

Doute, conseil et dramatisation dans *El Conde Lucanor*, de Don Juan Manuel : le « sucre » et l'ordre

Milagros TORRES
Université de Rouen-Normandie
ÉRIAC

À François Delpech

Le doute est par nature dialogique. L'ébranlement de l'esprit qui produit une faille dans le monolithe des certitudes – la suspension de l'âme et du jugement – met en mouvement une dynamique duelle. Le deux marque *El Conde Lucanor*¹ depuis ses premières lignes et constitue l'un des piliers de sa singularité : le deux du doute, le deux du couple de protagonistes.

Le XIV^e siècle laisse pointer dans certains ouvrages littéraires du domaine hispanique une modernité, le début d'un changement progressif qui donnera comme résultat des productions majeures à la fin du Moyen Âge telles que *La Célestine*, roman érotique de la toute fin du XV^e siècle (1499), œuvre insolente et unique d'un juif converti, elle aussi dialoguée, dramatisée. Une nouvelle conscience individuelle, une nouvelle présence du moi dans les textes se fait sentir. Face à la prédominance médiévale du groupe, l'individu se fraie un chemin dans de nouveaux discours littéraires.

Quoi de plus individuel que le doute ? Quoi de plus humain ? L'humanisme avance sur des sentiers italiens et déploie ses ailes sur l'ensemble des territoires européens. L'une de ses manifestations majeures en littérature sera la construction de discours à la première personne, la présence d'un moi en face d'un autre moi dans des structures qui réservent une place plus ou moins grande au dialogue : le nom de Ramón Llull, référence incontournable dans ce contexte, brille dans le domaine catalan². Ces structures développent une prise de conscience de l'existence même de ce moi individuel – de sa matérialité pour commencer³ – une prise de conscience de ses positionnements face à l'autre et au monde. Les balbutiements du perspectivisme qui en découle, les interrogations individuelles sur l'existence et sur la vie sociale, sur les comportements individuels et collectifs, sur les profondeurs de l'homme en somme,

¹ Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor* [1335], éd. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1971. Nous suivrons toujours cette édition, en indiquant CL suivi de la page. C'est nous qui traduirons les passages cités.

² Voir Jesús Gómez, « El diálogo medieval y el *Llibre d'amic e amat de LLull* », *Revista de Literatura medieval*, 16, 2004, p. 41-61.

³ Don Juan Manuel fait allusion très explicitement au corps comme signe distinctif de l'individualité, chaque visage (« cara ») est unique ; voir CL, p. 50.

offrent un avant-goût des formes littéraires dialogiques de la Renaissance⁴. Comme Domingo Ynduráin nous le rappelait dans des cours inoubliables à l'Université Complutense de Madrid, le moi, la première personne du singulier, sera présent(e) et jouera un rôle primordial dans plusieurs genres littéraires du XVI^e siècle espagnol : la lettre, le dialogue, le premier roman picaresque, le *Lazarillo*. Une interrogation sur l'intime commence à se dessiner dans cette œuvre narrative didactique, dont les enjeux imaginaires sont suffisamment significatifs pour que l'on puisse voir dans *El Conde Lucanor* (1335)⁵ un embryon de roman dramatisé à forte charge morale et / ou éthique.

Mais revenons au doute et posons la situation, ce concept dans lequel Michel Bouquet voit l'essence du théâtre. Deux personnages, un noble et son serviteur, se présentent ensemble, dans une proximité spatiale et de situation sans marques précises, en train de parler. Voici la situation que l'on appellera situation 0. Au début de chaque chapitre, une interrogation nouvelle se pose au personnage puissant socialement, interrogation qui le fait douter, et ce sera le personnage subalterne qui, investi d'un pouvoir moral, d'un savoir et d'un savoir-faire, donnera un conseil utile à son seigneur, à l'aide d'un exemple souvent multiple et complexe. Les ramifications de l'exemple seront à la fois un attrait véritable pour le lecteur, et un facteur de difficulté pour la compréhension globale du récit. Le conseil sera, parce que jugé bon par l'auteur, Don Juan Manuel, poétisé dans des vers finaux.

La quête de ce conseil, renouvelée 51 fois, crée la structure globale de la première partie de *El Conde Lucanor*, celle qui nous intéresse : une série d'unités distinctes, de chapitres appelés *exemplos*, unis par les deux personnages face à face et par leur interrogation commune. Dans le cadre de la situation 0, surgit celle qui fait douter et chercher le conseil, situation 1, dans laquelle s'inscrit l'*exemplo* résumé dans chaque titre, qui présente une situation 2, modèle ou point de repère, qui peut inclure une situation 3, et ainsi de suite. À la fin du chapitre, on revient au doute initial, et le conseil se condense dans les quelques vers finaux mentionnés.

Inscrit dans la tradition du conte didactique ésope, et des collections d'exemples médiévaux appartenant à diverses traditions, dont la tradition orientale, le livre est imprégné d'oralité dominicaine : Don Juan Manuel a connu une bonne partie des *exempla* réinventés lors de conversations en tête à tête avec les dominicains du Monastère de Peñafiel⁶. Cette oralité de base est liée, à notre avis, au discours cadre dramatisé. Ce qui intéresse particulièrement le lecteur du *Conde Lucanor* est la marque

⁴ Voir Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana III. Los orígenes del humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II*, Madrid, Cátedra, 2002 ; Esther Gómez-Sierra (éd.), *Diálogo entre el prudente rey y el sabio aldeano (Olim libro de los pensamientos variables)*, Londres, Department of Hispanic Studies ; Queen Mary and Westfield College, 2000 ; J. Gómez, *El diálogo renacentista*, Madrid, Laberinto, 2000 ; Ana Vián et Consolación Baranda (éd.), *Diálogos españoles del Renacimiento*, Córdoba, Almuzara, 2010 ; Domingo Ynduráin, *Humanismo y renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 1994.

⁵ Voir CL, p. 28. Le livre comporte deux prologues et cinq parties : une première consacrée aux 51 exemples (contes didactiques), trois autres consacrées aux sentences et une dernière, conclusive, de caractère doctrinal.

⁶ Voir Don Juan Manuel, *Libro de El Conde Lucanor*, éd. Reinaldo Ayerbe-Chaux, Madrid, Alhambra Longman, 1985, en particulier l'étude préliminaire de A. Deyermond, p. 21-30. Carlos Heusch, « Oralité et refus de l'oralité dans *El Conde Lucanor* de Juan Manuel », *Pandora revue d'études hispaniques*, 2002, p. 125-139. Voir également María-Jesús Lacarra Ducay, *Cuento y novela corta en España*, 1. Edad Media, Barcelona, Crítica, 1999 ; Carlos Alvar, Ángel Gómez Moreno, Fernando Gómez Redondo, *La Prosa y el teatro en la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1991 ; Reinaldo Ayerbe-Chaux, *El Conde Lucanor. Materia tradicional y originalidad creadora*, Madrid, Porrúa, 1975 ; Joaquín Rubio Tovar, *La Narrativa medieval. Los orígenes de la novela*, Madrid, Anaya, 1990 ; Aníbal A. Biglieri, *Hacia una poética del relato didáctico: Ocho estudios sobre El Conde Lucanor. Una bibliografía*, Paris, Ediciones hispano-americanas, 1972.

singulière laissée par un auteur conscient de sa condition d'écrivain⁷, un écrivain qui invente quelque chose. Dans ce quelque chose de nouveau, nous allons étudier les marques dramatiques en général et la dramatisation du doute en particulier.

Dans une Castille en conflit permanent, Don Juan Manuel est un noble qui vit comme un roi, qui possède une armée de mille soldats, qui est capable de faire la guerre au roi et qui sera obsédé toute sa vie par un prestige et un pouvoir social qu'il n'a jamais réussi à atteindre totalement⁸. L'ambiguïté des rapports, la violence sous-jacente et avérée, manifestée physiquement et pouvant aller jusqu'à la mort, la méfiance, le mensonge, la trahison, voici une matière vitale qui a sans doute inspiré une bonne partie de la thématique liée au doute dramatisé dans *El Conde Lucanor*.

Nous mènerons la réflexion en trois moments : 1. La situation, 2. Feindre pour tester : geste, image, déguisement, 3. Neutraliser le doute : pré-conclusion.

La situation

Dans le cadre de la fiction, le comte Lucanor est assailli par une interrogation souvent posée par une situation vitale, sociale, politique, existentielle, concrète. Un jeu de poupées russes, de mises en abyme, structure le tout. La dramatisation vient tout d'abord de la brièveté, de la rapidité du discours narratif cadre : le narrateur à la troisième personne, l'auteur en arrière-plan, mettent Lucanor et Patronio rapidement face à face, avec peu de détails, et le problème, le cas conflictuel à résoudre, est présenté ; nous lisons dans l'exemple 1 : « Il était une fois le comte Lucanor parlant en secret avec son valet Patronio, son conseiller, et il lui dit : [...] » D'emblée la situation du conseil est posée : c'est la confiance, l'intimité, le secret, qui définissent la confrontation des deux personnages en train de parler. La petite narration préalable au surgissement du discours à la première personne peut être vue, justement, comme une espèce de didascalie narrative. Ainsi se crée une scène, bien évidemment non théâtrale, une sorte de mise en scène des personnages, qui ne sont pas décrits narrativement mais qui sont présentés côte à côte, face à face, dans la situation, dans l'espace de leur confrontation mentale, idéologique, de questionnement intime. Et c'est grâce à cette situation, sommaire mais essentielle, que le lecteur les visualise et les imagine y compris corporellement.

Comme le faisait remarquer récemment Pauline Doucet, étudiante agrégative de Rouen, lors d'une leçon sur *El Conde Lucanor*, le doute peut paraître contradictoire avec le propos didactique, avec la « certitude didactique », ce sont ses mots, qui, nous le savons, fonde l'ouvrage. Pourtant, c'est le doute, l'intranquillité, pour employer le mot de Pessoa, l'inquiétude de l'esprit face à un choix difficile, ou à une impossibilité apparente de choix ou de solution, qui crée la situation. Une pause accompagne le surgissement de celle-là ; et cette pause est le portique de l'*exemplo* : « Un autre jour parlait le comte Lucanor avec Patronio, et celui-là lui racontait son affaire de la sorte » (Ex. XI, p. 93). D'autres démarrages situationnels peuvent être cités : « Le comte Lucanor parlait avec Patronio, son conseiller, de cette façon » (Ex. 28, p. 168). « Une autre fois parlait le comte Lucanor avec Patronio et il lui dit » (Ex. 25, p. 187), « Un jour, le comte Lucanor parlait avec Patronio, son conseiller, de cette manière » (Ex. 30, p. 174). Il s'agit d'un schéma récurrent avec peu de variantes. Celles-ci se manifestent dans l'alternance entre « *manera* » et « *guisa* », pour dire « façon », terme polysémique

⁷ Voir Harlan Sturm, « Author an authority in *El Conde Lucanor* », *Hispanófila*, 52, 1974, p. 1-10.

⁸ Voir David A. Flory, *El Conde Lucanor : Don Juan Manuel en su contexto histórico*, Madrid, Pliegos, 1995.

dans le livre, comme Olivier Biaggini l'a bien montré⁹. Et la brièveté de l'expression accueille une problématique à chaque fois océanique, immense, immensément complexe, qui se présente comme relativement simplifiée. Cette simplification progressive aboutit dans les quelques vers finaux qui essaient de synthétiser le conseil, de rendre simple ce qui est compliqué, et de neutraliser ainsi le doute.

Nous sommes frappés par le peu d'informations diégétiques fournies : pas d'allusion à l'histoire préalable des personnages, pas de description de ceux-ci, pas d'anecdotes, pas d'événements, pas de précisions sur l'espace et le temps. Nombreux, la plupart, sont les exemples qui commencent en rappelant la notion de conseil, qui lie le comte à son valet, et dont l'origine est Patronio, le « *consejero* », valet qui incarne la sagesse. Son nom en dit long sur l'autorité conférée au personnage. Remarquons la précision très intéressante du début de l'exemple 3 : « un jour le comte Lucanor se mit à l'écart avec son conseiller Patronio ». « À l'écart » car, pour que le conseil puisse trouver son espace et son déroulement, il faut s'éloigner du brouhaha social, de la présence nocive des soucis, des menaces et des peurs, pour isoler la chose à penser ensemble. Le terme « *poridat* », secret, espace privé, marque de manière récurrente cette nécessité de mise à l'écart. La rapidité de ces *incipits* et leur manque de détails en dehors justement du terme « conseiller » est flagrante. Pourtant, dans la stratégie d'écriture de Don Juan Manuel, ces démarrages sont essentiels à l'invention d'un nouveau moule rhétorique qui conduit la tradition de l'*exemplum* vers des sentiers novateurs : le doute pénètre dans la texture hiératiquement didactique du conte pour l'adapter aux besoins d'une nouvelle sensibilité, d'une nouvelle approche de la réflexion. Certes, l'*exemplum* continue à donner l'exemple, limitant, comme il est fréquent au Moyen Âge, l'argumentation, mais l'exemple est soumis au jugement ou, mieux encore, à la considération de deux intelligences articulées. Voilà, semblent nous dire les protagonistes, nous sommes là et le comte ne sait que penser ou que faire ; veuillez nous accompagner dans le parcours de l'exploration qui vise le conseil, et, par la même occasion, amusez-vous. Le doute est donc au cœur de l'articulation éthique et esthétique du livre : il pose la situation dramatisée et entraîne le choix du « sucre », « *azúcar* », tel est le mot employé par l'auteur dans son prologue¹⁰, c'est-à-dire la succulence de la narration dramatisée qui accompagnera la pilule morale à avaler. Et là, le lecteur parfois se perd délicieusement dans la rêverie fictive : le sucre semble devenir premier, prendre une densité et une importance telles que le lecteur oublie quelque peu le propos moral à atteindre. Et le chemin vers le conseil se transforme donc en sucre, ou presque.

Par ailleurs, la binarité permet une sorte de procédé thérapeutique, cathartique, face au désagrément, même au *pathos* du doute, dans lequel le lecteur peut se projeter, créant ainsi une connivence indispensable au conseil et à l'enseignement.

Donner et recevoir, donner pour recevoir, aider et attendre quelque chose en retour, se méfier et se protéger, masquer ou feindre pour contrôler ou prendre le pouvoir, tromper pour tester, toi et moi, deux ennemis potentiels, moi et toi, deux êtres humains

⁹ Olivier Biaggini, *Le Gouvernement des signes : El Conde Lucanor de Don Juan Manuel*, Paris, PUF / CNED, 2014, p. 58.

¹⁰ CL, p. 52. « *Et esto fiz segund la manera que fazen los físicos que, quando quieren fazer alguna melizina que aproveche al fígado, por razón que naturalmente el fígado se paga de las cosas dulçes, mezcla[n] con aquella melezina que quiere[n] melezinar el fígado, açúcar o miel o alguna cosa dulçe ; et por el pagamiento que el fígado a de la cosa dulçe, en tirándola para sí, lieva con ella la melezina quel a de aprovechar* ». « Et je fis cela à la manière des médecins qui, quand ils veulent élaborer quelque remède qui profite au foie – car le foie apprécie les choses sucrées – ils mélangent ledit remède au sucre ou au miel ou bien à quelque chose de sucré ; et en vertu de l'appétence du foie envers les choses sucrées, en assimilant celles-ci, le foie assimile aussi le remède guérisseur. » C'est nous qui traduisons.

qui entrent en relation et donc la possibilité d'harmonie s'offre à nous mais le conflit guette, il sera de toute évidence au rendez-vous. Une morale pragmatique et intéressée sur fond de dogme chrétien qui vise plus le salut de l'âme que l'amour d'autrui sur terre, survole le conseil déployé dans les 51 *exempla* numérotés du *Conde Lucanor*, ainsi que les sentences de la deuxième partie et des trois parties qui suivent.

Feindre : geste, image, déguisement

Tromper, masquer, mentir pour voir, pour donner à voir, pour mettre à l'épreuve, pour montrer et dévoiler : voilà des procédés de dramatisation que l'on trouve à l'intérieur des exemples eux-mêmes. Ainsi, le geste, l'image, le masque, atteignent une importance primordiale dans la fabrication de micro-spectacles, si je puis m'exprimer ainsi, à l'intérieur de la narration. Nous examinerons trois d'entre eux pour étayer l'analyse : l'exemple 1, le 27 et le 35.

Dans l'exemple 1, l'un des plus emblématiques de l'œuvre, sorte de guide de lecture pour les exemples qui suivent¹¹, intitulé « Ce qui est arrivé à un roi avec son favori », Lucanor raconte à Patronio que l'un de ses amis est obligé de partir et de lui laisser toutes ses terres, quelques-unes vendues, les autres sous sa tutelle. Le comte demande conseil à Patronio à ce propos, car le doute au sujet de la sincérité de son ami le tenaille. Le jeu de poupées russes se met en marche. Il s'agit de mettre à l'épreuve l'amitié. Patronio raconte donc l'histoire d'un roi qui avait un favori jaloux de tous. Les jaloux faisaient tout pour créer de l'inimitié entre le favori et le roi. Mais ils ne parvenaient pas à le faire douter de celui-là ; le texte dit qu'il ne doutait pas de « lui » ni de son « service¹² ». L'histoire racontée par Patronio se démultiplie et dans le jeu de mise en abyme déployé, apparaît un favori qui demande conseil à un philosophe captif, situation miroir de la situation 1 qui suscite la méfiance du comte au sujet de la proposition alléchante que le roi lui avait faite : tout lui laisser avant de partir. Le philosophe prisonnier invente une « manière », qui prend la forme ici d'une petite mise en scène qui a pour but de mettre à l'épreuve et de contrer le danger, restituant ainsi la vérité. S'offre aux yeux du lecteur-spectateur un véritable personnage déguisé et apprêté pour représenter la scène-épreuve, un micro-spectacle narratif : le philosophe propose au favori de se raser la tête et la barbe, de mettre un habit de mendiant et d'aller voir le roi pour lui montrer qu'il est fidèle et qu'il n'est pas intéressé. Si le roi part, il l'accompagne car il veut partager non seulement le bien que le roi lui propose, mais ses peines, les désagréments liés à l'exil. Et de même que le roi ne se soucie plus de sa femme ni de son fils, ni du royaume, le favori non plus. Les pièces mises dans les plis du vêtement leur permettront de subvenir à leurs besoins toute une vie. C'est le passage à l'acte – à une *actio*, narrée, certes, mais *actio* tout de même –, c'est l'incarnation de l'idée dans le corps du favori, à travers le déguisement et les gestes qui l'accompagnent, c'est ce *sucre*-là, qui donne une véritable épaisseur au conseil qui se voit plus qu'il ne s'entend. L'épreuve inventée par le roi a son reflet spéculaire dans le petit spectacle mis en scène pour lui. La tromperie a deux sens fondamentaux, un toxique et un autre salutaire. Le deuxième prend une forme empreinte de théâtralité à l'intérieur de la fiction narrative. Le geste et l'image viennent remplacer le raisonnement.

Ce qui nous intéresse ici c'est que l'auteur a recours à une dramaturgie narrative du conseil : pour que le conseil surgisse du masque du déguisement, il faut que la construction d'un personnage fictif – qui se met en scène lui-même – intensifie la mise à l'épreuve et parvienne à susciter une prise de conscience, sorte de catharsis, qui ouvre

¹¹ Voir O. Biaggini, *Le Gouvernement des signes*, op. cit., p. 161.

¹² *CL*, p. 55.

les yeux, qui donne à voir, autant aux personnages qu'au lecteur. Une tromperie à but moral se déploie sous nos yeux. La morale n'est pas formulée de manière univoque et plate, elle transparaît dans l'éclat équivoque du micro-spectacle raconté.

Le « *delectare* » de cette dramatisation est la condition *sine qua non* du « *prodesse* ». Le dénouement efface le doute, dévoile la vérité – que certains trouvent double : le roi reconnaît avoir voulu mettre à l'épreuve la loyauté du favori, Patronio dévoile le sens de sa stratégie sophistiquée. Sans débat ni délibération, le narrateur clôt l'*exemplo* en affirmant que le comte s'en trouva fort bien conseillé (« *et fallóse ende bien* » ; « il s'en trouva fort bien »). L'impact de l'image, du spectacle narratif, agit autant pour le récepteur interne, le roi, que pour le comte et pour le lecteur. L'auteur, Don Juan Manuel, fit écrire donc l'histoire, en en condensant la morale dans les vers finaux.

Passons maintenant à deux autres exemples qui me tiennent particulièrement à cœur : tous deux traitent de l'image de la femme dans l'œuvre et montrent des procédés de dramatisation similaires et particulièrement significatifs.

Oliver Biaggini résume clairement la représentation de la femme dans le livre : les figures féminines sont représentées de façon très contrastée, en deux groupes, comme des « repoussoirs » ou comme des « modèles à suivre¹³ ». Dans les exemples 27a¹⁴ et 35, l'attitude transgressive de la femme est présentée comme « un danger pour l'ordre conjugal et socio-politique¹⁵ ». L'exemple 27b présente la femme fidèle et respectueuse de son mari. Biaggini part d'une hypothèse d'orientation ouvertement féministe : « chez la femme, le principe de contradiction est un principe d'autodestruction¹⁶ ». Autrement dit, « une femme rebelle à son mari se condamne à mourir¹⁷ ». On partira donc une fois de plus du doute, du deux, pour en arriver, à travers les procédés de dramatisation particulièrement crus par moments, à dégager une morale qui paraît unitaire mais problématique.

Un schéma binaire ouvre encore une fois l'exemple 27, « Ce qui est arrivé à un empereur et à Don Alvar Háñez Minaya avec leurs femmes ». Le doute du comte part de l'attitude opposée de deux frères de Lucanor, l'un fasciné par son épouse et ne pouvant rien faire sans elle, l'autre, ne pouvant pas supporter sa femme. L'amour et la haine des deux frères pour la gente féminine se manifestent spatialement : l'un ne peut s'éloigner du lieu où se trouve son épouse, l'autre, je cite, « on ne peut lui faire accepter de la voir de ses yeux ni entrer dans une maison où elle puisse se trouver¹⁸. » La réponse de Patronio part du constat de la binarité extrême que présente le cas de Lucanor, et il condamne d'emblée cet excès : « vos deux frères font erreur, car l'un ne devrait pas montrer un si grand amour et l'autre un si grand désamour à ces dames avec lesquelles ils sont mariés¹⁹. » L'erreur vient, encore une fois, de la « *manera* », des « modalités » de comportement des femmes. Patronio propose donc d'examiner deux histoires-modèles, celle de l'empereur Fadrique et celle de don Alvar Háñez avec leurs épouses. La précision rhétorique de Patronio attire notre attention :

¹³ Sur les aspects ouvertement misogynes du livre, voir O. Biaggini, *Le Gouvernement des signes*, op. cit., p. 209. L'intérêt se trouve surtout, selon l'auteur, dans le maniement juanmanuelien de ces éléments.

¹⁴ O. Biaggini identifie les deux parties de l'exemple 27 par 27a (« femme repoussoir ») et 27b (« femme modèle à suivre ») ; nous reprenons cette identification.

¹⁵ *Ibid.*, p. 209.

¹⁶ *Ibid.*, p. 214.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *CL*, p. 157.

¹⁹ *Ibid.*

Monsieur le Comte Lucanor – dit Patronio – parce que ces deux exemples sont deux et je ne pourrais point vous les dire en un seul, je vous raconterai d’abord ce qui est arrivé à l’empereur Fadrique et je vous raconterai ensuite ce qui est arrivé à Alvar Hãñez²⁰.

Avec le doute, vient l’idée du changement de comportement au fil du temps, une fois le mariage installé. Fadrique ne savait pas que sa femme, d’apparence réservée et douce, allait se révéler la plus « revêche » (« *brava* ») et la plus « forte » (« *fuerte* ») et « la plus indomptable du monde²¹ » (« *et la más revesada cosa del mundo* »). Après une période d’observation, Fadrique consulte le pape qui s’en lave les mains et laisse la solution à l’entendement et à la subtilité de l’empereur. Le micro-spectacle narratif ne se laisse pas attendre et il prend la forme d’une chasse. L’empereur recommande à sa femme de ne pas utiliser, pour soigner sa gale, des herbes destinées à oindre les flèches qui servent à tuer les cerfs. En revanche, il lui en laisse une autre, très efficace et adéquate. Des témoins tentent de raisonner la femme rebelle et méfiante sans succès, elle fait le contraire de ce que son mari lui a conseillé, pensant qu’il lui a tendu un piège. Une forme de mise en espace, à travers un discours véhément, très dramatisé, à la première personne, montre le personnage de la femme rebelle qui court à la catastrophe :

¡Veed el falso del emperador, lo que me fue dezir! Porque él sabe que la sarna que yo he non es de tal manera commo la suya, dixome que me untasse con aquel unguento que se él untó, porque sabe que non podría guaresçer con él, mas de aquel otro unguento bueno con que él sabe que guaresçría, dixo que non tomasse dél en guisa ninguna; mas por le fazer pesar, yo me untaré con él, et quando él viniere, fallarme ha sana. Et so çierta que en ninguna cosa non le podría fazer mayor pesar, et por esto lo faré.

« Voyez la fausseté de l’empereur, ce qu’il a osé me dire ! Parce qu’il sait que la gale que j’ai n’est pas comme la sienne, il m’a dit d’oindre ma peau avec cet onguent qu’il s’appliqua, parce qu’il sait qu’il ne me guérirait pas. Il m’a dit en revanche de ne pas utiliser cet autre sous aucun prétexte, alors qu’il est bon, car il sait qu’il me guérirait. Alors, pour le contrarier et lui faire de la peine, je l’utiliserai quand même, et quand il reviendra il me trouvera guérie. Je suis certaine que de cette manière je lui causerais un grand chagrin et c’est pour cela justement que je vais le faire. »

Les dames et les chevaliers qui l’entourent la supplient, avec véhémence, de ne pas le faire « *muy fieramente llorando* » (« pleurant à chaudes larmes ») mais sa méfiance et son entêtement la conduisent à la mort. On la voit dans le texte s’appliquer la pommade et mourir dans d’atroces souffrances : « *Et a poco rato començol a tomar la rabia de la muerte*²² ». Mais le conseil implicite n’est pas limpide. S’agit-il de deux méfiances dramatisées ? Le mari savait-il que sa femme ferait le contraire du conseil donné et avait-il tout préparé en conséquence ?

Alvar Hãñez a une expérience inverse : un petit spectacle narratif met en scène sa femme doña Vasçuãana, Alvar Hãñez et son neveu face à un groupe de juments, que le mari déclare être des vaches afin de la mettre à l’épreuve et de montrer à son neveu ce qu’est une bonne épouse, puis face à un groupe de vaches qu’il nomme juments. Doña Vasçuãana lui donne raison en tout. Les éléments d’une dramatisation aux teintes presque comiques sont là : un dialogue fluide au rythme rapide, la mise en espace, les marques déictiques de la situation (les personnages désignent les animaux en question : « *éostas yeguas son y non vacas* » ; « celles-ci sont des juments et non des vaches²³ »), l’inversion logique surprenante et joyeuse. La morale matrimoniale fait un détour théâtralisé et amusant pour revenir à une gravité théorisée par Patronio à la fin de

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 160.

²³ *Ibid.*, p. 165.

l'exemplo. Il fait l'éloge de la soumission de la femme et souligne la nécessité pour le mari de dresser son épouse sans tarder – il insiste bien sur ce point dans les vers finaux : « Le premier jour de mariage, le mari doit montrer quelle vie ils devront mener et comment cela se passera²⁴. »

C'est l'exemple 35 qui, parmi les trois que nous avons choisi d'analyser, mène les procédés de dramatisation examinés à leur climax expressif et émotionnel. Le sujet est ancien : la soumission de la femme rebelle, qui plonge ses racines dans diverses traditions folkloriques²⁵ et dont Shakespeare a offert l'une des théâtralisations les plus marquantes avec *The Taming of the Shrew / La Mégère apprivoisée*²⁶. Le titre de l'exemple est le suivant : « Ce qui est arrivé à un jeune homme qui a épousé une femme très forte et indomptable ». Il s'agit de marier un valet du comte avec une femme riche et « *honrada* » (« de bonne réputation »), mariage très avantageux pour lui, car il lui permettrait de se hisser socialement, mais la promesse est « la plus indomptable et la plus forte du monde²⁷ ». Quel conseil donner à ce valet ? Faut-il l'épouser ou non, se demande le comte, car lui aussi se fait conseiller épisodiquement. L'exemple s'incarne dans la figure d'un Maure, « *omne bueno*²⁸ ».

Afin de dresser la jeune femme, le mari déploie un spectacle d'horreur, un spectacle macabre destiné à la terroriser dès la nuit de noces : pendant le dîner, préparé par les membres de la famille qui s'absentent ensuite, mais dont la présence symbolique en tant que spectateurs *in absentia* est spécifiée dans le discours, la terrible scène a lieu. Le mari demande de l'eau au chien, au chat et au cheval pour se laver les mains, les apostrophant avec virulence : « – ¡Perro, danos agua a las manos! » (« – Chien, donne nous de l'eau pour nous laver les mains²⁹ ! » Bien évidemment, les animaux ne sont pas en mesure de le satisfaire. Le récit dramatisé donne une importance primordiale au mouvement, aux déplacements dans l'espace ; le mari poursuit avec colère le chien qui s'enfuit :

Et desque vio que lo non fazía, levantóse muy sañudo de la mesa et metió mano a la espada et endereçó al perro. Quando el perro lo vio venir contra sí, comenzó a foyr, et él en pos él, saltando amos por la ropa et por la mesa et por el fuego, et tanto andido en pos dél fasta que lo alcançó, et cortol la babeça et las piernas et los braços, et fízolo todo pedaços et ensangrentó toda la casa et toda la mesa et la ropa.

« Et lorsqu'il vit qu'il ne le faisait pas, il se leva de table, plein de colère et, saisissant son épée, il fondit sur le chien. Quand celui-ci le vit arriver, il s'enfuit et le mari partit à sa suite, sautant par dessus les vêtements, la table, le feu jusqu'à l'atteindre et alors il lui coupa la tête et les jambes et les bras [*sic*], et le dépeça, laissant la maison, la table et les vêtements tout ensanglantés³⁰. »

²⁴ *Ibid.*, p. 168.

²⁵ Voir à ce propos les travaux indispensables de François Delpech, en particulier « La leyenda de la serrana de la Vera : las adaptaciones teatrales », *La Mujer en el teatro y la novela del siglo XVII, actas del segundo coloquio del grupo de estudios sobre el teatro español (1978)*, Toulouse, Institut d'études hispaniques et hispano-américaines, Université de Toulouse-le-Mirail, 1979, p. 25-36.

²⁶ Voir Manuel Alcalá, « Don Juan Manuel y Shakespeare, una influencia imposible », *Filosofía y Letras*, 19, 1945, p. 55-67.

²⁷ *CL*, p. 187.

²⁸ Sur la lexie « *omne bueno* », voir Georges Martin, *Les Juges de Castille, Mentalités et discours historique dans l'Espagne médiévale*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 371 : « En fait, *omne bueno* constituait une qualification évaluante, susceptible de traverser toutes les partitions sociologiques. Mieux : sa vocation dominante fut sans doute de dénoter communément, de rassembler sous une même étiquette, en dépit de la naissance, de l'ordre, voire de la place occupée dans l'échelle de la richesse et du pouvoir, des hommes particulièrement aptes à servir l'intérêt général ; bref : une élite publique. »

²⁹ *CL*, p. 189.

³⁰ *Ibid.*

La femme contemple tétanisée le spectacle, de même que le lecteur spectateur, un second niveau de contemplation macabre et exemplaire. L'image « suscite directement l'émotion³¹ », une émotion polysémique dont l'impact est tout d'abord équivoque. Pourquoi le mari s'adonne-t-il à un tel déploiement d'actes barbares, qui remplacent toute parole ? La présence du discours direct est prépondérante et donne une vivacité particulière à la scène, les images, d'une extrême violence, densifient le propos. Le micro-spectacle narratif se clôt lorsque le mari demande à sa femme de lui apporter de l'eau pour se laver les mains, avec la satisfaction de sa demande et avec un commentaire à la première personne la remerciant, car elle a évité le pire. Le texte fait allusion au silence de la femme pendant cette première nuit et à sa totale soumission : « elle faisait ce qu'on lui demandait³² », avec une probable allusion érotique. La peur panique éclate le lendemain lorsqu'elle raconte tout à sa famille, qui montre son admiration envers le savoir-faire du jeune homme, capable de gouverner sa maison de la sorte. L'ordre patriarcal triomphe et le mariage n'est plus qu'une forme de plus des relations de pouvoir qui visent à maintenir l'ordre social. Le conseil final de Patronio neutralise le doute initial et semble juger bon un tel comportement. Une telle stratégie littéraire et morale garantit l'étonnement pour le lecteur devenu spectateur, qui passe par le regard et l'émotion cathartique qui en découle.

Neutraliser le doute : pré-conclusion

Si le doute met en mouvement toute la rhétorique de l'*exemplum*, une simplification abrupte du problème posé y met fin. Nous sommes frappés par la rapidité avec laquelle le dénouement a lieu : une fois exposée l'histoire, souvent multiple, qui sert de modèle à suivre ou de point de comparaison, le comte Lucanor, sans débat, sans désaccord, sans délibération, trouve systématiquement le conseil de Patronio adéquat et bon, et s'en trouve « *ende bien* », c'est-à-dire, satisfait, voire apaisé intérieurement. De même que la didascalie narrative initiale était rapide, sans détails, sans considérations annexes, la fin survient rapidement et, de manière récurrente, présente : 1. la satisfaction du comte ; 2. la conscience métalittéraire de l'auteur, Don Juan Manuel, donc la nécessité de fixer par écrit, dans le livre, ce qui, dans la fiction, a eu lieu oralement ; 3. la morale condensée dans les derniers vers.

On pourrait penser que, dans un livre de prose didactique, ce qui compte fondamentalement est la production de cette morale finale. Mais tout nous pousse à penser que l'intérêt de l'œuvre s'inscrit notamment dans les interstices de ce « sucre » qui attire le lecteur, dans le choix des images marquantes, dans l'emboîtement labyrinthique des histoires, dans la singularité parfois pittoresque des personnages, même s'il n'y a pas de véritable réflexion commune formulée, de véritable évolution des protagonistes, de véritable théorisation morale. L'absence de délibération donne une valeur supplémentaire à l'image, à l'acte : ils suscitent directement l'émotion du récepteur. Le comte et le lecteur sont ainsi reliés par une lecture plus perspicace qu'univoque et claire. Mais, en l'absence de délibération explicite, force est de constater que la polysémie est bien présente et donc, malgré la simplification finale apparente, une forme de liberté offerte à celui qui lit. Le conseil tombe de son propre poids, il a pour but de neutraliser le doute, mais les harmoniques du conflit, de la pensée conflictuelle, continuent de se faire entendre.

³¹ Ce sont les termes employés par Monique Roumette, américaniste de l'Université Paris 13, que je remercie, lors d'une conversation fructueuse.

³² *CL*, p. 192.

Paul Sudaka, un ami philosophe avec qui je m'entretenais récemment au sujet du *Comte Lucanor*, me disait, découvrant l'œuvre, qu'elle était intéressante « parce qu'elle partait dans tous les sens ». Cette perception, venue d'un regard extérieur au monde culturel et littéraire de notre livre, ne manque pas d'intérêt. En effet : une hétérogénéité radicale³³ agrémente la bien connue homogénéité d'*El Conde Lucanor*.

Patronio acquiert de plus en plus de pouvoir, à tel point que, dans le dernier exemple, il demande à son apprenti existentiel d'arrêter là : le chemin parcouru ensemble doit prendre fin. Une « délégation » de l'auteur dans la peau d'un personnage subalterne, soumis au pouvoir du comte dans la relation sociale conventionnelle, libère la responsabilité morale de l'auteur : c'est un autre qui moralise. Le signe moins que la condition de valet comporte par rapport au comte, semble lui donner un plus par rapport à la clairvoyance nécessaire dans ce bas monde. Le personnage puissant socialement a besoin de l'allègement, du dépouillement incarné par son valet, pour parcourir librement et en profondeur les méandres de l'existence, ses risques et ses périls.

Final

Revenons, pour finir, au prologue et écoutons la voix de Don Juan Manuel :

Et porque cada omne aprende mejor aquello de que se más paga, po rende el que alguna cosa quiere mostrar [a otro], dévegele mostrar en la manera que entendiere que será más pagado el que la ha de aprender. Et porque [a] muchos omnes las cosas sotiles non les caben en los entendimientos, porque non las entienden bien, non toman plazer en leer aquellos libros, nin aprender lo que es escripto en ellos. [...] 10o rende, yo, don Johan, fiyo del infante don Manuel, adelantado mayor de la frontera et del regno de Murçia, fiz este libro compuesto de las más apuestas palabras que yo pude, et entre las palabras entremetí algunos exiemplos de que se podrían aprovechar los que los oyeren.

« Et parce que chacun apprend mieux ce qui lui plaît mieux, celui qui veut montrer quelque chose [à quelqu'un d'autre], doit lui montrer de la manière la plus plaisante pour celui qui doit l'apprendre. Et parce que les choses subtiles ne tiennent pas dans les entendements de certains, parce qu'ils ne les comprennent pas bien, ils n'aiment pas lire certains livres ni apprendre ce qui est écrit dedans. [...] C'est pour cela que moi, don Johan, fils de don Manuel, gouverneur de la frontière et du règne de Murcie, je fis ce livre avec les mots les plus beaux que je pus, et entre les mots, je mis des exemples profitables à ceux qui liraient³⁴. »

Une attention particulière au *delectare* préside à la construction d'un ouvrage consacré *a priori* au *prodesse*. Ce *delectare* devient progressivement premier enjeu littéraire et c'est dans cette quête que s'inscrivent les procédés de dramatisation étudiés. L'image, le geste, la véhémence tragique, la surprise comique, le tout dans la situation 0 où la première personne et les corps côte à côte encadrent et donnent forme à la matière imaginaire globale : voilà une bonne partie du plaisir littéraire recherché par ce noble aux vrais talents d'écrivain, ce pré-humaniste encore obsédé par la survie sociale de la noblesse face au pouvoir royal³⁵. Obsédé aussi par la survie de l'homme dans la jungle

³³ Voir O. Biaggini, « Stratégies du texte hétérogène dans le *Conde Lucanor* de Don Juan Manuel », *Atalaya* [En ligne], 11 / 2009, mis en ligne le 20 avril 2009, consulté le 30 janvier 2016. URL : <http://atalaya.revues.org/377>.

³⁴ *CL*, p. 51 ; c'est moi qui traduis. Voir sur la question du destinataire du conseil le très intéressant travail de Maria Jesús Lacarra, « El adoctrinamiento de los jóvenes en *El Conde Lucanor* », *e-Spania* [en ligne], 21 juin 2015, mis en ligne le 26 mai 2015, consulté le 27 janvier 2016. URL : <http://e-spania.revues.org/24727> ; DOI : 10.4000/e-spania.2472.

³⁵ Voir à ce propos A. D. Deyermond, « Cuentística y política en Juan Manuel : El Conde Lucanor », dans Leonardo R. Funes et José Luis Moure (éd.), *Studia in honorem Germán Orduna*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, p. 225-239.

vitale. La difficulté de vivre et ses déclinaisons infinies sont à la base du sucre constamment offert au lecteur.

Il n'y a pas de véritable évolution des personnages : chaque exemple remet les compteurs à zéro. L'apprentissage est pragmatique et la réflexion figée par les circonstances de chaque cas. La théorisation possible, outre les vers finaux, se trouve dans les blancs dans lesquels le lecteur peut installer sa propre interrogation. Le doute est, plus qu'éliminé, neutralisé. Curieusement, c'est le cadre dramatisé autour du doute dans la situation 0 qui permet de trouver une nouvelle structure narrative et imaginaire qui conduit la tradition de l'exemple, donc du conseil, sur de nouveaux sentiers.

Oui, le livre part dans tous les sens, prenons le mot dans toute son extension sémantique : guide de conduite, radiographie de l'âme humaine, de ses vices et ses vertus mais surtout, un ouvrage dans lequel un homme parle de ses problèmes à un autre homme qui écoute et qui conseille. Ce schéma aura, nous le savons tous, une longue vie³⁶.

³⁶ Je remercie vivement : Gwladys Martin, Claudine Marion-Andrès et Daniel Lecler.