



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Voire référence*

Our file *Notre référence*

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

LE TON IRONIQUE DANS YVAIN DE CHRÉTIEN DE TROYES

par

JULIANA GENOVA-BERTHIAUME

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises): M.A.

Ottawa - 1992



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Voire référence*

Our file *Notre référence*

THE AUTHOR HAS GRANTED AN IRREVOCABLE NON-EXCLUSIVE LICENCE ALLOWING THE NATIONAL LIBRARY OF CANADA TO REPRODUCE, LOAN, DISTRIBUTE OR SELL COPIES OF HIS/HER THESIS BY ANY MEANS AND IN ANY FORM OR FORMAT, MAKING THIS THESIS AVAILABLE TO INTERESTED PERSONS.

L'AUTEUR A ACCORDE UNE LICENCE IRREVOCABLE ET NON EXCLUSIVE PERMETTANT A LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE DU CANADA DE REPRODUIRE, PRETER, DISTRIBUER OU VENDRE DES COPIES DE SA THESE DE QUELQUE MANIERE ET SOUS QUELQUE FORME QUE CE SOIT POUR METTRE DES EXEMPLAIRES DE CETTE THESE A LA DISPOSITION DES PERSONNE INTERESSEES.

THE AUTHOR RETAINS OWNERSHIP OF THE COPYRIGHT IN HIS/HER THESIS. NEITHER THE THESIS NOR SUBSTANTIAL EXTRACTS FROM IT MAY BE PRINTED OR OTHERWISE REPRODUCED WITHOUT HIS/HER PERMISSION.

L'AUTEUR CONSERVE LA PROPRIETE DU DROIT D'AUTEUR QUI PROTEGE SA THESE. NI LA THESE NI DES EXTRAITS SUBSTANTIELS DE CELLE-CI NE DOIVENT ETRE IMPRIMES OU AUTREMENT REPRODUITS SANS SON AUTORISATION.

ISBN 0-315-95986-X

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

INTRODUCTION

L'ironie, autant que le rire¹, semble échapper à toute définition. Ces réalités fuyantes ont des frontières incertaines, et les termes habituellement employés par la critique littéraire traditionnelle ne sont pas d'une remarquable précision. Un terme peut avoir plusieurs acceptions fort différentes. Inversement, les termes désignant des variantes ironiques différentes peuvent désigner une seule et même réalité. On ne saurait concilier les opinions contradictoires des philosophes, des linguistes et des littéraires. Quand on veut définir l'ironie, on risque de se perdre dans de subtiles distinctions sans parvenir à en épuiser la nature. Ces difficultés sont réelles, mais elles ne doivent pas être exagérées. Sans doute la pragmatique est-elle préférable à des tentatives taxinomiques de classification qui se veulent définitives. Elle permet une approche plus rigoureuse de ce qui sert de base à la gamme de tons ironiques que l'on reconnaît dans le roman courtois.

Quelques observations paraissent nécessaires avant d'aborder

¹Bien que notre analyse ne porte pas sur le rire proprement dit, elle s'appuie sur le remarquable ouvrage de Philippe Ménard (Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250), Genève, Droz, 1969) et sur ceux de D. H. Green (Irony in the Medieval Romance, Cambridge, Cambridge University Press, 1979), et de Peter Haidu (Lion-queue-coupée. L'écart symbolique chez Chrétien de Troyes, Genève, Droz, 1972). A ces ouvrages, il faut ajouter un article de Peter Haidu: "Au début du roman, l'ironie" (Poétique, n° 36, novembre 1978, p. 443-466).

l'analyse proprement dite. Entre l'humour et l'ironie la distinction n'est pas facile à faire. En effet, l'ironie légère et souriante pourrait se confondre avec l'humour. Il va de soi que l'ironie ne sera pas prise ici au sens socratique du terme: on n'y verra ni une ignorance feinte, ni une constante simulation. L'ironie ne se réduit pas non plus à l'antiphrase. Elle peut être une pointe franche et directe. Sous le terme général d'ironie, on désignera aussi bien la moquerie narquoise que la raillerie sarcastique.

Lorsque l'ironie est l'expression de la bonne conscience, lorsqu'elle traduit un net sentiment de supériorité, lorsqu'elle a un aspect critique et caustique, elle paraît évidente. Mais il n'en va pas de même lorsqu'elle est légère et bienveillante. La littérature médiévale laisse une place importante à l'ironie en tant que regard indulgent et sympathique de la part de l'auteur qui ne cherche pas à blesser, en tant que jeu délicatement voilé sous les apparences du sérieux, voire comme auto-critique et aveu souriant de sa propre faiblesse. Il faut se garder d'attacher trop d'importance aux mots, car le foisonnement, le bariolage, la perpétuelle hybridation des espèces se rencontrent dans l'art et dans la vie. Des critiques se sont penchés sur la satire, la caricature, le comique et l'humour médiévaux. Mais la matière est trop vaste pour satisfaire toutes les curiosités et le travail est moins avancé pour le roman courtois.

Sans doute, le dessein avoué des romanciers courtois,

notamment de Chrétien de Troyes, n'est pas de faire rire. Cependant ce dernier ne dédaigne pas d'égayer sa matière. Il sait doser avec finesse le pathétique et le comique, regarder ses personnages avec un détachement amusé, agrémenter un récit d'aventures ou une histoire d'amour. Certes, le ton ironique de Chrétien est parfois très discret, et son art de donner le change pourrait abuser nombre de lecteurs. Mais, bien qu'il peigne souvent un monde dans lequel se réalisent de merveilleuses prouesses et de belles amours, il ne perd pas pour autant tout sens critique et nous invite à ne pas être dupes. Un menu commentaire, une fine inflexion du ton, une légère allusion suggèrent qu'il ne faut pas tout prendre au sérieux. Les chemins de l'ironie qu'il pratique ne sont pas dépourvus d'enseignement. Ils font entrevoir la finesse de son art d'écrire et sa subtile profondeur. Il suffit d'une petite touche ironique pour suggérer une certaine vision du monde et refléter, à la façon particulière de Chrétien, les sentiments et les mentalités du monde courtois.

La première partie de ce travail passe en revue les études les plus marquantes sur l'ironie, en commençant par la rhétorique ancienne. Par ordre chronologique, nous nous arrêterons aux conceptions de Socrate, de Cicéron et de Quintilien, puis aux définitions classiques de Fontanier, de Dupriez et de Morier. Les développements de Freud, de Bergson et de Jankélévitch méritent aussi l'attention, car ils éclairent les études pragmatiques de Catherine Kerbrat-Orecchioni, de Dan Sperber et Deirdre Wilson, de Oswald Ducrot

et de Alain Berrendonner.

Dans la seconde partie du travail, nous nous proposons, non pas d'étudier de façon exhaustive tous les passages ironiques, mais de tenter de retracer et de mieux comprendre les manifestations du ton ironique dans le roman. Pour réaliser ce projet, nous nous intéresserons d'abord à la polyvalence des symboles telle qu'elle se manifeste dans l'espace courtois, dans l'éthique courtoise et dans le merveilleux. Ensuite, nous aborderons la rhétorique médiévale par le biais de l'étude des techniques narratives de Chrétien de Troyes et des jeux de langage auxquels il a recours.

I-PROBLÉMATIQUE DE L'IRONIE

A-Présence de l'ironie dans la rhétorique ancienne

Trois auteurs surtout ont marqué la rhétorique traditionnelle: Aristote, Cicéron et Quintilien.

A l'origine, l'ironie n'est pas littéraire, bien que l'on puisse retrouver des expressions littéraires ironiques dès le début de la littérature européenne, dans la poésie épique d'Homère et la poésie lyrique d'Archiloque. La définition qu'Aristote donne de la notion d'ironie, et qui du point de vue moderne trouve son équivalent dans le sous-entendu ludique, se situe dans le cadre d'une analyse systématique des attitudes fondamentales de l'être humain. Ce qui explique que cette définition se trouve non pas dans la Poétique ou la Rhétorique, œuvres dans lesquelles le philosophe mentionne rapidement l'ironie comme un des modes de la plaisanterie, mais dans l'Ethique à Nicomaque¹. L'exemple produit n'a rien à voir avec l'ironie que pratiquerait un auteur ou un personnage, mais a trait à Socrate: celui-ci incarne le comportement ironique, comportement qui constitue le principe de sa maïeutique. Cela dit, la notion d'ironie s'identifie pendant des siècles à l'ironie socratique. Il en découle que

¹Voir Beda Allemann, "De l'ironie en tant que principe littéraire", dans Poétique, novembre 1978, n° 36, p. 386-387.

la notion d'ironie "est conçue comme une espèce déterminée de disposition et d'attitude intellectuelles propres à un type d'homme déterminé¹". C'est pourquoi, pour autant qu'elle se rapporte à un champ concret d'activité humaine, elle a plus à voir avec la philosophie qu'avec la littérature. Jusqu'à nos jours, les recherches dans le champ littéraire n'ont pas réussi à se frayer une voie propre jusqu'à une forme d'analyse qui ferait la part proprement littéraire du phénomène. Mais en prenant l'ironie comme une attitude d'esprit, on oublie son aspect stylistique et son rôle de facteur structurant.

Du coup, les recherches sur l'ironie littéraire ont sans cesse été rejetées du côté de la psychologie ou d'autres domaines extra-littéraires, dans lesquels on a recherché les causes et les conditions de ce qui aurait dû d'abord être posé comme phénomène littéraire et stylistique et étudié selon ses propres conditions².

Cicéron³, quant à lui, a pratiqué l'ironie. Pour s'en convaincre il suffira de constater que la plupart des exemples

¹Beda Allemann, loc. cit., p. 386.

²Ibid., p. 386.

³Il est bon de rappeler que juste avant les débuts oratoires de Cicéron, est publiée la Rhétorique à Hérénnius. L'auteur y présente l'"occultatio", une figure qui se rapproche de l'ironie car elle consiste à laisser de côté, à ignorer ou à ne vouloir pas dire ce que l'on dit en fait. On trouve aussi dans l'ouvrage la "permutatio", ou "contrarium", qui est bien l'ironie sous sa forme plus simple d'inversion sémantique: la figure consiste à donner au fond un sens différent de la forme. Elle revêt trois aspects: similitude, argument, opposition.

qui illustrent les développements ironiques dans les traités des XVII^e et XVIII^e siècles, sont empruntés à ses discours. Mais c'est au théoricien que l'on est intéressé, et l'on pourra se contenter des éléments fournis dans le De oratore, publié en 55 avant notre ère, un des traités les plus riches que nous ait légués l'antiquité classique.

Le texte essentiel se trouve dans le deuxième livre, consacré aux plaisanteries. Cicéron y range l'"inversio verborum", l'inversion des mots, ou antiphrase, si l'on préfère. Un peu plus loin, il oppose de manière très explicite l'antiphrase, constituée par l'inversion sémantique, à l'ironie proprement dite, caractérisée par une sorte de déguisement du locuteur. Il qualifie cette dernière de fait spirituel dont l'application est une raillerie continue, dissimulée sous un ton sérieux, qui vise à parler autrement que l'on pense. C'est un genre qu'il estime de bon goût, car le piquant y est joint à la gravité, et qui convient aux orateurs comme à la conversation familière des gens du monde. Il est indéniable que la référence à Socrate, qui revient comme un leitmotiv dans le développement de l'ironie, se maintiendra longtemps dans les traités de rhétorique.

L'Institution Oratoire¹ de Quintilien, tout comme la rhétorique attribuée à Cicéron, adapte la théorie rhétorique à des fins pragmatiques et pédagogiques, d'une manière qui lui confère une ampleur remarquable. Quintilien aborde le sujet à

¹Paris, Les Belles Lettres, tome V, livres VIII et IX, traduction de J. Cousin, 1978.

deux reprises, au livre VIII, puis au livre IX. Mais le second texte, beaucoup plus développé que le premier, paraît plus cohérent. On s'en tiendra donc à celui-ci pour exposer sa définition de l'ironie¹. Pour Quintilien, l'ironie est un trope proche de l'allégorie. Sa classification, qui peut paraître étrange, a été acceptée pendant plusieurs siècles: les grammairiens du IV^e siècle, Charisius, Diomède, Donat et Pompeius, la conservent, sans autre raison, semble-t-il, que par déférence à l'autorité de Quintilien. L'ironie, selon l'auteur latin, peut fonctionner tantôt comme trope, tantôt comme figure de pensée. L'allégorie consiste à présenter un sens différent, ou même contraire, à celui des paroles; elle signifie autre chose que ce qui est dit. Quant à l'ironie, c'est un trope par lequel on entend le contraire de ce que suggèrent les mots et dont le véhicule linguistique est l'antiphrase. Ce qui le fait comprendre, c'est soit le ton de l'énonciation, soit la personne qui s'en sert, soit la nature même du sujet, car s'il y a désaccord entre l'un de ces éléments et les mots, il devient clair que l'auteur, ou l'orateur, veut faire entendre autre chose que ce qu'il dit. Pourtant, prévient Quintilien, il arrive qu'il faille prêter attention à ce qui est dit et à qui le dit, car le propos peut être vrai dans un autre contexte. Ici, la connaissance du contexte dans lequel a lieu le discours est nécessaire à l'intelligence de l'ironie. En outre, l'ironie peut

¹"Dans ce genre de l'allégorie, celle où l'on entend le contraire de ce que suggèrent les mots s'appelle ironia" (Op. cit., t. VI, livre VIII, p. 119).

fonctionner comme figure de pensée, en s'éloignant de la manière directe de présenter les idées. Dans les deux cas, comme trope et comme figure de pensée, l'ironie repose sur le même principe: elle fait entendre ou, mieux, comprendre le contraire de ce qu'on dit.

B-Définition traditionnelle

Beaucoup de théoriciens empruntent à Quintilien, mais pas nécessairement les mêmes éléments. Et pour cause. Les failles dans l'ordre de son système sont évidentes; aussi des choix se sont-ils imposés et la réflexion a-t-elle pu continuer à s'exercer, même aux moments où l'autorité des anciens en matière de rhétorique semblait avoir le dessus sur l'analyse critique.

Dans Les figures du discours¹, Fontanier regarde l'ironie comme un trope en plusieurs mots, ou improprement dit, et en fait une figure d'expression par opposition. Il insiste sur le fait que ce genre de figures offre une idée et la présente avec plus ou moins de déguisement ou de détour. Par conséquent, l'ironie comme figure d'expression peut comprendre toute une proposition et tient à la manière particulière qu'a cette proposition d'exprimer une idée, d'après telle ou telle combinaison de mots. Employée par choix ou artifice, ou encore

¹Nous renvoyons à l'édition Flammarion, publiée à Paris en 1977. L'ironie (p. 145-148) est classée dans le chapitre intitulé: "Des tropes, figures d'expression par opposition" (p. 143).

pour le plus grand effet du discours, mais jamais par nécessité ou comme une phrase faite, l'ironie se rapproche des procédés de la personnification, de l'allégorie, de la subjectivation, de l'hyperbole, de l'allusion, de l'association, de la litote, de la réticence et du paradoxisme. En tant que figure d'expression par opposition, l'ironie, telle la prétérition, l'astéisme, la contrefision et l'épitrope, est un artifice du discours qui énonce à peu près le contraire de ce que l'énonciateur formule explicitement. Elle affecte de vouloir conseiller ou même prescrire ce qui souvent est le plus loin de la pensée du locuteur. Mais la figure est telle que l'auditeur, ou le lecteur, devine la signification juste et en tire du plaisir. Ainsi, 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. Fontanier l'associe à la gaieté, en notant cependant que parfois elle accompagne fort bien la colère ou le mépris. Il conclut que l'ironie peut s'intégrer aussi bien au style humoristique qu'au style noble et aux sujets les plus graves.

Le Gradus de Bernard Dupriez¹ définit l'ironie de manière analogue à Fontanier: "Dire, par une raillerie, ou plaisante ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense ou de ce qu'on veut faire penser²". D'ailleurs l'équivalent de l'ironie est, pour lui, l'antitrope, qui englobe en outre le sarcasme et

¹B. Dupriez, Les Procédés littéraires. Dictionnaire, Paris, Union générale d'éditions, 1977.

²Op. cit., p. 264. Sa définition évoque aussi celle de Littré.

l'euphémisme¹. Pour Dupriez, le rôle strict de l'ironie, conforme au sens grec d'"interrogation", est de faire en sorte que le lecteur s'interroge sur ce que l'auteur a voulu dire. Et puisque lui seul est conscient du vrai sens de ce qu'il veut dire, on peut, explique Bernard Dupriez, ranger sous la rubrique de l'ironie la litote, l'hyperbole, l'antiphrase, l'astéisme, le chleuisme, la moquerie, l'imitation, le calembour, la parodie et la fausse naïveté. Et si le sens est trop clair, l'ironie peut tourner au sarcasme, à l'injure, ou à la menace. L'auteur signale aussi l'existence de l'ironie douloureuse, qui suppose chez ceux qui croient la proposition vraie soit de la sottise, qui provoque alors la raillerie, soit de la mauvaise foi, qui engendre la moquerie. A ces formes d'ironie, il faut ajouter l'ironie différée, qui fait parler des personnages d'après l'idée qu'on veut en donner.

Dans Les figures de style², Henry Suhamy aborde l'ironie selon le point de vue de la rhétorique traditionnelle et la range parmi les figures de pensée, en relevant toutefois qu'elle ne dépend pas de processus formels et sémantiques précis. Contrairement à ses prédécesseurs, il insiste sur le fait que cette figure s'exprime à travers des exclamations, des interrogations ou n'importe quelle autre forme de discours, sans être liée au vocabulaire des constructions spécifiques. L'ironie implique une attitude composée et une

¹Voir le terme "antitrope" dans les Procédés littéraires. Dictionnaire.

²Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

énonciation soigneusement codée, tout en comportant une idée de composition suivie et artificielle.

Tout en s'en tenant à l'idée bien connue de l'ironie qui se réalise à travers la louange d'un fait blâmable au moyen de l'antiphrase, il applique par extension la notion à toute forme de moquerie froide et analytique ainsi qu'aux sarcasmes énoncés sur un ton particulier et faussement détaché. La différence avec l'hypocrisie serait dans l'intention de l'ironiste qui veut détromper le public. L'ironiste combat l'hypocrisie par ses propres moyens: il feint d'être convaincu par l'imposture, mais c'est pour mieux la démasquer. En cela, l'ironie est une arme cruelle, car en adoptant en apparence la rhétorique et la pensée de l'adversaire, elle s'approprie tout son être et le fait paraître dérisoire. Mais c'est une technique difficile dont les distinctions subtiles et logiques empêtrent les polémistes.

Cette vision plus large du phénomène ironique s'inscrit à la suite des développements extra-littéraires de Freud, de Bergson et de Morier, et de Jankélévitch.

C-Théories non-linguistiques de l'ironie

Dans Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient¹, Freud reprend des observations formulées par Th. Lipps² et par K.

¹Paris, Gallimard, 1988.

²Komik und Humor, 1898.

Fischler¹ pour souligner comme propriétés du mot d'esprit l'attitude active, la relation au contenu de notre pensée, le caractère de jugement ludique, le couplage des dissemblables, le contraste des représentations qui fait inscrire le sens dans le non-sens. Il note aussi le fait que l'illumination, ou l'intelligence du sens produit par l'ironie, suit le plus souvent la surprise qu'engendre la lecture, ou l'audition, du premier niveau du discours. Il observe enfin que le mot d'esprit fait ressortir le sens caché avec une concision particulière. Freud fait une distinction importante entre les processus psychologiques qui président à la formation, au travail du mot d'esprit, et ceux qui président à sa réception ou, si l'on préfère, au travail de compréhension.

Il reconnaît l'efficacité de l'ironie en tant que "figuration par le contraire", tout en soulignant que "l'esprit" ne dispose d'aucune autre technique pour être intelligible. Mais il reconnaît que cette explication s'avère insuffisante.

Sous l'"esprit" Freud tend à englober les facettes fuyantes de l'ironie, si bien qu'il infère des relations avec l'allusion et la comparaison. Pour lui, par l'allusion le locuteur exprime son avis par le biais d'associations et de déductions. Le sens le plus fréquent, le plus usuel vient d'abord à l'esprit, tandis que l'autre demeure à l'arrière-plan. L'omission, selon Freud, serait aussi une forme d'allusion. Et ce qui est en fait omis, c'est le cheminement

¹Ueber den Witz, 1889.

de la pensée qui mène précisément à l'allusion. Il s'agit de savoir si l'on est davantage frappé par ce qui manque ou bien par le substitut dans le texte qui comble partiellement la lacune.

Quant à la comparaison, elle repose sur l'"utilisation multiple du même matériel", mais elle peut aussi bien s'effectuer à l'aide d'une combinaison frappante que d'un assemblage absurde.

Freud semble distinguer entre le mot d'esprit "innocent", qui ne sert aucune intention particulière, et le mot d'esprit "hostile" ou "tendancieux" qui sert à agresser. Pour illustrer sa pensée, il introduit les trois personnes de la communication: la première est celle qui produit le mot d'esprit, la seconde est l'objet de l'agression, et la troisième est l'auditeur, étrangement présenté comme inactif.

Or le mot d'esprit "tendancieux" possède, chez Freud, les mêmes fonctions que l'ironie: il rend possible la satisfaction d'une pulsion en s'opposant à l'obstacle, il contourne l'obstacle et annule rétroactivement le renoncement et ouvre des sources de plaisir, auparavant inaccessibles. Le mot d'esprit serait une révolte contre l'autorité, une émancipation vis-à-vis de la pression qu'elle exerce.

Les moyens dont se sert le mot d'esprit selon Freud sont le comique de situation, l'imitation, le démasquage, la caricature, la parodie et le burlesque: éléments qu'on retrouvera chez beaucoup d'auteurs pour caractériser l'ironie. Et aussi l'humour - une des plus hautes réalisations

psychiques de défense.

En somme, Freud définit l'ironie comme une contradiction existant au sein d'une séquence entre un sens littéral et un sens intentionnel suggéré.

Freud signale aussi l'ambiguïté fréquente du procédé dont le statut est bien paradoxal: le mot d'esprit tendancieux, tout comme l'ironie, est fait pour être perçu sur un mode toujours dubitatif. Il doit utiliser certains indices, mais ceux-ci restent toujours incertains et douteux. L'ambiguïté est proprement constitutive de l'ironie et il est inconcevable d'institutionnaliser un "point d'ironie". En cela, l'ironie s'apparente bien à un trope, dont le fonctionnement implique aussi la reconnaissance de deux niveaux sémantiques superposés dont aucun ne doit occulter l'autre.

Grâce à l'ouvrage de Freud, on peut dégager l'intention de l'ironiste, encore que celle-ci comporte le plus souvent un jugement qui manifeste une forme d'opposition. Dans l'ironie, il y a, il est vrai, quelque chose de violent, car non seulement elle agresse un tiers, mais elle vise aussi à mettre le récepteur dans l'embarras: ballotté entre deux lectures contradictoires, il n'est jamais assuré d'échapper au ridicule d'un contresens. Freud aborde aussi la question du travail de l'ironie. On peut ranger sous cette rubrique trois sortes d'opérations: établissement du degré de vraisemblance attribuable au sens littéral; transformation de l'intention en sens littéral et production des éventuels signaux marquant la présence de l'ironie.

Enfin, constate Freud, pour qu'un énoncé soit considéré comme vraisemblable et réponde adéquatement à l'intention de l'ironiste, celui-ci doit supprimer une partie, sinon l'ensemble des traits linguistiques, paralinguistiques et stylistiques qui marquent sa franche désapprobation. D'où le ton neutre, sans passion et, en apparence, plein d'urbanité, si fréquent dans le propos ironique. L'ironiste peut également adopter le ton d'une personne susceptible d'endosser avec enthousiasme ou crédulité le sens littéral du texte.

Un autre auteur qui a tenté de comprendre le mode de fonctionnement de l'ironie et dont l'ouvrage nous semble capital est Henri Bergson. Dans Le rire. Essai sur la signification du comique¹, Bergson s'interroge sur les causes du comique et il arrive à la conclusion que tout arrangement d'actes ou d'événements qui insère l'une dans l'autre une représentation de la vie et la sensation nette d'un agencement purement mécanique est sujet au ridicule². Une quelconque raideur de l'esprit, du caractère et même du corps sera suspecte aux yeux de la société, car elle est le signe possible d'une activité qui s'endort ou qui s'isole, elle sera une excentricité qui s'écartera des normes communes autour desquelles gravite la société. L'ironie relève d'une opposition entre le réel et l'idéal. A l'instar de Freud, Bergson souligne le caractère de brimade que comporte

¹Édition de référence: Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

²Technique que Charlie Chaplin utilise à fond dans Les Temps modernes.

l'ironie, elle qui apparaît à l'instant précis où l'autre cesse de nous émouvoir, que la pitié et la sympathie sont abolies. L'abstraction ironique marque toujours une forme de décalage à l'endroit de la réalité. Cette distanciation nécessaire, même si elle n'est pas clairement déduite par l'auteur, est un des éléments de base que la pragmatique moderne exploitera pour expliquer les mécanismes du phénomène ironique.

La perception de l'ironie, les réactions psychologiques multiples et souvent contradictoires qu'elle provoque, sa relation avec la conscience et l'intelligence sont analysées dans L'ironie de Vladimir Jankélévitch¹. Pour lui, l'ironie est une façon de s'exprimer qui suppose un interlocuteur actuel ou virtuel, car elle pense une chose et à sa manière en dit une autre. Elle possède même un caractère moral car, à tout prendre, elle ne trompe que pour qu'on la devine. Contrairement aux linguistes traditionnels, Jankélévitch souligne le caractère ludique de l'ironie qui s'organise dans le jeu et la récréation. L'antithèse obligatoire n'est plus nécessaire car toutes les transitions sont possibles entre l'ironie bouffe, qui est cousue de gros fil blanc, et l'ironie fine, qui se traduit par un mot, un signe des yeux, un adjectif à peine forcé ou une moue imperceptible du visage. La parodie se présenterait comme une des formes les plus voyantes d'ironie; le cynisme comme une des plus élégantes et des plus économiques. Dans l'ironie, l'art de la réfutation repose sur

¹Paris, Librairie Félix Alcan, 1936.

le subterfuge: faire que l'erreur se réfute toute seule et travaille à notre place, à sa propre dénonciation. Aux procédés ironiques verbaux classiques, Jankélévitch ajoute le quiétisme qui fait le vide autour de lui pour mieux représenter une parole refoulée ou ravalée. L'allusion, constate-t-il, est souvent elle aussi ironique, car notre langage se divise à l'infini sans égaler les nuances innombrables de l'émotion.

Mais une forme d'émotion paraît être exclue: la sympathie. L'ironie, à défaut d'être nécessairement hostile, marque au moins du détachement ou de l'indifférence.

Quant à l'humour, plus humble aux yeux de l'auteur, il s'exprime sans aigreur et tente de pacifier, par une médiation conciliante, les cruelles antithèses de l'ironie traditionnelle.

De ces textes se dégagent certains traits caractéristiques de l'ironie. D'abord, paradoxalement, il semble que plus on approfondit le sujet et raffine l'analyse, plus l'ironie se dérobe à une définition concise. Par exemple, la transformation ironique de base est l'antiphrase. Mais, comme on le verra dans les études pragmatiques, la simple inversion verbale n'est qu'une possibilité parmi d'autres. D'ailleurs, ce ne sont pas ces inversions et ces écarts qui signalent la présence de l'ironie: c'est l'incompatibilité du sens littéral du texte avec son contexte ou son référent qui permet à l'auditeur ou au lecteur de deviner que le sens littéral,

dénoté, n'est pas à prendre tel quel¹. L'ironie est tout autant un phénomène de situation qu'un pur effet verbal reposant, par exemple, sur un ton ironique, comme il y a des tons approbatifs, négatifs, etc. Elle fonctionne comme trope, mais ne semble pas s'exprimer toujours par une antithèse stricte: il semble qu'elle se serve d'un décalage, d'un écart qui peut provenir des niveaux différents de la communication. Du reste, du point de vue linguistique, l'ironie n'utilise pas seulement l'antiphrase. Elle s'exprime à travers la litote, l'hyperbole, la prétérition, la métaphore, l'allusion, le calembour, la réticence, l'énigme, l'astéisme, le paradoxe et la contrefision, comme l'ont montré rhétoriciens anciens, linguistes modernes et théoriciens venus d'horizons divers. Enfin, si l'on s'en tient à l'analyse linguistique des procédés, il est pour le moins difficile de faire la part entre l'ironie et la parodie, le sarcasme, le cynisme ou l'humour.

Le regard ironique exige une distanciation et une attitude mentale proche de l'indifférence, pour ne pas dire de la cruauté. L'ironiste se place à un niveau moral qui lui permet de juger et de critiquer, même si cela implique un sentiment de supériorité et un manque de modestie.

L'ambiguïté ironique est un trait caractéristique de la figure que les auteurs relèvent. Figure amphibologique, elle trompe son interlocuteur, elle joue avec la duplicité, mais en

¹Pour comprendre, par exemple, l'ironie éventuelle de la phrase suivante: "il fait un temps superbe", il faut savoir que le contexte ne correspond pas à l'affirmation.

s'appuyant toujours sur une norme éthique, un code d'honneur. Essayer de dénombrer la variété des normes selon les différentes classes sociales, peuples, cultures et périodes historiques défie l'imagination.

D-Définition de l'ironie dans la rhétorique moderne

Dans sa première édition du Dictionnaire de poétique et de rhétorique¹, Henri Morier expédie l'ironie en trois pages. Mais dans la seconde édition, il lui accorde une quarantaine de pages. La distinction la plus importante qu'il essaie d'établir est entre l'ironie traditionnelle, qu'il appelle "ironie d'opposition", et l'humour en tant qu'ironie de conciliation. Les mécanismes des deux s'enchaînent de la même manière: l'ironie et l'humour constituent deux manières similaires d'aborder le monde, de répondre ou de réagir à une situation donnée. L'ironie comporte un jugement critique, tandis que l'humour regarde l'objet avec une bienveillante conciliation.

Morier insiste plus lourdement sur le désir d'ordre et de justice supposé chez l'ironiste, en justifiant par là son attitude de juge. Le fondement de l'ironie serait l'inversion. Mais comme on va le voir avec Berrendonner², cette définition classique basée sur l'antiphrase est insuffisante, car

¹Paris, Presses Universitaires de France, 1961. édition de référence: 1981.

²Voir infra, p. 37 et suivantes.

l'ironie est spécifique à l'égard des autres formes de contradictions. Elle superpose deux valeurs argumentatives contradictoires, l'une étant la caractéristique de son signifié primitif, alors que l'autre - dérivée - est calculable en même temps qu'un sous-entendu.

Le travail de Morier est davantage orienté vers une rhétorique de l'ironie que vers une herméneutique. Par exemple, lorsqu'il traite de la question de la mise en évidence de l'ironie, ce n'est pas pour parler des indices fournis au lecteur ou à l'auditeur¹, mais plutôt pour parler des degrés de dissimulation avec lesquels l'ironiste cache son intention. Il distingue et énumère quatre types d'inversion et neuf autres types de déviation ironique. Il ajoute que la feinte sottise de l'ironiste tient toujours à la suppression d'un facteur déterminé de l'entendement ou du jugement.

La définition classique de l'ironie comme "figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit", suggère que l'existence d'une contradiction à l'intérieur du sens est une propriété caractéristique de l'ironie. Mais la contradiction est l'indice d'un fonctionnement figuré, quel qu'il soit: un trope n'est que le calcul de résolution d'une antinomie. Dès lors, le problème de l'ironie reste ouvert: quelles sont ses propriétés distinctives en tant que fonctionnement figuré, et est-ce qu'on peut la traiter

¹Quoiqu'il parle, très brièvement, de "signaux" et de "mots d'alerte".

simplement comme un vulgaire trope qui se produira dans des conditions bien définies du contenu?

La définition fondamentale de l'ironie¹ est apte à rendre compte d'une vaste gamme de cas très différents et c'est de ces différences qu'elle tire sa couleur "littéraire". Mais si l'ironie comme mode de discours se limitait aux cas relativement simples signalés par les théoriciens, on ne rendrait pas toujours justice à l'intelligence des écrivains. Par exemple, comment, à partir des théories déjà exposées, rendre compte des effets ironiques produits par l'ordonnement, par la structure des différentes scènes d'une oeuvre ? D'autre part, en tant qu'artifice rhétorique, l'ironie n'acquiert sa dignité poétique que parce qu'elle est parfaitement intégrée à l'ensemble du déroulement dramatique. Elle a une place fonctionnelle dans le discours, et c'est à cette condition qu'elle peut jouer son rôle: l'ironie mal intégrée au récit perd son piquant.

Un autre aspect du problème doit être souligné. Par définition, l'ironie littéraire doit renoncer aux signaux qui jouent un grand rôle dans le langage courant et qui sont de nature gestuelle². C'est seulement dans la littérature dramatique que de tels signaux peuvent acquérir, par le biais de la mimique propre à l'acteur, une certaine importance. Dans un texte, l'ironie doit user de signaux beaucoup moins

¹L'ironie est l'opposition transparente entre ce qui est littéralement dit et ce qui est vraiment manifesté.

²Qu'on pense à une façon de cligner imperceptiblement des yeux, de relever légèrement les lèvres, par exemple.

frappants que dans le cas du discours oral. En plus, elle ne peut prescrire une intonation. A vrai dire, ses signaux sont de nature tellement cachée qu'on n'a presque plus le droit de parler de signaux. Il est, bien sûr, certains signes de ponctuation qui peuvent marquer l'ironie: tirets, points de suspension ou points d'exclamation. Mais ces signes importunent aujourd'hui le lecteur, plus exigeant, et diminuent considérablement le plaisir qu'il prend au jeu de l'ironie. L'ironie littéraire est d'autant plus efficace qu'elle sait renoncer plus complètement aux signaux d'ironie, sans abandonner sa transparence. Mais cette affirmation signifie qu'il ne peut y avoir de définition purement formelle de l'ironie en ce qui concerne la littérature. L'ironie est d'autant plus réussie qu'il n'y a pas de renvois par signaux formels constants. Là où les signaux manquent ou sont flous, et où le manque de signaux devient même la condition sine qua non du degré le plus haut que puisse atteindre l'ironie, la pure analyse formelle doit nécessairement échouer, car du point de vue formel, on ne peut caractériser davantage ce qui est un signal zéro.

Ainsi se trouve mise en lumière la difficulté fondamentale que toute recherche en science littéraire rencontre tôt ou tard. En tant que recherche par des moyens scientifiques, elle est requise d'examiner l'ironie comme un mode de discours et de ne pas choisir l'échappatoire facile qui consiste à analyser l'attitude ironique de l'auteur. Mais en tant qu'analyse d'un mode de discours, elle voit se déliter et se

dérober les indications qu'elle peut décrire en termes de forme et de rhétorique. Constamment, ce qu'il y a d'ironique dans le texte ne ressort qu'à partir du contexte, sans qu'il y ait renvoi à ce contexte par le moyen de signaux perceptibles. L'arrière-plan ironique de ce qui est littéralement dit est toujours déjà donné et compris sous forme de présupposé, et cela de la façon la plus tacite possible, faute de quoi l'effet ironique, si l'on ose dire, est annulé. Ce manque de signalisation embarrasse théoriciens littéraires et linguistes. L'ironie affichée est moins réussie que l'ironie retenue¹. L'ironie est effectivement un phénomène dont la valeur se situe dans la transition, dans une situation intermédiaire, hésitante et indécise. Dans les romans et les récits à structure ironique, la tonalité de base est évoquée dès la première page. L'ironie est facile à reconnaître, mais les tentatives d'explication de cet élément décisif sont malaisées, à moins de procéder à un calcul interprétatif. Le contraste ironique peut se préciser comme une dissimulation transparente. L'opposition entre le message vrai et le message littéral contient déjà la gamme entière des possibilités de sublimation, car l'opposition n'est nullement synonyme d'une simple relation logique de contrariété.

¹On peut presque soutenir que l'effet ironique produit par un texte est inversement proportionnel à la dépense de signaux nécessaires à l'obtention de l'effet.

E-Approche pragmatique

Dès le début de ses études sur l'ironie, Catherine Kerbrat-Orecchioni fait "une tentative purement linguistique de constituer une sorte de grammaire des énoncés ironiques¹". Ses études ultérieures² répondent bien à son projet initial en suggérant dans quelles directions une grammaire de l'ironie pourrait se constituer et en soulevant un certain nombre de questions d'un plus large intérêt. L'auteur identifie à peu près tous les aspects morphologiques de l'ironie verbale.

Le premier, qui porte sur la composante illocutoire et qui montre que "l'ironie attaque, agresse, dénonce, vise une cible³", reprend un peu la perspective traditionnelle qui caractérise l'ironie comme foncièrement dévalorisante.

La seconde composante linguistique, ou plus exactement rhétorique, est l'inversion sémantique, ou l'antiphrase. Le processus d'encodage et de décodage de l'ironie comprend alors un signifiant unique et deux signifiés, l'un littéral, manifeste, patent, et l'autre intentionnel, suggéré, latent. En outre, un signal avertissant le décodeur qu'il doit inverser ou même transformer le sens littéral doit être présent. L'auteur n'ignore pas la complexité et les aléas de

¹"Problèmes de l'ironie", Linguistique et sémiologie, Travaux du centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, 1976, numéro intitulé "L'ironie", p. 7.

²"L'ironie comme trope", Poétique, n° 41, février, 1980, p. 108-127; L'implicite, Paris, Armand Colin, 1986.

³"Problèmes de l'ironie", p. 61.

l'acte de réception et concède qu'on ne peut toujours parvenir à reconstituer la véritable signification visée par l'ironiste par une simple transformation négative des signes. Et plus l'ironie est générale et élaborée, plus il est nécessaire de tenir compte de cette observation. A ce sujet, madame Kerbrat-Orecchioni fait une observation capitale sur le décodage de l'ironie: selon elle, cette opération met en oeuvre les compétences culturelles et idéologiques de l'émetteur et du récepteur et pose le problème de la façon dont elles s'articulent sur la compétence linguistique et dont elles interviennent dans le fonctionnement de la communication. La question des compétences est bien plus développée dans L'implicite, dans lequel l'auteur approfondit l'étude du travail interprétatif qui, tout en combinant les informations extraites de l'énoncé (compétence linguistique) et certaines informations dont dispose préalablement l'énonciataire (compétence encyclopédique), se conforme aux lois de discours¹ et aux principes de la logique naturelle (compétence logique). L'analyse vise alors à construire une représentation sémantico-pragmatique cohérente et vraisemblable, en dehors de toute contre-indication ou impossibilité patente.

Trois actants sont identifiés dans le processus ironique: le locuteur, qui tient un certain discours ironique à l'intention

¹Définies ici comme un ensemble de savoirs sur le fonctionnement des principes discursifs, qui sans être impératifs, doivent être observés par qui veut jouer honnêtement le jeu de l'échange verbal. Il s'agit en quelque sorte de postulats de la conversation (voir op. cit., Paris, Armand Colin, 1986, p. 207-274).

du récepteur, le second actant, pour se moquer d'un tiers, la cible, le troisième actant. Si tout discours ironique doit comporter un certain sens vraisemblable à son niveau littéral, le destinataire du message est en effet invité à imaginer ou à déduire l'existence de quelqu'un qui parlerait sérieusement, ou qui croirait naïvement au discours tenu. Dans des énoncés globalement ironiques, ce personnage est souvent explicitement mis en scène. L'ironie consiste alors non plus en une contradiction entre ce que dit et pense un même individu, mais entre ce que dit en penser le personnage et ce que pense, sans le dire, l'auteur. Les actants ne coïncident pas avec les acteurs-personnages et peuvent être soit démultipliés, soit synchrétiquement confondus.

Le quatrième élément identifié par Catherine Kerbrat-Orecchioni est un axe de distanciation, qui implique échelle et degrés de participation, ou de sympathie, et de désolidarisation.

Le dernier élément est une ambiguïté ou ambivalence essentielle. L'ironie s'apparente à un trope dont le bon fonctionnement implique semblablement la reconnaissance de deux niveaux sémantiques superposés dont aucun ne doit occulter l'autre. En d'autres termes, décoder le véritable sens proposé par l'ironiste n'a pas comme effet d'oblitérer la force du sens manifeste. Cela suggère que l'ironie ne se caractérise pas tant par l'ambiguïté elle-même, que par une curieuse qualité de sensation générée par la co-présence d'éléments contradictoires. L'auteur met en relation

l'ambiguïté de l'ironie et le caractère problématique du décodage.

La question du décodage telle que développée dans L'implicite reprend par certains côtés la théorie des "ironies comme mentions¹" de Sperber et Wilson. En effet, toute unité du contenu susceptible d'être décodée possède nécessairement dans l'énoncé un support linguistique quelconque. Il peut s'agir d'un ancrage direct, en cas de support signifiant spécifique, ou d'un ancrage indirect, au cas où le contenu vient se greffer, selon un mécanisme de décrochement pour certains des contenus de connotation, sur la totalité ou une partie d'un ou plusieurs niveaux hyper-ordonnés du contenu. La compréhension de certains énoncés inclut celle d'autres énoncés qu'on construit à partir des premiers, et qui forment d'autres niveaux de contenus que ceux du niveau littéral. Ces énoncés sont comme des feuilletés, dont la structure sémantique se constitue d'un ensemble de contenus propositionnels dérivant en cascade, transitivement, les uns des autres, la description ayant pour but de reconstituer la chaîne interprétative menant des contenus les plus manifestes aux couches sémantiques les plus enfouies et aléatoires.

Existe-t-il un ton ironique ? Pour Catherine Kerbrat-Orecchioni, la réponse est oui. En fait, toute unité de contenu, explicite ou implicite, possède certains supports signifiants sur laquelle repose son émergence, et le principal

¹"Les ironies comme mentions", Poétique, n° 36, novembre 1978, p. 399-412.

de ces supports est la séquence textuelle qui supporte l'énoncé ironique. Les éléments de cette séquence sont le texte, le paratexte (prosodique ou mimo-gestuel) ou le contexte, qui sert à identifier le décalage entre le contenu énoncé littéralement et le dénoté, le sens secondaire, dans le trope ironique.

Dans "les ironies comme mentions", D. Sperber et D. Wilson voient dans l'ironie un phénomène de mention. Un terme pris en "mention" est autonome, il se désigne lui-même, tandis que pris en "usage", il permet de viser un référent. L'ironie n'est pas comme le suggère la rhétorique traditionnelle, une antiphrase ou une figure par laquelle on dirait le contraire du sens littéral, mais la mention du propos d'un sujet qui dira des choses absurdes. On n'a pas affaire à une citation au sens strict: le locuteur d'une énonciation ironique met en scène un personnage qui soutient une position manifestement déplacée et dont il se distancie, par le ton et la mimique en particulier. C'est un peu comme si l'auteur se mettait en scène lui-même pour tenir des propos absurdes, tout en demeurant à l'extérieur du personnage mis en scène de façon à montrer qu'il ne partage pas les propos énoncés et qu'il les condamne même.

Qu'est-ce qui impose la reconnaissance d'une telle ironie? Le fait que les données rhétoriques soient des faits psychologiques qui appartiennent au domaine de l'intuition. Les jugements intuitifs sont des faits au même titre que leurs manifestations gestuelles, ils peuvent suggérer, corroborer ou

infirmes des hypothèses. Si on se penche un peu sur les réponses toutes faites et les catégories conscientes, on verra qu'elles n'éclairent que les particularités culturelles, et non pas les mécanismes psychologiques fondamentaux qui sont l'objet de la rhétorique générale.

Le second préalable que les auteurs posent est qu'on ne saurait tenir pour acquises les grandes catégories rhétoriques¹ car elles correspondent à des ensembles homogènes de fait, mais distincts du point de vue de la production concrète et de l'interprétation du discours. La notion d'ironie est une abstraction d'autant plus difficile à circonscrire que la définition de la figure est formulée à partir de données choisies sans beaucoup de méthode et insuffisamment décrites. Pour les deux auteurs, on peut plutôt parler de l'existence d'"ironies" et orienter l'analyse sur les effets particuliers produits par des énoncés et sur les parentés perçues entre ces effets.

Enfin, la définition traditionnelle pose le problème de la "désambiguïsation". En effet, la plupart des énoncés comportent des éléments référentiels susceptibles de prendre un nombre élevé de valeurs, même dans les limites du savoir partagé par les interlocuteurs. On devine que ces polyvalences référentielles peuvent se multiplier presque indéfiniment.

Et pourtant, dans la communication verbale, le locuteur et l'auditeur ne donnent qu'une seule interprétation à l'énoncé. Il est malaisé, mais concevable de décrire le mécanisme de

¹Métaphore, allitération, métonymie, ironie, etc.

celle-ci, car si l'on s'en tient aux sens littéraux, l'ensemble des interprétations possibles reste fini et caractérisable à partir d'un très petit nombre de variables sémantiques et référentielles. Cependant le modèle est difficile à justifier, car si aux sens littéraux il faut ajouter les figures liées aux premières par des relations floues de ressemblance, de contiguïté, d'inclusion et d'inversion, l'ensemble des interprétations possible cesse d'être énumérable. Par conséquent, la notion de sens figuré pose des difficultés dès qu'on considère l'interprétation des énoncés sous tous leurs aspects.

Il apparaît alors clairement que si le locuteur veut faire entendre quelque chose de plus que le sens littéral, la notion de sous-entendu s'applique. Et s'il veut faire entendre quelque chose à la place du sens littéral, la notion du sens figuré s'impose.

Dans le cas plus spécifique de l'ironie, le locuteur ne vise pas à transmettre un fait ou une idée, mais à faire entendre une idée sur le fait ou l'idée. Il se distancie de son propre énoncé et attire l'attention sur celui-ci. Il propose une attitude vis-à-vis de la question et suggère un état d'esprit critique à son sujet. L'énoncé est alors autonome et il est bel et bien pris en "mention".

Sur ce plan, il est possible ou de reproduire un discours hypothétique, une pensée, ou de "mentionner" sans chercher à reproduire. Souvent, dans le cas des ironies, on découvre des "mentions" entières de propositions méconnues ou

mésinterprétées. Certaines "mentions" visent à manifester qu'un discours a été entendu et pris en considération et à exprimer à voix haute l'écho que le propos a suscité chez le destinataire. Ce sont là des échos directs et immédiats. Parallèlement, il existe des échos indirects dans lesquels l'auteur "mentionne" non pas la proposition énoncée, mais signale un sous-entendu que le destinataire a cru y percevoir. Parmi les ironies, on peut déceler des échos lointains, très lointains et anticipés. Le ton, le contexte immédiat, notamment, suggèrent quelle est l'attitude du locuteur vis-à-vis de la proposition qu'il "mentionne". Le locuteur peut aussi faire écho à l'énoncé de façon à suggérer qu'il le trouve dépourvu de justesse ou d'à-propos.

Selon la théorie de Sperber et Wilson, toutes les ironies sont interprétées comme des mentions ayant un caractère d'écho. Echos plus ou moins lointains, de pensées ou de propos réels ou imaginaires, attribués ou non à des individus définis. Lorsque l'écho n'est pas manifeste, il est néanmoins évoqué. Le même énoncé est compris sensiblement de la même façon, car on ne passe pas d'une figure à une autre fondée sur un mécanisme tout différent: seul le caractère d'écho de la mention passe de l'évidence à la suggestion. Toutes les ironies typiques peuvent être décrites comme des mentions de proposition: ces mentions sont interprétées comme l'écho d'un énoncé ou d'une pensée dont le locuteur entend souligner le manque de justesse ou de pertinence. La théorie des mentions vient contredire la conception classique en plusieurs points.

D'abord, elle supprime la distance entre parodie et ironie, car, si les parodies, en tant que mentions d'expressions, sont apparentées au style direct, les ironies, définies comme des mentions de propositions, sont apparentées au style indirect libre. Les ironies s'accompagnent souvent d'un changement de registre d'expression; la mention implicite de proposition peut se faire partiellement au moyen de mention d'expression. D'autre part, il devient possible de parler d'un ton ironique qui s'inscrirait naturellement parmi les tons divers (dubitatif, approbateur, etc.) au moyen desquels le locuteur peut marquer son attitude envers l'énoncé ou la pensée qu'il rapporte.

Toujours, l'ironie vise une cible. La théorie classique essaie de donner une description de la façon, pour l'ironie, de viser cette cible: au sens littéral laudateur correspond un sens figuré critique, qui peut échapper au destinataire apparent de l'énoncé. Deux mécanismes donc opèrent simultanément sur la même cible. Mais on n'explique pas comment le destinataire est visé. Le modèle pragmatique suggère qu'à la méprise entre sens littéral et sens figuré correspond une méprise entre l'emploi et la mention. Une ironie a naturellement pour cible les personnes ou les états d'esprit, réels ou imaginaires, auxquels elle fait écho. Le mécanisme même de l'écho détermine la cible, et non pas l'éventuel contenu critique de l'énoncé ou la méprise du destinataire. On pourra prédire quelles ironies auront une cible déterminée et quelle serait cette cible. Lorsque l'écho

est lointain et vague, l'ironie ne visera pas de cible déterminée, si l'écho est proche et précis, les personnes auxquelles on fait écho constitueront la cible. Si le locuteur se fait écho à lui-même il y aurait une auto-ironie; lorsque le locuteur fait écho au destinataire, on serait en présence du sarcasme. Au fond, tout est fonction de la netteté de l'écho.

Cette conception de l'ironie paraît d'autant plus juste qu'elle prend en compte le "double jeu" et la "duplicité énonciative" que les rhétoriciens n'ont pas manqué de souligner à plusieurs reprises. Ce "double jeu" ne serait en fait qu'un double niveau d'énonciation. En somme, lorsqu'on fait de l'ironie, on tient une énonciation à propos d'une autre énonciation antérieure ou implicite, que l'on cherche à déconsidérer. Dire "Il fait un temps superbe!" sous une averse, ce ne serait qu'attirer l'attention sur ce qu'il peut y avoir de déplacé et d'inconvenant à émettre cet énoncé, sur l'ineptie de son énonciation. Ainsi s'explique aussi le fait qu'on se serve parfois de guillemets pour signaler l'ironie: leur fonction première est de signaler qu'on rapporte une énonciation.

Dans Le dire et le dit¹, Oswald Ducrot propose une conception polyphonique de l'ironie tout en conservant l'idée de "mention"². En un sens, l'énonciation ironique y suppose à

¹Paris, éditions de Minuit, 1984.

²Pour lui, le locuteur ne prend pas en charge les propos ironiques. Il ne fait que les énoncer: "parler de façon ironique, cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation, comme exprimant la position d'un énonciateur E,

la fois "l'usage" et "la mention", qui sont attribués à des instances directes. Par conséquent, l'ironie apparaît comme la combinaison paradoxale dans la même énonciation d'une prise en charge et d'un rejet. Ce qui suppose l'existence d'indices permettant de percevoir cette dissociation énonciative. Dans la mesure où l'ironie constitue une stratégie de déchiffrement indirect imposée au destinataire, où elle se donne pour une énonciation ouvertement déguisée, elle ne saurait s'accommoder de signaux trop évidents qui la feraient basculer dans l'explicite.

La conception polyphonique selon Ducrot comporte deux formes. La première use d'énonciations qui n'ont pas grand-chose à voir avec le produit d'une subjectivité individuelle. L'énonciation, en tant que thème du sens et objet de qualifications contenues dans le sens, n'est pas vue comme objet de ces qualifications ayant obligatoirement une source et une cible. L'énonciation est l'embrayeur des indications sémantiques, l'existence individuelle d'une source responsable de l'énonciation relève de ces indications. La seconde forme de polyphonie tient compte de l'énonciateur. L'énoncé, dans la représentation qu'il donne de l'énonciation, peut y faire apparaître des voix différentes de celles du locuteur. Les énonciateurs sont des êtres censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans qu'on leur attribue des mots précis; s'ils parlent, c'est en ce sens que l'énonciation est vue comme

position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité, et, bien plus, qu'il la tient pour absurde" (op. cit., p. 211).

exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas leurs paroles, au sens matériel du terme.

L'énonciateur est pour le locuteur ce que le personnage est à l'auteur.

Pour ce qui est de l'ironie, il faut que toute marque du rapport disparaisse pour faire comme si un discours assertif était réellement tenu dans l'énonciation. Le locuteur fait entendre un discours absurde, mais distancié, comme celui de quelqu'un d'autre. L'ironie introduit une nette distanciation entre locuteur et énonciateur. Parler de façon ironique, cela revient à présenter l'énonciation comme exprimant la position de l'énonciateur, position dont le locuteur ne prend pas la responsabilité et qu'il considère comme absurde. Responsable de l'énonciation, le locuteur n'est pas assimilé à l'énonciateur, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation. Evidemment, il ne faut pas que le locuteur mette en scène un autre énonciateur, qui, lui, soutiendrait le point de vue raisonnable. Le dire ironique est un dire qu'il faut interpréter, assimiler à deux personnages différents, le locuteur et l'énonciateur, qui s'expriment dans cette énonciation.

Ducrot voit aussi l'humour comme une forme d'ironie qui ne prend personne à partie, en ce sens que l'énonciateur ridicule n'y a pas d'identité spécifiable. La position visiblement insoutenable que l'énoncé est censé représenter apparaît pour ainsi dire en l'air, sans support. Présenté comme le responsable d'une énonciation dans laquelle les points de vue

ne sont attribués à personne, le locuteur semble extérieur à la situation du discours. Défini par la simple distance qu'il établit entre lui-même et sa parole, il se place hors contexte et y gagne une apparence de détachement et de désinvolture.

Pour sa part, Alain Berrendonner définit l'ironie plutôt comme "une contradiction de valeurs argumentatives"¹, ce qui permet de comprendre la dualité du fonctionnement ironique propre à certains termes. Un même terme en effet peut avoir deux valeurs argumentatives, faire l'objet d'une antiphrase sur chacune de ces deux valeurs et prendre ainsi deux significations différentes. Cette ambivalence permet aussi d'expliquer certains faits qui sont perçus comme ironiques, mais dans lesquels il est difficile de reconnaître une contradiction.

De là l'idée que la valeur argumentative d'un énoncé peut être tantôt une caractéristique de son signifié primitif, tantôt une propriété dérivée, calculable en même temps qu'un sous-entendu. L'argumentativité est un fait de l'énonciation.

Dans ce calcul de sous-entendus peuvent intervenir les lois du discours qui auront pour effet de doter l'énonciation d'une valeur argumentative dérivée.

Pour cet auteur, l'antiphrase en soi est un paradoxe: elle comporte une affirmation originale, qui a toutes les apparences de la sincérité assertive, et d'autre part, au niveau métalinguistique, elle "mentionne" cette même

¹Eléments de pragmatique linguistique, Paris, éditions de Minuit, 1981, p. 184. Voir aussi p. 176-239.

affirmation afin de signifier que l'auteur de l'antiphrase n'y adhère pas. A l'intérieur du paradoxe se développe une tautologie, car dans l'ironie il y a un double renvoi sui-référentiel. Toutes les fonctions sont prises en compte par le même acte d'énonciation, qui est à la fois événement d'affirmation d'un propos, thème de ce propos, commentaire prédicatif de ce thème, événement d'énonciation de ce commentaire.

Tout acte locutoire qui reçoit l'ironie est susceptible de voir se développer en lui deux fois la valeur argumentative. Le destinataire est obligé de donner une interprétation personnelle, de présumer de la valeur de l'énonciation sans pouvoir se fonder en rien sur les caractéristiques propres de cette énonciation. La parole ironique est par définition sibylline: elle sait qu'elle veut dire quelque chose, mais ne l'explique pas, et elle contraint le locuteur à décider du sens à donner à l'énoncé.

Comme fait de métacommunication, l'ironie est une manoeuvre qui trouve ses conditions de possibilité dans le caractère pluri-codique de la communication. Car la parole étant elle-même geste, il n'est pas possible de parler sans mettre en oeuvre deux systèmes sémiotiques complémentaires, celui des signes linguistiques et celui des symptômes gestuels. Dès qu'un individu ouvre la bouche, il émet au moins deux messages, l'un mimo-gestuel (l'énonciation) et l'autre verbal (l'énoncé). La présence de chacun des deux implique celle de l'autre, car il est de la nature de l'énoncé d'être un contenu

actualisé, comme il entre dans la définition de l'énonciation d'être actualisation d'un contenu.

Ce caractère pluri-codique de la communication est le "comment" de l'ironie. Dès lors que deux messages entretiennent un tel lien de concurrence nécessaire, il est possible de jouer sur ce lien pour établir une discordance de valeurs, ou une contradiction. L'énonciation peut renier ce que dit l'énoncé, et inversement. Cela est d'autant plus facile à obtenir que les moyens sont nombreux par lesquels chacun des deux messages peut désigner l'autre et le prendre pour thème. Ainsi, l'ironie ne serait que le résultat du fonctionnement, dans son milieu naturel, de la pluricodicité de la communication.

Il importe peu que l'ironie soit morale ou pas. L'essentiel est qu'il s'agit d'une manoeuvre à fonction fondamentalement défensive. Et défensive contre les normes. Elle apparaît comme une ruse permettant de déjouer l'assujettissement des énonciateurs aux règles de la rationalité et de la bienséance publiques. Elle représente peut-être le seul moyen qu'a l'individu parlant de s'affranchir d'une contrainte normative, sans avoir à subir les sanctions qu'entraînerait une franche infraction. Elle déjoue la norme: argumentativement amphibologique, elle se poursuit dans toutes les directions dont la norme fait des isotopies impossibles, laissant donc ouverte l'alternative, ménageant la liberté du locuteur. Non seulement elle permet d'échapper à une sanction en s'abritant derrière une valeur argumentative, mais aussi elle est un

moyen raffiné de mettre l'interlocuteur dans son tort s'il a l'idée de s'offusquer.

Barthes, à juste titre, qualifie l'ironie du dernier refuge de la liberté individuelle.

F-Synthèse

Après ce tour d'horizon des différentes approches philosophiques, rhétoriques et linguistiques de l'ironie, il serait présomptueux de prétendre formuler une théorie neuve sur le sujet. Plus modestement, nous proposerons des pistes d'analyse en nous appuyant surtout sur des éléments empruntés aux trois derniers exposés. Plutôt que d'analyser l'ironie comme figure de mots ou comme figure de pensée, nous étudierons le discours ironique: notre but consistera alors à circonscrire, sinon à définir, quelques caractéristiques de ce discours et à analyser ses manifestations dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes.

Comme l'observent Sperber et Wilson, l'ironie apparaît au moment où, en même temps qu'on rapporte une énonciation, on la déconsidère, quand on ne la nie pas tout simplement. Dans le même acte de parole, le locuteur¹ prend en charge une énonciation et la rejette. C'est dire que l'ironie se réalise lorsque l'énonciation est telle qu'elle met en doute l'énoncé

¹Pour éviter toute ambiguïté, on appellera énonciateur le sujet qui énonce des propos sans entretenir de distance critique avec eux et on le distinguera du locuteur qui se place au-dessus de l'énonciateur, comme l'auteur se situe au-dessus des personnages qu'il met en scène dans un roman.

dont elle est le support.

En cela, comme le constate Oswald Ducrot, l'ironie suppose simultanément l'"usage" et la "mention", ou mieux, joue sur les deux catégories en les opposant. L'ironie serait alors moins autonome que ne le croient Sperber et Wilson, puisqu'elle n'est pas seulement énonciation d'une idée sur une idée, mais aussi énonciation d'une idée nouvelle: pour que l'énonciation puisse renvoyer à elle-même et se mettre en doute (fonction autonome de l'énonciation), elle doit viser un référent (fonction d'usage) sur lequel s'appuie la mise en doute¹. C'est du reste, note Alain Berrendonner, la connaissance du référent qui permet ultimement de s'assurer de l'existence de l'ironie et du sens de celle-ci.

Encore faut-il que le sens puisse s'exprimer clairement. A la suite d'Oswald Ducrot, nous avons écrit que l'énonciateur prend en charge une énonciation en même temps qu'il la met en doute. La formulation fait problème. En effet, dans le cas de l'ironie, l'énonciation n'est jamais vraiment prise en charge. Si un énonciateur soutient sincèrement qu'il fait un temps splendide lors d'un orage, il énonce une sottise ou une fausseté. Pour qu'il y ait ironie, il faut qu'il y ait double codage ou actualisation d'un double contenu. Ce double codage, qui permet de distinguer deux niveaux sémantiques, ou

¹Il faut entendre cette "fonction d'usage" (on pardonnera l'invention de cette locution, malheureusement nécessaire pour la clarté de l'exposé) au sens large: à la limite, le ton de l'énonciateur peut suffire pour laisser entendre qu'un référent existe qui met en doute l'énonciation, sans que celui-ci soit explicite, connu ou défini.

pragmatiques, au sein d'une même énonciation¹, Oswald Ducrot l'explique en s'appuyant sur la théorie de la polyphonie: l'énoncé fait apparaître des voix différentes, sinon discordantes, si bien qu'une voix dit qu'il fait beau, alors qu'une autre signale au contraire qu'il fait mauvais². On peut alors formuler l'hypothèse suivante: l'ironie repose à la fois sur un double codage, sur une énonciation ambiguë, enfin sur un jeu de références lui aussi double. Pour que l'ironie se réalise, il faut que le signifiant comporte deux niveaux hiérarchisés de sens, et dont l'un, le sens littéral, explicite, est en fait mis en doute par le sens second, latent, implicite, et que l'énonciateur manifeste une distance par rapport à l'un des sens. Pour reprendre l'exemple déjà cité, l'énoncé sur le beau temps ne devient ironique que si l'événement dément l'affirmation (double codage dans lequel l'explicite est mis en doute par l'implicite qui repose sur le référent) et que l'énonciateur n'adhère pas vraiment au sens manifesté par l'acte de parole, mais adhère au sens actualisé par le contraste entre l'énoncé verbalisé et l'implicite qui contredit l'énoncé.

L'apport des théories pragmatiques est qu'elles permettent de cumuler toutes les fonctions de l'ironie sur le même acte

¹Il fait un temps splendide (premier signifié); je sais qu'il pleut à boire debout même si je dis qu'il fait un temps splendide (second signifié).

²Chez Sperber et Wilson, le rapprochement de l'ironie et du style indirect libre reprend en partie cette thèse de la polyphonie: voir "Les ironies comme mentions", Poétique, n° 36, novembre 1978, p. 409-410.

d'énonciation qui est à la fois événement d'affirmation d'un propos, thème de ce propos, commentaire prédicatif de ce thème et événement d'énonciation de ce commentaire.

L'ironie repose donc sur une double distance: en premier, celle qui existe entre le sens explicite et le sens implicite; en second, celle que secrète l'acte même de l'énonciation qui permet de s'assurer que l'énonciateur n'adhère pas au propos énoncé et qu'il est lui-même double¹. Mais peut-être le terme de distance ne convient-il pas pour bien rendre compte de l'ironie. Sans doute conviendrait-il mieux de parler de mise à distance: l'ironie n'est pas une distance entre un énoncé et une valeur seconde implicite, mais un acte énonciateur qui produit une distance en même temps qu'il attire l'attention sur celle-ci. Il n'est pas une distance, mais un processus de distanciation, c'est-à-dire, un acte de parole qui secrète une distance, en somme qui met en doute le lien, pourtant essentiel en linguistique, entre le niveau littéral et le niveau dérivé. Ici, la valeur patente, première, normée, rendue absurde par l'énonciateur qui la nie, donne un sens à la valeur seconde. Il devient, en quelque sorte, un énoncé qui transforme l'énonciation originelle en énoncé second: "il fait un temps splendide" ne signifie pas qu'il fait vraiment beau (je sais bien qu'il pleut), mais signifie que je sais que je dis une absurdité. Dans cet exemple, c'est l'énonciation qui est prise à partie, soit le rapport entre signifiant et

¹énonciateur actualisé qui tient des propos absurdes; locuteur qui se situe au-dessus de l'énonciateur et qui n'adhère pas aux propos de celui-ci.

signifié¹.

L'ironie se définit alors par une forme de mise en doute du système linguistique. Elle établit un décalage entre la compréhension non-ironique et la compréhension ironique, ou mieux, une inadéquation: le signifiant n'embrasse plus la totalité du signifié et le signifié en vient à jouer le rôle de signifiant, si bien qu'un nouveau sens est donné à l'énoncé, et ce nouveau sens est souvent un jugement critique.

Du coup, le rôle du locataire, ou de l'énonciataire, s'en trouve accru. Pour reprendre la terminologie de Sperber et Wilson, on peut dire que l'ironie peut être conçue comme une mention de propositions ayant un caractère d'écho², c'est-à-dire qu'elle est essentiellement suggestive. Pour que l'ironie se réalise, il faut la complicité du locataire: en définitive, c'est lui qui décode le sens de l'énoncé et qui reconnaît, ou non, sa valeur ironique.

L'étude de Catherine Kerbrat-Orecchioni sur le calcul interprétatif montre que l'énoncé ironique peut être compris à deux niveaux: le sens implicite est compris par les initiés, alors que le sens explicite et littéral apparaît comme le sens véritable pour les non-initiés. L'auteur dans ce cas retient

¹En termes de linguistique, on pourrait dire qu'un signifié transforme son signifiant en signifié second: le signifié confère une signification au signifiant originel.

²"On peut concevoir [...] que toutes les ironies sont interprétées comme des mentions ayant un caractère d'écho", écrivent-ils ("Les ironies comme mentions", Poétique, n° 36, novembre 1978, p. 408). C'est-à-dire qu'elles renvoient à autre chose que ce qui est explicitement contenu dans l'énoncé.

une partie de la vérité, tout en présentant un sens cohérent que le public non-initié prend pour vrai et comme la seule signification du texte. Ici l'ironie se réduit à la présentation d'une action ou d'une situation, dans laquelle le sens implicite, destiné aux initiés, se distingue du sens explicite et prétendument vrai, ou présente un décalage, ou paraît incongru par rapport à celui-ci. L'ironie suppose donc une intention consciente de la part de l'auteur, mais, dans le cas de Chrétien de Troyes, il est difficile de prouver si l'ambivalence sémantique du vocabulaire médiéval est un fait donné du langage, ou si elle fait partie des intentions de l'auteur. Dans la compréhension du texte il faut tenir compte aussi des différentes couches historiques, car elles peuvent créer une multitude de perspectives qui ne seront pas attribuables à l'auteur. Toute définition d'un fait comme ironique doit tenir compte de l'intention consciente de l'auteur. Et l'intention ironique chez Chrétien de Troyes a ceci de particulier qu'elle constitue une structure qui fait du roman son propre sujet et qu'elle est en même temps une destructuration des contenus véhiculés et de la forme inventée par le texte lui-même.

On devine que l'ironie peut devenir une ruse qui permet, comme le signale Alain Berrendonner, à un écrivain de déjouer la censure ou de se libérer des normes qui l'assujettissent à des valeurs sociales, à la bienséance, voire à la rationalité, pour prendre, comme chez Chrétien de Troyes, une nuance ludique.

Le même phénomène peut s'appliquer aussi à l'allégorie: il arrive souvent que le jeu symbolique qu'elle institue prenne un tour ironique, exactement au sens où l'entendaient les anciens rhétoriciens, notamment Quintilien.

Reste à mettre notre approche à l'épreuve en voyant comment elle peut s'appliquer à Yvain. Après une brève introduction qui servira à rappeler le contexte littéraire dans lequel s'inscrit l'oeuvre de Chrétien de Troyes, on abordera tour à tour trois aspects de l'ironie: l'ironie des significations liée à la polyvalence des symboles, l'ironie issue des techniques de narration, enfin l'ironie produite par les jeux de langage.

L'étude de la polyvalence des symboles nous permettra de rendre compte du jeu symbolique que Chrétien instaure, et cela à une époque de traditions exégétiques millénaires. Ce jeu, cette polyvalence voulue des symboles, qui s'apparente à un ton ironique, porte sur tout: l'espace courtois est le premier touché. Il comprend le paradis chevaleresque qu'est le verger, l'arbitrage de la cour d'Arthur, enfin le combat judiciaire. L'éthique courtoise est visée aussi par l'interprétation que donne Chrétien de la quête chevaleresque, des vilains et des fous, et surtout par sa manière de traiter l'amour. Le merveilleux même n'est pas exempt de doute: la preuve en est l'anneau magique d'Yvain, la fontaine et le lion.

L'analyse les techniques narratives liées à l'emploi de l'ironie, telles les méprises et les ruses, l'inscription du

réalisme dans le féérique et les interventions du narrateur, constituera le second volet de notre étude.

Enfin, les figures de style et les effets de vocabulaire qui prêtent à l'ironie retiendront notre attention.

Comme on le constate, nous n'avons pas la prétention de donner une signification d'ensemble à l'ironie présente dans le roman de Chrétien de Troyes. Cette recherche dépasse notre compétence et le cadre de ce travail. Notre but est simplement de passer en revue les différentes formes d'ironie auxquelles Chrétien de Troyes a recours.

II-ANALYSE DES CAS D'IRONIE

A-De l'oral à l'écrit

Le roman courtois marque une transition entre la composition orale et la littérature écrite proprement dite. Aussi exploite-t-il l'ironie de façon nouvelle. En fait, les situations ironiques ne peuvent provenir que du décalage entre les quatre niveaux de communication: poète ou auteur, narrateur qui récite le texte devant un public, personnages et auditoire. Selon D. H. Green, "oral poetry is traditionalist as regards its mode of composition and the values it incorporates"¹. Le narrateur s'appuyait sur des formules convenues pour progresser dans sa narration. Le public, souvent illettré, avait des goûts plus homogènes; il était plus simple et moins critique. D'autre part, le récital oral était unique, l'auteur originel du texte était anonyme et n'existait pas en dehors de la représentation orale. Le récit comportait alors peu de liens logiques entre les épisodes; le narrateur était uniquement préoccupé par le moment présent et ne pouvait guère, par exemple, effectuer des retours en

¹Irony in the Medieval Romance, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 214. L'auteur, qui entend prouver que "no matter in what period or in what vernacular tradition, the medieval romance, as composed by poets of the first rank, was a genre eminently receptive to irony" (ibid., p. 12), ne précise pas à quelle époque il fait allusion. Mais les critiques qu'il cite suggèrent qu'il pense surtout, mais pas exclusivement, à la poésie héroïque et aux "nibelungenliedes" allemands.

arrière. Dans ce mode de discours, seules l'ironie par opposition et la raillerie avaient des chances d'exister, car elles seules avaient un impact immédiat.

Le poète, ou l'auteur, qui produit un texte écrit, continue cette tradition orale. Mais en même temps, il est conscient que son texte sera lu devant un public par un narrateur qui n'est pas lui-même. Aussi tend-il à définir le rôle de narrateur-récitant, au point d'écrire dans son texte les interventions du narrateur à la première personne, en se réservant, pour soi, la troisième personne. Mais tout en inventant la figure de celui qui récite, il se réserve une possibilité de contrôle sur ce dernier, en limitant ses responsabilités et en évaluant sa créativité artistique quant au récit et au sens à lui donner.

L'auditoire fictif entre aussi en ligne de compte. L'auteur se croit parfois obligé d'interrompre le récit pour répondre à une objection ou à une question qu'il lui prête. La figure de cet interrupteur possible est souvent antipathique à l'auteur, et il n'hésite pas à manifester, par des remarques ou par des commentaires, la supériorité qu'il s'octroie sur son public. En ce qui concerne Chrétien, il présente son histoire de façon plus immédiate, mais en se faisant un point d'honneur de déjouer les attentes conventionnelles.

Son ironie comporte une forte dose de didactisme. Comme chez Socrate, l'ironie est à l'origine d'une prise de conscience et d'une découverte de la vérité. Le voyage de médiation d'Yvain est un voyage entre apparence et réalité, à la recherche du

sens. L'ironie ne donne pas d'enseignement direct, elle oblige à prendre conscience de l'ignorance et prépare, par là, la voie à la vérité.

L'ironie tiendrait donc à une distance. Or la littérature écrite crée précisément une distance plus grande entre l'oeuvre et l'auteur¹, entre l'oeuvre et le lecteur, qui juge et critique à loisir le texte. L'auteur, qui compose derrière la scène, l'auditeur et le lecteur peuvent mieux reconnaître la présence de l'ironie: les mots ne sont plus des formules conventionnelles et ils prennent un sens nouveau, une saveur différente, dans un contexte particulier.

Un autre facteur déterminant qui fonde la présence de l'ironie dans le discours, c'est le patronage. La liberté d'expression et le choix du sujet sont limités du fait que l'oeuvre est écrite sur commande. La survie matérielle du poète dépend de sa capacité d'amuser et de flatter. Les possibilités de l'ironie sont connues au Moyen Age et d'autant plus utilisées qu'il est risqué pour le poète de dénoncer un personnage dans lequel celui qui le nourrit et le loge peut se reconnaître.

Plus largement, la littérature courtoise épouse un idéal séculier et en fait une valeur absolue: on devine qu'un clerc soit alors placé dans une position peu commode, déchiré qu'il est entre ses responsabilités laïques et ses exigences

¹L'écrit donne à l'auteur un temps de réflexion que ne lui offre pas le récit oral. Il peut se relire et juger son texte avec une certaine distance.

religieuses à partir desquelles il juge les premières. Cela fait qu'il voit l'ironie comme un instrument critique et une forme de regard qui permet une compréhension de la situation.

Il ne faut pas perdre de vue, comme le rappelle Peter Haidu, que

le roman, perdu de vue depuis la période hellénistique, se réinvente [. . .] contre les modèles textuels qui occupent le terrain littéraire à l'époque. Contre la tradition narrative exemplaire (au sens de l'exemplum) de l'hagiographie, qui représente le côté didactique de l'église latine tournée vers les illiterati, le roman est plus long, dégagé du domaine du sens prédéterminé, et se pose comme fiction en tant que libéré de toute responsabilité vis-à-vis de la Vérité théologique. En opposition avec l'épopée orale qui proclame sa vérité historique et fonde une collectivité par sa performance même, le monde du roman introduit le poison grammatologique et l'individualisme dans la littérature de langue profane, et se pose comme fiction en tant que dégagé de la vérité historique. [. . .] Il introduit la narrativisation des valeurs, qui, inévitablement, met en lumière les contradictions de l'idéologie incorporée dans le texte. Mais cette idéologie, dont les traces dans le texte sont évidentes, n'est pas ici un "message" couvrant et justifiant le fonctionnement sémiotique du texte. Cette idéologie n'est pas un ultime signifié planant et surplombant le texte comme signifiant. A l'inverse, elle est un élément et une fonction

des structures textuelles, élément qui est plus qu'affecté par ce fonctionnement même. L'idéologie qui est dans le texte n'est pas là pour être véhiculée, mais pour être déconstruite. En contraste avec la textualité religieuse de l'époque, qui fonctionne comme transparence dans la communication des vérités philosophiques et théologiques, le nouveau roman du XII^e siècle traite ses contenus idéologiques comme les matériaux d'une transformation textuelle¹.

Chrétien de Troyes incorpore l'ironie dans la narration et contribue au renouvellement des formes du récit. Par exemple, chez lui, lorsque l'idéal courtois est mis en question, cela prend la forme d'une parodie d'un rival qui aurait mal compris cet idéal. Le roman de Chrétien permet rire et cynisme dans l'expression ironique, mais pour se protéger du rire du vulgaire. Le réseau de détails réalistes enrichit le travail et empêche de discerner le faux et le superficiel du réel, tout en permettant d'apprécier intellectuellement et esthétiquement le genre courtois.

Il ne faut pas non plus oublier la rivalité entre les poètes: c'est une question de principe, tout autant que personnelle. Et d'autant plus que le récit en vers a déjà acquis à l'époque de Chrétien de Troyes une forme conventionnelle, normative. Le seul jeu permis est le jeu ironique. Il devient extrêmement efficace dans de telles

¹"Au début du roman, l'ironie", Poétique, n° 36, novembre 1978, p. 444. C'est l'auteur qui souligne.

conditions, en créant une distance plus ou moins grande entre ce qu'on attend et ce qu'on obtient.

De tous les romans de Chrétien de Troyes, c'est peut-être Le chevalier au lion qui est le plus riche d'ironie et d'humour. Dans son ouvrage sur le roman, Jean Frappier parle d'une "tragi-comédie de l'aventure et de l'amour"¹. Dans son livre sur Yvain, Tony Hunt note que Chrétien de Troyes fait preuve d'une "playful attitude" dans l'oeuvre². Certains critiques y voient une oeuvre de divertissement, légère et piquante. F. Whitehead soutient que non seulement l'épisode central du roman, le mariage entre Yvain et Laudine, est traité avec ironie et virtuosité, mais aussi que toute l'oeuvre posséderait un caractère paradoxal et plaisant³. Mais même si l'oeuvre n'est pas seulement un pur divertissement, même si elle possède une signification morale empreinte de sérieux, de pathétique et souvent de poésie, il n'en reste pas moins que la part ironique et comique n'est pas négligeable. Cette part mérite d'être examinée de près, car elle constitue un des aspects importants du talent de Chrétien de Troyes.

¹J. Frappier, Etudes sur "Yvain" ou le "Le chevalier au lion" de Chrétien de Troyes, Paris, 1969, p. 19.

²T. Hunt, Chrétien de Troyes, Yvain, London, 1986, p. 88.

³"Yvain is such a light hearted and paradoxical production that it will not do to take anything the characters do au grand tragique" (F. Whitehead, "Yvain's wooing", Medieval Miscellany presented to E. Vinaver, sous la direction de F. Whitehead et F. E. Sutcliffe, Manchester, Manchester University Press, 1965, p. 333).

La plus grande difficulté de la critique littéraire en ce qui concerne Chrétien de Troyes, se situe sur le plan méthodologique. Dans le cas de l'ironie, on est plus ou moins obligé d'aborder le problème de la symbolisation, soit le processus par lequel l'objet est doté d'un sens. Les symboles ont une valeur et une portée ironiques qui se définissent à l'intérieur du texte, explicitement ou implicitement, par des manoeuvres narratives contextuelles. Comment savoir, alors, s'il faut lire les textes de Chrétien à la lumière d'une théologie millénaire que l'auteur met en doute par le truchement de l'ironie, ou à l'intérieur de ce qui, au Moyen Age, serait appelé le niveau littéral et historique ? En outre, la symbolique médiévale part de l'interprétation des choses et des événements, et non des paroles qui les représentent. Il s'agit de faire la part du sens explicite et des signes implicites d'une pensée qui joue avec le cadre pour s'en libérer et même le critiquer.

Yvain, comme tous les romans de Chrétien de Troyes, relie les événements du point de vue de la spiritualité, sans que le temps soit vraiment la source de l'ordre causal ou séquentiel. Les matériaux, d'origine biblique, celtique ou autre, sont réorganisés et l'auteur leur donne une signification nouvelle. Mais Chrétien n'est pas un auteur didactique qui imposerait à son lecteur la tâche de chercher le "san" de chacune de ses oeuvres comme dans la "moralisatio" des Bestiaires et des Lapidaires. Il s'y trouve, dans ce que la littérature médiévale a de jeu ou de performance, un élément de libération

des structures théologiques précédentes. Et dans un domaine auquel les études littéraires se sont souvent intéressées pour en tirer des clés interprétatives, l'iconographie médiévale, on constate également un déclin ou un recul dans l'importance et dans l'universalité de ce symbolisme exégétique devant la poussée de valeurs intellectuelles ou esthétiques nouvelles. Si l'on peut comparer le roman à une allégorie à fonctionnement intermittent, les personnages ne sont pas de simples figures allégoriques inspirées par l'histoire sacrée et revues par l'Incarnation; les péripéties sont ordonnées selon la logique intérieure du roman. Très souvent, le poète est guidé par des possibilités qui apparaissent au fil de la narration. Il crée un contexte totalement nouveau de significations, un réseau où une figure donnée n'est plus le simple signe de quelque chose, mais où elle englobe les valeurs de plusieurs autres choses ou de plusieurs événements.

B-Ironie des significations: polyvalence des symboles

1-L'espace courtois

a-Le verger

Un lieu commun apparaît fréquemment dans les romans de Chrétien de Troyes: le verger, une sorte de paradis terrestre facilement reconnaissable.

Dans Yvain, Chrétien de Troyes parvient à élaborer le merveilleux de l'endroit et à donner une forme concrète à sa fonction de lieu de satisfaction des désirs. Ainsi crée-t-il un "locus amoenissimus". Mais les caractéristiques essentielles de satisfaction, d'isolement, d'amour et de merveilleux, sont subordonnées à la structure ironique, qui détruit leurs prétentions à résoudre la problématique amoureuse et sociale antérieurement établie par le texte.

Du point de vue de la structure du roman, le verger du vavasseur, la cour de Laudine, celle d'Arthur et le château de Pesme-Aventure partagent un certain nombre des caractéristiques de "la Joie de la Cour". La cour de Laudine cependant occupe une position intermédiaire. Tout en possédant les traits merveilleux du verger, ce lieu est aussi une instance d'arbitrage, à la fois semblable et supérieure à la cour d'Arthur, et en même temps double positif du château de Pesme-Aventure.

Les deux décors, celui du verger et celui de la cour de Laudine, sont des lieux d'isolement et de déperdition des valeurs chevaleresques. Ils appellent à l'amour et Yvain et Calogrenant, mais, pour Chrétien, un amour vécu et mené dans l'isolement est toujours un amour factice. Car le vrai amour n'est possible et réel que dans un contexte socialisé. Le retranchement, même s'il procure du plaisir, n'est qu'un leurre, qu'une mort vivante. Il est possible que ce qui était déjà un mythe à l'époque de Chrétien de Troyes, un paradis où le grand amour passe outre aux conventions sociales et au code

d'honneur courtois, ne représente plus une gageure extraordinaire.

Dans le cas de Calogrenant, il ne s'agit que d'un exemple mineur du topos: c'est le petit jardin de l'hôte qui l'accueille sur son chemin vers la fontaine magique. La technique qu'on y découvre, toutefois, est la même que pour les autres vergers. Tout d'abord l'auteur souligne le caractère symbolique de la route que prend Calogrenant. Il choisit le chemin de la droite, c'est-à-dire la bonne route:

Beneoite fust la voie

Par ou leanz entrez estoie¹.

Que ce chemin soit difficile, semé de ronces et d'épines cadre parfaitement avec la topique chrétienne moralisante. De même l'extrême civilité de l'hôte qui accueille le chevalier se situe dans le cadre des règles courtoises. La "pucele bele et gente" qui sort pour aider le héros s'inscrit naturellement dans cette ligne. Mais quelque chose semble faire problème.

Comme le note Peter Haidu, dans Lion-queue-coupée. L'écart symbolique chez Chrétien de Troyes, du point de vue de la perspective celtique, l'épisode marque un temps d'arrêt avant l'entrée dans l'autre monde "faé" de Laudine². Mais Chrétien

¹"Le chevalier au lion (Yvain)", dans Les romans de Chrétien de Troyes, édités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat. fr. 794), publié par Mario Roques, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, éditeur, collection "Les Classiques Français du Moyen Age", 1960, v. 205-206. A l'avenir, on se contentera d'indiquer entre parenthèses le numéro des vers cités.

²"Dans la perspective celtique, l'épisode marque un temps d'arrêt au moment où Calogrenant s'apprête à franchir les limites qui séparent ce monde de l'Autre monde celtique" (op.

de Troyes est très réservé, il atténue et la fonction de guide du vavasseur et la splendeur du paradis terrestre, même si l'essentiel y est: le plaisir au seuil du pays des merveilles et des dangers. Il s'agit d'un lieu clos, séparé du reste du monde, où tout lien avec une vie sociale normale et les responsabilités qui en découlent est brisé. L'imagination libérée peut s'adonner à l'élaboration de plaisirs et de désirs, peut-être honteux ou cachés. Dans la perspective chrétienne, ce jardin est associé au jardin biblique, lieu de la chute de l'homme, image dont le sens sexuel rappelle le jardin du Cantique des Cantiques. En outre, comme le montre la traversée du pont dans Lancelot, l'épreuve oblige le héros à choisir et, partant, à manifester sa supériorité. Dans le même roman, le "lit périlleux" et l'épisode de la "demoiselle entreprenante" constituent autant d'épreuves qui appellent le héros à dominer ses pulsions sexuelles et à se montrer digne de la quête qu'il veut entreprendre¹. Tout s'accorde: Calogrenant s'est fourvoyé dans un lieu dont le danger est souligné par l'importance de la filiation rhétorique. Séduit par la cupidité qu'éveille en lui la présence de la jeune fille aux multiples attraits, le chevalier est sur le point de s'enliser dans une faute et un péché qui l'empêcheront d'atteindre l'aventure merveilleuse. Et à ce moment du récit, sabotant une symbolique assez pesante, intervient un autre

cit., Genève, Droz, 1972, p. 38).

¹Sur le sens de l'épreuve, voir Jean-Claude Aubailly, introduction à Lancelot (Paris, Garnier-Flammarion, 1991, p. 31 et suivantes).

mode narratif, réaliste, et certainement ironique:

mes tant me fist, la nuit, de guerre
 li vavassors, qu'il me vint querre,
 quant de soper fu tans et ore;
 n'i poi plus feire de demore,
 si fis lors son comandement (v. 245-249).

L'expression "faire de guerre" révèle l'irritation du chevalier arrêté avant la conquête; la rime avec "querre" apporte la clôture formelle du distique et la disjonction de la situation sentimentale dans le verger. L'occasion évoquée, le repas qui empêche Calogrenant d'obtenir une satisfaction beaucoup plus intéressante, est renforcée par le caractère inéluctable de "tans" et "ore", et par les deux derniers vers, le haussement d'épaules, sorte d'abandon ironique, avec lequel Calogrenant reconnaît sa défaite, imputable aux règles de la courtoisie. Le tout est riche d'une ironie délicate qui révèle Chrétien de Troyes comme un écrivain des plus fins et des plus raffinés.

Quoi de moins flatteur que d'être sauvé d'un danger moral malgré soi, tout simplement par l'invitation à dîner d'un hôte bienveillant? L'esprit ironique de Chrétien de Troyes abandonne avec malice le vénérable style symbolique. Son ironie n'est pas purement gratuite. Elle exprime un certain tour d'esprit de l'auteur, et véhicule aussi une morale de bon sens qui ne manque pas de perspicacité. Ce qui surprend dans la technique même de Chrétien de Troyes, c'est le contraste entre le jeu ironique, fondé sur des observations réalistes

judicieuses, d'une part, et l'omniprésence de la tradition symbolique d'autre part.

L'énonciation comporte un double contenu: le verger de Calogrenant renvoie à son modèle implicite, la "Joie de la Cour", qui, elle, ne connaît pas de faille. Un sens est actualisé par le contraste entre le verger du roman, explicitement décrit, et le verger idéal, implicite. Ce contraste à lui seul crée une distance, un décalage qui constitue en fait une double critique:

du verger décrit dans le roman, au nom du modèle implicite, et du modèle idéal, par sa représentation explicite. Mais cette critique implicite, puisque jamais verbalisée, relève bien de l'ironie qui est suggestion d'un non-dit plutôt qu'affirmation claire.

b-La cour d'Arthur

De prime abord, on peut accepter la valorisation superficielle de la cour arthurienne comme le symbole de l'idéal courtois qu'aurait prôné Chrétien de Troyes¹. Cette cour avait une existence et une renommée établie bien avant Le chevalier au lion. Au début du livre, Chrétien nous rappelle les mêmes valeurs déjà conventionnelles: la prouesse d'Arthur

¹Pour Gustave Cohen, Arthur apparaît comme "le bouclier de l'honneur et de la foi jurée et le gardien du droit" (Un grand romancier d'amour et d'aventure au XII^e siècle: Chrétien de Troyes et son oeuvre, Paris, 1948, p. 350).

est exemplaire, elle enseigne à être "preu et cortois", et c'est encore Arthur qui préside à la grande fête de la Pentecôte, événement qui est associé à des réjouissances sociales et au début des aventures. L'auteur semble renchérir sur cette rhétorique élogieuse quand il recourt au topos de l'âge d'or, topos d'un passé admirable, mais qui sert généralement de repoussoir au présent déchu. Ce prologue se présente comme un pont jeté entre le temps narratif et les temps glorieux décrits par des pré-textes. Cette séquence qui ouvre le monde de la fiction indique au lecteur qu'il observera une distance esthétique dans la considération des événements, faite à la fois de différenciation et de sympathie à l'égard des personnages et de leurs actions. Le plaisir de cette distance est différent de celui que procure l'identification avec le texte ou les protagonistes. Mieux, elle instaure d'emblée l'isotopie de littéralité et la gratuité d'un échange ludique quasi-explicite entre auteur et public, sans exclure pour autant l'éventualité de contenus sérieux et philosophiques. A l'époque qu'il est censé décrire, les chevaliers et les dames de la cour parlent de l'amour et de ses angoisses et douleurs. "Or est Amors tornee a fable" (v. 24) par tous ceux qui s'en réclament. Cette observation a dû paraître surprenante à son premier public. Celui-ci, probablement conscient d'assister à la naissance de la nouvelle mode courtoise, n'a-t-il pas éprouvé de doutes sur le sérieux de Chrétien de Troyes qui prétendait abandonner le présent pour un passé théoriquement plus courtois ?

Un tel doute est vite justifié: les éléments narratifs suspects surgissent, et créent vite d'importants décalages entre les prétentions à l'idéal et les réalités romanesques qu'on nous présente. Ainsi, chose inouïe, le roi se laisse séduire par la reine, et s'endort:

la reine le detint,
 si demora tant delez li
 qu'il s'oblia et endormi (v. 50-52).

entre temps, un chevalier "molt avenanz", Calogrenant, se met à raconter une histoire, juste devant la porte de la chambre royale. Histoire vécue, mais qui ne serait pas, comme on pourrait s'y attendre à l'occasion d'une fête aussi grande, une histoire amusante ou décente. Ce sera une histoire "non de s'annor, mes de sa honte" (v. 60). A peine commence-t-il son récit que la reine arrive. Lui seul l'a vu: et se lève à son approche. Et c'est sur ce point d'étiquette qu'une querelle s'engage entre Calogrenant et le sénéchal Keu. Ce dernier est irrité par la politesse de son pair, politesse qui lui semble empreinte de critique à son égard. Ses propos sarcastiques méritent bien les qualificatifs apposés à son nom:

Et Kex, qui molt fu ranponeus,
 fel et poignanz et venimeus (v. 69-70).

Par cette dispute, fort peu courtoise, Chrétien introduit des détails réalistes qui jurent avec le cadre idéalisé; son regard ironique découvre les failles de ce que l'on considère comme le sommet de la civilisation courtoise. La réalité introduit un décalage, une disparité dans le contexte courtois

et apparaît comme une des armes potentielles de l'ironie.

Le verbe "cuidier", employé à plusieurs reprises (v. 75, 77, 86, 95) lors de l'échange des répliques entre Keu, Calogrenant et la reine, peut constituer un autre signal ironique. Le verbe signifie "prétendre, avoir la prétention, la présomption, s'imaginer". Ici l'auteur introduit une forme de commentaire ironique qui se manifeste avec ce mot dont une des fonctions est de mettre en doute l'évidence de ce qui se passe sur le plan de la fiction¹. Un tel mot-signal évite les explications lourdes et a des effets très subtils. Il est possible que ce signal passe inaperçu pour nombre de lecteurs, mais l'ambiguïté du discours n'est-elle pas précisément une des caractéristiques de l'ironie ?

Le personnage de Keu mérite l'attention, car c'est peut-être le seul personnage ironique au sens propre du mot dans les romans de Chrétien de Troyes. Sa présence même prouve que Chrétien de Troyes se sert de l'ironie dans la construction de son monde fictionnel². Le sénéchal apparaît à trois reprises

¹L'ironie se signale aussi par le décalage entre l'éloge feint de Calogrenant et le personnage de Keu dont le cœur est plein de "venin" (v. 71 s.). Du reste, l'éloge prend brusquement fin aux vers 75-76:

et bien sai que vos le cuidiez (=que vous vous l'imaginez)

tant estes vos de san vuidiez (=tant vous manquez de jugement !)".

²Pour Michel Rousse, Keu est honoré du titre de monseigneur "non sans doute sans une volonté de malice" (voir Chrétien de Troyes, Yvain ou le Chevalier au lion, traduction de Michel Rousse, Paris, Garnier-Flammarion, 1990, p. 387).

dans le roman¹. Il est impossible de deviner les raisons de sa malignité agressive. Il se peut que Chrétien de Troyes place cet être provocateur au sein d'une société très raffinée pour des raisons littéraires. Sa fonction semble être d'établir une dissonance, à la fois fâcheuse et piquante, dans cet univers distingué. On peut aussi insérer Keu dans la tradition des sénéchaux désagréables. Mais une chose est certaine: la violence de ses propos, la grande variété des personnages à qui il lance des flèches, sa verve, l'abondance de proverbes et d'images pittoresques qui émaillent ses sarcasmes, la réprobation qu'il suscite dans la société courtoise, et surtout l'association de raillerie blessante et de présomption qui le caractérise font de lui un personnage qui étonne, sinon détonne. D'ailleurs, même le titre honorifique "mesire" semble lui être donné par raillerie.

Des auteurs ont tenté d'expliquer sa malignité par le fait qu'il avait été sevré très tôt et mis en nourrice: vieille croyance relative aux vertus magiques du lait maternel. Mais ces récits sont postérieurs aux contes qui présentent le personnage dans sa maturité. Le caractère antipathique de Keu tient peut-être à son état de sénéchal. En sa qualité d'intendant des cours, le sénéchal veille à la dépense, et il est naturel qu'un homme pareil n'ait pas toujours bonne réputation auprès des écrivains et des jongleurs qui vivent

¹La première scène dans laquelle Keu apparaît occupe les vers 69 à 187, la deuxième les vers 590 à 648, encore une fois à la cour d'Arthur, et dans les deux cas Keu est impliqué dans de véritables répliques ironiques, telles qu'on les entend aujourd'hui, et la troisième scène a lieu aux vers 2181-2219.

des libéralités seigneuriales. Toutefois Keu repousse rarement les quémandeurs, et il lance des sarcasmes aussi bien aux étrangers qu'aux compagnons de la Table Ronde. Son incontinence verbale est à rapprocher de ses entreprises présomptueuses, il ne peut réprimer sa mauvaise humeur. Guenièvre lui dit:

Certes, Kex, ja fussiez crevez,
 fet la reine, au mien cuidier,
 se ne vos poïssiez vuidier
 del venin dont vós estes plains (v. 86-90).

Nul hasard si le sénéchal impulsif et prétentieux échoue dans les entreprises qu'il commence et s'il attire le malheur. Plus loin, sa chute, lorsqu'il se trouve désarçonné par Yvain, est amusante. Le sénéchal grincheux fait la "torneboele" (v. 2258) comme dit le conteur de manière expressive, puisque le terme signifie littéralement: "tourneboyaux". Le terme est assez déplacé pour faire sourire et introduire un léger glissement vers un autre ton, ironique. Le sénéchal, ce personnage supposé digne, est puni par une chute vraiment indigne.

Il semble que Chrétien se rallie à l'avis de la Bible qui voit dans l'homme railleur un méchant, un fou qui attire inmanquablement les malheurs sur sa tête. On ne saurait dire ce qui vient en premier chez Keu, la raillerie ou les mésaventures. Quoi qu'il en soit, il y a un lien entre l'insolence du personnage et ses fréquents déboires. Ce faisant, Chrétien de Troyes donne une discrète leçon morale,

en montrant que tel l'insensé de la Bible, l'outrecuidant Keu court à sa perte.

Décalage, inadéquation des données dans cet univers fantastique, qui, sous son déguisement transparent, acquiert les traits bien connu de l'univers réel et reconnaissable. Par le sous-entendu ironique, l'auteur se distancie de cet "autre monde" prétendu, qui n'est en fait qu'une image déguisée de celui-ci. Chrétien de Troyes libère l'imagination et permet l'introduction d'un élément de surprise et de fantastique qui n'a guère d'équivalent dans les romans antiques. Mais en même temps, cet exotisme breton est faux. Il se veut traduisible, interprétable par le lecteur perspicace, du moins dans un deuxième temps de réflexion. Le reflet que l'ironie renvoie de cet "ailleurs" arthurien est finalement un "ici"; il est le présent, de sorte que par un double trompe-l'oeil, le rapport symbolique traditionnel de la technique rhétorique et littéraire traditionnelle est inversé par l'ironie que véhicule l'exotisme de Chrétien de Troyes.

De toute évidence, le but de ce ton ironique est la critique de la vie de cour, sous-jacente dans le roman. Yvain tue pour apporter un trophée à la cour d'Arthur, cour idéale qui devrait alors être apte à distinguer la vraie chevalerie de celle qui ne fait qu'imiter ses gestes sans en posséder l'esprit. Il semble que Chrétien de Troyes ait senti à quel point cet idéal est composé de valeurs relatives et contradictoires, qui exigent une subordination.

La vie de cour de Laudine n'échappe pas davantage à la critique. Les observations de Chrétien de Troyes sur la valeur des chevaliers de cette cour ont une portée plus grande que le simple besoin de motiver la présence d'Yvain. La présence d'Yvain à cette cour, laquelle, au-delà des justifications ponctuelles, ne s'explique vraiment que par l'impuissance de ses chevaliers à défendre leur fief. Lunete rappelle du reste cette situation pour persuader Laudine du caractère indispensable d'Yvain. Mieux, les vassaux de celle-ci s'empressent de recommander un mariage, même s'il contredit toutes les normes de bienséance.

La Table Ronde est censée incorporer les potentialités positives. En principe, le héros en part pour quêter aventures au dehors, et revient, auréolé de gloire, dans cet havre de paix et de raffinement pour réintégrer sa place sociale. Entre le départ et l'arrivée, il peut y revenir occasionnellement, pour amorcer une nouvelle étape de son aventure. Comme autant d'assises structurales, les scènes de la cour d'Arthur sont disséminées tout au long de l'oeuvre. Yvain ou le chevalier au lion commence de façon conventionnelle: la cour est le départ et la fin de la première partie du roman. Mais dans la seconde partie, le héros revient finalement à la cour de Laudine, et cela après s'être égalé au meilleur champion arthurien: Gauvain. Le roman finit à la cour de Laudine, un autre monde "faé", ou enchanté, mais qui représente aussi un modèle supérieur. Ce qui explique aussi le retour imprévu d'Yvain auprès de la fontaine, à mi-chemin de sa quête de perfection.

Après cette étude des cours, on peut penser que la critique que vise l'ironie n'est pas dans le fait que l'auteur ignore ou rejette la convention¹, mais dans le fait qu'il accepte ce présupposé, pour y introduire des modifications et le pervertir. L'ironie n'est pas une dissolution des valeurs ou même un rejet ascétique de la courtoisie, mais une défense des valeurs traditionnelles² contre les fausses valeurs, elles aussi présentes à la cour d'Arthur³. Au total, le roman implique une discussion sur le vrai ordre des priorités. Ce n'est pas l'idéal courtois qui est objet de la critique, mais la croyance qu'il est suffisant; ce n'est pas la qualité de la réputation courtoise qui est mise en jeu, mais la naïveté de la société qui se contente d'un héros peu apte à personnifier cet idéal. L'ironie ne détruit pas, mais redéfinit les valeurs à choisir et à défendre.

c-Le combat: Dieu et ses jugements

Le combat entre Yvain et Gauvain colore d'une lumière ironique le duel judiciaire. Ce type de combat est fondé sur la foi que Dieu interviendra dans les affaires humaines pour donner la victoire à celui qui défend la cause juste. Or au

¹Soit la distribution structurelle des scènes de la cour d'Arthur.

²Par exemple défendre infortunés et faibles.

³Par exemple remporter un combat pour la vaine gloire, comme Gauvain.

cours de l'affrontement, les deux champions entendent le roi dire qu'il n'interviendra pas pour imposer la paix:

Et li rois dit que de la pes
ne s'antremetra il ja mes,
que l'ainz nee suer n'en a cure
tant par est male criature (v. 6181-6184).

Comme le note Michel Rousse,

l'ardeur des deux champions n'est pas ralentie par les propos qu'ils entendent et qui laissent présager un accord proche ou une décision royale. Il est visible qu'ils combattent désormais pour eux-mêmes; ils sont intrigués par la résistance et la pugnacité de celui qui leur tient tête, et chacun rivalise d'ardeur pour vaincre l'autre. La cause pour laquelle ils combattent paraît bien oubliée, et, l'on peut même se demander si Chrétien n'introduit pas ici un cas limite du duel judiciaire, puisque malgré l'évidente culpabilité de la soeur aînée, son champion n'est pas vaincu. On fera remarquer, que le roi aidant, le bon droit finira par être sauf¹.

En effet, c'est finalement le roi qui rend justice:

Je le savoie bien pieça
que vos la deseriteiez.
Ses droiz ne sera plus noiez
que coneü m'avez le voir (v. 6384-6387).

Michel Rousse:

¹Michel Rousse, dans Chrétien de Troyes, Yvain ou le chevalier au lion, Paris, Garnier-Flammarion, 1990, p. 380.

la ruse d'Arthur obtenant par surprise les aveux de la soeur aînée surprend dans ce contexte; Chrétien qui a mis tous ses soins à dépeindre la confrontation d'Yvain et de Gauvain, clôt l'épisode sur une pirouette digne d'un fabliau, et s'en amuse¹.

Dieu n'est mentionné nulle part. L'ironie réside dans le fait que la justice divine se réalise dans une ruse mieux que dans le duel judiciaire, comme tant d'histoires de duels le laissaient entendre.

L'ironie de Chrétien dénonce ici la crédulité humaine et la naïveté de revendiquer un tacite appui divin pour une simple cause humaine. A l'instar du verger, le jugement de Dieu renvoie à un modèle implicite qui, dans le roman, est mis à distance par les événements.

2-L'éthique courtoise

a-Le quête de Calogrenant

Tout en lui servant de prélude ironique, la quête de Calogrenant provoque celle qu'Yvain effectuera et qui finira par son mariage avec Laudine.

Calogrenant dira avoir quitté la cour d'Arthur "seus come païsanz" (v. 174), car il se met en route seul, ce qui peut signifier une dégradation sociale. Chrétien de Troyes ne relie

¹Ibid., p. 380.

pas textuellement cette solitude à celle, vengeresse et plus sauvage, d'Yvain qui se lance à l'aventure en cachette. Néanmoins, leur similitude et leur décalage par rapport aux normes établies sont manifestes, du moins dans la séquence qui prend fin avec la mort d'Esclados le Roux. Le parallélisme est évident et confère un caractère singulier à ce qui est finalement un exploit gratuit de la part d'Yvain. En fait, l'auteur signale, par un trait ironique et moqueur, une inadéquation entre la réalité narrative et ce qu'elle est censée représenter. Le cours du roman va prouver et exploiter, bien entendu, cet écart.

Ici, Calogrenant ne sert pas seulement de faire-valoir à Yvain et la quête d'Yvain de prélude à la véritable quête à venir. Par le jeu d'une "significatio per similitudinem", l'auteur crée un effet de miroirs et critique ainsi les deux "quêtes"¹ en suggérant sa conception de la quête véritable: celle qui se fait pour le service d'autrui. L'interprétation mutuelle des éléments narratifs des deux "quêtes" mis en miroir s'établit à l'intérieur d'un système culturel plus large d'"exempla", dans lequel l'allusion à une narration donnée, insérée à l'intérieur d'un système narratif différent, introduit le contenu sémantique de l'"exemplum", la narration citée, dans la narration citante. Les séquences narratives des "quêtes" de Calogrenant et d'Yvain sont ainsi interprétées à la lumière d'un modèle exemplaire absent du roman.

¹"Quêtes" de Calogrenant et d'Yvain jusqu'à la fontaine magique: en fait il s'agit d'aventures entreprises pour une renommée sociale.

b-Le vilain

L'évocation de milieux sociaux étrangers au monde aristocratique reste exceptionnelle dans la littérature courtoise, et ces milieux sont très souvent sujets à raillerie. Il semble que la mentalité médiévale ne connaît pas de pitié envers les tares et les défauts et qu'elle manifeste une rare cruauté dans ses railleries. En général, les plus touchés sont les enfants, les vieillards, les infirmes et les fous. Selon les êtres raillés, l'ironie se voile ou se durcit, elle s'apparente à de l'humour léger ou, au contraire, devient incisive et sarcastique. Mais chez Chrétien de Troyes le recours aux clichés et à la caricature révèle un certain réalisme et une pénétration psychologique remarquable.

Dans la caricature qu'il fait du vilain rencontré par Calogrenant, Chrétien multiplie les disgrâces et les singularités. Au Moyen Age, les portraits de la laideur sont figés, stéréotypés, en vertu des lois traditionnelles. Ils sont constamment exagérés et hyperboliques, et ne cherchent pas la singularité de l'être ou le réalisme. La laideur du vilain est absolue, démesurée, et assez conforme aux exigences des traités de physionomie. Les cheveux roux et hirsutes sont censés traduire un caractère colérique et méchant; le visage plat et les grandes oreilles sont signes d'un esprit trouble; les sourcils trop fournis présagent la folie ou la perversité; les yeux de chouette et la bouche fendue, ainsi que les peaux de boeufs et de taureaux suspendues au cou, font penser à une

bête grotesque. Le portrait se réduit à une accumulation d'éléments disproportionnés, à un agrégat de détails qui se juxtaposent pour créer un être bizarre qui abolit la distinction entre forme humaine et forme animale.

Les critiques littéraires ont beaucoup parlé de l'épisode de la rencontre entre Calogrenant et le vilain¹. C'est la rencontre des deux êtres les plus opposés que l'imaginaire puisse concevoir: le chevalier porte à leur plus haute perfection les valeurs humaines et sociales², tandis que le vilain représente le point où l'humanité se dégage à peine de l'animalité. Les questions se déplacent de la nature de l'être à l'axe du faire et les réponses deviennent quelque peu ironiques. Car il y a une étrangeté inquiétante lorsque le prétendu monstre apparaît recéler en lui quelque chose qui nous ressemble et qui se manifeste soudain. Avec une assurance tranquille le vilain se définit comme un homme, en insistant sur la stabilité de sa nature et la permanence de sa forme. Le chevalier peut-il en dire autant? Calogrenant sera ridiculisé en perdant monture et armes, Yvain sera étranger au monde sensé. On comprend que le vilain puisse retourner la question: et tu me redevroies dire
quiex hom tu ies, et que tu quiers (v. 356-357).

Certes il n'y a pas de réponse, sinon que le chevalier et la

¹Philippe Ménard, Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age (1150-1250), Genève, Droz, 1969, p. 169-170; Jean Frappier, étude sur "Yvain ou Le chevalier au lion", Paris, S. E. D. E. S., 1969, p. 26, 96-100, 233.

²Courtoisie, beauté, noblesse.

courtoisie deviennent objet d'un questionnement. Après s'être dégagé de son emploi grotesque, que lui assignait son portrait parodique, l'homme sauvage tourne en dérision le mythe de l'altérité. L'imitation maligne, satirique et ridicule de l'homme qu'est le personnage du vilain dans la littérature courtoise est revue et corrigée par le regard ironique du poète.

Le portrait du vilain est trop outré pour ne pas supposer un peu d'ironie. La maîtrise tranquille et assurée qu'a le paysan sur ses bêtes contraste étrangement avec l'immaturité de Calogrenant qui, malgré sa beauté et sa courtoisie apparente, subira une défaite humiliante. Qui est meilleur, le chevalier impétueux, dont le seul critère est la gloire mondaine, ou le vilain ignorant, mais réfléchi? La rencontre entre les deux jette une lumière inquiétante sur la compréhension de l'idéal courtois par les chevaliers. La mise en scène de deux protagonistes pareils constitue à elle seule une mise à distance de la courtoisie, telle qu'elle est incarnée par Calogrenant. Et cette distanciation est le signe d'une ironie, non seulement du fait que le vilain est une caricature d'homme, mais aussi du fait qu'elle fait paraître le jeune chevalier comme une caricature de la courtoisie.

c-La folie d'Yvain

Un autre personnage étranger au monde chevaleresque suscite la risée: le fou. Sous les termes de "fol" ou de "sot", qui sont presque synonymes, il faut entendre aussi bien les fous de cour que les aliénés errant librement à travers villes et campagnes. La folie d'Yvain recouvre ces deux sens.

On ne peut nier que le spectacle de la démence trouble la sensibilité. Mais la pitié reste néanmoins un sentiment exceptionnel: on méprise, on redoute et, surtout, on rit des aliénés. Les fous sont ridicules par leur apparence, sans habit ou en haillons, armés d'une massue ou d'un arc . . . comme Yvain. L'auteur s'amuse à souligner la nudité de ce dernier, le fait qu'on soit obligé de le laver, "rere et reoignier" (v. 3131); il observe malicieusement que l'on peut lui "empoigner // la barbe a plain poing sor la face" (v. 3132-3133).

La folie d'Yvain est l'une des séquences du texte reliées par l'ironie structurelle qui établit une forme d'écho entre deux situations et deux personnages. Le dialogue entre Calogrenant et le vilain illustre jusqu'à sa limite l'opposition entre le chevalier et le misérable. Si, au nom du code courtois, du moins tel qu'il l'entend, Calogrenant ne se considère homme qu'en autant qu'il réalise des prouesses, le vilain ne s'estime que par son utilité à l'endroit de ses bêtes et d'autrui. Pourtant, c'est lui qui indique le chemin de la fontaine merveilleuse à Calogrenant qui, du reste, en

reviendra vaincu, désarmé et humilié. Cette situation sert de prélude à l'aventure d'Yvain, qui marche sur les traces de Calogrenant. Sa violence causera la mort d'un innocent et le précipitera lui-même dans la folie. Prisonnier lui aussi de sa caste comme l'était Calogrenant et prisonnier d'un code qui réduit la courtoisie à des prouesses gratuites, il connaît lui aussi la dégradation. La folie le fait tomber encore plus bas que le vilain auquel il ressemble alors et auquel on ne peut même pas faire crédit d'humanité. Mais c'est à partir de cet état qu'Yvain accomplit sa rédemption, qu'il découvre la véritable courtoisie et qu'il se met enfin au service d'autrui. On saisit l'ironie structurelle d'un récit qui joue sur deux cas de figure presque identiques. L'opposition entre le chevalier et le vilain, clairement définie dans le cas de Calogrenant, se résorbe étrangement lorsque c'est au tour d'Yvain d'entrer en action. Le passage du chevalier à l'état d'homme, pire, d'homme misérable, de vilain, est plus qu'un simple épisode dans l'oeuvre: de façon ironique à cause du contraste entre les personnages, puis entre les situations, l'épisode marque, sans que Chrétien de Troyes ait à le verbaliser, une nouvelle conception de la courtoisie. Chrétien de Troyes illustre l'imperfection de l'idéal courtois traditionnel et montre que le chevalier doit être, mieux, devenir homme avant d'être un héros. Sans nier l'idéal courtois¹, Chrétien de Troyes le recentre par le simple jeu

¹Ne permet-il pas à son héros de grandir afin qu'il accomplisse un plus grand exploit au service des autres ?

des situations qu'il ordonne à travers un effet de miroirs qui se renvoient leur reflet. Ici l'ironie supporte une vision du monde, sinon même une métaphysique.

d-L'amour

Facteur d'intégration personnelle et d'épanouissement moral, stimulant de la prouesse chevaleresque et du perfectionnement moral, l'amour est au coeur de l'existence courtoise. Les détails réalistes, incorporés au roman, jouent aussi un rôle important dans le développement ironique de ce thème. Ils expriment avant tout l'hésitation du poète devant l'idéalisation trop simpliste de la courtoisie. L'histoire de Tristan dérange par l'outrance de la passion qui entre en conflit avec la société. Deux thèmes sont surtout mis en relief: la nature idéalisée des femmes et l'expérience amoureuse elle-même. L'esthétique courtoise se plaît dans l'idéalisation de la perfection féminine, même si elle dérange par l'immobilité des sentiments ou l'indifférence qu'elle peut cacher. Il ne faut pas oublier que des tensions existent entre l'espoir et la souffrance de l'amoureux et l'adultère, potentiel ou réel, de la dame. La nature de l'amour tant chanté est antisociale, et doit s'exprimer dans le secret. L'attitude que les conventions sociales imposent à l'amant est paradoxale, car, par définition, il ne peut être qu'un chevalier courtois, donc un être soumis à la modération, qui

est la plus prisée des vertus courtoises, alors que les extravagances amoureuses auxquelles la "fin'amors" donne lieu, le rendent incapable de modérer ses sentiments. Si ce décalage n'est pas ironique par lui-même, il donne néanmoins lieu à un regard détaché, distancié et critique de la part de l'auteur. Le thème de l'amour n'est plus un univers hermétique et clos, il doit se justifier contre des critiques croissantes.

La contribution la plus importante de Chrétien de Troyes est d'avoir réconcilié l'amour avec les autres rites et pratiques de la vie chevaleresque, en ridiculisant l'amour-passion et en présentant l'amour conjugal comme un sommet à mériter.

A la base de la conception romanesque de l'amour on retrouve la veine sensuelle et souriante de l'Art d'aimer d'Ovide, dépouillée de la frivolité et du scepticisme. Le coup de foudre, comme dans le cas d'Yvain, est de rigueur, le tempo est rapide et rares sont les cas où l'on assiste à une plaisante progression. L'amour est une réalité paradoxale et piquante par les perturbations qu'elle entraîne. Ovide a transmis la conception de l'amour-maladie: l'amoureux a un comportement singulier: il tremble, il sursaute, il soupire, il se met à souffler ou à bailler. Son égarement d'esprit en fait un être "bestourné": il oublie le monde extérieur; la passion anéantit tout sentiment de liberté et de lucidité.

Dans le roman de Chrétien de Troyes, le ton ironique se trouve étroitement lié au développement du thème de l'amour, et il apparaît surtout dans la première partie du récit, jusqu'au vers 2540, qui marque la séparation d'Yvain et de

Laudine. Une fois la rupture consommée, le ton n'est plus aussi gai. Les épreuves guerrières, les souffrances morales d'Yvain donnent à l'oeuvre une dimension sérieuse, grave, voire émouvante. Les passages les plus plaisants se rencontrent de manière condensée à partir du moment où Yvain pénètre dans le château d'Esclados le Roux jusqu'à son mariage avec la belle veuve. Il y a environ mille vers entre la scène du héros invisible parmi ses ennemis¹ et les commentaires amusés de Chrétien de Troyes sur le dénouement de l'épisode²: le mort est oublié, celui qui a tué a pris la veuve du vaincu pour femme; tout le monde est ravi du nouveau mari. L'humour est manifeste ici et l'auteur n'inscrit pas le moindre hiatus entre le développement de l'aventure amoureuse et la présence de l'humour, si bien qu'un effet ironique est créé. Chrétien de Troyes se divertit au spectacle de l'amour naissant, des premiers émois des héros, des résistances de la dame, de sa rapide capitulation, de la déclaration amoureuse d'Yvain, et enfin de l'habile mise en scène qui permet à Laudine d'épouser Yvain à la demande de ses vassaux. La peinture de l'amour tient surtout au paradoxe de la situation, au détachement du conteur qui prend un ton amusé pour narrer l'aventure, et surtout au comportement des trois personnages, Yvain, Laudine et Lunete.

La situation est assurément singulière. Placé dans des circonstances périlleuses, le héros ne cherche pas à fuir.

¹La scène commence au vers 1173.

²Vers 2166-2171.

fasciné par la belle maîtresse des lieux qu'il voit sans être vu, il s'enflamme, tout en sachant qu'il lui est impossible de se présenter et de déclarer sa passion. Car Laudine a le coeur lourd de chagrin, et ne désire que venger la mort de son mari. Plus paradoxal encore, il semble que plus elle est transportée par la haine, plus Yvain l'aime. En ce qui concerne Laudine, son évolution sentimentale n'est pas moins paradoxale. Entre le point de départ, marqué par la vive animosité de la veuve éplorée, et le point d'arrivée, soit le remariage avec le vainqueur de son ex-mari, il y a un abîme psychologique. Chrétien de Troyes multiplie les difficultés: il ne fait pas passer son héroïne de l'indifférence à l'amour; il use du renversement psychologique pour substituer l'amour à la haine. Le double paradoxe qu'il crée dans les relations entre les personnages est à l'origine d'un décalage entre le sens explicite, peu convaincant en soi, et l'amplitude des sens implicites possibles que chaque lecteur, aussi inattentif soit-il, sera enclin à chercher. La distance ironique en sera augmentée.

Tout au long de ces scènes l'auteur ne donne pas l'impression de s'inquiéter beaucoup pour son héros. Nulle marque de compassion, de sollicitude, ou de souci pour ses souffrances morales; au contraire le ton est burlesque. Chrétien de Troyes se divertit de voir Yvain épris de Laudine, et avec détachement évoque ses troubles et ses souffrances. Il use du

langage courtois, des métaphores traditionnelles¹, de l'allégorie du dieu d'Amour, il fait des pointes d'esprit², mais ce sont des images très classiques. En fait, l'auteur semble s'amuser de la situation et ironise ainsi sur l'amour comme sentiment puisqu'il le réduit à une espèce de caricature et qu'il marque une distance critique à son endroit. A l'égard de Laudine il a encore plus de raisons d'ironiser, avec discrétion et légèreté, sur l'inconstance féminine.

Le comportement des trois personnages est assez proche du ridicule. Yvain est victime d'un coup de foudre. Son monologue³ illustre les troubles de son esprit, ses inquiétudes, ses oscillations et ses contradictions intérieures. On constate facilement une certaine incohérence dans ses propos⁴. La passion obscurcit son jugement, le dévie.

Lunete est un personnage encore plus divertissant: elle tire les ficelles du jeu, dénoue les situations inextricables, elle prend le parti du héros et ses ruses opèrent des renversements spectaculaires de situation. Ses trois interventions auprès de Laudine abattent les résistances de celle-ci. Experte à dissimuler, à inventer, elle mène vraiment l'action. Sans

¹Par exemple: la plaie d'amour, le coeur du héros enlevé par la belle.

²"La plaie d'amour qui empire quand elle est proche de son médecin" (v. 1377-1378).

³Vers 1432 à 1510.

⁴Du reste, Chrétien parle de "fole meniere" au sujet de son héros (v. 1517).

cesse son habileté, son sens du secret, son goût de la mystification sont illustrés. Il n'est pas possible d'entrer dans le détail des arguments qu'elle oppose à sa dame pour défendre Yvain: vanité des lamentations (v. 1604-1605); possibilité d'avoir un mari de valeur supérieure (v. 1610-1615); besoin urgent de défendre la fontaine (v. 1618-1641); inconvenance du deuil pour une femme de son rang (v. 1670-1677); enfin supériorité du chevalier qui a vaincu son mari (v. 1696-1713). L'ordre des arguments, l'habileté de la présentation, les précaution prises pour ne pas choquer Laudine, le ton ironique à l'occasion¹, tout montre que Lunete est de première force. Sans doute, Chrétien de Troyes s'est-il amusé à faire vivre ce personnage, en y projetant sa propre personnalité, ses malices et son ironie narquoise. Aussi joue-t-elle le rôle d'un catalyseur ironique dans la mesure où elle rend possible un regard critique, sinon négatif, sur les personnes qui l'entourent, sur les valeurs sur lesquelles repose leur conduite et sur les motifs apparents évoqués pour légitimer celle-ci.

Laudine occupe le principal rôle ironique. S'il n'est pas le premier à traiter de l'instabilité du cœur féminin, au moins Chrétien de Troyes est le seul de son temps à essayer de le comprendre et de s'en servir dans la narration. Dans le déroulement des actions il y a des enchaînements surprenants et à cause de cela l'auteur observe malicieusement: "fame a

¹"Bien i pert que vos estes fame, // qui se corroce quant ele ot // nelui qui bien feire li lot" (v. 1654-1656).

plus de cent corages" (v. 1440). Cette phrase apparaît comme l'intersection de deux argumentations rivales, ce qui explique son effet ironique¹. Au début, Laudine éprouve un vif attachement pour son mari. Mais, pour que son personnage devienne comique, il faut que le deuil soit vite oublié et que le délai de viduité ne soit pas respecté. A plus forte raison, Laudine risque de faire scandale si quelques jours à peine séparent le décès de son mari de ses noces avec un autre homme. Or c'est ce qui se passe. A la première intervention de Lunete, Laudine oppose un refus éclatant: "Fui! fet ele, lesse m'am pes" (v. 1649). La seconde tentative suscite encore sa colère, mais seule, dans le silence de la nuit, Laudine se persuade elle-même. Revirement qu'on peut expliquer par l'intérêt: le fief a besoin d'un seigneur. Mais aussi il y a là le refus de la solitude et de la tristesse, ainsi que la naissance paradoxale d'un nouvel amour. Amour de loin, envers un inconnu, qui peut s'expliquer par la nécessité psychologique d'éprouver un sentiment tendre pour celui qu'on veut épouser, et par le travail nocturne de l'imagination. Quoiqu'il en soit, le rêve de Laudine est un chef-d'oeuvre: Laudine questionne Yvain, comme s'il était présent, les sophismes appuient l'argumentation, et le pardon est vite octroyé. La réalité correspond au rêve: les supplications du héros et sa déclaration originale alternent avec les manoeuvres de la dame, qui réussit à épouser sans délai celui

¹Sur ce phénomène de contradiction à l'intérieur d'une phrase, voir Alain Berrendonner, éléments de pragmatique linguistique, Paris, Minuit, 1981, p. 211.

qu'elle aime.

Ironie dans le merveilleux, l'espace, les paroles et, pourquoi pas, dans le geste de soumission et dans la prison amoureuse. Tel le geste d'Yvain qui s'agenouille au moment de sa première rencontre avec Laudine:

Mes sire Yvains maintenant joint
ses mains, si s'est a genolz mis (v. 1975-1976).

On admettrait que ce rapport de soumission soit exagéré, le vassal affirmant aussi par ses paroles que la souveraineté de sa dame est totale, absolue. Mais à y regarder de près, cette image claire, parfaite comme une enluminure, est trompeuse, car le contexte laisse entrevoir les limites de cette soumission à l'amour et autorise le doute quant à son sérieux.

C'est Lunete qui a ménagé cette entrevue avec Yvain, qui, comme auparavant, est pris au piège. La première fois, quand les portes coulissantes du château se referment sur lui, Chrétien de Troyes le compare à un rat: "le rat, quant il vient au forfet," (v. 915). Lors de sa seconde capture, Yvain ne comprend même pas ce qui lui arrive. Exemple type de cible ironique, il subit son rôle de victime avec une docilité parfaite tandis que Lunete prend plaisir à lui faire peur et à le rassurer tout à tour: "si l'esmaie, et sel raseüre" (v. 1939). Inutile de lui cacher quoi que ce soit, Laudine a tout découvert et "avoir vos vialt en sa prison" (v. 1924). Et Lunete appuie sur ce dernier mot, le répétant huit fois en vingt-quatre vers, et joue chaque fois avec l'ambiguïté du vocable. Faut-il prendre le mot au sens littéral

d'incarcération physique, ou au sens figuré ? Ce mot appartient au registre de l'érotique courtoise où son sens est des plus larges: il va de la domination psychologique et morale dans l'amour jusqu'à la prison de la chair. Et dans ce dernier sens, le mot de Lunete laisserait entrevoir à Yvain un bonheur suprême. Mais elle n'est pas la seule à jouer avec les sous-entendus, Chrétien de Troyes le fait lui-même en définissant sa technique:

et parole par couverture
de la prison ou il iert mis (v. 1940-1941).

C'est à travers les mots de la servante elle-même qu'on peut se rendre compte de l'efficacité de son jeu avec Yvain. Elle le reconforte, l'invite à ne pas avoir peur: "ne por ce ne vos esmaiez" (v. 1935), car il est effrayé. Et c'est dans cet état qu'il entre dans la salle où Laudine l'attend. Transis de peur il s'immobilise à l'entrée, jusqu'à ce que Lunete le prenne par la main et l'emmène devant sa dame avec des paroles de réconfort assez ironiques:

chevaliers, ne peor n'aiez
de ma dame qu'el ne vos morde (v. 1968-1969).

A ce moment, Yvain tombe à genoux. Le dialogue, pendant plus de trente vers, exprime le rapport vassalique féodal par deux séries de mots, certains marquant la soumission, surtout dans les verbes exprimant la passivité sentimentale, et d'autres l'exercice du pouvoir. La situation des personnages, le choix des mots du registre politique et féodal, le contexte historique, tout concourt à indiquer un rapport politique

spécifique. Seule, la comparaison "come verais amis" (v. 1976) indique qu'il peut s'agir d'autre chose. Mieux encore, des cinq actes du rite, deux manquent: précisément ceux qui indiquent le contact charnel et rapprochent la soumission vassalique et l'amour - le baiser et l'octroi de l'épée. Chrétien de Troyes évite le glissement vers le domaine amoureux, mais du même coup crée un contexte immédiat différent, ironique. Qui dit "vassal" en parlant d'un héros de roman entend vassal courageux; or Yvain est peureux.

Apparaît aussi un autre décalage entre la fiction et la norme à laquelle elle devrait se conformer. L'hommage féodal implique toujours fidélité. Or la fidélité et la foi sont précisément les qualités qui, comme on le verra, font le plus défaut à Yvain, lui qui oubliera sa promesse faite à Laudine. Lors de sa dénonciation devant la cour, il sera couvert de termes injurieux: il sera

le mançongier, le guileor,

le desleal, le tricheor" (v. 2721-2722).

Les faits avant et après le geste de soumission désavoueront celui-ci et le double démenti narratif lui conférera une valeur ironique.

Laudine a élevé entre elle et son amour une barrière érigée conformément aux règles du merveilleux et du code courtois. Cette barrière à caractère de loi sera déniée de manière ironique par Chrétien de Troyes, avec le concours d'un pouvoir merveilleux qu'Yvain utilise à son profit. Laudine jure à Lunete de faire l'impossible pour mettre un terme à la

disgrâce du Chevalier au lion auprès de sa dame, mais elle est prise au jeu de la vérité: il a suffi de trouver un petit artifice pour changer les règles du jeu. Ainsi Chrétien souligne-t-il la double artificialité des codes du merveilleux et de la courtoisie.

Le modèle implicite auquel renvoie en principe la geste du roman est brutalement mis en doute par le double revirement psychologique de Laudine. Le jeu d'échos entre l'amour idéal et les sentiments réels des personnages met autant en doute le bien fondé de l'amour idéal courtois que la valeur des sentiments vécus par les personnages. Pour se réaliser, l'ironie joue à la fois sur l'usage (le référent implicite de l'amour idéal) et la mention (l'énonciation explicite des amours des personnages). Tout l'art de Chrétien consiste à suggérer une distance entre les deux de telle sorte que l'énonciation porte en fait sur elle-même.

3-Le merveilleux

a-L'anneau d'Yvain et le cadavre qui saigne

Les choses sont dans ce roman rarement ce qu'elles semblent être: une des dominantes du texte est constituée par le jeu entre l'isotopie de la réalité et celle de l'illusion. Ce jeu constitue aussi une des structures essentielles de la narration.

Dans la matière utilisée par le romancier au XII^e siècle se trouvent des éléments narratifs dont la fonction littéraire est de servir de signes. Le roman de Chrétien de Troyes n'est pas organisé selon les présupposés du réalisme ou de la prédestination grecque, mais en fonction des significations qui lui sont attribuables à ses différents niveaux textuels. L'essentiel de l'événement qualifié d'"invraisemblable" est justement de soulever la question de sa signification. Et la signification est souvent tournée en ridicule.

On se souviendra à cet égard de la scène amusante au cours de laquelle les gens d'Esclados le Roux cherchent le meurtrier de leur maître précisément dans la salle où il se trouve. Mais Yvain est protégé par l'anneau magique de Lunete, qui le rend invisible. Cette scène a surtout servi à la critique pour démontrer les vestiges féériques de sources anciennes mythiques dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes. On ne peut pas nier cette explication génétique, mais on peut voir comment l'écrivain y attribue une valeur fonctionnelle. On remarque que la composition de l'épisode est double. Les gens d'Esclados traversent la salle deux fois. La première correspond à la description proleptique que Lunete avait faite de l'événement, alors qu'elle avait promis à Yvain comme un jeu amusant d'observer ceux qui le chercheraient tandis qu'il resterait invisible:

Si seroit solaz et deliz
 a home qui peor n'avroit
 quant gent si avuglez verroit:

qu'il seront tuit si avuglé,
 si desconfit, si desjuglé,
 que il anrageront tuit d'ire (v. 1074-1079).

De fait, les poursuivants d'Yvain ont l'air passablement ridicules dans le fracas inutile et la pluie des coups qui tombent à côté de la victime invisible:

qu'il n'i fu feruz ne tochiez,
 mes assez ferirent antor,
 et molt randirent grant estor
 par tot leanz de lor bastons,
 com avugles qui a tastons
 va aucune chose cerchant (v. 1139-1144).

Pas de doute qu'ici l'invisibilité magique d'Yvain remplit la fonction prévue par Lunete:

puis n'a garde de nule chose
 cil qui l'anel en son doi a (v. 1032-1033).

Protégé des regards et des coups, dans la situation privilégiée d'observateur, le héros reste bien à l'aise au milieu des ennemis. La scène n'est pas seulement comique; elle est ironique car vue à travers le regard du héros qui prend ici la relève de celui du romancier.

Mais la deuxième fois que les gens d'Esclados traversent la salle, les prévisions de Lunete sont déjouées. C'est un peu le jeu du "voleur volé" dont parle Bergson. D'abord, la veuve accompagne ses gens, belle et encore toute à son rôle d'épouse qui pleure son mari et qui souhaite le venger. Et qui plus est, le pouvoir surnaturel de l'anneau magique est menacé par

un autre pouvoir également surnaturel et bien plus saisissant. Témoin du pouvoir personnel par-delà la mort, il s'agit du corps même de la victime. Sa plaie s'ouvre devant le meurtrier, et le sang qui s'écoule révèle sa présence aux vengeurs. Il est le signe précis de la présence hostile de l'assassin. Mais le cours normal du récit ne peut pas s'arrêter à la révélation abstraite de cette présence: cette découverte doit amener la capture du meurtrier et, éventuellement, la vengeance de la victime. Et l'extraordinaire n'est pas dans le sang lui-même, mais dans le fait qu'on ne trouve pas celui qui doit être retrouvé: le meurtrier. Le merveilleux de son absence est encore plus étonnant que celui du cadavre qui saigne. Le surnaturel de la tradition merveilleuse, l'anneau, viendrait-il brouiller le surnaturel divin ? Ou le corriger, car ce surnaturel aveugle signale et la mort par assassinat et celle consécutive à un duel juste. La justice et l'équité seraient du côté du merveilleux profane. En plaçant sur le même plan, en concurrence, une croyance et un motif merveilleux dont le caractère fonctionnel était évident pour tout le monde, Chrétien de Troyes ne suggère-t-il pas ironiquement leur égale inanité ? Le surnaturel n'est rien de plus que du merveilleux profane, et ce petit fait même met en doute une superstition qui avait cours au temps de Chrétien de Troyes. Une chose est sûre, l'ironie de Chrétien perturbe le fonctionnement des lois de la surnature . . . et du romanesque.

Dans cette scène, la vision ironique de Chrétien de Troyes

se greffe sur un thème de magie folklorique. Le prestige que confère la possession de l'objet magique est très important dans ce cas, il est signe d'élection. Le personnage est désigné comme héros, car le pouvoir de l'objet devient le sien. Mais par un renversement qui ne relève pas du conte de fées, cet anneau est trompeur dans l'agencement narratif où il apparaît. Le héros est assez grossièrement touché par le ridicule. La foi ajoutée au signe, la croyance à son propre destin qui en découle, deviennent les cibles d'une ironie structurale de l'auteur dans la mesure où elle constitue un mode de pensée qui organise toute la matière romanesque.

En effet, l'autre signe merveilleux parfaitement fondé¹ est impuissant et semble coupé de ses suites normales. Coupure qui résulte de l'interférence avec l'anneau qui cache et protège Yvain. Conflit de deux symboles, où le dernier semble remporter la victoire. Mais la victoire est à demi-trompeuse, car si Yvain est protégé de tout danger sérieux, il n'est pas à l'abri du ridicule dont le lecteur est le principal évaluateur. Il y a d'abord l'humiliation corporelle: là où les coups aveugles ne l'atteignaient pas auparavant,

puis fu molt feruz et botez

mes sire Yveins, la ou il jut (v. 1192-1193).

Mais plus grave encore est l'humiliation morale. Yvain, sain et sauf, malgré quelques meurtrissures, s'entend traiter

¹A l'époque de Chrétien de Troyes, on croyait que le cadavre d'une personne assassinée devait saigner en présence du meurtrier.

d'"omecide", de "traitor" (v. 1205) par la belle veuve éplorée qui suppose qu'on n'a pu tuer son mari qu'en le faisant tomber dans un guet-apens ou par quelque autre ruse non-chevaleresque. Soupçon qui peut paraître justifié puisque Yvain ne relève pas le défi et ne répond pas aux injures:

Coarz est il, quant il me crient;
 de grant coardise li vient,
 quant devant moi mostrer ne s'ose.
 Ha' fantosme, coarde chose,
 por qu'ies vers moi acoardie,
 quant vers mon seignor fus hardie ? (v. 1223-1228).

Yvain est vaincu, bien qu'il bénéficie d'une protection magique. Et si la magie aboutit quant à l'essentiel, le protagoniste subit néanmoins les humiliations dont le lecteur est le témoin privilégié.

Yvain est piégé par les moyens mêmes de sa tromperie; il endure, sans recours possible, un châtement d'autant plus rude qu'il est imprévisible. Sa tentative de contrecarrer la réalité sociale en usant d'artifices se retourne contre lui dans la brutale réalité ironique de l'humiliation infligée par un être cher.

L'ironie constitue la dominante tonale du roman, le jeu entre la réalité et l'illusion est son matériau de base et sa structure, et le lecteur est l'observateur privilégié pour lequel le caractère ironique du drame est illustré sans la moindre zone d'ombre.

b-La fontaine magique

La fontaine magique que trouve Calogrenant est un lieu enchanté, plein de mystères et de surprises. Si le vilain ne comprend pas son sens et ne la voit pas d'une certaine façon, Calogrenant est pleinement conscient de sa beauté, de sa puissance évocatrice. Si cette fontaine figure dans son aventure comme une révélation du merveilleux, il n'en va pas de même avec la quête d'Yvain. Avec sa venue, le merveilleux semble se transformer peu à peu en un "deus ex machina": les subtils traits ironiques que Chrétien de Troyes ajoute au lieu, en font une sorte de sonnette dont Yvain se sert pour entrer dans l'autre monde. La tempête fantastique déchaînée par Yvain est divertissante pour l'auditoire qui souhaite la réconciliation des deux héros, même si la forêt est saccagée, que les murs du château tremblent et que l'ouragan épouvante les habitants. Ce lieu étrange et poétique est devenu un décor de théâtre. Si l'on peut parler d'esthétique humaniste d'un auteur médiéval, c'est bien ici: Chrétien de Troyes dégage le merveilleux de sa fascination et montre que l'homme peut le maîtriser et le manier.

Au début, c'est une structure de médiation, qui amplifie de manière spectaculaire la provocation que constitue l'arrivée d'un étranger aux abords du domaine. Mais cette fontaine est aussi une donnée paradoxale qui révèle tout autant la vulnérabilité de cet au-delà interdit: le lieu comporte un trop plein de magie. Calogrenant reconnaît y avoir versé trop

d'eau, pour avoir provoqué un tel orage: "Mes trop en i verssaï, ce dot" (v. 439).

Selon le principe magique du semblable, l'eau répandue déclenche la pluie. La notion de quantité intervient rarement en ce qui concerne la magie et le "trop" devient presque un clin d'oeil adressé au lecteur.

Lieu enchanté de discordances et d'échos contradictoires, la fontaine fait alterner beau temps et tempête. Calogrenant est vaincu et humilié, il en revient sans armes et sans cheval. Yvain remporte la victoire, mais il épouse la femme d'Esclados le Roux, et endosse ainsi de son propre gré la fonction du vaincu en devenant le maître des orages, de la foudre et des vents. La prison où il se place lui-même, pris entre les portes du château, se mue en cage dorée d'amour.

En outre, le caractère automatique du merveilleux de la fontaine correspond admirablement bien à l'un des déclencheurs du rire que présente Bergson¹: "Une nature truquée mécaniquement, voilà un motif franchement comique".

c-Le lion d'Yvain

Le lion d'Yvain a longtemps fait l'objet de controverses critiques, à cause de la polyvalence que lui confère Chrétien de Troyes à travers les différents contextes. Il apparaît

¹Henri Bergson, Le rire. Essai sur la signification du comique, p. 33.

comme un symbole auquel, dans une certaine mesure, il est beaucoup trop facile de donner un sens. En effet, parfois la suite de l'histoire donne un démenti au sens littéral du symbole. Car, comme le relève Peter Haidu¹, ce qui distingue Chrétien de Troyes de la tradition exégétique, c'est que le sens porté par l'objet symbolique est éminemment contestable. Dans beaucoup de cas le recours à une compréhension plus profonde, à une interprétation spirituelle (dans le cas où elle se distingue de la matérielle, de l'immédiate) tourne à vide et l'esprit du lecteur doit errer entre la chose ou l'événement et leur sens ou leur portée morale.

Le titre de l'oeuvre, Le chevalier au lion, est remarquable par l'association des deux vocables qui se répondent parfaitement. Les idées de force et de prééminence, les associations, pour ne pas dire les clichés, liées au roi des animaux dans la culture occidentale, semblent s'accorder parfaitement au champ sémantique de "chevalier". Les moeurs du lion, telles que décrites dans les "Bestiaires", étoffent le symbolisme christologique. Animal chevaleresque et généreux, il représente la miséricorde divine, il symbolise l'incarnation et la résurrection, car il dort les yeux ouverts. Mais la séparation entre le Bestiaire de Dieu et celui de Satan n'est pas toujours nettement tranchée. Dans une sorte de symbolisme à double sens, le lion représente l'Antéchrist. Cette tradition chrétienne en rejoint une bien

¹Lion-queue-coupée. L'écart symbolique chez Chrétien de Troyes, Genève, Droz, 1972, p. 79-82.

plus ancienne qui dote l'animal de force et de pouvoir. Sa violence est facilement éveillée par le goût du sang. Emblème de fierté dans la chanson de geste, il devient polysémique au cours du Moyen Age. En effet, dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes, l'invention est d'une importance extrême au point que le contexte immédiat, lui-même déterminé par les revendications du genre, exerce une attraction parfois tyrannique. Le lion d'Yvain est naturellement féroce puisque c'est un chasseur de bêtes sauvages, qu'il est lui-même sauvage et qu'il flaire le gibier. Il attaque brutalement les ennemis du chevalier, mais il se roule, doux comme agneau, aux pieds des amis d'Yvain. Son entière soumission à son maître marque aussi le début d'une amélioration progressive chez Yvain. L'animal disparaît de la scène au moment où son maître impose le contrôle de la volonté à ses pulsions originelles. Mais un épisode, qui n'a qu'une importance secondaire pour le cours narratif, frappe le lecteur: le suicide du lion. La gratuité et l'hyperbolique humanisation de cet élément fictionnel appellent quelques observations. L'épisode n'est pas sans contenir un aspect amusant. La technique essentielle est double. On trouve d'abord un transfert de la situation traditionnelle du personnage, en général une jeune amoureuse qui pleure la mort d'un chevalier, à une situation quelque peu singulière, celle d'une bête féroce qui verse des larmes sur la disparition d'un chevalier. En outre, malgré toute la

charge émotive et symbolique qu'elle contient¹, la description du suicide de l'animal comporte une part d'ironie.

Li lyons cuide mort veoir
 son compaignon et son seignor;
 einz de rien n'ot ire graignor,
 qu'il comança tel duel a fere,
 n'oi tel conter ne retrere,
 qu'il se detuert et grate et crie,
 et s'a talant que il s'ocie
 de l'espee, qu'il li est vis
 qui ait son boen seignor ocis (v. 3500-3508).

La technique se mue en surprécision² descriptive du geste. Chrétien de Troyes, très attentif au détail, analyse géométriquement les mouvements de l'épée, analyse qui jure avec l'impulsion tout juste décrite:

A ses danz l'espee li oste
 et sor un fust gisant l'acoste
 et derriers a un tronc l'apuie
 qu'il a peor qu'el ne s'an fuie
 qant il i hurtera del piz (v. 3509-3513).

¹Comme l'observe Jean Dufournet, "le lion, qui symbolise la force, la noblesse, la générosité, l'humilité face à la félonie et à la méchanceté du serpent, est la figure allégorique du parfait chevalier, le double du héros". Et le critique de demander: "n'est-il pas aussi la figure du Christ sauveur et de la grâce?" ("Le lion d'Yvain", dans Jean Dufournet, le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes. Approches d'un chef-d'oeuvre, Etudes recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1988, p. 102).

²On pardonnera ce néologisme.

Ironie semblable dans l'épisode qui suit: la défense, par Yvain, de Lunete au bûcher. Le sénéchal de Laudine, qui accuse Lunete d'avoir trahi sa maîtresse, insiste pour qu'Yvain expulse son lion de la bataille¹. Yvain évoque alors le fait que la justice ne peut pas perdre puisque le droit se trouve entre les mains de Dieu:

Dex se retint de vers le droit,
 et Dex et droiz a un s'an tiennent
 et quant il de vers moi s'an viennent
 dons ai ge meillor conpaingnie
 Que tu n'as, et meillor aïe (v. 4438-4443).

Il faudrait tout de même reconnaître la part de l'intérêt personnel dans cette affirmation. La réponse du sénéchal indique que, pour lui, Yvain a pris la chose d'un peu trop haut, et qu'il veut bien se battre sans le lion. Réponse qui se fonde dans le contexte sur un double jeu de mots. Dans le discours d'Yvain, "conpaingnie" et "aïe" se rapportent à "Dex" et "droiz", soit à la théorie du combat judiciaire. Mais le sénéchal ne s'intéresse nullement à cette théorie: pour lui c'est un problème concret, immédiat, qui se pose. Remarque des plus efficaces pour produire un effet ironique. Le compagnon et l'aide qui l'inquiètent ne sont pas d'ordre spirituel, c'est la puissance concrète du lion. Le lecteur avisé y trouvera un jeu d'esprit en plus, sur le thème du compagnonnage d'Yvain et de son lion. Objectera-t-on que c'est traiter à la légère les bases légales et théologiques du

¹Yvain finit par céder, mais le lion revient.

combat judiciaire ? Yvain lui-même n'est pas inconscient de l'avantage pratique que lui confère sa bête, sans laquelle il ne saurait triompher de trois adversaires diaboliques :

mes li lyons sanz dote set
 que ses sires mie ne het
 s'aïe, einçois l'en ainme plus (v. 4537-4539).

La même situation se reproduira un peu plus bas, dans des conditions plus difficiles. Lorsque le héros combat les deux fils de "netun" au château de Pesme Aventure, il ne lui suffit plus de demander au lion de se retirer : il doit l'enfermer dans une chambre. Mais, comme avant, Yvain est surpassé par le nombre et le lion "son cuer dolant et troble", essaie de s'évader et de secourir son maître. Moment de haut suspense, le sauveur arrivera-t-il à temps sur le champ de la bataille ? Et Chrétien de Troyes s'amuse à tenir le lecteur en haleine une douzaine de vers avant d'enchaîner sur :

Por ce si se pooit molt fort
 mes sire Yvains doter de mort;
 mes adés tant se contretint
 que li lyons oltre s'an vint,
 tant ot desoz le suel graté (v. 5619-5623).

Le comportement du lion rappelle celui d'un chien, et cette comparaison n'est guère flatteuse, ni pour la bête, ni pour le "chevalier au lion".

Encore une fois, lors du combat entre Yvain et Gauvain, le lion tient un rôle amusant. Après le désarmement mutuel, après les baisers de reconnaissance, le lion arrive, pour une fois

en retard, et:

lors veissiez genz arriers treire;

trestoz li plus hardiz s'an fuit (v. 6454-6455).

Le comique est moins poussé que lors des précédentes apparitions publiques du lion, car Chrétien de Troyes sait très bien que dans un comique à répétition, les répétitions ultérieures n'ont pas besoin d'être soulignées autant que la première. La simple apparition du personnage comique suffit. Ce qui est comique, c'est l'attitude d'Yvain: il commence par une question purement rhétorique puis passe ensuite à l'emploi incongru de termes qui appartiennent aux registres amoureux et féodaux:

Estez, fet mes sire Yvains, tuit.

Por coi fuiez ? Nus ne vos chace;

ne doutez ja que mal vos face

li lyeons que venir veez;

de ce, s'il vos plest, me creez,

qu'il est a moi, et je a lui;

si somes conpaignon andui (v. 6456-6462).

Humanisation du lion qu'il faut reconnaître comme une imposture aimable, destinée à passer d'un sens explicite, apparemment hyperbolique, à un autre, plus figuré et plus ironique.

En somme, Chrétien de Troyes se sert des techniques connues et convenues avec une telle désinvolture qu'il crée un effet ironique. Ici, le lion classique ne semble exister que comme renvoi littéraire destiné à se transformer en parodie animale,

presque en farce, répétée tout au long du roman. Chrétien de Troyes s'amuse et amuse avec son lion. Plutôt qu'un didactisme religieux, on trouve un jeu qui ne prétend pas à une contemplation métaphysique ou à une affirmation morale.

Que conclure de cette brève étude de la polyvalence des symboles chez Chrétien de Troyes ? Traditionnellement, la théorie des tropes contenue dans la "grammatica" se termine par l'étude de la figure de l'"allegoria", qui est simplement le trope par lequel on signifie autre chose que ce qui est dit: "tropus quo aliud significatur quam dicitur¹". Certains théoriciens ajoutent que ce trope opère "par similitude ou contraires", mais l'amplitude du concept est évidente. L'allégorie est alors une catégorie générale qui comprend sept variétés de tropes classiques d'origines diverses. La première est l'"ironia" elle-même, dans sa définition étroite et classique d'expression de quelque chose par son contraire. L'"allégorie" et l'"ironia" sont subtilement distinguées. Si l'ironie opère en posant le contraire du contenu communiqué, l'allégorie opère sur la base d'une simple différence entre le sens explicite et le sens implicite.

L'emploi du symbole chez Chrétien est singulièrement libre. Sa technique ironique consiste à mettre en jeu l'objet symbolique, soit à l'état brut, soit dans un contexte qui

¹Voir Peter Haidu, "Au début du roman, l'ironie", dans Poétique, Seuil, n° 36, 1978, p. 445.

suggère une valeur implicite. Dès que cette valeur est établie et le sens de l'objet clair, le processus symbolisant peut être interrompu: quelque nouvel élément narratif contredit le sens précédemment suggéré. Il en ressort que si le processus de symbolisation aboutit à doter l'objet d'un sens, ce sens peut être en même temps récusé. Si la polyvalence est admise, l'indécision, l'irresponsabilité envers le sens moral, la possibilité de l'éviter, le sont-elles ?

Il est difficile de définir le rôle de l'ironie dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes. Le sujet mériterait une étude à lui seul. Plus modestement, nous nous contenterons de suggérer un effet possible de l'ironie dans Yvain. Dans le contexte historique du XII^e siècle, la gratuité du jeu littéraire aux dépens du symbolisme religieux ne peut exister que grâce à l'affaiblissement et à la désagrégation de cette mentalité symbolique et de la conscience collective hypertrophiée. Cette mentalité réussira pendant longtemps encore à garder son importance, mais elle ne produit plus automatiquement une explication. Chrétien de Troyes révèle la possibilité pour l'individu de se défaire des habitudes mentales traditionnelles, non pas par un refus ou par une dénonciation bruyante et explicite, mais subrepticement, par son ironie. En rejetant le finalisme moral du lien symbolique grâce auquel l'homme entrevoyait la structure du monde dans l'espace et dans le temps, l'auteur brise cette structure et invente un nouveau monde romanesque dans lequel l'instance ultime est littéraire.

Cette liberté peut surprendre. Il est impossible de dire jusqu'à quel point Chrétien de Troyes était conscient des conséquences de ce qu'il faisait. Mais il est impossible de prétendre qu'en manipulant, et avec quel plaisir, des moyens d'expression littéraire, il a pu rester inconscient. On associe l'énorme branle qui secoua l'Europe après la dissolution des structures théologiques au jeu littéraire, qui, en effet commence à les saper. Peut être certains grands changements commencèrent non pas par la révolte déclarée, mais dans le jeu et dans son innocente apparence.

Le lecteur médiéval pouvait éprouver une certaine crainte devant le ton ironique et franchement critique de ces romans: n'était-il pas en quelque sorte chassé à contre-cœur d'un jardin édénique ? Mais l'aisance souriante de l'auteur entraînait sans doute toujours plus avant le lecteur émerveillé.

Chrétien de Troyes, dans un genre qui est invention et évocation même, fait preuve d'une imagination fantaisiste qui choisit parfois la signification du symbole comme tremplin. Après nous avoir amusés avec les multiples et paradoxales réflexions symboliques de la vie, il nous renvoie à elle. Son art est paradoxal. C'est le lecteur qui s'abandonne d'abord aux velléités du symbolisme traditionnel, puis qui doit accepter d'être déçu par le jeu de l'ironie littéraire et qui arrive enfin à concevoir le sens implicite du roman. Il faut savoir rire, s'abandonner à la fantaisie et rejeter toute pensée morale, pour déchiffrer le sérieux tout aussi moral de

Chrétien de Troyes. Il faut accepter de jouer avec les métamorphoses culturelles de la civilisation pour les prendre au sérieux.

C-Rhétorique médiévale

1-Techniques narratives liées à l'ironie

a-Méprises, ruses et mystifications

Le jeu des méprises et des mystifications, jeu important dans les romans courtois, n'occupe pas une place importante dans Le chevalier au lion.

On trouve ça et là quelques méprises sur l'identité du héros, quelques ruses piquantes. Ainsi le combat d'Yvain et de Gauvain n'a lieu que parce que les deux amis ne se reconnaissent pas. Chrétien de Troyes, non sans artifice, souligne le quiproquo (v. 5992-5994). Il faut noter aussi que l'incognito d'Yvain donne au dialogue du héros et de Laudine (v. 4582-4624), ainsi qu'à la scène de réconciliation finale (v. 6713-6719) un caractère amusant pour l'auditoire averti et qui a le plaisir d'en savoir plus que l'héroïne. Mais les quiproquos n'emplissent pas le récit et restent mineurs.

L'"antiphrasis", ironie consistant en un seul mot, particulièrement dans la relation qui existe entre le mot et son "étymon", est une source inépuisable de méprises. Les

meilleurs exemples se trouvent dans la catégorie des procédés ironiques qui jouent sur le nom propre des personnages. La caractéristique générale de ces noms est qu'ils connotent les noms de valeurs qui sont à l'opposé des qualités effectivement manifestées par les personnages. Calogrenant, dont le nom suggère l'action d'appeller et en même temps celle de germer, d'engendrer¹, raconte une quête qui lui fait honte, et mieux, incite Yvain à entreprendre une aventure inconsidérée et téméraire. Yvain, dont le nom a des assonances avec celui de Gauvain, rime étrangement avec "vain". Mais, si Gauvain reste un chevalier de la vaine gloire, en justifiant par cela son nom, Yvain devient un serviteur de la vraie cause courtoise et alors, sa gloire est tout sauf vaine. Laudine, censée être la gloire, du latin "laus", ne fait que remettre le chevalier dans le droit chemin, en rabaissant sa fierté. Lunete, sa servante, possède un tel esprit pratique qu'on peut tout dire d'elle sauf qu'elle est "dans la lune".

Les mésaventures concernent normalement des personnages secondaires et des adversaires du héros principal. Tant qu'on ne s'identifie pas aux méchants et aux comparses, on peut rire à l'occasion de leurs échecs et de leur humiliation. Il faut noter tout de même que la tension dramatique et le pathétique empêchent le comique. Les combats et les coups terribles reçus par les ennemis d'Yvain enchantent le public: il apprécie un coup bien porté et cruellement efficace. L'auditoire relève

¹Voir Tom Artin, The allegory of Adventure. Reading Chretien's Erec and Yvain, Londres, Bucknell University Press, Associated University Presses, 1974, p. 36-54.

avec satisfaction et soulagement les coups qui blessent, estropient ou tuent les méchants. Le ton du narrateur et l'inflexion de la voix du récitant y sont pour beaucoup, évidemment. L'évocation d'Yvain frappant dans le tas, lors du combat contre le duc d'Allier "fiert el tas" (v. 3148) est faite sur un ton joyeux. Le lion arrache un morceau de la cuisse d'Harpin de la Montagne (v. 4213-4223) et Chrétien ne nous invite pas à le plaindre.

Les ruses et les subterfuges ne peuvent occuper une place importante dans le roman chevaleresque, car il exalte la fidélité et la prouesse. Mais il est vrai qu'il existe un lien étroit entre la ruse et l'amour, et que le roman prête de l'habileté à divers personnages. Yvain part vers la fontaine en cachette, pour être le premier à tenter l'aventure (v. 723-759). Le roi Arthur imagine une ruse fort efficace pour trancher le litige entre les deux filles de la Noire Espine, et l'aînée tombe dans le piège (v. 6376-6440). Les finesses de la demoiselle à l'onguent enchantent: elle feint l'ignorance quand Yvain l'interpelle (v. 3052); elle jette délibérément dans l'eau la boîte d'onguent magique pour se justifier auprès de sa dame (v. 3086-3109). Laudine est prise au mot par Lunete: elle ne saurait se parjurer, et elle est contrainte de se réconcilier avec Yvain (v. 6620-6648; v. 6749-6766). L'auteur ne condamne pas la ruse, il est le complice indulgent et parfois admiratif et ironique des subtiles manoeuvres qui peuvent renverser le cours des choses et venir à bout d'obstacles en apparence invincibles.

Tout le comique des méprises et des mystifications dépend de la perspective. Le spectateur averti rit de l'aveuglement ou de l'ignorance des personnages. Le manque de clairvoyance de certains d'entre eux traduit des pulsions simples, pour ne pas dire élémentaires. La joie des spectateurs n'est donc pas tout innocente: ils prennent conscience de leur supériorité par rapport à l'infériorité d'autrui. Celui dont on abuse ou qui s'abuse lui-même sert de repoussoir, ce qui flatte l'amour propre. Très souvent, il arrive qu'on s'identifie au mystificateur; ses exploits réjouissent. Le rire ici est trouble. C'est en fait un sourire ironique qui cache une agressivité, une volonté de puissance et un désir de domination enracinés dans chaque être humain. Le spectateur ou le lecteur affirme son moi aux dépens de l'autre, poussé par un obscur besoin de triomphe. L'ironie devient à sa façon une singulière forme de "catharsis".

Les méprises comiques sont plaisantes si elles portent sur un comparse ou sur un méchant, ou si elles entraînent des conséquences comiques. Les méprises peuvent aussi porter sur le langage, lorsque apparaissent des propos volontairement équivoques, trompeurs et ambigus. Enfin la situation et les sentiments d'autrui prêtent à la méprise: pour le lecteur qui n'ignore pas le dessous des choses, il est piquant de voir quelqu'un adopter une opinion mal fondée, contraire à la réalité.

Dans tous les cas de méprises, l'art de Chrétien consiste à mettre le lecteur à distance et par conséquent à lui donner

une position privilégiée pour regarder ironiquement les personnages et les événements.

b-Inscription du réalisme dans le féérique

Chrétien de Troyes introduit des détails réalistes dans une composition en principe destinée à créer un univers féérique. Ces détails n'ont pas besoin d'être ironiques en soi pour produire un effet ironique: leur seule présence suffit à créer un tel décalage entre le récit et les conventions du genre que l'interprétation apparente du sens est mise en doute. Mieux encore, les différentes connotations qu'il donne aux aventures¹ évoluent de manière à dessiner une image de la chevalerie qui ne recouvre pas celle de l'idéal courtois, et qui, au contraire, aboutit très souvent à une méprise tragique pour les gens ordinaires. Les limites de l'aventure de Calogrenant sont d'autant mieux soulignées que celle d'Yvain comporte à la fin une signification claire: il faut aider ceux qui ont besoin d'aide.

De la même façon, le style dans le récit ne correspond pas toujours à la majesté attendue. Par exemple, les dialogues hachés, qui consistent à donner à tour de rôle la réplique à chaque personnage, accélèrent le rythme du récit et enlèvent aux personnages une partie de leur hiératique dignité. Pour

¹Telles celle de Calogrenant, suivie de celle d'Yvain, pour aboutir enfin à l'épisode de Pesme Aventure.

preuve, la conversation dans laquelle s'affrontent Lunete et Laudine: le conteur accorde quatre vers à Lunete, il en met deux dans la bouche de Laudine, il coupe le vers suivant entre Lunete et Laudine, puis accorde trois vers à Lunete, deux à Laudine, deux à Lunete, un à Laudine, avant de laisser parler plus longtemps ses personnages (v. 1602-1615). Par ce rythme haché, Chrétien accélère le mouvement du discours et crée un effet de légèreté.

La vérité narrative était un phénomène important au Moyen Age. Non seulement l'histoire racontée devait avoir une attestation de vérité, mais le public, assez enfantin dans ses superstitions, ne faisait pas toujours la part de la fiction et de la vérité factuelle. Or Chrétien établit une distinction entre elles. Il conserve toujours une distance critique vis-à-vis de sa propre fiction, inspirée elle-même d'un récit imaginaire. En plus, tout comme la partie éclairée de son auditoire, on peut supposer qu'il connaît et peut comparer les genres littéraires, ainsi que les récits des divers auteurs. C'est pour cela qu'il est si difficile de comprendre le sens du passage où il déclare ignorer ce que lit le seigneur de Pesme-Aventure:

sor un drap de soie; et lisoit
une pucele devant lui

en un romans, ne sai de cui (v. 5358-5360).

Est-ce que son regard critique envers sa propre oeuvre lui inspire une auto-ironie amère, ou est-ce une parodie qui traduit son dédain et la rivalité qu'il éprouve envers ses

confrères ? Le décalage ironique vient du fait que ce passage déjoue l'attente du public - le narrateur omniscient prétend ne rien savoir. Ignorance à laquelle s'ajoute une faille évidente dans la vraisemblance historique.

c-Interventions du narrateur

Dans le roman, apparaît une sorte d'ironie dramatique qui se manifeste par un décalage, un écart senti par l'audience, relevé par le narrateur ou explicité par les personnages. Cette ironie apparaît surtout dans les cas suivants: un personnage ne comprend pas les agissements d'un autre, ou bien l'apparence des événements le trompe, ou encore il ne parvient pas à interpréter correctement des faits. Trois facteurs fondent cette manifestation de l'ironie: la technique de l'entrelacement, les prévisions de l'avenir qui sont cachées au personnage, et les écarts par rapport à la chronologie naturelle qui confèrent au lecteur un savoir supérieur à celui des protagonistes. L'intervention de l'auteur, fréquente dans ces cas, alerte l'auditoire sur l'ironie possible et crée un décalage dans le présent du récit en intervenant sous la forme d'un commentaire. Le décalage peut être aussi entre présent et futur, alors que l'auteur annonce la suite des événements: au moment où Yvain jure de ne pas excéder le délai proposé par Laudine, Chrétien dit explicitement qu'il le fera. Un décalage peut se créer entre le passé et le présent: implicite, il est

déjà intégré dans l'oeuvre et l'auteur compte sur la compréhension du public. Tel le moment où Laudine attend impatiemment Yvain, alors qu'il est dans le château. Les événements appartiennent au mode paradoxal de la relation: intention-résultat, elle-même variante du paradoxe plus général de la relation: réalité-illusion. Une action fondée sur une intention, c'est-à-dire sur une action raisonnable et motivée, est l'anticipation que fait quelqu'un d'un état qui se produira à un moment donné dans l'avenir. Que cette anticipation soit souvent fausse, que la réalité qui, en fait, se produit à la place de l'état attendu contredise cette attente, cela donne non seulement du piment à la vie, mais aussi, et surtout, une structure au roman.

Les thèmes du roman prédisposent à ce genre d'ironie: l'aventure et la quête où une des parties est obligatoirement ignorante de l'identité de l'autre, le chevalier qui cherche aventure incognito; l'amour et les doutes injustifiés sur la réponse émotive; les déceptions amoureuses ou l'illégalité de l'amour. Yvain en tant que "Chevalier au Lion" rencontre Laudine sans être reconnu par elle, il combat Gauvain en ignorant son identité. Cela est d'autant plus vrai qu'une oeuvre de Chrétien de Troyes présuppose les autres et que le public a l'habitude des lieux communs que sont la cour d'Arthur et le personnage ironique de Keu.

Une autre forme d'ironie fait aussi partie de l'oeuvre: Chrétien prend souvent ses distances par rapport à ses personnages. Il fait des commentaires amusés sur leur

comportement. Lorsque Yvain s'éprend de Laudine, il remarque que rarement un prisonnier menacé s'éprend de "si fole meniere" (v. 1517). Quand Yvain pénètre dans le château de Pesme-Aventure, l'auteur s'exclame:

Or doint Dex que trop ne li cost
 ceste losenge et cist servise ! (v. 5418-5419).

Chrétien plaisante volontiers sur ses héros sans cesser de les aimer. Si l'amour d'Yvain et le revirement émotionnel de Laudine lui semblent surprenants et le divertissent, il se garde de les condamner. Clins d'oeil, sourires complices en demi-teintes qui constituent autant d'effets ironiques par la distance qu'ils impliquent entre l'auteur et sa matière romanesque, telle est la manière de Chrétien. Son mérite est de ne pas seulement chercher à divertir, mais de donner un sens humain à son oeuvre.

Parfois, le conteur révèle les pensées secrètes des personnages. Alors qu'il montre Yvain qui regarde de loin Laudine, il ajoute:

Ce qu'ele plore et qu'ele list
 volsist qu'ele lessié eüst
 et qu'a lui parler li pleüst (v. 1424-1426).

Yvain a tellement envie de voir Laudine qu'il aurait voulu que tous ceux qui assistent à l'enterrement fussent brûlés, même si cela

li eüst costé cent mars
 Cent mars ? Voire plus de cent mile (v. 1278-1279).

Parfois Chrétien de Troyes prend même le public à témoin. Au

moment où Yvain déclenche un ouragan sur le château de Laudine, il déclare: "Ne cuidiez pas que je vos mante" (v. 6525). Lors du mariage d'Yvain, il fait la même chose sur un ton différent, plus sérieux:

plus que conter ne vos porroie
 quant lonc tans panssé i avroie;
 einz m'an vuel teire que plus dire (v. 2163-2165).

Chrétien joue sur les antithèses, il se plaît à jouer le bel esprit. Dans le monologue d'Yvain, la belle veuve est son ennemie, puisqu'elle le hait (v. 1460-1461), alors qu'il est son ami, puisqu'il l'aime (v. 1458-1459).

L'ordre événementiel dans le roman de Chrétien est artificiel. Il plonge ses héros au milieu des aventures, quitte à les interrompre pour produire analepses et prolepses. Si la souplesse chronologique suggère une lecture ironique, la technique de l'entrelacement crée une continuité avec le passé, en ouvrant des fenêtres à partir desquelles le lecteur peut constater l'ignorance du héros. Le narrateur partage alors le secret de la connaissance avec le lecteur. Mais parfois Chrétien retient les informations indispensables à l'intelligence du récit. La révélation graduelle de la vérité passée place alors personnages et public au même niveau d'ignorance et permet à l'auteur de tirer les ficelles du jeu, en dévoilant ou cachant les événements.

La réticence, ou aposiopèse, est une des anciennes figures de rhétorique. Elle consiste à communiquer un contenu par une

interruption du discours, le plus souvent par un commentaire de l'auteur, à la première personne. De tels commentaires sont l'équivalent esthétique de la "natura naturata", plutôt que de la "natura naturans" de l'oeuvre, du niveau de manifestation plutôt que de la structure profonde. En l'occurrence, il s'agit de souligner un procédé dont la principale fonction est d'amuser. Les interventions de l'auteur sont d'autant plus visibles qu'elles apparaissent dans des scènes significatives. Le combat entre Yvain et Gauvain, qui sont les meilleurs amis du monde, est la cause d'un long développement sur les liens entre Amour et Haine, mais qui se résume dans le: "C'il, vos respong, et nenil" (v. 5996). Le mariage du héros, provoque le "einz m'an vuel teire que plus dire." (v. 2165) de la part de Chrétien de Troyes, qui ajoute plus bas, avec un rien d'amertume:

et les genz ainment plus et present

le vif c'onques le mort ne firent (v. 2170-2171).

Un commentaire comme celui-là empêche le lecteur de s'identifier au sujet de la narration et l'installe à une distance ironique par rapport à la scène de l'oeuvre. Cette distance crée un certain plaisir de sympathie critique pour ce qui est raconté, et rend possible une focalisation sur le véritable sujet de l'oeuvre, principalement sur les structures littéraires du texte lui-même.

Les monologues que l'auteur se permet lors des deux scènes signalées plus haut, ainsi que dans celle d'Yvain à la fenêtre, ne sont pas seulement des exercices de virtuosité au

service de la peinture d'un personnage. Ils préparent le terrain pour la scène dans laquelle les héros vont endosser le rôle d'actant-sujet principal. La connotation ironique qui baigne ces passages met le lecteur à distance du texte, et neutralise aussi les éventuels dangers du sentimentalisme.

2-Jeux de langage

a-Figures de style

La grande fréquence de procédés stylistiques dans Yvain¹ a pour effet de produire et de réaffirmer par leur redondance, soit l'existence d'autres isotopies que celles contenues au niveau événementiel du texte lui-même, soit une valorisation différente de ces événements. L'auteur n'impose pas au lecteur d'adhérer aux valeurs véhiculées par ses figures narratives: il propose ses valeurs à l'observation et au jugement critique, non à l'identification et à leur adoption. De plus, le principe structurel de l'ironie, qui opère dans le discours en juxtaposant des contenus sémantiques incongrus par divers moyens indirects, s'applique aussi bien à la structuration, non seulement au niveau de la manifestation verbale, mais à l'entière hiérarchie des instances narratives.

¹L'étude proposée ici s'inspire directement de l'analyse de Philippe Ménard (Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age (1150-1250), Genève, Droz, 1969).

Nombre de rhétoriciens soulignent que l'ironie peut s'exprimer non seulement par l'antiphrase, mais aussi par la litote, la métaphore, l'hyperbole, l'adunaton, l'anaphore, l'oxymoron, la comparaison, le sarcasme, l'allusion, l'association, le paradoxe, l'énigme, la réticence et le charisme. Chrétien de Troyes ne se fait pas faute d'user de toutes les possibilités offertes par la rhétorique ancienne.

L'adunaton met en relief l'absurdité d'une conduite pour la dénoncer. Son aspect figé fait que cette figure sert les besoins des controverses et marque les contradictions. Le fait de mettre le baume de l'amour dans la cendre, de mélanger le miel et la suie, ou encore le sucre et le fiel (v. 1402-1406) rappelle Ovide. La suffisance sarcastique de l'aînée des soeurs de la Noire Espine est soulignée par :

Einçois asanbleront les rives
de la Dunoe et de Seone
se la bataille nel te done (v. 5974-5976).

La litote est un des procédés favoris de l'ironie; elle en constitue sans doute la forme la plus aisée et la plus facile. Son intérêt ne réside pas dans sa forme, mais dans ses contenus et dans son fonctionnement vis-à-vis du lecteur. Sa très haute fréquence dans les textes en fait un des procédés les plus importants pour poser une distance esthétique entre le texte et le lecteur. Celui-ci occupe un poste privilégié sur le plan de l'information, qu'il partage avec le narrateur.

Par la réserve et la retenue qu'elle manifeste, la litote permet à Chrétien de Troyes d'éviter la surenchère qui, presque inévitablement, provoque une réaction d'incrédulité. Le sous-entendu par la dénégation du contraire est fréquent chez le poète pour décrire une beauté extrême. Il montre Laudine accueillant Arthur dans son château dans un attirail royal, mais au lieu d'insister sur sa beauté, il met l'accent sur la joie qui apparaît sur son visage et qui la rend plus belle qu'une comtesse (v. 2366-2369). Le sentiment que ce type de sous-entendu apporte est visible aussi dans la description que Lunete fait d'Yvain devant Laudine: "n'est mie vilains" (v. 1818).

L'oxymoron évoque avec une pointe de préciosité les sentiments complexes de l'amant courtois. La plaie empire lorsqu'elle est près de son "mire" (v. 1377-1378) et l'amour coexiste avec la haine (v. 6015-6017). L'oxymoron est assez proche de l'ironie, surtout quand l'information que le narrateur met à la disposition du public souligne le décalage qui existe entre la réalité et l'apparence, surtout lorsque le public peut mieux juger de la situation que le personnage.

Dans le roman, on trouve de brèves comparaisons pittoresques qui donnent couleur et saveur au style. Elles concernent tous les personnages. La culbute de Keu est appelée "torneboele" (v. 2258); le coup d'épée "entrelarde[...]" (v. 4231); Laudine tombe dans le piège de Lunete et est "au

hoquerel prise" (v. 6751). Yvain lui-même "nuz se voit com un yvoire" (v. 3016), sa barbe est si longue qu'on peut la prendre à pleines mains (v. 3132-3133). Les comparaisons pittoresques sont normalement réservées aux adversaires des héros, car elles sont dégradantes. Ainsi la gueule du dragon "plus estoit lee d'une ole" (v. 3364); tous les spectateurs du combat avec Harpin "tuit corent a la cuirree" (v. 4245), là où Harpin gît "gole sovine" (v. 4250), pareil à un animal. Les comparaisons sont particulièrement imagées quand le lion tire un "netun", comme s'il avait affaire à un mouton (v. 5629); les gens d'Esclados qui poursuivent Yvain sont comme des aveugles qui cherchent à tâtons ou des chiens en quête d'une caille ou d'une perdrix (v. 1142-1143); l'aînée des soeurs de Noire Espine devient plus noire que terre (v. 5932).

L'ironie colore les antithèses et les métaphores précieuses. On peut dire que les métaphores sont habituelles dans la rhétorique courtoise: séparation du cœur et du corps de l'amant, car le cœur reste avec l'être aimé (v. 2641-2662); les coups d'Amour qui frappent les yeux d'abord (v. 1377-1378); son logement dans le cœur de l'amant (v. 1382-1397). Les images du cœur volé, prêté, donné, perdu, apparaissent pour la première fois chez Chrétien (v. 2644-2664 et v. 2731-2741). Jusque-là, rien d'ironique, mais on peut se demander si Chrétien n'en rajoute pas lorsqu'il affirme que le cœur a même une serrure et une clé (v. 4626-4628); ou que le dieu de l'Amour va s'incarner pour aimer une femme (v. 5374-5375). Il

en va de même pour la plaie d'amour qui ne saigne pas sans l'intervention d'un médecin déloyal (v. 5379-5380). Que penser de la plaie d'Yvain, des baisers semés de larmes et embaumés de douceur (v. 2626-2630) ? L'art de Chrétien est un art maîtrisé, sinon un art de la maîtrise. Certes, il ne fait que filer la métaphore, mais le doute est permis quant à ses intentions. Au Moyen Age, on aime l'expression savante, élaborée, qui permet à l'auteur de montrer son savoir et au lecteur d'exercer son esprit. Dans la préciosité les sentiments s'entrelacent: besoin de comprendre les mystères du coeur, plaisir du jeu acrobatique et brillant, désir de piquer en cultivant le paradoxe et l'énigme. Les antithèses sur l'amour et la haine (v. 1360-1409), le jeu dialectique pour savoir si le héros peut appeler Laudine son amie ou son ennemie (v. 1458-1462) et les remarques sur ami et ennemi lors du combat entre Yvain et Gauvain (v. 5996-6098) ne sont pas de simples concessions au goût ou aux conventions. Ils suggèrent une problématique dans la mesure où Chrétien de Troyes, précisément, joue avec les normes et avec les conventions au point de les montrer et, par là, de les mettre en doute, ou du moins de montrer qu'elles font problème. L'ironie, ici, consiste à user de conventions de telle sorte qu'elles deviennent manifestes et qu'elles soient ainsi mises en doute: pour que le jeu romanesque puisse se réaliser, il ne faut surtout pas en montrer les règles, la mécanique.

L'hyperbole peut différer dans le contexte du roman de son

usage proprement rhétorique. Là, l'orateur n'a d'habitude que peu de prise sur les faits dont il débat. C'est la raison pour laquelle la narration occupe si peu de place dans la théorie rhétorique, et pour laquelle les rhétoriciens recommandent à l'orateur de passer par-dessus la narration aussi vite que possible. Le principal domaine d'intervention de l'orateur est la couverture verbale qu'il faut donner aux faits de narration qui sont imposés. En littérature, cependant, ces faits sont souvent le domaine d'intervention de l'écrivain: c'est lui qui les invente. L'hyperbole dans son contexte peut consister soit dans la relation "exagérée" d'une action "normale", soit dans la narration fidèle d'une action exagérée. Deux systèmes sémiotiques sont à l'oeuvre, et puisque ni l'un ni l'autre ne peuvent passer pour entretenir une relation correcte avec un référent inexistant, la question de savoir lequel des deux systèmes contient l'exagération est indécidable. Mieux vaut laisser à l'interprétation individuelle la tâche de décider si ce sont les mots, ou la conduite évoquée par les mots, qui constituent une hyperbole. Les hyperboles mettent l'accent sur le caractère extraordinaire d'une situation ou d'une conduite. Divers comportements se prêtent à exagération. Mais souvent, au lieu d'être une explication du réel, la métaphore est devenue elle-même une réalité qui réclame son explication. Délivrées par Yvain, les pucelles du château de Pesme Aventure manifestent plus de joie que si elles avaient vu Dieu descendre du ciel:

tel joie com eles li font

a celui qui fist tot le mont,
 s'il fust venuz de ciel an terre (v. 5775-5777).

Leur joie, quelque peu exagérée, fait sourire, mais l'ironie porte aussi sur le héros, comparé pour l'occasion au Christ. A moins que ce ne soit le Christ qui soit ramené au rang d'un héros adulé par des vierges.

Yvain est si épris de Laudine, affirme Chrétien de Troyes, qu'il ne serait pas parti de sa prison, même si on lui en avait ouvert les portes. Il est vrai qu'en même temps que la dame lui donnait son congé, elle lui pardonnait la mort de son mari (v. 1529-1533).

Chrétien de Troyes, comme tout conteur courtois, préfère parler au superlatif: toute dame est la plus belle du monde, tout chevalier est présenté comme le plus preux. Mais, à vrai dire, il est difficile de faire la part de l'hyperbole qui relève de l'humour de celle qui ne sert que d'ornement. Il est souvent difficile, sinon impossible, de savoir si l'emphase est sincère ou non. Mais précisément cette incertitude n'est pas sans conséquences. Le lecteur réalise que l'interprétation du texte demeure "ouverte". On peut penser que les formules poussées jusqu'à l'invraisemblance, que le paradoxe ou l'absurde ont des chances d'être ironiques. Ainsi les dix-sept pieds de hauteur du vilain (v. 320) relèvent autant du merveilleux que de l'ironie. La splendeur de Laudine inciterait le dieu d'Amour à quitter sa nature divine et à s'incarner (v. 5374-5378), observe Chrétien de Troyes: voilà une hyperbole qui ne manque pas de saveur, ni d'ironie. Pour

glorifier la dame encore, Chrétien oppose la puissance créatrice de Dieu à celle de la Nature, qui apparaît comme une malheureuse rivale, puisque le Créateur a donné le jour à Laudine pour la faire muser (v. 1504-1510). Peut-on restreindre la puissance divine et dire qu'il ne peut faire mieux, sans qu'on sente une discrète ironie ?

L'humour sur soi est une attitude qui s'exprime avec beaucoup de souplesse, et certains héros ont assez de détachement pour plaisanter sur eux-mêmes. Calogrenant raconte son aventure "non de s'annor, mes de sa honte" (v. 60). Il sourit de ses déboires: "au revenir por fol me ting" (v. 578). Plus bas, après avoir invité Yvain à quitter sa femme, Gauvain déclare qu'il ne suivrait pas le conseil qu'il donne:

se j'avoie si bele amie
 con vos avez, biax dolz conpainz,
 foi que je doi Deu et toz sainz,
 molt a enuiz la leisseroie !
 A esciant, fos an seroie!
 Tex done boen consoil autrui
 qui ne savroit conseillier lui,
 Ausi con li preescheor
 qui sont desleal lecheor,
 enseignent et dient le bien,
 dom il ne vuelent feire rien (v. 2530-2540).

L'ironie railleuse par antiphrase implique plus de malice et

de souplesse. Elle use de voies obliques, ambiguës. En parlant "per contrarium", elle joue la comédie et cache la vérité sous un voile mensonger. Parfois, elle se dérobe au point de devenir imperceptible, et le destinataire risque de se méprendre. L'auteur cultive alors volontairement l'équivoque et l'antiphrase comporte une dissonance entre l'affirmation et le ton contestataire. Ces antiphrases apparaissent de manière discontinue et se mêlent souvent aux railleries affirmatives si bien qu'on ne peut éprouver le moindre doute sur leur signification. Keu fait montre d'une ironique sollicitude à l'endroit d'Yvain, lorsqu'il décide l'aventure de la fontaine:

Faites le nos savoir, biax sire,
quant vos iroiz an cest martire (v. 603-604).

Il feint de vouloir le retenir:

Et se vos anquenuit songiez
malvés songe, si remenez (v. 610-611).

Finalement, les personnages qui parlent par antiphrase ne laissent planer aucun doute sur leurs intentions. Ils ne voilent pas leurs sentiments et ne cultivent pas l'équivoque oscillant entre le sérieux et l'ironie. Trop impulsifs pour masquer leurs railleries, ils ont tendance à hausser le ton, à souligner le caractère acide de leurs propos par l'antiphrase en la rendant d'ailleurs très proche de l'exclamation et du sarcasme.

Quant aux personnages secondaires, on peut dire que l'attitude de Chrétien envers eux est pour le moins désinvolte. Ils servent simplement à démontrer l'arbitraire et

la liberté de l'auteur au royaume de l'a-réalité, de la non-réalité, conformément au pacte de lecture établi avec le lecteur. Comme le roman courtois se refuse à plonger trop longtemps les héros dans des aventures comiques, ce qui serait les dégrader d'une certaine façon, ce sont les personnages secondaires qui attirent le rire. Ils sortent de l'ombre juste pour recevoir une chiquenaude avant de retomber dans l'oubli. Ces figurants amusent sans apitoyer, souvent crayonnés qu'ils sont avec un détachement ironique.

Par la bouche de ces personnages l'ironie parle net et fort. Elle ignore les feintes, les allusions et les réticences. Sans ménagement pour l'adversaire, elle va droit au but. Les conduites amoureuses offrent une cible naturelle: quand Yvain avance timidement vers sa dame, Lunete lui lance narquoisement que sa dame ne va pas le mordre (v. 1967-1969). Le dépit d'un personnage dont les avances ont été repoussées, tel le seigneur de Pesme Aventure, irrité de voir Yvain refuser la main de sa fille, se manifeste tout aussi directement:

Or alez an vostre besoingne,
 que tot autant, se vos venez,
 m'an est, con se vos remenez (v. 5762-5764).

L'ironie devient imagée et elle enrichit les railleries de notations concrètes, de métaphores et de comparaisons. Lorsque Keu raille Yvain, décidé de tenter l'aventure de la fontaine, il évoque son départ et lui demande s'il a rembourré le coussinet placé sous les bandes de l'arçon de la selle, s'il a

frotté ses chausses de fer, s'il a déployé sa bannière (v. 598-600). L'aînée de Noire Espine qui refuse d'entendre les revendications de sa cadette, déclare:

Ja tant preeschier ne savras,
 que rien en aies por preschier;
 tote en porras de duel sechier (v. 5956-5958).

Très souvent les railleurs, lorsqu'ils s'en prennent à quelqu'un, sont les seuls à parler. Le personnage raillé garde le silence. Mais certains ont incontestablement le sens de la repartie. Le sénéchal Keu, par exemple, rétorque à la reine:

Dame, se nos n'i gaeignons,
 fet Kex, an vostre conpaignie,
 gardez que nos n'i perdiens mie (v. 92-95).

Cette forme de sarcasme, qui constitue une variété agressive de l'ironie, ne se retrouve nulle part ailleurs dans le roman.

b-Effets de vocabulaire

L'ironie verbale peut se limiter à un seul mot, qui crée une distance immédiate entre énoncé et contexte. Il ne faut pas oublier que l'étiquette courtoise interdit le discours rude, la critique ou l'ironie au sens traditionnel et antiphrastique, enfin la vantardise. Elle encourage, par contre, la conversation mondaine, dans laquelle les mots peuvent dire tout ou rien, ce qui autorise une certaine forme d'ironie.

Souvent, les apostrophes, employées par antiphrase suffisent à traduire le passage au ton ironique et au persiflage mondain. De fines nuances, de menues inflexions de la voix marquent ce changement de registre. Le qualificatif "biax mestre" (v. 5211) est lancé à Yvain par le narquois portier de Pesme Aventure. De la même façon, "Biax sire" (v. 603) marque l'ironie de Keu qui raille Yvain.

Diverses exclamations relèvent du langage familier. Elles apparaissent comme le furtif écho du langage parlé. elles jaillissent spontanément pour garantir la vérité d'une assertion ou d'une émotion qui emplit un être. Prendre Dieu à témoin n'est point malséant: "E non Deu" apparaît même sur les lèvres de Lunete (v. 1813).

Le vocabulaire de la sottise et de la folie n'est pas oublié. Chrétien de Troyes place l'épithète "fol" sur les lèvres du héros (v. 584) et ce qualificatif ironique se joint à "fos naïs" (v. 5254). En outre, le terme apparaît ailleurs (v. 578, 586, 2458). On trouve aussi "fole" (v. 1150, 1567, 1799, 2196, 5113), "fos" (v. 477, 1432, 1444, 2137, 2466, 2534, 2726, 3877, 3920, 5643) "folemant" (v. 1603, 4443), ainsi que "desreison" (v. 1714 et 2764) et "desvé" (v. 629).

Dans le roman, certains termes sont utilisés à l'occasion de façon singulière. Le mot "amour" par exemple, signifie non

seulement amour, mais aussi bien charité que cupidité. Ce fait ouvre des possibilités énormes pour les jeux de mots, d'autant plus que la poésie courtoise a beaucoup emprunté au vocabulaire et à l'imagerie de la poésie religieuse¹, si bien que beaucoup de termes se trouvent à mi-chemin entre les domaines religieux et laïque. Cette fluidité sémantique prête à beaucoup d'ambiguïté.

Ainsi en est-il des verbes "joer", "s'envoisier" qui sont presque équivalents et qui signifient pratiquer un jeu, badiner, échanger des propos enjoués. "Gaber" et les substantifs "gabois, gaberie" font partie du domaine de l'enjouement et de l'ironie; ils ont le sens de plaisanterie.

Les romans de Chrétien de Troyes n'emploient pas une seule fois le mot "sourire", et le terme "rire" ne connaît que deux occurrences dans tout le roman. Cela est peut être dû à la psychologie médiévale, pour laquelle le rire est la marque manifeste d'une vitalité exubérante, une des formes les plus aptes à combattre les forces mystérieuses qui entraînent la déchéance, le dépérissement, la mort. Remède trop puissant, pour ne pas être pris à doses légères.

Le vocabulaire de l'ironie ne comporte pas de subtiles distinctions. "Ramposner", "escharnir", "gaber" évidemment, tels sont les verbes les plus courants, mais qui ne sont pas spécialisés dans une forme d'ironie. "Ramposner" vient du "prosne", la grille du choeur, d'où le prêtre sermonne ses ouailles et où l'officiant exorcise les fous. On le rencontre

¹L'inverse est aussi vrai.

aux vers 69 et 1351. Mais peu à peu, sa signification change pour marquer une dure, sinon sarcastique raillerie. Lorsque Keu parle avec hargne, il est "ramposneus". Le terme est assez fort et est utilisé pour des propos insultants, offensants. "Escharnir" traduit une moquerie sarcastique encore, mais plus souriante.

Les mots qui appartiennent au vocabulaire de l'agressivité sont naturellement employés pour créer des effets ironiques, par exemple "ataine" (v. 132).

Nombre de termes mettent en lumière le caractère désagréable de l'ironie: par exemple, "dit honte et enui" (v. 114). Les qualificatifs qui s'appliquent aux railleries de Keu sont significatives. Le personnage est jugé "fel, et pervers" (v. 1352).

Mais parmi les termes qui désignent la raillerie, on en trouve beaucoup qui suggèrent que l'ironie est une chose condamnable. Les mots "tencier", "laidengier", "blastengier" et "sordire" sont en eux-mêmes évocateurs. C'est aussi pour cela que Chrétien de Troyes fait dire au roi Arthur dans Perceval: "vilenie est d'autrui gaber". Mais les condamnations de principe n'empêchent pas l'auteur de prendre plaisir aux quolibets, aux railleries et aux sarcasmes.

L'auteur use d'épithètes plaisantes. "Esbahi", qui est le plus répandu, a la signification de confus, embarrassé, déconcerté, et bien souvent, il veut dire cloué sur place, sans voix et sans ressort. Yvain est de "peor esbaiz" devant Lunete (v. 1957). La folie des amoureux est notoire: l'auteur

parle de la folie de Laudine (v. 1644), et d'Yvain (v. 1516-1517).

Il existe des petits mots suggestifs, notamment "en vain", "por noiant", "cuidier¹", "chaloir". "cui chaut?" (v. 5348), qui raillent la vanité et l'inactivité des habitants de Pesme-Aventure. Le tour feutré de "Je cuit" sert à Chrétien de Troyes pour suspendre l'histoire et faire des observations malicieuses:

n'ainz mes ne cuit qu'il avenist
 que nus hom qui prison tenist,
 [. . .]

amast an si fole meniere (v. 1513-1517).

Le registre du mépris, de l'outrage, du blâme fournit aussi un bon nombre de termes: qu'on pense au verbe "despir" (v. 2266).

Le roman courtois présente une remarquable unité de ton. Les mots vulgaires y sont presque toujours absents, la discrétion y est constante. Mais entre gens bien-nés on se comprend à demi-mot; une expression voilée suffit. L'allusion suggère plus qu'elle n'atténue et chez Chrétien de Troyes, la périphrase se fait indiscreète. L'auteur évite d'employer des termes scabreux, et s'il le fait, il ne les prend pas à son compte. Le mot grossier sort des lèvres d'un personnage

¹Le cas de "cuidier" a été analysé dans le cadre de l'étude de la cour d'Arthur. Voir supra, p. 64.

méprisable¹ et il perd de son effet comique, mais le terme cru fait sourire. Le rire est une défense et une condamnation de ce manque aux usages. Belle ironie de Chrétien de Troyes, qui au nom d'un certain réalisme, inscrit dans un roman courtois des expressions que la courtoisie récuse.

Les proverbes piquants tentent d'éviter toute vulgarité et toute trivialité, tout en donnant de la vivacité au style.

Tel:

car molt valt mialz, ce m'est a vis,
uns cortois morz c'uns vilains vis (v. 31-32).

Ils provoquent ce jugement de la part de l'auteur:

Tant puet, et tant set, et tant vaut (v. 632).

Le proverbe "Toz jors doit puïr li fumiers, // et toons poindre et maloz bruire" (v. 116-117) exprime l'impossibilité de sortir de sa nature; tel autre insinue qu'on est soi-même artisan de sa perte² ou met en évidence la folie humaine³. Les femmes sont souvent raillées et celui qui leur fait confiance est taxé de fou:

bien i pert que vous estes fame,

¹Le mot "putage" (v. 4120) est assez fort. Il désigne la prostitution où le géant Harpin veut réduire une pucelle. Son synonyme "jaelise", plus rare, apparaît dans la bouche du géant (v. 4111). Les deux termes couvrent de honte les êtres auxquels ils s'appliquent.

²"Tel hore cuide an desirrer // son bien qu'an desirre son mal" (v. 3116-3117).

³"Tex done boen consoil autrui // qui ne savroit conseillier lui" (v. 2535-2536).

qui se corroce quant ele ot
nelui qui bien feire li lot (v. 1654-1656).

Ces proverbes incarnent le prestige des livres sacrés et sont l'expression d'une mentalité conservatrice. Leur simplicité et leur brièveté trouvent facilement audience, leur pittoresque divertit. Sans doute, ils ne portent pas toujours l'empreinte des milieux courtois et reflètent le sentiment des petits, des humbles. Issus du fond des âges et des campagnes, ils révèlent la mentalité commune des masses que Chrétien de Troyes prend alors en charge pour regarder ses héros et leurs aventures. Sans cesse, Chrétien se plaît à créer un décalage entre ses personnages et le lecteur, ici, simplement en passant héros et monde courtois au tamis du regard des humbles et de leur mode de pensée. Mais il faut tenir compte aussi de la distance historique qui mêle inextricablement l'image originale, celle inventée par l'artiste, et l'expression toute faite de la tradition orale. Les pittoresques manières d'écrire des gens de la culture se mélangent aux parlers populaires et ne manquent pas de produire des effets de contrastes et, surtout, de distance qui nous paraissent d'autant plus ironiques que l'univers représenté est loin de notre réalité.

CONCLUSIONS

Les traditions littéraires évoluent lentement. Si les railleries pittoresques s'inscrivent dans la chanson de geste, les expressions ironiques témoignent du lent avènement d'un esprit nouveau. Les différences d'accent ironique tiennent essentiellement à des différences de caractère et de situation. Les expressions familières, les plaisanteries triviales sont rares. Dans le roman apparaissent un sens de la dignité humaine et une aspiration à une vie noble et belle. On peut taxer Chrétien de Troyes de conformisme et regretter son admiration partielle pour tout ce qui relève du monde aristocratique. Toutefois, il ne confond point l'élévation de la naissance et celle du cœur, et toujours, il place au premier plan la noblesse de l'âme.

La désinvolture n'est guère de mise dans le texte. Chrétien de Troyes ne dit jamais que son oeuvre est une fiction divertissante sans profondeur. Tout en plaisantant sur ses héros, il paraît les estimer et les aimer, comme s'il s'amusait de leurs mésaventures, et il ne met pas en doute l'amour et les valeurs chevaleresques. D'autre part, il n'ajoute pas naïvement foi aux prodiges et si le spectacle du merveilleux le divertit, il ne fait jamais profession d'incrédulité. Quelques flèches suggèrent qu'il goûte, en artiste, les piquantes singularités de l'autre monde. Il feint d'entrer dans le jeu, mais il n'est pas question de railler allègrement les prodiges et les mystères.

Il y a un certain réalisme comique dans le roman, pour autant qu'on puisse parler de "réalisme" dans un roman courtois. De fait, on trouve maintes traces de choses vues, des notations concrètes et pittoresques, des évocations de la réalité quotidienne, et surtout des observations psychologiques d'une vérité saisissante.

Les ruses, les méprises, les mystifications sont fréquentes. On trouve aussi des situations bouffonnes et des personnages burlesques. Mais ce qui importe, c'est la délicatesse de touche et l'allégresse, faite de confiance et d'optimisme. Discretion élégante et sens de la complexité humaine, voilà les qualités spécifiques de l'"envoieuse" courtoise. L'auteur ne s'aveugle pas sur les défauts, on relève une nette défiance à l'égard des fous et des vilains, ainsi qu'un vieux courant antiféministe¹.

Maître en matière d'humour et d'ironie, Chrétien de Troyes use avec brio de bien des moyens d'expression: la remarque furtive et amusée, la métaphore précieuse, l'image pittoresque, la description caricaturale, la peinture des situations et des caractères.

L'ironie vient agrémenter le récit de façon sporadique. Parfois, elle pimente tout un épisode. Mais le mérite de Chrétien de Troyes est d'avoir, par le recours à l'ironie, non seulement cherché à divertir, mais aussi d'avoir voulu donner

¹Gustave Cohen surprend Chrétien "en flagrant délit d'antiféminisme" (Un grand romancier d'amour et d'aventure au XII^e siècle. Chrétien de Troyes et son oeuvre, Paris, L. Rodstein, 1948, p. 356).

un sens humain aux fictions romanesques. L'ironie n'exclut pas le sérieux. Bien au contraire.

Le regard critique et ironique de Chrétien de Troyes va aussi loin que de critiquer des valeurs convenues. La chevalerie et l'amour, et la courtoisie en général sont exposées à une dissection ironique. La cour, arbitre ultime des valeurs courtoises, est sujette au doute. Peut-être que Chrétien de Troyes, comme tous les écrivains de cour, n'est pas entièrement mondain; son éducation cléricale le rapproche des auteurs religieux, sa place, qui se situe entre les deux courants, fait qu'il ne peut cacher par moments sa misogynie, ni trouver une justification de l'idéal courtois pour lui-même.

Le roman de Chrétien de Troyes est une reprise des idéaux du grand amour et des prouesses chevaleresques, mais à un niveau différent, où déjà l'idéologie courtoise impose d'autres exigences. Et ces anciens idéaux ne peuvent s'ajuster aux canons plus nouveaux, sans montrer leurs contradictions propres. Cette interprétation du contenu idéologique du texte, qui doit être distingué des schémas narratifs qu'il contient et dépasse, est fondée sur la reconnaissance préalable de la structure autoréflexive du texte. Le retour du texte sur lui-même et le décalage du sens qui s'opère en son sein nous conduisent à qualifier le texte d'ironique. L'ironie est un principe de structure textuelle opérant à tous les niveaux du

texte. Elle est une incongruité entre deux unités en relation structurale, mises en relation à la fois par la répétition d'une identité et par une différence. Les deux unités peuvent être situées au niveau de la manifestation, comme des lexèmes, elles peuvent être deux acteurs, associés dans une action particulière qu'ils mènent à terme avec quelque notable différence; elles peuvent être des syntagmes narratifs de dimension variable. Les unités peuvent entretenir une relation d'ordre intertextuel et produisent alors trois niveaux de signification: les mythes épiques de la chevalerie, le programme narratif de la vraie courtoisie, qui concilie amour et prouesse, et la position à partir de laquelle la transformation des valeurs courtoises est considérée comme non satisfaisante.

Très souvent, Chrétien de Troyes ordonne les matériaux narratifs de son récit de façon à créer une distance critique entre l'auditeur, ou le lecteur, les personnages qu'il met en scène et les événements qu'il raconte. Cette distance peut être qualifiée d'ironique dans la mesure où le récit s'ouvre à de multiples interprétations à être actualisées par l'auditeur ou par le lecteur. Ainsi, Chrétien dégage-t-il le texte d'une adhésion étroite aux structures narratives et symboliques de son époque et fait-il du récit un vecteur polysémique. C'est sans doute l'un des facteurs qui expliquent qu'il soit l'inventeur du roman.

BIBLIOGRAPHIEI - OUVRAGES DE CHRETIEN DE TROYES

CHRETIEN de TROYES, YVAIN, copie de Guiot, Paris, Bibliothèque nationale, manuscrit n° 794.

CHRETIEN de TROYES, Le chevalier au Lion (Yvain), traduit en français moderne par Claude Buridant et Jean Troin, Paris, Librairie Honoré Champion, 1982.

CHRETIEN DE TROYES, Le Chevalier au lion (Yvain), dans Les Romans de Chrétiens de Troyes. édités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat. fr. 794), publié par Mario Roques, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, collection "Les classiques français du Moyen Age", 1960.

CHRETIEN DE TROYES, Yvain ou le chevalier au lion. Traduction de Michel Rousse, Paris, Garnier-Flammarion, 1990.

II - CRITIQUES SUR CHRETIEN DE TROYES

a - livres

ARTIN, Tom, The Allegory of Adventure. Reading Chrétien's Erec and Yvain, Londres, Associated University Press, Bucknell University Press, 1974.

COHEN, Gustave, Un grand romancier d'amour et d'aventure au XII^e siècle. Chrétien de Troyes et son oeuvre, Paris, L. Rodstein, 1948 (1931).

DUBY, Georges, Fondements d'un nouvel humanisme. 1280-1440, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1966.

DUBY, Georges, Adolescence de la chrétienté occidentale. 980-1140., Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1967.

DUFOURNET, Jean, études recueillies par, Le chevalier au lion de Chrétien de Troyes. Approches d'un chef-d'oeuvre, Paris, Champion, 1988.

FRAPPIER, Jean, études recueillies par, Chrétien de Troyes, l'homme et l'oeuvre, Paris, Hatier, collection "Connaissance des lettres", 1957.

FRAPPIER, Jean, Etude sur "Yvain ou Le chevalier au lion" de Chrétien de Troyes, Paris, S.E.D.E.S., 1969.

FRAPPIER, Jean, études recueillies par, Amour courtois et

- Table Ronde, Genève, Librairie Droz, 1973.
- GREEN, D. H., Irony in the Medieval Romance, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- HAIDU, Peter, Lion-queue-coupée. L'écart symbolique chez Chrétien de Troyes, Genève, Librairie Droz, 1972.
- KELLY, Douglas, études recueillies par, The romances of Chrétien de Troyes. A symposium, Lexington (Kentucky), French Forum Publishers, 1985.
- MENARD, Philippe, Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age (1150-1250), Genève, Librairie Droz, 1969.
- OLLIER, Marie-Louise, Lexique et concordance de Chrétien de Troyes d'après la copie Guiot, avec introduction, index et rimaire. Traitement informatique par Serge Lusignan, Charles Doutrelepont et Bernard Derval, Montréal et Paris, Institut d'études médiévales et Librairie philosophique J. Vrin, 1986.
- VARTY, Kenneth, études recueillies par, An Arthurian tapestry. Essays in memory of Lewis Thorpe., Glasgow, University of Glasgow, 1981.

ZADDY, Z. P., Chrétien studies. Problems of form and meaning in Erec, Yvain, Cligès and the Charette, Glasgow, University of Glasgow, 1973.

b - Articles et parties de livre

BAUMGARTNER, Emmanuèle, "La fontaine au pin", dans DUFOURNET, Jean, études recueillies par, Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes. Approches d'un chef-d'oeuvre, Paris, Champion, 1988, p. 31-46.

BROWN, G. H., "Yvain's sin of neglect", Symposium, n° 27, 1973, p. 309-321.

COMBELLACK, C. R. B., "Yvain's guilt", Studies in Philology, n° 68, 1971, p. 10-25.

DUBOST, Francis, "Merveilleux et fantastique dans Le Chevalier au lion", dans DUFOURNET, Jean, études recueillies par, Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes. Approches d'un chef-d'oeuvre, Paris, Champion, 1988, p. 47-76.

DUBUIS, Roger, "Variations sur le motif du don contraignant", Marche Romane, Medievalia 80, vol. XXX, 3-4, p. 81-91.

DUFOURNET, Jean, "Le lion d'Yvain", dans DUFOURNET, Jean,

- études recueillies par, Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes. Approches d'un chef-d'oeuvre, Paris, Champion, 1988, p. 77-104.
- GALE, J. E., "Le chevalier au lion: Chrétien's warning of decadence", Romance Notes, n° 16, 1975, p. 422-429.
- GREEN, D. H. "The pathway to adventure", Viator, n° 8, 1977, p. 145-188.
- KELLY, Douglas, "Le jeu de la vérité", dans DUFURNET, Jean, études recueillies par, Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes. Approches d'un chef-d'oeuvre, Paris, Champion, 1988, p. 105-117.
- LACY, Norris, "Yvain's evolution and the role of the lion", Romance Notes, volume XII, n° 1, 1970, p. 198-202.
- LACY, Norris, "Organic structure of Yvain's Expiation", The Romanic Review, t. 61, n° 2, 1970, p. 79-84.
- MARACHE, Bernard, "Le mot et la notion d'aventure dans la "conjointure" et le "sen" du Chevalier au lion, dans DUFURNET, Jean, études recueillies par, Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes. Approches d'un chef-d'oeuvre, Paris, Champion, 1988, p. 119-138.

MENARD, Philippe, "Rires et sourires dans le roman du Chevalier au lion", dans DUFOURNET, Jean, études recueillies par, Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes. Approches d'un chef-d'oeuvre, Paris, Champion, 1988, p. 7-29.

MICHA, H. "Structure et regard romanesques dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes", Cahiers de civilisation médiévale, n° 13, 1970, p. 323-332.

NOBLE, Peter S., "Irony in Le Chevalier au Lion", Bulletin bibliographique de la société internationale arthurienne, 30, 1978, p. 196-208.

RIBARD, Jacques, "Yvain et Gauvain dans Le Chevalier au lion. Essai d'interprétation symbolique", dans DUFOURNET, Jean, études recueillies par, Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes. Approches d'un chef-d'oeuvre, Paris, Champion, 1988, p. 139-152.

RUNTE, H. D., "Yvain: le chevalier qui s'an fuioit", Incidences, n° 5, 1981, p. 17-25.

SANTUCCI, Monique, "La folie dans Le Chevalier au lion", dans DUFOURNET, Jean, études recueillies par, Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes. Approches d'un chef-d'oeuvre, Paris, Champion, 1988, p. 153-172.

SUBRENAT, Jean, "Pourquoi Yvain et son lion ont-ils affronté les fils de netun ?", dans DUFOURNET, Jean, études recueillies par, Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes. Approches d'un chef-d'oeuvre, Paris, Champion, 1988, p. 173-193.

VITTI, Z. P., "Chrétien de Troyes' Yvain: fiction and sense", Romance Philology, n° 22, 1968, p. 471-485.

WALTER, Philippe, "Temps romanesque et temps mythique: éléments pour une recherche", dans DUFOURNET, Jean, études recueillies par, Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes. Approches d'un chef-d'oeuvre, Paris, Champion, 1988, p. 195-217.

WHITEHEAD, F., "Yvain's wooing", Medieval Miscellany presented to E. Vinaver, sous la direction de F. Whitehead et F. E. Sutcliffe, Manchester, Manchester University Press, 1965, p. 321-336.

ZADDY, Z. P., "The question of Yvain's redemption", Chrétien Studies, 1973, p. 72-86.

III - OUVRAGES SUR L'IRONIE ET LA RHETORIQUE

a - Livres

BERGSON, Henri, Le rire. Essai sur la signification du comique, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

BERRENDONNER, Alain, Eléments de pragmatique linguistique, Paris, Editions de Minuit, 1981.

(Collectif), L'ironie, Travaux du centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, 2e édition, Lyon, Presses universitaires de Lyon, Collection Linguistique et Sémiologie, n° 2, 1978.

DUCROT, Oswald, Le dire et le dit, Paris, Editions de Minuit, 1984.

FREUD, Sigmund, Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient, Paris, Gallimard, 1988.

JANKELEVITCH, Vladimir, L'ironie, Paris, Librairie Félix Alcan, 1936.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, L'implicite, Paris, Armand Colin, 1986.

MAINGENEAU, Dominique, Éléments de linguistique pour texte littéraire, Paris, Bordas, 1986.

QUINTILIEN, Institution oratoire, tome V, livres VIII et IX, texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Les belles lettres, 1978.

SUHAMY, Henri, Les figures de style, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

b - Articles

ALMANZI, Guido, "L'affaire mystérieuse de l'abominable tongue-in-cheek", Poétique, n° 36, novembre 1978, p. 413-426.

BASIRE, Brigitte, "Ironie et métalangage", DRLAV, n° 32, 1985, p. 129-150.

BEDA, Allemann, "De l'ironie en tant que principe littéraire", Poétique, n° 36, novembre 1978, p. 385-398.

DUBOIS, Jacques, DUBOIS, Philippe, EDELINE, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie, MINGUET, Philippe, "Ironique et iconique", Poétique, n° 36, novembre 1978, p. 427-442.

Haidu, Peter, "Au début du roman, l'ironie", Poétique, n° 36,

novembre 1978, p. 442-466.

HUTCHEON, Linda, "Ironie et parodie: stratégie et structure",
Poétique, n° 36, novembre 1978, p. 467-477.

KERBRAT-DRECCHIONI, Catherine, "Problèmes de l'ironie",
Linguistique et sémiologie, Travaux du centre de recherches
linguistiques et sémiologiques de Lyon, 1976, numéro
intitulé "L'ironie".

KERBRAT-DRECCHIONI, Catherine, "L'ironie comme trope",
Poétique, n° 41, 1980, p. 108-127.

MUECKE, D. C., "Analyses de l'ironie", Poétique, n° 36,
novembre 1978, p. 478-494.

SPERBER, Dan, WILSON, Deirdre, "Les ironies comme mentions",
Poétique, n° 36, novembre 1978, p. 399-412.

III - OUVRAGES DE REFERENCE

DUCROT, Oswald et TUDOROV Tsvétan, Dictionnaire encyclopédique
des signes du langage, Paris, Seuil, 1972.

DUPRIEZ, Bernard, Gradus. Les procédés littéraires, Paris,
Union générale d'éditions, 1977.

FONTANIER, Pierre, Les figures du discours, Paris, Flammarion, 1977.

MORIER, Henri, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

TABLE DES MATIERES

Introduction	p. 2
I-Problématique de l'ironie	p. 6
A-Présence de l'ironie dans la rhétorique ancienne ...	p. 6
B-Définition traditionnelle	p. 10
C-Théories non-linguistiques de l'ironie	p. 13
D-Définition de l'ironie dans la rhétorique moderne...	p. 21
E-Approche pragmatique	p. 26
F-Synthèse	p. 41
II-Analyse des cas d'ironie	p. 49
A-De l'oral à l'écrit	p. 49
B-Ironie des significations: polyvalence des symboles p.	56
1-L'espace courtois	p. 56
a-Le verger	p. 56
b-La cour d'Arthur	p. 61
c-Le combat: Dieu et ses jugements	p. 69
2-L'éthique courtoise	p. 71
a-La quête de Calogrenant	p. 71
b-Le vilain	p. 73
c-La folie d'Yvain	p. 76
d-L'amour	p. 78
3-Le merveilleux	p. 88
a-L'anneau d'Yvain et le cadavre qui saigne p.	88
b-La fontaine magique	p. 94

	149
c-Le lion d'Yvain	p. 95
C-Rhétorique médiévale	p. 105
1-Techniques narratives liées à l'ironie	p. 105
a-Méprises, ruses et mystifications	p. 105
b-Inscription du réalisme dans le féérique .p.	109
c-Interventions du narrateur	p. 111
2-Jeux de langage	p. 116
a-Figures de style.....	p. 116
b-Effets de vocabulaire	p. 126
Conclusions	p. 133
Bibliographie	p. 137

JULIANA GENOVA-BERTHIAUME

LE TON IRONIQUE DANS "YVAIN" DE CHRÉTIEN DE TROYES

M.A. Lettres françaises

Yvain est reconnu comme le chef-d'oeuvre de Chrétien de Troyes. La remarquable finesse de l'écriture, la profonde pénétration psychologique du roman ont fait l'objet de nombre d'analyses. Mais au-delà de cette pénétration, se profile un regard indulgent et critique. Selon nous, c'est justement cette attitude, un peu ironique, qui est le plus grand mérite de l'auteur. Car, tout en posant l'isotopie de la littéralité, il la rend fictive et transparente comme une feuille d'automne prête à s'envoler.

Comment caractériser ce doigté léger avec les moyens conventionnels ? La première partie de ce travail passe en revue les études les plus marquantes sur l'ironie, en commençant par la rhétorique ancienne. Par ordre chronologique, nous nous arrêterons aux conceptions de Socrate, de Cicéron et de Quintilien, puis aux définitions classiques représentées par Fontanier, Dupriez et Morier. Les développements de Freud, de Bergson et de Jankélévitch méritent tout autant l'attention, car ils éclairent les études pragmatiques de Catherine Kerbrat-Orecchioni, de D. Sperber et D. Wilson, de D. Ducrot et de A. Berrendonner. Seul le recours à cette science relativement nouvelle permet de définir

l'ironie comme une distanciation, portant sur le texte lui-même, et non pas sur l'antiphrase toute seule. Le ton ironique, qui existe tout autant que le ton approximatif, dubitatif, etc, se traduit par un décalage du sens explicite et du sens implicite, dans un but sinon critique, du moins ludique. C'est précisément ce glissement de sens qu'on retrouve chez Chrétien de Troyes, sans que le lecteur puisse songer à une raillerie ou à une dénonciation proprement dite.

La seconde partie de ce travail essaie de rendre compte du jeu symbolique que Chrétien instaure, et cela dans une époque de traditions exégétiques millénaires. Ce jeu, cette polyvalence voulue des symboles, s'apparente, selon nous, à un ton ironique. L'ironie porte sur tout: l'espace courtois est le premier touché. Il comprend le paradis chevaleresque qu'est le verger, l'arbitrage de la cour d'Arthur, enfin le combat judiciaire. L'éthique courtoise est visée aussi par l'interprétation que donne Chrétien de la quête chevaleresque, des vilains et des fous, et surtout par sa manière de traiter l'amour. Le merveilleux même n'est pas exempt de doute: la preuve en est l'anneau magique d'Yvain, la fontaine et le lion.

La troisième partie du travail analyse les techniques narratives liées à l'emploi de l'ironie, telles les méprises et les ruses, l'inscription du réalisme dans le féerique et les interventions du narrateur. Les figures de style et les effets de vocabulaire qui prêtent à l'ironie méritent aussi qu'on s'y arrête.

En conclusion, on peut dire que toute l'oeuvre de Chrétien de Troyes est parcourue par un ton léger et ironique. Malgré

la rigidité des structures littéraires de son époque, l'auteur
semble nous envoyer un clin-d'oeil par delà le temps.