc les circonstances de la vie, et la société par extension, qui forcent l'individu à assumer un rôle et à passer sa vie dans un jeu théâtral, dans une illusion permanente afin de ne pas devenir la cible de la critique et de la dérision.

Recherches ultérieures

L'objet de notre thèse a été l'analyse de la fonction de l'ironie verbale en relation avec l'infidélité conjugale dans des textes appartenant soit au genre de la nouvelle soit à celui de la comédie, ou aux textes hybrides. C'est là notre véritable contribution aux recherches actuelles dans un domaine où les chercheurs favorisent surtout les investigations historiques, les questions sur les théories de « gender », ainsi que les considérations relatives à l'humour et au rire.

Cependant, les mécanismes de l'ironie entraînent — on l'a vu — inévitablement les aspects de pouvoir, d'autorité et de voix. Pour que l'apport de cette analyse puisse être aussi significatif que possible, il nous semble donc indispensable d'incorporer cette dimension de l'énoncé ironique dans nos recherches. De plus, il faudrait élargir le corpus primaire. Sous cet angle, une étude détaillée consacrée aux occurrences de l'ironie verbale dans *Les Nouvelles tragi-comiques* (1656) de Paul Scarron, plus précisément *La Précaution inutile*, *Les Hypocrites*, *L'Adultère innocent*, et *Plus d'effets que de paroles*, nous semble une continuation intéressante et importante. Tout d'abord parce qu'il s'agit des *nouvelles* qui sont, à l'exception de *La*

Précaution inutile et des *Hypocrites*, tombées dans un profond oubli. Ensuite, *Les Nouvelles tragi-comiques* n'étant « plus serties dans un cadre [mais se faisant] maintenant valoir mutuellement » (Picard 1318), la suppression du cadre boccacien permettrait une exploration du genre des *nouvelles indépendantes* sous les mêmes critères.

Finalement, l'œuvre de Paul Scarron est fortement inspirée par l'ironie et le comique des *nouvelles* de María de Zayas (1590-1661), la grande écrivaine du Siècle d'Or espagnol. Ainsi, et pour ne pas conclure, la représentation de l'ironie dans un recueil de textes romanesques concentré sur l'adultère d'un côté, et l'entrelacement du burlesque et des effets de la comédie dans une parodie très fine des mœurs du siècle de l'autre, constitue une continuation incontournable de nos recherches.

BIBLIOGRAPHIE

1. Textes classiques de l'Antiquité au XVII^{e} siècle

Aristote. *La Poétique*. Trad. du grec par J. Hardy. Paris : Belles Lettres, 1932.

——. *La Rhétorique*. Trad. du grec par M. Dufour et A. Wartelle. Paris : Belles Lettres, 1989.

Brantôme, Pierre de Bourdeille, seigneur de. *Les Dames galantes ; publiées d'après les manuscrits de la Bibliothèque Nationale par Henri Bouchot*. Paris : Flammarion [1900].

Cicéron. *De l'orateur*. Livre II, trad. du latin par Edmond Courbaud. Paris : Belles Lettres, 1966.

——. *De l'orateur*. Livre III, trad. du latin par Edmond Courbaud et Henri Bornecque. Paris : Belles Lettres, 1971.

Corneille. *Le Menteur*. Éd. Jean Serroy. Paris : Gallimard, folio théâtre, 2000.

Des Périers, Bonaventure. *Nouvelles Récréations et joyeux devis I-XC.* Éd. Krystyna Kasprzyk. Paris : Champion, 1980.

Esprit, Jacques. *La fausseté des vertus humaines*. Cologne : Chez Pierre Marteau, 1678.

Joubert, Laurent. *Traité du ris, contenant son essance, ses causes, et mervelheus effais […] par M. Laur. Ioubert,* Paris, Nicolas Chesneau, 1579, [traduit du latin par Louis Papon et J. P. Zangmaistre], http://www.gallica.bnf.fr/ark:/12148.html.

Lafayette, Mme de. *La Princesse de Clèves*. Éd. Bernard Pingaud. Paris : Gallimard, folio classique, 2000.

——. *Histoire de la princesse de Montpensier suivi de Histoire de la comtesse de Tende*. Éd. Laurence Plazenet. Paris : Librairie Générale Française, livre de poche, 2003.

La Fontaine, Jean de. *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine* / La Fontaine, Jean de (1621-1695), 1668. http://www.gallica.bnf.fr/arc:/12148/btv1b8610825d.html, consulté le 04/21/2017.

La Rochefoucauld, François, duc de. *Œuvres complètes*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade. » Paris : Gallimard, 1964.

Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre. « Comédie des quatre femmes. » *Œuvres Complètes IV. Théâtre,* sous la direction de Nicole Cazauran. Éds Geneviève Hasenohr & Olivier Millet. Paris : Champion, 2002, pp. 365-407.

——. *Heptaméron*. Éd. Renja Salminen. Genève : Droz, 1999.

——. *L'Heptaméron*. Éd. Mathieu-Castellani, Gisèle. Paris : Librairie générale française, 1999.

——. *Heptaméron*. Éd. Simone de REYFF. Paris : Flammarion, 1982.

Marguerite de Navarre. « Comédie à dix personnages. » *Théâtre profane*. Éd. Verdun-Louis Saulnier. Paris : Droz, 1946, pp. 85-125.

Molière, Jean-Baptiste. *L'École des Femmes*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade. » Paris : Gallimard, 1956, pp. 441-520.

——. *Dom Juan ou le Festin de pierre*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade. » Paris : Gallimard, 1956, pp. 773-830.

Pascal, Blaise. *Pensées*. http://www.penseesdepascal.fr/Hors/Hors2-savante.php, consulté le 04/29/2017.

Pizan, Christine de. *Le Livre de la cité des dames*. Trad. Éric Hicks et Thérèse Moreau. Éd. Stock, 2000.

Quinault, Philippe. *Atys, Tragedie en musique.* Éd. Christophe Ballard. Paris : 1676. http://www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6524930f/f30.htm, consulté le 04/20/2017.

Quintilien. *Institution oratoire*. Tome V, trad. du latin par J. Cousin. Paris : Belles Lettres, 1978.

Scarron, Paul. « La Précaution inutile. » *Nouvelles du XVII^e siècle*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade. » Paris : Gallimard, 1997, pp. 209-246.

Scarron, Paul. « L'Adultère innocent. » *Nouvelles du XVII^e siècle*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade. » Paris : Gallimard, 1997, pp. 246-275.

Sorel, Charles. *Histoire comique de Francion*. Éd. Fausta Garavini. Paris : Gallimard, coll. « Folio Classique », 1996.

2. Ouvrages généraux et études critiques

Attardo, Salvatore. « Intentionality and Irony. » *Irony and Humor. From pragmatics to discourse*. Eds Leonor Ruiz Gurillo and M. Belén Alvarado Ortega. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2013.

Bakhtine, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance.* Trad. Andrée Robel. Paris : Gallimard, 1970.

Bergson, Henri. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. 233^e éd. Paris : PUF, 1967.

Berriot-Salvadore, Evelyne. *Les Femmes dans la société française de la Renaissance.* Genève : Droz, 1990.

Bertrand, Dominique. *Lire les* Nouvelles Récréations et joyeux devis *de feu Bonaventure des Périers.* Éds Dominique Bertrand & Bénédicte Boudou. Clermont-Ferrand, France : PU Blaise Pascal, 2009.

Boudou, Bénédicte. « L'imprévu dans les *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis* de Bonaventure des Périers. » *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 22 (2011) : 307-21.

Bourqui, Claude. *Polémique et stratégies dans le* Dom Juan *de Molière*. Paris, Seattle, Tübingen: Papers on French Seventeenth Century Literature, 1992

Brun, Jean. *La Philosophie de Pascal*. Coll. « Que sais-je ? » Paris : PUF, 1992.

——. *Empédocle ou le Philosophe de l'Amour et de la Haine*. Paris : Seghers, 1966.

Calder, Andrew. « Laughter and irony in *Le Misanthrope*. » *The Cambridge Companion to Molière.* Eds David Bradby and Andrew Calder. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2006, pp. 95-106.

Cazauran, Nicole. « À propos de *l'Heptaméron* : lecture de la cinquième nouvelle ». *Littératures* 25 : (1991 Fall) : 17-28.

Chambers, Ross. « Le secret est un Œuf : lecture d'une fable de La Fontaine ». *Versants : revue suisse des littératures romanes* 2 : (1981) : 75-85.

Dandrey, Patrick. *Dom Juan ou la critique de la raison comique*. Paris : Champion, 1993.

Delacomptée, Jean-Michel. *PASSIONS : La Princesse de Clèves.* Paris : Arléa, 2012.

Delègue, Yves. « La signification du rire dans l'*Heptaméron* » dans *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre — Actes de la Journée d'Étude,* 19/10/1991, U.R.F., « Sciences des textes et documents », pp. 35-50.

Delhez-Sarlet, Claudette. « *La Princesse de Clèves* : roman ou nouvelle ? La Querelle du réalisme dans le roman français au XX^{e} siècle. » *Romanische Forschungen*, 80 : (1968) : 220-238.

Denis, Delphine. « Classicisme, préciosité et galanterie. » *Histoire de la France littéraire, publié sous la direction de Michel Prigent. Tome 2*. Paris : PUF, 2006, pp. 117-130.

Deroint-Allaire, Olivia. « Le dialogue dans les *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis* de Bonaventure des Périers. » *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance* 54 (2002): 31-51.

Donovan, Josephine. *Women and the Rise of the Novel, 1405-1726.* New York: St. Martin's P, 1999.

Dubois, Roger. « La Nouvelle, cette invention du Moyen Âge. » *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours.* Volume Premier. Actes du colloque de Metz, Juin 1996. Éds Vincent Engel & Michel Guissard. Ottignies, Belgique : Quorum, 1997, pp. 18-27.

——. « Le Mot "Nouvelle" au Moyen Âge : de la nébuleuse au terme générique. » *La Nouvelle*, ouvrage collectif sous la direction de Bernard Alluin et François Suard. Lille : PU de Lille, 1990, pp. 43-58.

Ducrot, Oswald et Jean-Marie Schaeffer. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil, 1972, 1995.

Dunn-Lardeau, Brenda. « La Place de *La Comédie des quatre femmes* de Marguerite de Navarre (1542) dans le discours sur le célibat volontaire comme modèle de félicité de l'Arioste à Gabrielle Suchon ». *Renaissance et Réforme XXVI*, n. 4 : (2002) : 113-139.

——. « La Vieille femme chez Marguerite de Navarre ». *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 61, n. 2 : (1999) : 375-398.

——. « L'Expression lyrique de la passion dans la *Comédie des quatre femmes* (1542) de Marguerite de Navarre ». *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance* 46 (1998) : 25-45.

Eco, Umberto. *Le Nom de la Rose*, trad. Jean-Noël Schifano. Paris : Grasset, 1980.

Eichel-Lojkine, Patricia. *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance.* Genève : Droz, 2002.

Emelina, Jean. *Le Comique. Essai d'interprétation générale*. Coll. « Présences critiques. » Paris : SEDES, 1991.

Engel, Vincent et Michel Guissard (éds). *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours.* Volume Premier. Actes du colloque de Metz, Juin 1996. Ottignies, Belgique : Quorum, 1997.

Felman, Shoshana. *The Scandal of the Speaking Body.* Don Juan *with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Stanford : Stanford University Press, 2003.

Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*, [1830], réédition. Paris : Flammarion, 1977.

Foucault, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de Philosophie*, vol. 63, n. 3 (1969) : 73-104.

Fouquier, Henry. *La Sagesse parisienne. Paradoxes féminins*. Paris : Victor-Havard, 1886.

Frelick, Nancy. « Female Infidelity: Ideology, Subversion, and Feminist Practice in Marguerite de Navarre's *Heptaméron*. » *Dalhousie French Studies* 56 (2001): 17-26.

——. « J'ouïs-sens »: Thaumaste dans le *Pantagruel* de Rabelais et le « sujet-supposé-savoir ». *Études Rabelaisiennes* XXX (1995) : 81-97.

Fumaroli, Marc. *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450 – 1950*. Paris : PUF, 1999.

Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes des sciences et des arts.* Genève : Slatkine Reprints, 1970.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

Giardina, Calogero. « La parole dans *l'Heptaméron* de Marguerite de Navarre », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, vol. 31, n. 1 (1990) : 35-46.

Godenne, René. *La Nouvelle française*. Paris : PUF, 1974.

Grégoire, Vincent. « *La Princesse de Clèves* ou le roman de la méprise », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XXIII, n. 44 (1996) : 249-262.

Gutwirth, Marcel. *Molière ou l'invention comique*. Paris : Minard, 1966.

Hallyn, Fernand. *Descartes. Dissimulation et ironie*. Genève : Droz, 2006.

Hamon, Philippe. *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris : Hachette, 1996.

Hertzler, Joyce Oramel. *Laughter. A socio-scientific analysis*. New York : Exposition Press, 1970.

Hodgson, Richard. « La sagesse humaine face à une « souveraine puissance » : la prudence et la fortune chez La Rochefoucauld ». *Dix-septième siècle*, n. 211 (2001/2) : 233-242.

——. « Du roman « satyrique » au roman libertin : Sorel, le *Francion* et la naissance du roman en France ». *Lectures du* Francion *de Charles Sorel*. Éd. Daniel Riou. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2000, pp. 47-55.

Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. Trans. Cécilie Seresia. Paris : Gallimard, 1951.

Jourda, Pierre. *Conteurs français du XVI^e^ siècle*. Paris : Gallimard, 1965.

——. *Marguerite d'Angoulême, Duchesse d'Alençon, Reine de Navarre (1492-1549). Étude biographique et littéraire*. 2 vols. Paris : Champion, 1930.

Kéfi, Khaoula. « Manifestations de l'esprit féminin dans les devis de *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre. » *www.revue-analyses.org* 10, n. 1 : (hiver 2015) : 159-177.

Kelly-Gadol, Joan. « Did Women Have a Renaissance? » *Women, History, and Theory: The Essays of Joan Kelly*. Chicago: University of Chicago Press, 1986, pp. 19-50.

Kibédi Varga, Aron. « Le Temps de la nouvelle. » *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours.* Volume Premier. Actes du colloque de Metz, Juin 1996. Éds Vincent Engel & Michel Guissard. Ottignies, Belgique : Quorum, 1997, pp. 8-16.

Lalande, Roxanne. « *L'École des femmes*: matrimony and the laws of chance. » *The Cambridge Companion to Molière.* Eds David Bradby and Andrew Calder. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2006, pp. 165-76.

Lanson, Gustave. *Histoire de la littérature française*. Paris : Hachette, 1963.

Lazard, Madeleine. « L'infidélité féminine dans l'*Heptaméron*. » Les Visages et les voix de Marguerite de Navarre : actes du Colloque international sur Marguerite de Navarre (Duke University) 10-11 avril 1992. Éd. Marcel Tetel. Paris : Klincksieck, 1995, pp. 97-106.

——. « Du rire théorisé au comique théâtral. » *Studi di letteratura francese* 10 (1983): 19-30.

Litsardarki, Maria. « *L'École des femmes* et la mise en scène du narratif » dans *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française.* Actes du colloque international organisé du 21 au 24 mai 2008. Paris : Classiques Garnier, 2010. pp. 297-307.

Maingueneau, Dominique. *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Bordas, 1990.

Makropoulou, Polytimi. « Digression et théâtralité dans *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette » dans *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française.* Actes du colloque international organisé du 21 au 24 mai 2008. Paris : Classiques Garnier, 2010, pp. 65-71.

Margolin, Jean-Claude. « L'Apogée de la rhétorique humaniste (1500-1536). » *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950.* Éd. Marc Fumaroli. Paris : PUF, 1999, pp. 191-257.

Marquer, Éric. « Vers une moralisation du secret aux XVI^e^ et XVII^e^ siècle. » *D'un principe philosophique à un genre littéraire : les « secrets ».* Actes du colloque de la Newberry Library de Chicago, 11-14 septembre 2002. Éd. Courcelles. Paris : Champion, 2005, pp. 473-83.

Mathieu-Castellani, Gisèle. « Rien nouveau sous le soleil ». *Marguerite de Navarre 1492-1992 : actes du colloque international de Pau (1992).* Textes réunis par Nicole Cazauran et James Dauphiné. Mont-de-Marsan : Éditions Interuniversitaires, 1995, pp. 719-29.

——. *La Conversation conteuse. Les Nouvelles de Marguerite de Navarre.* Paris : PUF, 1992.

Ménager, Daniel. « La sixième nouvelle des *Joyeux Devis*. » *Lire les* Nouvelles Récréations et joyeux devis *de feu Bonaventure des Périers.* Éds Dominique Bertrand & Bénédicte Boudou. Clermont-Ferrand, France : PU Blaise Pascal, 2009, pp. 185-96.

Metzger-Rambach, Anne-Laure. « Figure du fol et réflexions sur le monde tel qu'il va dans les *Nouvelles Récréations et joyeux devis* de Bonaventure des Périers. » *Lire les* Nouvelles Récréations et joyeux devis *de feu Bonaventure des Périers.* Éds Dominique Bertrand & Bénédicte Boudou. Clermont-Ferrand, France : PU Blaise Pascal, 2009, pp. 119-133.

Milly, Jean. Poétique des textes. Paris : Armand Colin, 2010.

Morier, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: PUF, 1961.

Muecke, Douglas Colin. *Irony and the Ironic (The Critical Idiom; 13).* London and New York: Methuen, 1970.

——. *The Compass of Irony*. London: Methuen, 1969.

Noiset, Marie-Thérèse. « Marguerite de Navarre et les règles du jeu » dans *International Colloquium Celebrating the 500th Anniversary of the Birth of Marguerite de Navarre.* Birmingham, AL: Summa, 1995, pp. 63-70.

Pabst, Walter. *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1967.

Pailer, Gaby. « Liebe, Abenteuer und weibliche Autorschaft: Charlotte Schillers *Die Königinn von Navarra* als novellistische Umdichtung der historischen Geschicke Marguerites de Navarre » dans *Hybridität und Spiel. Der europäische Liebes- und Abenteuerroman von der Antike zur Frühen Neuzeit.* Eds Martin Baisch und Jutta Eming. Berlin: Akademie Verlag, 2013, pp. 275-300.

Petit de Julleville, Louis. *Histoire du théâtre en France. La Comédie et les mœurs en France au moyen âge.* Paris : Léopold Cerf, 1886. http://www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55676055/f204.html, consulté le 04/20/2017.

Petit de Julleville, Louis. *Histoire du théâtre en France. Les Mystères, vol. I.* Genève : Slatkine, 1968.

Pérouse, Gabriel-André. *Nouvelles françaises du XVI^e^ siècle : images de la vie du temps*. Genève : Droz, 1978.

Perrenoud-Wörner, Judith. *Rire et sacré : la vision humoristique de la vérité dans l*'Heptaméron *de Marguerite de Navarre*. Genève : Slatkine, 2008.

Perrigaud, Martha. « Irony as Dissimulation in the *Heptaméron*. » *Chimères* (Fall-Spring 1976-77): 28-37.

Petris, Loris. « Rire ou pleurer ? L'homme face au monde, de Rabelais à Montaigne. » *L'information littéraire*, 58 : (2006/2) : 12-21.

Pfister, Manfred. *Das Drama*. München : Wilhelm Fink Verlag, 1982.

Polachek, Dora, ed.. *Heroic Virtue, Comic Infidelity: Reassessing Marguerite de Navarre's* Heptaméron. Amherst, Massachusetts: Hestia Press, 1993.

Pommier, René. *Études sur* Dom Juan *de Molière*. Paris : Eurédit, 2008.

——. « Assez décodé ! » *Études sur* La Princesse de Clèves. Site de René Pommier. http://*rene.pommier.free.fr/Princesse00.htm*, consulté le 04/05/2018.

Prevost, Jean. *Problèmes du roman*. Bruxelles : Carrefour, 1945.

Rey-Debove, Josette et Alain Rey. *Le Petit Robert de la langue française 2006*. Éd. Le Robert. Paris : SEJER, 2005.

Reynolds-Cornell, Régine (éd.). « Waiting in the Wings: The Characters in Marguerite de Navarre's *Théâtre Profane* » dans *International Colloquium Celebrating the 500th Anniversary of the Birth of Marguerite de Navarre.* Birmingham, AL: Summa, 1995, pp. 79-91.

Richelet, Pierre 1626-1698. *Dictionnaire de la langue française, ancienne et moderne, augmentée de plusieurs additions d'histoire, de grammaire, de critique, de jurisprudence.* Lyon : Bruyset, 1728.

Romengo, Margherita. *L'image éditoriale de Marguerite de Navarre au XVI^e^ siècle ou la construction d'une figure d'auteure : conditions, modalités, enjeux.* Thèse de doctorat. University of British Columbia : November 2016, pp. 1-293.

https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0339945.htm, consulté le 04/01/2018.

Rouget, François. « Molière lecteur d'Étienne Pasquier ? Réflexions autour du libertinage de Dom Juan. » *Dix-septième siècle 2001/2 (n°* 211). Éd. Presses Universitaires de France. Paris : PUF, 2002, pp. 257-267.

Ruiz Gurillo, Leonor. M. Belén Alvarado Ortega (éds.). *Irony and Humor. From pragmatics to discours*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2013.

Sermain, Jean-Paul. « Le code du bon goût (1725-1750). » *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950.* Éd. Marc Fumaroli. Paris : PUF, 1999, p. 879-943.

Siemek, Andrzej. *La Recherche morale et esthétique dans le roman de Crébillon Fils*. Oxford : Taylor Institution, 1981.

Sivetidou, Aphrodite et Maria Litsardaki (éds.). *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française.* Actes du colloque international organisé du 21 au 24 mai 2008. Paris : Classiques Garnier, 2010.

Sozzi, Lionello. *Les Contes de Bonaventure des Périers. Contribution à l'étude de la nouvelle française de la Renaissance.* Éd. G. Giappichelli. Torino, 1965.

——. *La nouvelle française à la Renaissance.* Éds Lionello Sozzi & Verdun-Louis Saulnier. Genève-Paris : Slatkine, 1981.

Sperber, Dan et Deirdre Wilson. *La pertinence : communication et cognition*. Paris : Minuit, 2006.

Stanzel, Franz Karl. *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 1965.

Sweetser, Marie Odile. « La Princesse de Clèves devant la critique contemporaine ». *Studi Francesi*, 52 (1974) : 13-29.

Teyssier, Jean-Marie. *Réflexions sur* Dom Juan *de Molière.* Paris : Nizet, 1970.

Tetel, Marcel. *Marguerite de Navarre's* Heptameron*: Themes, Language, and Structure*. Durham: Duke University Press, 1973.

Thibaudet, Albert. *Réflexions sur le roman*. Paris : Gallimard, 1938.

Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris : Seuil,1971.

Toldo, Pietro. « Rileggendo il novelliere della Regina di Navarra. » *Rivista d'Italia*: 15 juillet 1923.

Vaillant, Alain. *Le Rire*. Paris : Quintette, 1991.

Venesoen, Constant. « Humour et ironie dans *La Princesse de Clèves* », *Cahiers du XVIIe siècle*, IV, 2 (1990) : 53-71.

Ventura, Daniela. *Fiction et vérité chez les conteurs de la Renaissance en France, Espagne et Italie.* Lyon : PU de Lyon, 2002.

Whitton, David. « *Dom Juan* the Directors' Play. » *The Cambridge Companion to Molière.* Eds David Bradby and Andrew Calder. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2006, pp. 201-13.

Woshinsky, Barbara. *La princesse de Clèves: the tension of elegance*. The Hague : Mouton, 1973.

Zonza, Christian. *La Nouvelle historique en France à l'âge classique (1657-1703).* Paris : Champion, 2007.

Zumthor, Paul. *Le Masque et la lumière : la poétique des Grands Rhétoriqueurs*. Paris : Seuil, 1978.

ANNEXE

Schéma strophique de la *Comédie des quatre femmes*

Vers	Nom de la strophe	Nom du vers	Répartition des rimes	Remarques particulières	Logique et déroulement (de la pièce)
1 - 10	Dizain	Décasyllabes (structure ressemble à deux rimes croisées)	ABAB BC CDCD (dont voici notre transcription) Tout le plaisir & le contantement Que peult avoir ung gentil cueur honneste, C'est liberté de corps, d'entendement, Qui rend heureux tout homme, oyseau ou beste ; Malheureux est qui, pour don ou requeste,	(Hasenohr & Millet ABAB BCCB CB)[264]	Scène d'ouverture Présentation : **Fille I.** (→ fait l'éloge de la liberté)

[264] Noter que nous basons nos analyses sur la version établie par Hasenohr & Millet, mais que nous ne suivons leur répartition des rimes qu'en partie. Ceux-ci suggèrent ABAB BC CBCB comme disposition des rimes, une lecture qui est, semble-t-il, incorrecte en ce qui concerne les dizains de présentation. Avoir vérifié leur manuscrit avec les autres versions indiquées (p. 379), et surtout avec le manuscrit Paris, B.N.F., ms. fr. 12485, f° 88 v° à 100 v°, nous sommes tenté de lire ABAB BC CDCD pour les raisons suivantes :

1. La rime sur CDCD n'apparaît pas dans les dizains d'ouverture (de présentation des personnages féminins); voir notre transcription du manuscrit B.N.F. 12485 pour plus de détails.

2. En revanche, et pour appuyer notre analyse, il est évident que le douzain final (v. 735-746) n'est qu'une continuation logique des dizains d'ouverture, c'est-à-dire ABAB BC CDCD DC.

3. Hasenohr & Millet suivant cette lecture-ci pour le douzain final (une lecture que nous partageons), nous sommes donc convaincu qu'il faut lire ABAB BC CDCD pour les dizains de présentation (c'est-à-dire les vers 1-10; 11-20; 48-57; 58-67; 105-114).

Vers	Nom de la strophe	Nom du vers	Répartition des rimes	Remarques particulières	Logique et déroulement (de la pièce)
			Se veult lyer à nulle servitude. Quant est de moy, j'ay mise mon estudde D'avoir le corps & le cueur libre & franc ; Il n'y ha nul qui par solicitude Me sçeust jamais ouster ce digne ranc.		
11-20	Dizain	Décasyllabes (structure ressemble à deux rimes croisées)	ABAB BC CDCD (dont voici notre transcription) O qu'ilz sont sotz & vuydes de raison, Ceulx qui ont dit une amour vertueuse Estre à ung cœur servitude & prison, Et, pour aymer, la Dame malheureuse ! Leur faux parler ne me rendra paoureuse D'aymer très fort, saichant que tout le bien, Au pris d'Amour, se doit estimer rien ; Car qui Amour ha dans son cueur enclose, Il trouvera liberté son lyen, Et ne sçauroit desirer autre chose.[265]	(Hasenohr & Millet ABAB BCCB CB) S'enchaînent sur la rime D à la nouvelle rime (→ les décasyllabes)	Scène d'ouverture Présentation : **Fille II.** (→ en quête d'un amour parfait)
21 - 47	Distiques	Décasyllabes à rimes plates	D AA BB CC ...		Discours des filles (→ chacune présente son histoire et son raisonnement) Fille I./ Fille II./ Fille I./ Fille II./ Fille I./ Fille II.

[265] D'un point de vue syntaxique, la structure du parallélisme correspond au schéma de type ABAB, tandis que la structure du chiasme est ABBA. Notre analyse de la répartition des rimes a montré que les dizains de présentation reflètent les deux structures et que l'on y discerne aussi une combinaison de ces deux figures de style.

Vers	**Nom de la strophe**	**Nom du vers**	**Répartition des rimes**	**Remarques particulières**	**Logique et déroulement (de la pièce)**
48 - 57	Dizain	Décasyllabes (structure ressemble à deux rimes croisées)	ABAB BC CDCD (dont voici notre transcription) Il faict grand mal à femme honneste & sage, Qui crainct son Dieu & ayme son honneur, Quand son mary par un meschant langage Ignorer veult la bonté de son cueur. Si ma beaulté mérite un serviteur De qui je suis honnorée & aymée, En dois je moings pourtant estre estimée Puis que mon cueur n'est de vice taché ? Non, mais plustost devrois estre blasmée Si je faisois de non pécher péché.	Comme en 1 - 20 (Hasenohr & Millet ABAB BCCB CB)	Scène d'ouverture Présentation : **Femme Mariée I.** (→ fidèle, chaste, a un honnête serviteur, mais son mari jaloux la maltraite)
58 - 67	Dizain	Décasyllabes (structure ressemble à deux rimes croisées)	ABAB BC CDCD (dont voici notre transcription) De vraye Amour autre Amour réciprocque, C'est le parfaict de son plus grant desir ; Mais, si Amour de l'autre Amour se mocque Pour autre Amour trop moings digne choisir, C'est un ennuy qui me donne loysir, Temps ne repoz, pour trouver reconfort ; Le désespoir est pire que la mort, Et jallousye est un vray désespoir. O Foy rompue & trop apparant tort, Par vous me fault pis que mort recevoir !	Comme en 1-20 (Hasenohr & Millet ABAB BCCB CB) S'enchaînent sur la rime D à la nouvelle rime (→ les décasyllabes)	Scène d'ouverture Présentation : **Femme Mariée II.** (→ fidèle à son mari qui aime ailleurs)
68 - 90	Distiques	Décasyllabes à rimes plates	D AA BB CC ...	Comme en 21 - 47	Discours des femmes mariées (→ chacune présente son histoire et son raisonnement) Femme I./ F. II./ F. I./ Femme II.
91 - 94		Décasyllabes à rimes croisées	ABAB		Transition : filles et femmes mariées se rencontrent →

Vers	Nom de la strophe	Nom du vers	Répartition des rimes	Remarques particulières	Logique et déroulement (de la pièce)
					Etonnement des filles On parle en ordre chronologique (Fille I./ Fille II./ Femme I./ Femme II.)
95 - 104	Distiques	Décasyllabes à rimes plates	AA BB CC ...		Conversation entre femmes Ordre : Femme I./ Femme II./ Femme I./ Fille I./ Femme II./ Fille II.
105 - 114	Dizain	Décasyllabes (structure ressemble à deux rimes croisées)	ABAB BC CDCD (dont voici notre transcription) Le Temps, qui fait & deffaict son chef d'euvre, M'a, cent ans a, à son escolle prise ; Son grand trésor, qu'à peu de gens descoeuvre, M'a descouvert, dont je suis bien apprise. Ving ans aymay liberté, que l'on prise, Sans point vouloir de serviteur avoir. Vingt ans après, d'aymer feiz mon devoir ; Mais ung tout seul, pour qui seul j'estois une, Me fut osté, malgré tout mon vouloir. Dont soixante ans j'ay pleuré ma fortune.	Comme en 1 - 20, 48 - 67 (Hasenohr & Millet ABAB BCCB CB)	Scène d'ouverture Présentation : la **Vieille** (→ ses 100 ans représentent les 3 étapes de la vie des femmes: 20 ans de jeunesse et liberté; 20 ans de mariage; 60 ans de veuvage et de tristesse, de solitude)
115 - 123	Triolet (3 x)	Octosyllabes	ABA AAB ABB	Refrain: vers 115, 118, 121 Second refrain: vers 116, 122	Réaction des filles et femmes à la présentation de la Vieille Ordre : Femme I./ F. II./ Fille I./ Fille II./ Femme I./ F. II.
124 - 169	Distiques	Octosyllabes à rimes plates	AA BB CC ...		Transition : filles et femmes accordent la place d'arbitre à la Vieille

Vers	**Nom de la strophe**	**Nom du vers**	**Répartition des rimes**	**Remarques particulières**	**Logique et déroulement (de la pièce)**
170 - 261	Huitains	Décasyllabes (à rimes croisées) + un quatrain	ABAB BCBC CACA	S'enchaînent sur la rime C à la nouvelle rime (→ les quatrains) sauf : v. 218 (voir Hasenohr & Millet)	Présentation des cas : Femme I. (v. 170-217) Femme II. (v. 218-261)
262 - 417	Sizains	Pentasyllabes (en deux séries de 13 sizains)	AAB CCB	Pentasyllabes = un demi décasyllabe	Présentation des cas : Fille I. (v. 262-339) Fille II. (v. 340-417)
418 - 701	Distiques	Octosyllabes à rimes plates	AA BB CC ...		Conseils de la Vieille : → Femme I. (v. 429-467) Se consoler avec un amant (son mari lui restera toujours) → Femme II. (v. 468-524) Se consoler avec un amant (rendre la réciproque à son mari) → Fille I. (v. 525-575) *Carpe Diem* (mais, l'amour est inévitable et on souffre toujours) → Fille II. (v. 576-628) L'amour est inévitable et on souffre toujours
702 - 715	Quatorzain	Décasyllabes (structure ressemble à une rime croisée + deux rimes	ABAB BCCD CCD DDC		Conclusion: réplique de la Fille I. (les femmes refusent les conseils de la Vieille) + Transition au divertissement

Vers	Nom de la strophe	Nom du vers	Répartition des rimes	Remarques particulières	Logique et déroulement (de la pièce)
		embrassées)			carnavalesque
716 - 726	Huitain + Cauda		ABAB BABC + CDD (Hasenohr & Millet ABAB BCBC + CDD)	Structure ressemble à celle des vers 1 - 20, 48 - 67, 105 - 114	Scène d'ouverture Présentation : le **Vieillard** (qui salue la Vieille comme une bonne amie) + la Vieille lui raconte ce qui s'est passé
727 - 734	Distiques	Octosyllabes à rimes plates	AA BB CC ...	Vers 727 → sans identification	Le Vieillard lui offre de parler aux dames → Transition à la confrontation du Vieillard avec les jeunes hommes
735 - 746	Douzain (final)	Décasyllabes (structure ressemble à une rime croisée — pour la présentation des Hommes — suivie par deux rimes embrassées → la danse)	ABAB BCCD CDDC (dont voici notre transcription) Que veult cet Vieillart à ces Dames ? Qu'il est caduc & desfailly. Pensez qu'il veult sauver leurs ames ; Sus, que de nous soit assailly. Pas n'aurons le coeur si failly Que d'un Vieillard poulser ne battre. Menons les dancer toutes quatre, Et vous les verrez bien tencer. Tencer, non, mais bien vous combattre, Ma Vieille & moy, de bien danser. Or dansons, sans plus y penser ; Vous verrez leur orgueil rabattre.	Répartition des rimes évoque l'image de la danse, des couples, jeunes et vieux qui s'égayent ensemble	Apparition des **4 Hommes** ↔ Opposition entre ceux-ci et le Vieillard qui parle aux dames (avec qui les hommes veulent danser), mais c'est le Vieillard qui a le dernier mot → Début de la danse qui met fin à tout argument