

CONCLUSION

Dans notre livre, nous avons proposé une étude comparative de la communication ironique dans *Le Roman comique* de Scarron et dans *Don Quichotte* de Cervantès. Le parcours de lecture, précédé par une introduction théorique, nous a servi à éclaircir le phénomène d'ironie et à justifier l'interprétation de l'ironie romanesque dans les textes du XVII^e siècle.

La première partie de notre étude a déterminé le mécanisme de l'ironie et établi son modèle en décrivant la disposition des rôles dans la communication ironique. Nous soulignons le caractère essentiellement communicatif de l'ironie qui se manifeste dans les rapports entre les rôles et dans l'installation de règles implicites qui doivent être respectées pour que la communication ironique réussisse. Nous avons constaté que les rôles de base qui assurent le fonctionnement de l'ironie sont assumés par l'ironiste, le complice de l'ironie et le naïf de l'ironie. Ce schéma des rôles a été complété par l'étude de l'intention de l'ironiste qui définit l'enjeu de la communication ironique et indique éventuellement la cible de l'ironie. Nous résumons le modèle de l'ironie dans la table I qui rend compte des composantes de la communication ironique.

Afin de décrire la communication ironique littéraire, nous avons introduit la situation modèle de l'ironie, adaptée d'après les notions narratologiques d'U. Eco. L'étude des rôles modèles – ironiste, complice et naïf de l'ironie – nous a permis d'enrichir l'interprétation des textes littéraires tout en respectant leur cohérence interne. L'élargissement proposé de la conception de l'ironie littéraire nous a fourni un appareil terminologique applicable à l'analyse des textes du XVII^e siècle. Pour déterminer la spécificité de l'ironie romanesque, nous avons été amenée à décrire le statut de l'ironie chez les romantiques allemands et les conséquences de leur approche dans la conception contemporaine de l'ironie romanesque. Nous avons constaté que l'importance accordée par les romantiques à la dimension réflexive de la littérature et au rôle actif du lecteur caractérise bien l'ironie romanesque, conçue comme une communication ironique, dans les romans de Scarron et de Cervantès.

Dans la deuxième partie de notre travail nous avons essayé de suivre le changement du statut de l'ironie dans la rhétorique et la poétique de la première moitié du XVII^e siècle. Avec la redécouverte de l'ironie socratique à l'époque de la Renaissance, nous assistons à une discussion sur le caractère complexe de l'ironie. A la fin de la Renaissance, le statut de l'ironie peut être résumé ainsi :

l'ironie est d'abord considérée comme un trope rhétorique, fondé sur une relation antithétique entre le sens propre et la signification réelle. L'ironie est ensuite étudiée comme une figure qui consiste en une dissimulation de la pensée. Le rôle de l'ironie est souvent caractérisé par une visée de raillerie, blâme, attaque – dans le registre comique, de même que dans le sérieux. L'ironie est liée au personnage de Socrate et à son discours et, finalement, l'ironie peut modaliser les autres figures. Développant la distinction entre l'ironie-trope et l'ironie-figure, les théoriciens remarquent donc les possibilités de l'ironie qui dépassent les limitations du cadre rhétorique.

Dans la première moitié du XVII^e siècle, les discussions sur le caractère de l'ironie se poursuivent. La conception de l'ironie comme figure peut être mise en rapport avec la réflexion de l'époque qui s'occupe des manifestations de la dissimulation générale. Ainsi, nous pouvons observer que le texte théorique de Vossius traite de l'ironie comme relevant des phénomènes de dissimulation. Les structures de la dissimulation ironique peuvent être relevées dans l'imaginaire de la première moitié du XVII^e siècle, c'est-à-dire dans la période dite baroque. L'incertitude et l'insécurité du quotidien transforment la vision du monde, lequel semble dénué de sens. Dans un monde instable et en mouvement, les rapports entre le vrai et l'illusion sont occultés et les métamorphoses continues rendent le réel inaccessible. Les grandes métaphores de l'imaginaire baroque, dont le *theatrum mundi* et *la vie est un songe*, s'organisent autour du décalage entre la réalité et l'illusion et mettent en relief la dissimulation omniprésente qui crée des effets trompeurs. Nous avons montré que la mise en place de la dissimulation ironique dans la littérature de l'époque et l'esthétique baroque – l'esthétique de la désillusion – du début du XVII^e siècle présentent de nombreuses correspondances.

Nous avons également repéré la réflexion sur le statut de l'ironie dans les travaux théoriques du XVII^e siècle qui portent sur le roman. Notre bref parcours de l'évolution du genre romanesque et de la pensée théorique sur ce genre dans l'espace espagnol et français témoigne de la recherche des nouvelles formes romanesques, accompagnée par des tentatives pour situer le roman dans le discours littéraire établi. C'est en particulier dans le courant romanesque comique que l'ironie participe à la construction de l'univers ludique de l'imagination; ce faisant, elle est liée aux problèmes implicites concernant les rapports entre la fiction et la réalité en littérature. Les romans à visée comique peuvent être considérés comme des ateliers de techniques romanesques; situés en marge, dans le cadre d'un genre lui-même considéré comme mineur, les romanciers comiques profitent d'une liberté de création relative. En même temps, nous pouvons relever des essais de critiques, par exemple de Ch. Sorel, qui mettent en relief le rôle didactique de la production romanesque comique en tant qu'image de la vie réelle et attaque parodique des vices humains.

Dans la troisième partie, nous avons présenté un parcours de lecture de la communication ironique dans *Le Roman comique* et dans *Don Quichotte*. La

communication ironique s'y développe dès le début, où nous assistons à la mise en place d'un contrat de lecture ironique entre l'auteur et le lecteur. Le titre du roman, le prologue et l'avertissement, c'est-à-dire le paratexte des romans, signalent un mode de lecture attentif aux décalages narratifs et intertextuels.

Le déroulement de la communication ironique est indiqué par le caractère de l'incipit qui met en relief le projet parodique dans les deux romans et introduit l'imitation critique du discours chevaleresque ou héroïque. Le contrat de lecture ironique est renouvelé dans les seconds volumes des romans, qui reprennent la même technique d'imitation parodique et annoncent que la lecture doit suivre le même repérage des décalages ironiques que dans le premier volume.

Dans les deux volumes, le parcours de lecture ironique est dirigé par la composition qui est orientée par les titres des chapitres. L'étude de la composition des deux romans met en relief les indices de la modalisation ironique, accentuée par les remarques de l'auteur qui attirent l'attention sur l'aspect matériel de l'organisation des romans. La communication ironique dans les deux romans se développe également autour du traitement des personnages. Nos analyses consacrées au statut des personnages dans les deux romans montrent la répartition des personnages en cibles de l'ironie et en ironistes situés à l'intérieur de l'intrigue.

Il faut souligner que la communication ironique dans les deux romans est élaborée le plus souvent par les techniques de la narration ironique. C'est cet aspect de l'ironie romanesque qui nous a intéressée particulièrement. La complexité de la narration dans les deux romans construit un réseau de rapports entre les instances narratives. La flexibilité de l'auteur/narrateur dans *Le Roman comique* et la distinction entre plusieurs auteurs fictifs dans *Don Quichotte* permettent d'établir une mise en scène sophistiquée de la narration et ses éléments. Les affirmations de la véracité du récit exprimées par le narrateur sont en contraste avec ses commentaires où nous pouvons relever les hésitations sur la réalité de l'histoire racontée. Adoptant le rôle de l'auteur, le narrateur se prononce sur sa création et souligne le caractère artificiel de l'orchestration de l'intrigue. L'étude du statut du narrateur ironique et de ses interventions dans le récit est complétée par l'analyse du statut des narrateurs secondaires qui participent à la communication ironique dans les deux romans.

La description de l'instance complémentaire du narrataire/lecteur ironique, à savoir les narrataires ironiques secondaires, rend compte du déroulement de la communication ironique organisée par le narrateur. Le caractère dynamique de la communication est accentué dans les scènes où les personnages s'échangent les rôles de narrateurs et de narrataires ironiques et réagissent aux narrations secondaires.

Dans notre analyse de la narration ironique dans les deux romans, nous proposons de décrire l'instance du lecteur/narrataire à l'aide des notions de lecteurs malévole et bénévole, termes introduits dans l'avertissement au *Roman comique*, qui reflètent bien la répartition des rôles dans la communication ironique et

la distinction entre le complice et le naïf de l'ironie. Le lecteur/narrataire suit le commentaire métatextuel de l'auteur/narrateur qui lui explique ses choix concernant le lexique et la composition de l'ouvrage dès les premiers chapitres du roman. Suivant les remarques de l'auteur, le lecteur bienveillant – le naïf de l'ironie – prend au pied de la lettre ses affirmations et croit ses hésitations concernant la narration; tandis que le lecteur malveillant – le complice de l'ironie – se méfie des expressions de la sincérité de l'auteur qu'il considère comme un des artifices de la création de la fiction.

*

Grâce à notre parcours de lecture nous observons parallèlement la mise en scène de la communication ironique dans les deux romans. Dans *Don Quichotte*, nous pouvons d'abord relever l'imitation parodique qui profite de la technique de l'ironie pour s'attaquer à la cible visée, à savoir les procédés des romans de chevalerie. La modalisation ironique des allusions intertextuelles élabore une distance comique à l'égard du genre parodié.

La narration dans *Don Quichotte* tisse un réseau compliqué d'auteurs fictifs dont les commentaires créent une discussion sur la véracité du récit. Or, le trait essentiel de l'ironie romanesque dans *Don Quichotte* réside dans l'élaboration de la réflexivité du roman dans sa seconde partie. Les jeux de miroirs entre les deux volumes et la mise en abyme spectaculaire participent à l'installation d'une réflexion implicite sur le statut ontologique de la littérature, un aspect que *Le Roman comique* ne fait qu'effleurer. Les décalages ironiques narratifs aboutissent dans *Don Quichotte* à un débat sur l'illusion créée par la fiction littéraire et ses correspondances avec la réalité.

Nous avons souligné que la primauté chronologique et la connaissance attestée de l'oeuvre de Cervantès par Scarron indiquent un rapport d'influence de *Don Quichotte* sur *Le Roman comique*. L'inspiration par *Don Quichotte* peut être observée dans l'utilisation ironique des titres de chapitres qui structurent la composition des deux romans. De même, nous pouvons observer des analogies dans la mise en place du contrat de lecture ironique et dans l'imitation ironique des oeuvres parodiées. Toutefois, ces techniques n'étant pas l'invention de Cervantès, nous ne pouvons pas parler sur ce point de son influence directe sur le roman de Scarron. Les deux romans sont fondés sur l'imitation des techniques pratiquées dans la production romanesque de l'époque et sur la réécriture de ses éléments thématiques. Scarron et Cervantès construisent les deux romans en travaillant la matière romanesque déjà existante – leur création synthétise les procédés habituels dans un ensemble original.

En ce qui concerne *Le Roman comique* nous pouvons observer que le maniement de l'ironie romanesque y est intrinsèquement lié à la position instable du narrateur/auteur ironique dont les interventions jouent avec la véracité du récit. Le narrateur ironique chez Scarron établit l'instance de narrataire ironique qui est fréquemment apostrophé et incité à participer à un dialogue fictif paradoxal

concernant la narration. La distinction entre les lecteurs bienveillant et malveillant, introduite dans l'avertissement du roman, nous permet de suivre deux modes de lecture programmés par la narration : dans la perspective du naïf de l'ironie et dans celle du complice de l'ironie. La même répartition en lecteurs bienveillants et malveillants se montre valable également dans l'interprétation du rôle des personnages du *Roman comique* dans la communication ironique car les personnages-narrateurs secondaires se comportent en lecteurs bienveillants ou malveillants dans les narrations secondaires qui sont incorporées dans le roman.

C'est précisément l'installation de la communication ironique entre le narrateur/auteur ironiste et les deux instances parallèles – le complice de l'ironie (narrateur/lecteur malveillant) et le naïf de l'ironie (narrateur/lecteur bienveillant) – qui caractérise la spécificité de l'ironie romanesque dans *Le Roman comique*. La complexité de cette communication ironique, son dynamisme ludique et son ouverture interprétative assignent au *Roman comique* une place importante dans la formation de l'ironie romanesque dans le contexte européen. Il faut attendre les œuvres romanesques de Laurence Sterne et de Denis Diderot pour observer un manie- ment semblable de la communication ironique entre l'auteur et le lecteur.

En définitive, nous pouvons constater que notre étude comparative montre que l'ironie romanesque présente un élément organisateur des deux romans et rend compte de plusieurs aspects qui forment leur spécificité, tout en soulignant leur rôle dans la formation de l'ironie romanesque et du genre romanesque en général. Le parcours de la communication ironique dans *Le Roman comique* et dans *Don Quichotte* – que nous suivons dès sa mise en place dans le paratexte, jusqu'au niveau complexe de la réflexion implicite sur le statut de la littérature – offre la clé d'une lecture dynamique et active qui enrichit notre compréhension des deux romans.

*

La double perspective théorique adoptée dans notre livre nous permet d'observer l'intérêt que présente l'analyse de textes soutenue par une méthodologie moderne, précédée par la reconstruction de la discussion critique de la première moitié du XVIIe siècle. Certes, dans le cadre de notre travail, nous n'avons pas visé à épuiser les deux approches possibles. Ainsi, la reconstruction de la discussion du XVIIe siècle concernant le statut de l'ironie et les phénomènes considérés comme relevant de la dissimulation mérite une étude plus approfondie des textes de l'époque. En particulier, une recherche menée dans les ouvrages rhétoriques et poétiques pourrait ajouter de nouvelles vues à la problématique traitée dans notre texte. Aux traités rédigés en langues vernaculaires, il faut joindre la quantité d'ouvrages en latin où nous pouvons relever des remarques pertinentes concernant l'ironie. Dans le chapitre II.1 nous avons remarqué que l'élargissement possible de la notion d'ironie s'estompe graduellement dans la seconde moitié du XVIIe siècle. La recherche du statut de l'ironie dans la période

après 1660 pourrait combler des lacunes dans l'histoire de la notion d'ironie, en particulier dans l'espace français.

Or, c'est le statut de l'ironie dans le courant romanesque comique et les analyses des textes romanesques qui nous intéressent notamment. La comparaison de la communication ironique dans *Le Roman comique* de Scarron avec celle qui est développée dans deux autres romans comiques français du XVIIe – *Franction* de Charles Sorel et *Le Roman bourgeois* d'Antoine Furetière – nous offrirait un matériel vaste pour justifier davantage notre hypothèse sur la formation de l'ironie romanesque. Les correspondances entre l'utilisation de l'ironie romanesque dans les trois romans pourraient dresser l'inventaire des techniques de l'ironie au XVIIe siècle, tout en soulignant les spécificités de l'écriture des trois romanciers. L'étude des trois romans «ironiques» pourrait être complétée par un schéma détaillé de la narration ironique qui préciserait l'organisation de la communication ironique en appliquant la terminologie approfondie des travaux narratologiques.

Il faut rappeler que dans notre livre nous nous intéressons principalement aux procédés narratifs: les techniques de l'ironie qui ne sont pas produites par les modalités narratives, y compris les allusions ou les références aux phénomènes extra-littéraires, participent également à l'installation de la communication ironique dans les textes et sont d'un grand intérêt pour les études sur l'ironie.

Nous proposons de conclure ce travail comparatiste sur une réflexion générale sur l'ironie au XVIIe siècle. Dans son article *Antibaroko v baroku* (*l'Antibaroque dans le baroque*)³⁸⁷ Václav Černý, comparatiste tchèque, suggère l'existence d'un «antibaroque» littéraire, un courant parodique et satirique qui développe les éléments de la Renaissance, tout en faisant partie de l'esthétique baroque.

Il faut admettre les risques de cette hypothèse qui propose de conjointre avec le baroque une autre notion, non moins problématique. Néanmoins, l'intuition de Černý et sa conception du baroque et de l'antibaroque rendent compte d'une phase de l'histoire de la littérature européenne marquée par un dynamisme paradoxal, d'un tourbillon de formes littéraires.

Fasciné par les décalages entre l'être et le paraître, le baroque déstabilise et altère l'héritage de la Renaissance, et son questionnement sur la réalité peut mener à l'angoisse et à une crise identitaire sans issue. Or, les formes antibarocques ne présentent-elles pas une réponse aux ténèbres barocques ? Et l'ironie romanesque ne devient-elle pas une des perspectives qui permettent de mettre à distance le labyrinthe des illusions ? Après avoir appris l'instabilité de la réalité et de la condition humaine, l'ironiste choisit de construire son propre univers romanesque de jeux de miroirs, l'empire de l'illusion ludique et salutaire.

387 Cf. V. Černý, «Antibaroko v baroku». In: *Až do předsíně nebes. Čtrnáct studií o baroku našem i cizím*, Praha, Mladá fronta, 1996.