

## **Le(s) dialogue(s) dans le *Conde Lucanor* de Don Juan Manuel : de la *manera* à la *materia***

**PÉNÉLOPE CARTELET**

UNIV. LILLE, ULR 4074 - CECILLE - CENTRE D'ÉTUDES EN  
CIVILISATIONS LANGUES ET LETTRES ÉTRANGÈRES, F-59000 LILLE,  
FRANCE  
penelope.cartelet@univ-lille.fr

*...de aquí adelante començaré la materia del libro  
en manera de un grand señor que fablava con un su consegero  
(Don Juan Manuel, "Prólogo" del Libro del conde Lucanor)*<sup>1</sup>.

1. La forme dialoguée occupe une très grande place dans la littérature médiévale, puisqu'elle informe de très nombreuses œuvres, voire constitue des genres entiers, bien au-delà de la seule pratique théâtrale, à laquelle on réduit trop souvent l'emploi généralisé du dialogue. Entendu comme « enchaînement de discours d'interlocuteurs qui se répondent » (Rafaèle Audoubert, dans ce même volume)<sup>2</sup>, le dialogue peut être perçu comme un « hypergenre » selon le terme employé par Dominique Maingueneau<sup>3</sup>, tant il est susceptible de se développer au sein de genres littéraires variés. Il est, en effet, constitutif de pratiques ludiques, tels le *joc-partit* ou le débat littéraire<sup>4</sup>, mais aussi, et sans doute surtout, de pratiques didactiques, telles que

1 Je cite le *Libro del conde Lucanor* selon l'édition suivante : Don Juan MANUEL, *El conde Lucanor*, ed. de Guillermo SERÉS, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2006, la citation p. 14. Les références à cette œuvre seront indiquées tout au long de l'article par l'abréviation *CL*, suivie du numéro de page de la citation.

2 La définition du dialogue proposée par Marie Anne Polo de Beaulieu (2012 ; 12), comme « transcription au style direct d'une conversation réelle ou fictive », me semble très opérante si on analyse le dialogue à l'intérieur d'une œuvre donnée (comme ce sera le cas dans ces pages au sujet du *Conde Lucanor*), mais elle est moins directement applicable à la construction d'un dialogue entre plusieurs œuvres distinctes, comme celui qui se crée entre les *preguntas* et *respuestas* de poètes différents dans la poésie curiale du XV<sup>e</sup> siècle castillan.

3 « L'affectation d'un texte à la catégorie du "dialogue" repose en principe sur des propriétés formelles : c'est un formatage, un type élémentaire d'organisation textuelle dans lequel alternent des tours de parole. C'est précisément pour cela que nous y voyons un *hypergenre*. » (Maingueneau, 2006 ; 42).

4 Voir, pour le domaine hispanique, les textes présentés et édités par Enzo

les *disputationes* scolastiques ou les innombrables traités théoriques construits sur l'armature discursive d'un échange entre un maître et son disciple.

2. C'est ce cadre à la fois lâche et fécond que choisit Don Juan Manuel pour développer ses principales œuvres, qui prennent toutes appui sur un dialogue fictif pour transmettre la pensée manuéline relative à la société de son temps et, en particulier, aux valeurs de son propre état, la noblesse. Le *Libro del cavallero et del escudero* (entre 1326 et 1328) met ainsi en scène un vieux chevalier, converti en ermite, qui instruit un jeune écuyer au sujet des exigences de l'ordre de chevalerie. Le *Libro de los estados*, ou *Libro del infante* (1330), que Don Juan Manuel considérait comme son œuvre majeure, repose de nouveau sur un dialogue, cette fois entre le prince païen Joas et le philosophe chrétien Julio, qui expose à son disciple les fondements du christianisme, provoquant sa conversion, puis la conception féodale de la société médiévale occidentale. Enfin, le *Libro del conde Lucanor y de Patronio su consejero* (1335) reprend pour la troisième fois la structure du dialogue, maintenant entre un grand seigneur et son conseiller, afin de transmettre les valeurs nobiliaires qui doivent servir de fondement à la réflexion et à l'action de la caste seigneuriale. Toutefois, dans cette œuvre, sans nul doute la plus connue de Don Juan Manuel, le dialogue ne se limite pas à constituer un cadre fictif représentant le processus de transmission du savoir entre un maître et un disciple. Au contraire, il est convoqué de multiples façons, à la fois dans ce cadre global et dans le contenu de l'enseignement, qui prend tour à tour les formes diverses de l'*exemplum*, de la sentence et du traité théorique, trois genres didactiques qui, à des degrés divers, ont recours à différents modes de dialogues, tout en construisant peu à peu un mille-feuille dialogique<sup>5</sup> que Don Juan Manuel parvient à manier avec une indéniable adresse.
3. Nous chercherons ainsi à montrer comment l'utilisation à la fois plurielle et complexe du dialogue se trouve au centre de la stratégie discursive mise en place par Don Juan Manuel dans le *Libro del conde Lucanor* pour

Franchini (2001), qui s'échelonnent depuis le milieu du XII<sup>e</sup> siècle (*Disputa del alma y el cuerpo*) jusqu'à la toute fin du XV<sup>e</sup> (*Diálogo entre el Amor, un viejo y la hermosa*).

- 5 Je respecte ici la mise au point terminologique proposée par Jacques Bres (2005 ; 49) : « – *dialogal*, pour prendre en charge tout ce qui a trait au dialogue en tant qu'alternance de tours de parole, disons le *dialogue externe* pour parler comme Bakhtine [...] ; – *dialogique*, pour prendre en charge la problématique de l'orientation de l'énoncé vers d'autres énoncés, disons pour faire vite le *dialogue interne* ».

transmettre l'idéologie nobiliaire qui lui est propre et les leçons comportementales qui en découlent. Cette stratégie se déploie, d'abord, au niveau de la structure de l'œuvre dans son ensemble, puis, de façon particulièrement élaborée, dans l'art narratif que manifestent les *exempla* de la première partie. Mais c'est aussi dans le lien étroit qui existe entre la pratique dialogale et l'enseignement que cherche à partager Don Juan Manuel que prend tout son sens la mise en œuvre du dialogue au sein du livre.

### **1. Le(s) dialogue(s) comme procédé discursif structurant du *Libro del conde Lucanor***

---

4. Comme dans ses œuvres précédentes, Don Juan Manuel choisit de rédiger *El libro del conde Lucanor y de Patronio su consejero*, non pas sous la forme d'un traité théorique, mais sous celle d'un dialogue de type didactique entre les deux personnages mentionnés dans le titre complet de l'ouvrage. On peut interpréter ce choix comme un pan de la stratégie minutieusement décrite dans le Prologue :

*Por ende, yo, don Johán, fijo del infante don Manuel, adelantado mayor de la frontera et del regno de Murcia, 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 esto fiz segund la manera que fazen los físicos, que cuando quieren fazer alguna melizina que aproveche al figado, por razón que naturalmente el figado se paga de las cosas dulces, mezclan con aquella melizina que quieren melezinar el figado, açúcar o miel o alguna cosa dulce; et por el pagamiento que el figado ha de la cosa dulce, en tirándola para sí, lieva con ella la melizina quel ha de aprovechar. Et esso mismo fazen a qualquier miembro que aya mester alguna melizina, que sienpre la dan alguna cosa que naturalmente aquel miembro la aya de tirar a sí. Et a esta semejança, con la merced de Dios, será fecho este libro; et los que lo leyeren, si por su voluntad tomaren plazer de las cosas provechosas que ú fallaren, será bien. Et aun los que lo tan bien non entendieren non podrán escusar que, en leyendo el libro, por las palabras falagueras et apuestas que en él fallarán, que non ayan a leer las cosas provechosas que son ú mezcladas, et aunque ellos non lo deseen, aprovecharse han dellas, así commo el figado et los otros miembros dichos se aprovechan de las melezinas que son mezcladas con las cosas de que ellos se pagan [CL, 13].*

5. Dans ce passage capital, Don Juan Manuel expose, grâce à une analogie (une « *semejança* ») médicale<sup>6</sup>, le fonctionnement de ce qu'il faut bien

6 Cette image est devenue un véritable *topos* au Moyen Âge, mais, comme l'a démontré Irina Nanu (2005), il s'agit d'une création de Lucrèce, que Don Juan Manuel a sans doute connue par l'intermédiaire de Quintilien.

appeler une manipulation didactique : face à un « je » qui affirme triplement son autorité (par son nom, par son lignage, par sa charge politique) et, de façon répétée, sa responsabilité auctoriale<sup>7</sup> (« *fiz este libro* », « *entremetí* », etc.), le lecteur, qu'il le veuille ou non, tirera un apprentissage de l'œuvre qu'il s'apprête à lire, car, comme le foie malade, il ingurgitera à la fois le remède et le miel qui le fait passer inaperçu. La passivité du lecteur face à l'impression de toute-puissance de l'auteur est accentuée par le déplacement qu'opère Don Juan Manuel vis-à-vis de l'analogie habituelle, puisque ce n'est plus le malade qui est assimilé au lecteur, mais simplement l'organe à traiter. Mais du côté de la signification littéraire de l'image, l'interprétation est moins claire : quel est l'équivalent du miel dans le domaine de l'écriture didactique ? Les expressions qui s'y rapportent sont au nombre de trois : « *las más apuestas palabras* », « *algunos exienplos* » et « *las palabras falagueras et apuestas* ». La première et la dernière semblent renvoyer simplement au souci stylistique de l'auteur. La deuxième est plus problématique et a reçu diverses explications. Selon Guillermo Serés (2006 ; 12-13), il s'agirait simplement des maximes que Don Juan Manuel « *entremet[ió]* » au milieu de l'écriture soignée de ses récits, mais le terme n'a jamais ce sens dans la première partie de l'œuvre. Pour Laurence de Looze (2010 ; 310 ou 2006 ; 101-102), l'expression renverrait plutôt à la matière exemplaire utilisée par Don Juan Manuel, qu'il mettrait ensuite en forme grâce à ses « *apuestas palabras* ». Cette lecture me semble bien plus convaincante, en ceci qu'elle embrasse l'ensemble du processus d'écriture, depuis la sélection de la matière exemplaire (qui préexiste à la composition du *Conde Lucanor*) jusqu'à sa réécriture manuelle. Mais cette interprétation impose également de revenir sur le sens des « *palabras falagueras et apuestas* ». Olivier Biaggini (2014 ; 57) avait déjà, en passant, signalé le sens pluriel que celles-ci pouvaient revêtir :

Don Juan Manuel déclare ici que l'enveloppe verbale qu'il a utilisée pour construire son texte – et qui peut renvoyer à la fois à la fiction du dialogue entre Lucanor et Patronio, au caractère amène des intrigues narratives et au style agréable employé dans le livre – sert d'écrin formel à l'exemplarité.

6. L'« écrin formel » dont Don Juan Manuel revendique la beauté et la force de conviction dans son Prologue joue ainsi un rôle majeur dans son projet didactique, bien au-delà, je crois, d'une simple recherche stylistique.

7 Cet adjectif, de plus en plus fréquemment employé, permet de rendre en français l'opposition existant, en anglais, entre *authority* et *authorship*, ou, en espagnol, entre *autoridad* et *autoría*.

C'est l'ensemble de la construction de l'œuvre qui est en jeu et, dans cette construction, la forme du dialogue est centrale : les « *palabras falagueras et apuestas* » ne sont pas seulement les *mots* du style manuélín, mais bien les *paroles* qui vont être échangées sans cesse au cours du *Libro del conde Lucanor* et qui participent pleinement de la recherche de l'agrément, de ce miel dont l'auteur a montré l'impérieuse nécessité pédagogique. De cette façon, Don Juan Manuel s'inscrit dans une tradition didactique déjà bien ancrée dans la Péninsule, puisque le lien entre bonne compréhension et dialogue est affirmé déjà par Pierre Alphonse, au seuil de son *Diálogo contra judíos* :

*Redacté mi libro a modo de diálogo para hacerlo más accesible al entendimiento del lector*<sup>8</sup>.

7. C'est ce même lien direct entre la bonne transmission du savoir et le choix du dialogue fictif que Don Juan Manuel a lui-même explicité dans un autre texte, le chapitre 2 du premier livre du *Libro de los estados*<sup>9</sup> :

*Y porque los omnes non pueden tan bien [entender] las cosas por otra manera como por algunas semejanzas, compús este libro en manera de preguntas y repuestas que fazían entre sí un rey y un infante, su fijo, y un cavallero que crio al infante, Joás, y al cavallero, Turín, y [al] filósofo, Julio. (333)*

8. Le dialogue constitue donc la « *manera* » par excellence de l'œuvre didactique<sup>10</sup>, comme l'annonce l'auteur à l'orée du *Libro de los estados* ou à celle du *Conde Lucanor* (voir l'exergue de cet article), reprenant à chaque fois ce même terme de « *manera* ». Employé de façon récurrente au cours de l'œuvre, celui-ci peut prendre plusieurs sens, mais c'est le binôme qu'il forme avec la « *materia* » qui nous intéresse le plus ici. Tandis que la « *materia* » renvoie au savoir qui doit être transmis, la « *manera* » désigne la forme choisie pour assurer cette transmission. Ainsi, dans le prologue

8 Traduction de María Jesús Lacarra (*apud* Gómez Redondo, 1983 ; 48). Je signale qu'avant d'en venir au cas du *Conde Lucanor* Gómez Redondo étudie dans cet article les premiers emplois du dialogue comme « forme linguistique de communication » dans la littérature didactique castillane, avant qu'il ne devienne une « formule de littérarité » sous la plume de Don Juan Manuel.

9 Je cite le *Libro de los estados* selon l'édition suivante : Don Juan MANUEL, *Obras completas*, ed. de Carlos ALVAR y Sarah FINCI, Valencia, Monografías Aula Medieval, 2014.

10 Il est également révélateur de noter que l'ouvrage que prépare le Philosophe de l'Ex. 46 pour défendre son honneur face à ses disciples adopte précisément la forme du dialogue : « *compuso un librete pequeño et muy bueno et muy provechoso [...] commo en manera de departimiento que departe con sus discípulos* » (*CL*, 189).

ouvrant la deuxième partie du *Conde Lucanor*, qui, après les *exempla*, fait appel à la forme des *sententiae*, Patronio annonce :

*fablarvos he daquí adelante essa misma materia, mas non por essa misma manera que en el otro libro ante deste (CL, 228).*

9. Le lien intime entre ces deux aspects est renforcé dans les manuscrits par l'utilisation d'une même abréviation, « *maña* », qui, à l'image de « *la manera que fazen los físicos* », éclaire sous le jour de la feinte et de l'artifice toute la réflexion entourant la composition de l'œuvre littéraire manuéline. La « *manera* » annoncée initialement, celle du dialogue entre « *un grand señor* » et « *un su consejero* », change-t-elle donc véritablement lorsque Patronio prononce la phrase ci-dessus ? En d'autres termes, quelle est la véritable place du dialogue dans la composition du *Conde Lucanor* ?
10. Comme on le sait, l'œuvre se compose de trois parties, qui correspondent à trois modalités didactiques : les *exempla*, puis les sentences et, enfin, un traité théorique. Il existe donc trois « *maneras* » successives de transmettre le savoir<sup>11</sup>, comme l'indique Patronio ci-dessus, qui représentent, de plus, une gradation en termes de difficulté d'énonciation et de contenu, puisque le conseiller décide, en choisissant les proverbes, de « *fablar en este libro más abreviado et más oscuro que en el otro* » (CL, 241), puis, en mettant l'accent sur l'enseignement spirituel, de « *fablar [...] un poco en otra cosa que es muy más provechosa* » (CL, 260). Cependant, ces trois « *maneras* » ne correspondent en réalité qu'aux choix pédagogiques du conseiller Patronio et elles sont toutes comprises à l'intérieur d'une « *manera* » englobante, qui correspond au choix didactique de l'auteur, c'est-à-dire le choix d'un dialogue-cadre, qui s'étend tout au long de l'ouvrage et que Don Juan Manuel annonce, non seulement en clôture du premier Prologue, mais également à la fin du second, qui précède la deuxième partie :

*Et la manera del libro es que Patronio fabla con el conde Lucanor segund adelante veredes. (CL, 228)*

11. Le dialogue entre Patronio et Lucanor est donc constant, « *incesante* », selon l'adjectif retenu par Marta Ana Diz (1984 ; 4). Il s'ouvre dès que Don Juan Manuel, à la fin du premier Prologue, délègue sa parole à ses deux personnages, et ne s'achève que lorsqu'il la reprend pour clore son

11 Voir à ce propos l'image de la *scala libri* étudiée par Serés (Manuel, 2006 ; LXIII-LXXIV).

ouvrage, après que Patronio a mis fin à la leçon, en s'adressant explicitement à son noble disciple, le « je » du personnage et le « je » de l'auteur semblant ainsi se confondre pour conclure le livre<sup>12</sup> :

[...] *tengo que vos he conplido et acabado todo lo que vos dixie.*  
*Et pues assí es, en esto fago fin a este libro.* (CL, 283)

12. Entre ces deux points extrêmes, Lucanor n'aura cessé d'interroger son conseiller et celui-ci, de lui répondre. Chaque section supplémentaire de l'ouvrage est une réponse au désir de savoir du disciple et, même dans la dernière partie, lorsque Lucanor ne prend plus la parole, Patronio ne cesse de s'adresser à lui pour rappeler la situation dialogale dans laquelle se situent constamment les personnages. Comme l'a bien perçu Heusch, non seulement chacune des grandes sections du livre, mais même chacune des unités structurantes (les 51 chapitres<sup>13</sup> de la première partie, puis chacune des parties suivantes) correspond à une entrevue entre Lucanor et Patronio : l'œuvre est donc constituée de « 55 unités spatio-temporelles abstraites parce qu'exclusivement définies par la réalité de l'échange oral » (Heusch, 2002 ; 127). De cette façon, le dialogue joue un rôle essentiel, non seulement sur le plan pédagogique, mais aussi sur celui de la construction de l'œuvre, qui repose sur cette tension entre recherche permanente de la *variatio* (générique et rhétorique) et présence d'un cadre unique structurant l'ensemble en un *libro* ainsi unifié à son tour. Selon les termes de Salvatore Luongo (2006 ; 2) :

*La conversazione tra i due personaggi, come si sa, garantirà la coesione di un complesso edificio macrotestuale (cinque parti, raggruppabili per strategia di discorso in tre libri: esempi, sentenze, trattatello finale).*

13. Au-delà de cette fonction de cadre structurant, le dialogue, comme dans maints exemples d'encyclopédies ou de traités didactiques médiévaux, où la forme dialoguée joue toujours un rôle fondamental, permet également

12 Notons que cette fusion s'est construite progressivement au cours de l'œuvre, Patronio se présentant, notamment au cours des deuxième et troisième parties, comme le responsable de choix de contenu et d'expression qui sont en réalité du ressort de l'auteur. Ce phénomène a été étudié par Biaggini sous l'expression de « glissement énonciatif » (2014 ; 261-262).

13 Je préfère enfreindre l'habitude éditoriale et ne pas parler de 51 exemples, mais bien de 51 chapitres, puisque chacun d'entre eux est constitué par un cadre dialogal et par un *exemplum* enchâssé, et non uniquement par un *exemplum*. D'autres critiques font également ce choix, tel Heusch, qui propose d'employer les termes de « chapitre » ou de « *fabla* » (2002 ; 136, note 16).

de représenter l'apprentissage progressif du disciple<sup>14</sup>, ici Lucanor, dont on suit différentes étapes : le moment où il commence à se méfier des apparences, celui où il se met lui-même à exercer le rôle de conseiller (à partir de l'Ex. 25), ses demandes répétées pour que Patronio poursuive son enseignement, l'acceptation d'un enseignement de plus en plus subtil dans sa forme et dans son contenu<sup>15</sup>. La quasi-disparition finale du personnage de Lucanor, qui, dans le traité spirituel, n'existe plus que par les adresses de Patronio, apparaît ainsi comme la culmination de cet apprentissage : Lucanor devient Patronio, le disciple devient le maître. Mais, sur un plan extradiégétique, on peut aussi relier cette disparition aux progrès qu'est censé accomplir le lecteur en même temps que le personnage. Le lecteur qui sera parvenu si loin dans l'ouvrage n'est pas – ou n'est plus – de ces lecteurs qu'il fallait tromper avec le miel des « *palabras falagueras et apuestas* » : même s'il a été séduit un temps par cette feinte, il n'a plus besoin désormais du support du dialogue fictif pour avancer dans son apprentissage. Le dialogue entre Patronio et Lucanor se maintient sur un plan structurel, mais il n'est plus nécessaire de le rendre aussi visible dans l'écriture de la dernière partie de l'œuvre.

14. Ce lecteur arrive au terme de son apprentissage grâce à l'interaction du dialogue-cadre, mais également grâce à la présence d'autres niveaux et d'autres types de dialogues au sein de l'œuvre. En effet, si l'on considère les 51 chapitres de la première partie, l'outil dialogal ne se limite pas aux échanges entre Lucanor et Patronio, mais se trouve démultiplié dans la structure même de chaque chapitre : outre l'échange de questions / réponses entre le seigneur et son conseiller, l'*exemplum* narré par Patronio entre à son tour en dialogue avec l'interprétation qu'il en propose ensuite,

14 La mise en scène de l'apprentissage est également une constante des dialogues exemplaires médiévaux. Un exemple paradigmatique en est l'évolution du personnage de Placides dans le *Placides et Timéo*, comme l'ont étudiée par exemple Corinne Denoyelle et Denis Lorée (2012).

15 Un élément qui ne me paraît pas anodin dans cette suite d'étapes marquant l'apprentissage de Lucanor est la partie finale de l'Ex. 51. Sur le point d'abandonner la modalité des *exempla*, Don Juan Manuel y met en scène un dialogue entre le roi fautif et l'ange venu lui donner une leçon et donne ainsi à voir la transformation du roi au cours du dialogue (*CL*, 220-222). Certes, dans ce cas, le dialogue a été précédé d'une cruelle leçon concrète, mais c'est bien la forme dialoguée qui permet de rendre compte de la réussite de l'apprentissage du roi : le roi est, de ce point de vue, un double intradiégétique de Lucanor, puisque tous deux sont parvenus au terme d'un apprentissage et que ce processus est rendu visible par le dialogue. L'un pourra ensuite retrouver son trône et corriger son comportement ; l'autre pourra poursuivre son chemin vers le savoir, en abordant désormais la modalité plus subtile des *sententiae*.



puis avec les « *viessos* » introduits par la figure complexe de « *don Johán* », et enfin avec « *la estoria deste exienplo* », c'est-à-dire avec l'illustration qui devait accompagner le texte (du moins dans le ms. *S*), mais qui n'a en fait jamais été réalisée dans les manuscrits conservés. Chaque chapitre met donc en place un dialogue intergénérique (entre narration et analyse herméneutique, entre narration et morale versifiée), et même un dialogue intermédial (entre création littéraire et création iconographique)<sup>16</sup>, des dialogues que sera également en mesure de saisir le lecteur subtil (dont le modèle à la fois extra et intratextuel est Don Jaime de Jérica, à qui est adressé le second Prologue). Enfin, c'est également ce lecteur instruit (dès avant ou grâce à la lecture de l'œuvre) qui pourra comprendre un autre dialogue intergénérique, celui qui s'établit entre les trois sections de l'œuvre et entre les trois genres auxquels elles font respectivement appel.

15. Dialogue(s) entre auteur et lecteur, dialogue(s) entre personnages, dialogue(s) entre différentes modalités d'écriture, voire d'expression artistique, forment ainsi un réseau complexe structurant profondément l'ensemble du *Conde Lucanor*. Mais, bien évidemment, la présence et les fonctions de la forme dialoguée s'exacerbent encore davantage à l'intérieur des narrations exemplaires de la première partie de l'œuvre.

## **2. Le(s) dialogue(s) comme procédé discursif majeur de la narration exemplaire**

---

16. Réfléchissant aux divers modes d'interaction entre les deux formes de parole que sont l'*exemplum* et le dialogue, Jean-Claude Schmitt (2012 ; 450) envisageait, comme une simple hypothèse, la possibilité suivante :

On peut aisément imaginer un enchaînement répété de ces deux formes où un dialogue – au sens d'un bref échange entre deux interlocuteurs rapporté au style direct – viendrait s'insérer dans un *exemplum*, qui lui-même serait inclus à son tour dans un dialogue – cette fois au sens d'une forme littéraire et didactique développée...

17. Cette supposition théorique trouve une illustration concrète magistrale dans le *Libro del conde Lucanor*. Comme nous venons de le voir,

<sup>16</sup> Don Juan Manuel reproduit ainsi, à l'intérieur d'une œuvre littéraire, le dialogue intermédial que mettait en œuvre le prédicateur lorsqu'il prononçait un sermon, faisant appel aux images, au chant, à la musique, aux jeux liturgiques et à des moyens de communication non verbale (gestes, larmes, rire, etc.). Voir Polo de Beaulieu (2012 ; 18).

l'œuvre dans son ensemble est construite comme un long dialogue didactique, à l'intérieur duquel « vien[t] s'insérer » une riche collection d'*exempla*, encadrant à leur tour de nouveaux échanges dialogués. Par conséquent, si l'on quitte à présent le niveau de l'œuvre dans son ensemble et celui du cadre dialogal pour considérer les narrations enchâssées dans l'échange entre Patronio et Lucanor, c'est-à-dire les 51 *exempla* de la première section, ainsi que celui intégré dans le traité doctrinal, le dialogue demeure un procédé discursif majeur, non plus pour construire la *scala libri* ou s'inscrire dans un modèle didactique reconnu, mais comme instrument narratif et comme sujet même des enseignements.

18. Si l'on reprend la distinction établie par Genette entre *histoire* et *récit*<sup>17</sup>, la notion de dialogue s'avère extrêmement prégnante sur les deux plans. Je ne m'attarderai pas outre mesure sur le premier, très bien étudié par Marta Ana Diz, qui a distingué deux grands groupes d'*exempla* en fonction de la nature de leur *histoire* :

*El primero comprende historias que no presentan una interacción auténtica y que por eso he llamado "monológicos"; el segundo grupo abarca historias centradas en un proceso de genuina interacción entre el personaje protagonista y un segundo personaje. He segmentado este segundo grupo de relatos "dialógicos" en subgrupos diferentes establecidos sobre la base de los modos en que se presenta la relación del protagonista con "el otro." (Diz, 1984 ; 41)*

19. Le critère retenu par Diz pour analyser le contenu des *exempla* est donc celui de l'absence ou de la présence d'une interaction authentique entre les personnages. Un tiers environ des contes sont « monologiques »<sup>18</sup>. Ainsi, dans l'Ex. 49, le comportement sage du roi pour un an le conduit à privilégier sa demeure éternelle à l'ivresse d'un pouvoir éphémère : l'histoire ne repose pas sur une opposition entre personnages, mais sur les priorités correctes que le protagoniste – et l'homme en général – doit établir.

17 « Je propose [...] de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif [...], *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même » (Genette, 1972 ; 72). Par ailleurs, je signale que je ne reprends pas ici le troisième concept employé par Genette, celui de *narration* comme « acte narratif producteur », lequel ne m'est pas utile dans la présente étude. Le terme 'narration' renvoie donc dans cet article à deux sens possibles : soit l'ensemble du récit (qui englobe alors les passages dialogués), soit le seul texte assumé par le narrateur (en opposition avec les passages dialogués, assumés par les personnages intradiégétiques). Cette bisémie a été conservée, à défaut d'une terminologie plus précise, mais j'ose espérer que le contexte permettra toujours de lever l'ambiguïté.

18 Il va de soi que je reprends ici la terminologie forgée par Diz et que je n'emploie pas le binôme « monologique » / « dialogique » dans son sens bakhtinien.

Toutefois, il est essentiel de signaler que ce groupe d'*exempla* monologiques n'exclut absolument pas l'emploi du dialogue au niveau du récit. Le personnage opposé à celui du roi pour un an est le protagoniste de l'Ex. 45, qui donne la priorité aux richesses matérielles plutôt qu'à son salut : l'histoire est donc de nature monologique, mais sa mise en récit recourt à une série d'échanges dialogaux entre l'homme et le diable. De même, dans les deux exemples faisant appel à la figure de Fernán González (Ex. 16 et 37), où l'exemplarité monologique repose simplement sur l'exercice d'une vertu spécifique, la place narrative conservée par le dialogue est soulignée dès les titres : « *De la repuesta que dio el conde Ferrant Gonsales a Muño Laýnez, su pariente* » (CL, 71) ; « *De la repuesta que dio Ferrant Gonsales a sus gentes depués que ovo vencido la batalla de Facinas* » (CL, 156). Par conséquent, le fait que ces *exempla* représentent « *en estructura y significado, el grado mínimo de materia historiable* » (Diz, 1984 ; 44) ne préjuge en rien ni de la qualité littéraire des récits, ni des procédés narratifs employés.

20. L'essentiel des *exempla* – environ les deux tiers – appartient, cependant, au second groupe, celui des récits « dialogiques », qui font intervenir un antagoniste face au protagoniste. Les types d'interactions sont de deux ordres : soit l'antagoniste représente un obstacle que le protagoniste doit écarter ou éliminer pour atteindre un objectif ; soit le protagoniste doit savoir évaluer l'antagoniste pour juger son caractère d'allié ou d'ennemi. Le premier sous-groupe correspond, par exemple, à l'homme bon qui doit réussir à faire sortir le fou du bain (Ex. 43b), mais cette structure peut aussi s'appliquer au cas d'un dédoublement du protagoniste : le marchand de l'Ex. 36 ou le roi orgueilleux de l'Ex. 51 sont en lutte contre eux-mêmes, pour faire prévaloir des objectifs fondamentaux sur des envies passagères ou des impératifs moraux supérieurs sur leurs désirs personnels. Quant au second sous-groupe, dans lequel s'inscrivent les récits les plus complexes de la collection, il peut être illustré par les exemples reposant sur la mise en scène d'un piège (tel celui de l'alchimiste de l'Ex. 20) ou bien sur une mise à l'épreuve (ainsi, dans le célèbre Ex. 11 de Don Yllán et le doyen de Saint-Jacques).
21. Ce détour par la typologie proposée par Marta Ana Diz nous permet de constater à quel point l'idée d'interaction est essentielle dans pratiquement

l'ensemble des *exempla*<sup>19</sup>. Cette interaction n'est pas forcément « authentique », selon le terme employé par Diz, en ceci que l'*histoire* peut ne pas reposer sur elle : ainsi, dans l'Ex. 37, le contenu essentiel à l'exemplarité est que Fernán González ne craint pas d'enchaîner deux batailles. Mais l'interaction est cependant présente – et même essentielle sur le plan du *récit* –, en ceci que la transmission de la leçon exemplaire passe ici par une mise en abyme de la situation de dialogue : Patronio raconte à Lucanor comment le comte castillan a dialogué avec ses hommes pour les convaincre de se lancer dans un nouveau combat.

22. Venons-en donc maintenant au plan de cette mise en récit. Le premier point qu'il convient de souligner est la présence de nombreux dialogues intradiégétiques, qui, comme nous venons de le signaler, constituent ainsi des dialogues de second rang, à l'intérieur du dialogue englobant entre Patronio et Lucanor. La première fonction de ces échanges est de doter le récit d'une plus grande vivacité, un trait hérité de la théâtralité propre à la transmission orale traditionnelle des contes en général et des *exempla* homilétiques en particulier (voir Heusch, 2002 ; 133). Dans le prologue de ses *Sermones vulgares*, Jacques de Vitry faisait ainsi remarquer que, dans les *exempla*, la présence de dialogues permettait d'éveiller l'attention de l'auditoire (Polo de Beaulieu, 2012 ; 16). Une telle stimulation se retrouve aussi à l'écrit, par exemple lorsque, dans l'Ex. 51, Don Juan Manuel restitue au style direct l'échange entre le roi qui n'est plus reconnu par les siens et le portier du château :

*Et el rey le dixo:*  
– ¡Ah, traydor! [...] ¿Non eres tú fulano, et non me conosces cómo só yo el rey, vuestro señor, que dexastes en el baño? Ábreme la puerta [...].  
*Et el portero le dixo:*  
– ¡Omne loco, mesquino! ¿Qué estás diziendo? Ve a buenaventura et non digas más estas locuras, si non, yo te castigaré bien como a loco [...]. (CL, 217-218)

23. La colère des deux personnages est parfaitement transmise au moyen de différentes marques d'oralité : tonalité agressive générale, vocatifs exclamatifs, questions directes, impératifs, jeu d'opposition et d'auto-affirmation des deux personnes grammaticales « *yo/tú* », dans une intrigue qui repose justement sur la confusion des identités. C'est bien le style direct qui permet

19 Une des rares exceptions serait l'Ex. 23, sur le comportement des fourmis, lequel, par sa nature étiologique, de *similitudo* ou de *descriptio*, est en soi exceptionnel à plusieurs égards. Voir à son sujet Biaggini (2014 ; 97-101).

ici, non pas de *narrer*, mais réellement de *représenter* l'émotion des personnages sur un mode mimétique. Un autre exemple de l'utilisation du dialogue apparaît dans l'Ex. 13, où deux perdrix échangent ainsi :

–*iVet, amigas, lo que faze este omne! iCommo quiera que nos mata, sabet que ha grant duelo de nós et por ende está llorando!*

*Et otra perdiz que estava ú, más sabidora que ella et que con su sabiduría se guardara de caer en la red, respondiól assí:*

–*Amiga, mucho gradesco a Dios porque me guardó, et ruego a Dios que guarde a mí et a todas mis amigas del que me quiere matar et fazer mal et me da a entender quel pesa del mío daño.* (CL, 63)

24. Don Juan Manuel reprend ici un *exemplum* qui, dans certaines versions, repose intégralement sur le dialogue, comme c'est le cas chez Odon de Chériton, qui, selon Ayerbe-Chaux (1975 ; 63), serait la source première des prédicateurs ayant inspiré le prince castillan :

*De los ojos llorosos del calvo y las perdices. Un calvo que tenía los ojos llorosos mataba perdices. Y una dijo: «iQué bueno y qué santo es este hombre!» Y dijo otra: «¿Por qué lo llamas bueno?» Y respondiό: «¿No ves cómo llora?» Y respondiό la otra: «¿No ves cómo nos mata? ¡Malditas sean sus lágrimas, pues llorando nos pierde!» (apud Ayerbe-Chaux, 1975 ; 248).*

25. La recreation de Don Juan Manuel est conséquente. Au lieu d'un simple enchaînement de répliques visant uniquement à faire progresser l'histoire, les interventions des deux oiseaux sont beaucoup plus développées et permettent, comme dans l'Ex. 51, de caractériser les personnages en train de s'exprimer : la naïveté de la première perdrix transparait grâce à ses exclamations, à l'emploi répété de l'impératif, à un rythme relativement rapide, au vocatif pluriel indéterminé ; à l'inverse, la sagesse de la seconde perdrix est représentée par une tonalité plus apaisée, une phrase beaucoup plus longue et plus complexe syntaxiquement, des verbes majoritairement au présent de l'indicatif, un vocatif singulier déterminé créant une relation de transmission du savoir entre les deux perdrix. Toutefois, ces multiples potentialités du style direct ne semblent pas suffire ici à Don Juan Manuel. Au lieu de s'en tenir à l'introduction de *verba dicendi*, comme dans la version d'Odon de Chériton ou dans le passage de l'Ex. 51 cité *supra*, il fait le choix, à travers l'intervention du narrateur-Patronio, de modaliser le discours des deux perdrix, en indiquant de façon explicite la hiérarchie sapientiale qui les distingue, ainsi que la différence de situation d'énonciation qui existe entre elles (l'une est prisonnière, l'autre non, grâce précisément à sa sagesse). Narration et dialogue au style direct se renforcent ainsi mutuelle-

ment pour accentuer l'efficacité du récit exemplaire : il s'agit qu'il n'y ait pas le moindre doute sur la caractérisation des personnages et, en particulier, sur l'identification du porte-voix de la sagesse, le double intradiégétique (de rang 2) du conseiller Patronio, lui-même double intradiégétique (de rang 1) de l'auteur<sup>20</sup>.

26. L'orientation de l'interprétation du lecteur par l'intervention narrative est d'autant plus importante que c'est souvent la réplique d'un personnage au style direct qui sert de chute à un *exemplum* et donc de préparation à la leçon explicite qu'en tirera ensuite Patronio, comme c'est le cas dans l'Ex. 13. Une autre occurrence de ce procédé correspond à la chute de l'Ex. 35. Après que le protagoniste a « dompté » son épouse « *brava* » en tuant sous ses yeux une série d'animaux, son beau-père tente de faire de même avec sa femme, mais celle-ci ne se laisse pas effrayer et lui rétorque :

–*A la fe, don fulán, tarde vos acordastes, ca ya non vos valdría nada si matásedes cient cavallos ; que ante lo oviérades a començar, ca ya bien nos conosco.* (CL, 152)

27. Cette réplique clôt le récit et propose la première des trois formulations de la morale de l'*exemplum* (elle sera suivie par la conclusion de Patronio<sup>21</sup>, puis par les *viessos* de « don Johán »<sup>22</sup>) ; elle constitue même celle qui se rapproche le plus de la morale versifiée assumée par le double de l'auteur en mettant l'accent sur la temporalité de la démonstration recherchée.

28. Mais le rôle octroyé aux répliques au style direct ne se limite pas à anticiper ainsi la leçon de chaque chapitre. Une autre de leurs fonctions récurrentes est de mettre en relief une étape-clé de la narration. Un exemple évident est celui de l'Ex. 32 (« *De lo que contesçió a un rey con los burladores que fizieron el paño* »). Tout au long du récit, les échanges entre

<sup>20</sup> Il est à noter, toutefois, qu'à l'intérieur des récits enchâssés, Don Juan Manuel semble souvent réticent à utiliser le dialogue de façon simplement mimétique, sans recourir à la médiation diégétique. On peut d'ailleurs signaler que, dans la typologie des dialogues internes aux *exempla* du *Conde Lucanor* proposée par Gómez Redondo (1983 ; 56-57), le cas du dialogue comme échange non médiatisé entre deux personnages (cas du passage de l'Ex. 51) n'apparaît pas. Les trois possibilités distinguées sont les suivantes : « *Intervención de un solo personaje para concluir el relato* », « *Diálogo canalizado por Patronio* » (cas de l'Ex. 13) et « *El cuento entero se vertebró sobre el diálogo* ».

<sup>21</sup> « *Et aun consejo a vós que con todos los omnes que ovierdes a fazer, que siempre les dedes a entender en cuál manera han de passar conbusco* » (CL, 152).

<sup>22</sup> « *Si al comienzo non muestras qui eres, / nunca podrás después, cuando quisieres* » (id.).

le roi et les faux tisserands sont rapportés au style indirect<sup>23</sup>, de même que les réactions des observateurs successifs. C'est seulement vers la fin du récit, quand apparaît le seul personnage – « *un negro que guardava el cavallo del rey et que non avía qué pudiesse perder* » (CL, 141) – qui ose dire la vérité au roi, que survient la seule réplique au style direct :

–*Señor, a mí non me enpece que me tengades por fijo de aquel padre que yo digo, nin de otro ; et por ende, dígovos que yo só ciego o vós desnuyo ydes.* (id.)

29. On remarquera que, de nouveau, la narration avait pris soin de préparer cette intervention en insistant sur le fait que le personnage n'a rien à perdre (ni même l'honneur), bien que cette information soit en quelque sorte répétée par le serviteur avant d'affirmer la nudité du roi. La construction du sens s'établit dans ce « dialogue » entre narration proprement dite et discours direct des personnages. Mais c'est bien l'utilisation de répliques au style direct qui permet de mettre en avant un élément essentiel du récit, soit par leur unicité, comme nous venons de le voir dans le cas de l'Ex. 32, soit en tissant au cours du récit un fil logique propre, qui fait se répondre entre elles des répliques que la narration sépare. Le bel Ex. 25 constitue un cas paradigmatique de cet emploi particulièrement complexe des répliques au style direct. Il s'agit d'un des *exempla* les plus longs de la collection, mais seules trois répliques au style direct y apparaissent, chacune étant séparée des autres par une reprise de la narration (un paragraphe entre les deux premières, plus de quatre pages de l'édition de Serés entre la deuxième et la troisième). Or, ces trois répliques développent toutes le thème du conseil, un thème essentiel de l'œuvre, comme on le sait, et qui joue un rôle particulièrement crucial à cette étape de la narration englobante, puisque c'est la première fois que Lucanor est lui-même sollicité pour exercer la fonction de conseiller. Dans l'*exempla*, les trois répliques correspondent à trois moments fondamentaux de la pratique du conseil : c'est d'abord le comte de Provence qui demande un conseil à Saladin, dont il est prisonnier (CL, 103) ; puis, Saladin lui prodigue le conseil demandé (CL, 104) ; enfin, Saladin se réjouit d'avoir donné un bon conseil, même si celui-ci s'est retourné

23 La seule exception, toute relative, concerne un passage assez original qui mêle discours direct et généralisation narrative : « *vio los maestros que estavan texiando et dizian : "Esto es tal labor et esto es tal ystoria et esto es tal figura et esto es tal color", et concertavan todos en una cosa* » (CL, 139). Dans ce cas intermédiaire, une réplique au style direct est attribuée aux tisserands, mais elle est médiatisée de l'intérieur par le narrateur grâce à l'emploi du démonstratif « *tal* », qui permet de ne pas rapporter les paroles des personnages dans toute leur précision.

contre lui, puisqu'il doit rendre sa liberté au comte (CL, 108). Ces trois passages au style direct représentent le cœur du récit. Il serait possible de passer directement de l'un à l'autre, en se privant de la narration assumée par Patronio, tout en maintenant l'essentiel du contenu exemplaire, comme semble d'ailleurs l'indiquer la dernière phrase du conte : « *Et todo este bien vino al conde por el buen consejo que el soldán le dio que casasse su fija con omne* » (CL, 109). Ainsi, Don Juan Manuel, même en choisissant de restreindre l'emploi du dialogue au sein de sa narration, n'en propose pas moins une utilisation particulièrement habile, qui lui permet de construire une ligne de sens supplémentaire, qui vient s'ajouter au simple enchaînement des événements racontés pour renforcer le pouvoir de persuasion de l'*exemplum* et mieux transmettre une leçon, d'autant plus quand elle concerne ici la pratique essentielle du bon conseil. Le lien entre l'utilisation narrative du procédé dialogal et les thématiques de l'enseignement manuélin s'avère, en effet, déterminant dans l'économie générale de l'œuvre.

### **3. Le(s) dialogue(s) comme leçon essentielle du *Libro del conde Lucanor***

---

30. La présence des dialogues intradiégétiques dans les *exempla* du *Conde Lucanor* et le traitement que leur accorde l'auteur sont d'autant plus importants que la parole est elle-même au centre des lignes d'enseignement de l'œuvre : le bon et le mauvais conseil, la tromperie, le déchiffrement des signes, l'herméneutique langagière, sont les thématiques les plus essentielles des leçons de Patronio et elles traversent l'ensemble des cinq sections du *libro*. Cette parole, qui peut être à la fois source de pouvoir et de danger, de vérité et de mensonge, de connaissance et d'illusion, constitue ainsi le cœur des préoccupations didactiques de l'œuvre et, pour mieux la connaître, il s'avère indispensable de la représenter. C'est peut-être là une autre explication du choix de structurer le livre par un dialogue-cadre, qui fait que la quasi-intégralité du discours correspond à une parole : celle de Lucanor et, bien plus encore, celle de Patronio. Face à cette parole presque omniprésente, il n'y a plus de place, pour ainsi dire, pour un narrateur extradiégétique, qui ne se laisse entendre que dans la première phrase de chaque chapitre, comme le signale très justement Heusch (2002 ; 127) :



le rôle du « narrateur » principal du *Lucanor* [...] est réduit à sa plus simple expression : annoncer, au début, la réalité du dialogue puis distribuer la parole entre les deux intervenants.

31. Mais cette représentation de la parole ne peut se limiter à la double parole du maître plein de sagesse et du disciple avide d'apprendre. La parole doit également s'incarner dans la multiplicité même de l'humanité, dont Don Juan Manuel a pris soin, dans le Prologue du *Conde Lucanor*, de rappeler l'étendue :

*Et pues en las caras, que son tan pequeñas cosas, ha en ellas tan grant departimiento, menor maravilla es que aya departimiento en las voluntades et en las entenciones de los omnes; et assí falleredes que ningún omne non se semeja del todo en la voluntad nin en la entención con otro.* (CL, 11)

32. Cette multiplicité concerne les potentielles réceptions du livre par ses futurs lecteurs, mais aussi, et peut-être surtout, les potentiels dangers du monde et les façons de les déjouer, autrement dit, ce que représentent les *exempla* successifs que raconte Patronio. Ces dangers et les stratégies indispensables pour les surmonter passent bien souvent par la parole et c'est donc cette parole multiple qui est donnée à voir grâce aux dialogues intra-diégétiques présents dans les récits. En ce sens, ce qu'a affirmé Gómez Redondo (1983 ; 53) au sujet des deux personnages du dialogue-cadre peut également s'appliquer à tous ceux qui peuplent les *exempla* :

*Don Juan Manuel ha comprendido que el mejor modo de crear sus caracteres es estructurarlos dialógicamente; el estilo directo le permite conseguir una representación perfecta de la vida, costumbres, problemas de una época, transmitidos a través de lo que el personaje supone en cuanto modelo.*

33. Ces dialogues permettent ainsi de construire tout un monde, une galerie de personnages, mais aussi d'introduire dans la narration manuelle un perspectivisme extrêmement complexe<sup>24</sup>, qui permet à l'auteur d'aborder de nombreuses questions relatives à la bonne compréhension du langage, et donc du monde. Étudier le lien entre les aspects langagiers de l'enseignement manuelin et la représentation de la parole dépasse amplement la dimension de ce travail. Je me limiterai donc à mentionner rapidement les

<sup>24</sup> Voir à ce sujet la réflexion de Baquero Goyanes, qui met en lumière la présence dans l'œuvre de perspectives plurielles qui s'opposent à – ou dialoguent avec – la perspective dominante de Patronio : « *Cabría hablar, entonces, de un cierto perspectivismo de la opinión, de un constante fluctuar y cambiar de puntos de vista, correspondientes a las estimativas y actitudes de unas gentes, de una confusa colectividad; frente a la cual el unipersonalismo de Patronio supone toda una lección de coherencia moral, de bien mantenido, nítido y responsable punto de vista.* » (1982 ; 33).

principaux aspects de cette question en m'appuyant sur l'Ex. 27b. La représentation des paroles des personnages y reçoit des commentaires constants de la part du narrateur Patronio<sup>25</sup>, qui permettent de problématiser la relation entre intentions, dires, pensées non exprimées, etc. Ainsi, lorsqu'Álvar Fáñez feint de prendre des vaches pour des juments face à son neveu, le dialogue est médiatisé par le narrateur pour expliciter le décalage entre parole et réalité et les réactions que ce décalage provoque chez le destinataire :

*—¿Viestes, sobrino, qué hermosas yeguas ha en esta nuestra tierra?  
Cuando su sobrino esto oyó, maravillóse ende mucho et cuydó que gelo  
dizía por trebejo et díxol que cómo dizía tal cosa, que non eran sinon vacas.  
(CL, 122)*

34. À l'inverse, lorsque l'avis de Doña Vascuñana est sollicité, le narrateur prend les devants pour exposer de façon très détaillée la stricte correspondance entre les pensées et les paroles de l'épouse, avant d'introduire sa réponse au style direct :

*Et cuando doña Vascuñana esto vio, como quier que ella tenía que aquellas eran vacas, pero pues su cuñado le díxo que dizía don Álvar Háñez que eran yeguas, tovo verdaderamente ella, con todo su entendimiento, que ellos erravan, que las non conoscían, más que Álvar Háñez non erraría en ninguna manera en las conocer. Et pues dizía que eran yeguas, que en toda guisa del mundo que yeguas eran, et non vacas. (CL, 123)*

35. L'insistance du narrateur sur la conformité entre les paroles et les pensées de cette épouse modèle souligne l'exceptionnalité du personnage, en opposition avec la pratique si fréquente du mensonge ou, du moins, de la non-adéquation exacte entre paroles et intentions, représentée par maints personnages des *exempla*, quel que soit d'ailleurs l'objectif poursuivi.
36. Un deuxième aspect essentiel du lien entre parole et enseignement correspond à la structure de la mise à l'épreuve, centrale tant dans les pré-occupations didactiques de l'œuvre que dans le schéma narratif d'un grand nombre d'*exempla*. Dans l'Ex. 27b, celle-ci apparaît deux fois : d'abord, entre Álvar Fáñez et les trois filles du conte Pero Ansúrez pour choisir sa future épouse, puis pour démontrer à son neveu la vertu de celle-ci. Dans le premier cas, les échanges sont rapportés au style indirect, mais ce sont bien

<sup>25</sup> Ce type de commentaires au sujet des paroles des personnages est extrêmement fréquent dans l'œuvre. Les exemples les plus connus sont, sans nul doute, la *digressio* que se permet Patronio dans le récit précédent (Ex. 26) au sujet des trois types de mensonges et l'observation sur la « *verdat engañosa* » dans l'Ex. 5 : dans les deux cas, le narrateur construit son enseignement à partir des paroles des personnages intradiégétiques, le renard et Menterie (cf. CL, 39 et 113).

les paroles d'Álvar Fáñez qui sont soumises à l'interprétation des trois filles, puis leurs réponses, au jugement du premier, dans une rare mise à l'épreuve réciproque, jusqu'à ce que la plus jeune remporte l'épreuve :

*Et a todas las cosas que don Álvar Háñez le dixo, a todas le sopo tan bien responder, que don Álvar Háñez fue muy pagado et gradesció mucho a Dios porque fallara muger de tan buen entendimiento. (CL, 121)*

37. La seconde mise à l'épreuve, beaucoup plus développée, fait alterner répliques au style direct et commentaires du narrateur, comme nous l'avons vu plus haut. Le schéma de la mise à l'épreuve se double ici de deux autres aspects essentiels de la réflexion didactique sur le langage du *Conde Lucanor*. D'une part, le rôle pédagogique d'une telle mise en scène du dialogue est affirmé explicitement par le personnage d'Álvar Fáñez :

*Ca bien cred que todo esto que vós et yo avemos passado hoy, todo lo fize por que entendiéssedes quién es ella, et que lo que yo por ella fago, que lo fago con razón (CL, 125).*

38. D'autre part, le récit de cette épreuve correspond également à une mise en abyme de l'activité herméneutique. En effet, les trois personnages proposent tour à tour leur propre lecture de la réalité et le récit confronte leurs différentes paroles interprétatives. Mais, ce qui importe réellement ici, ce n'est pas de savoir si les animaux observés sont des vaches ou des juments, mais bien plutôt de savoir si Doña Vascañana est une épouse aussi digne de confiance que l'affirme Álvar Fáñez, ou bien encore de savoir si celui-ci n'a pas commis d'erreur d'interprétation au moment de la préférer à ses deux sœurs. L'Ex. 27b est moins souvent mis en relation avec l'activité herméneutique que d'autres contes plus célèbres de la collection (tels les Ex. 1, 11, 24 ou 32, parmi bien d'autres), mais il illustre pourtant de façon répétée l'analogie fondamentale de l'œuvre entre la bonne compréhension des signes et le bon agir. Selon les termes de Marta Ana Diz (1984 ; 170) :

*En el Conde Lucanor, comprender la realidad es leer bien, por ejemplo, los actos de los otros, y remite al acto de percibir signos. [...] Manual de lectura, el Conde Lucanor es un texto diseñado para enseñar a leer y producir signos en el mundo.*

39. Comme le rappelle Diz (1984 ; 165), cette analogie n'est pas nouvelle :

*Está en el pensamiento medieval, que tiende a ver en las estructuras del lenguaje un reflejo de las estructuras de la realidad y del intelecto del hombre.*

40. Cependant, l'image de la « lecture » n'est peut-être pas si juste que l'on peut le penser aujourd'hui. Au Moyen Âge, le rapport de l'homme au langage ne passe pas majoritairement par l'écrit, mais bien par l'oralité, et ce, même quand la « scripturalité » gagne en importance, comme l'a bien démontré Heusch (2002) au sujet de Don Juan Manuel. L'activité herméneutique pratiquée sur le langage ne peut donc être assimilée directement à une lecture, mais bien d'abord à une écoute de la parole d'autrui. Apprendre à décrypter les signes et à en produire d'autres en conséquence, c'est donc d'abord savoir écouter attentivement ce que l'autre dit et lui répondre de façon adéquate, c'est participer à un dialogue, d'abord au sens propre, puis au sens plus ample d'interaction, de décisions et d'actions qui se répondent les unes aux autres.
41. Pour bien des lecteurs du *Conde Lucanor*, ce sera dans les situations concrètes d'échanges oraux avec d'autres qu'ils devront démontrer leur capacité d'interprétation pour agir de façon pertinente. L'activité concrète de la lecture n'est guère présente dans l'œuvre. En revanche, l'inclusion dans la narration de dialogues et leur analyse par la médiatisation du narrateur-Patronio est une constante. C'est bien dans le rapport direct à l'autre et dans l'échange avec lui que constitue le dialogue que l'homme doit apprendre à se mouvoir correctement : c'est donc par la mise en scène du dialogue que doit se faire cet apprentissage, à la fois en tant que mise en scène de la situation d'apprentissage elle-même – c'est le rôle du dialogue-cadre – et en tant que mises en scène des difficultés de l'existence – c'est le rôle des interactions intradiégétiques, dont un très grand nombre passe précisément par des dialogues –. Ligne directrice de l'apprentissage, instrument pour apprendre à agir correctement, le dialogue en vient à constituer une métaphore de la vie même, conçue comme un enchaînement d'interactions avec autrui, qu'il faut savoir comprendre et évaluer et à qui il faut être en mesure de répondre. *Manera* choisie initialement pour faciliter la transmission d'un enseignement grâce à la représentation du processus didactique, le dialogue devient ainsi un aspect fondamental de la *materia* enseignée<sup>26</sup>.

26 La richesse du procédé dialogal dans le *Conde Lucanor* est telle que nous n'avons pas pu, bien évidemment, en étudier ici tous les aspects. Il en est un, en particulier, que nous souhaiterions aborder plus en détail dans un prochain travail : l'alternance entre l'intégration dans la narration de dialogues au sens strict – la « transcription au style direct d'une conversation réelle ou fictive » selon la définition de Marie Anne Polo de Beaulieu déjà citée (2012 ; 12) – et la narration de dialogues, autrement dit la question du choix du style direct ou indirect et, affirmons-le d'emblée, la nette préférence de Don

## Bibliographie

---

AMOSSY Ruth, « De l'apport d'une distinction, dialogisme VS polyphonie dans l'analyse argumentative », in Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Jacques BRES et al. (éd), Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2005, p. 63-73.

AYERBE-CHAUX Reinaldo, *El Conde Lucanor. Materia tradicional y originalidad creadora*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1975.

BAQUERO GOYANES Mariano, « Perspectivismo en *El Conde Lucanor* », in *Don Juan Manuel. VII Centenario*, Murcie, Universidad de Murcia et Academia Alfonso X el Sabio, 1982, p. 27- 50.

BIAGGINI Olivier, *Le gouvernement des signes. El conde Lucanor de Don Juan Manuel*, Paris, CNED – Presses Universitaires de France, 2014.

BRES Jacques, « Savoir de quoi on parle : dialogal, dialogique, polyphonique », in Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Jacques BRES et al. (éd), Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2005, p. 47-62.

DENOYELLE Corinne et Denis LORÉE, « *Placides et Timéo* : le dialogue exemplaire comme propédeutique à l'exercice du pouvoir », in *Formes dialoguées dans la littérature exemplaire du Moyen Âge*, Marie Anne POLO DE BEAULIEU (dir.), Paris, Honoré Champion, 2012, p. 289-307.

DIZ Marta Ana, *Patronio y Lucanor. La lectura inteligente en el tiempo que es turbio*, Potomac, Scripta Humanistica, 1984.

FRANCHINI Enzo (ed.), *Los debates literarios en la Edad Media*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.

Juan Manuel pour la seconde option. De même, dans le cadre de la réflexion sur dialogue(s) et dialogisme(s) proposée par le présent dossier, nous aurions souhaité évoquer ici la question du dialogisme et de la polyphonie (voir à ce sujet Amossy, 2005) dans les pages manuelles, mais nous avons dû y renoncer, un examen approfondi de ces notions dépassant largement les limites imposées au présent travail.

GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Le Seuil, 1972.

GÓMEZ REDONDO Fernando, « El diálogo en *El Conde Lucanor* », in *Manojuelo de estudios literarios ofrecidos a José Manuel Blecua Teijeiro por los profesores de enseñanza Media*, Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES et al. (dir.), Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 1983, p. 45-58.

HEUSCH Carlos, « Oralité et refus de l'oralité dans *El Conde Lucanor* de Juan Manuel », in *Pandora*, 2, 2002, p. 125-140.

LOOZE Laurence de, *Manuscript Diversity, Meaning, and Variance in Juan Manuel's El Conde Lucanor*, Toronto, University Press of Toronto, 2006.

\_\_\_\_\_, « Analogy, Exemplum, and the First Tale of Juan Manuel's *El Conde Lucanor* », in *Hispanic Review*, 78-3, 2010, p. 301-322.

SALVATORE Luongo, « *En manera de un grand señor que fablava con un su consejero* »: *il Conde Lucanor di Juan Manuel*, Naples, Liguori, 2006.

MANUEL, Don Juan, *Obras completas*, ed. de Carlos ALVAR y Sarah FINCI, Valencia, Monografías Aula Medieval, 2014.

MANUEL, Don Juan, *El conde Lucanor*, ed. de Guillermo SERÉS, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2006.

MAINGUENEAU Dominique, « Le dialogue comme hypergenre », in *Le dialogue ou les enjeux d'un choix d'écriture (pays de langues romanes)*, Philippe GUÉRIN (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 35-46.

NANU Irina, « Sobre las huellas del didactismo latino en el 'Prólogo' de *El conde Lucanor* », in *Bulletin of Hispanic Studies*, 80, 2003, p. 149-160.

POLO DE BEAULIEU Marie Anne, « Introduction », in *Formes dialoguées dans la littérature exemplaire du Moyen Âge*, Marie Anne POLO DE BEAULIEU (dir.), Paris, Honoré Champion, 2012, p. 9-19.

P. CARTELET, « Le(s) dialogue(s) dans le *Conde Lucanor* de Don Juan Manuel... »

SCHMITT Jean-Claude, « Conclusion », in *Formes dialoguées dans la littérature exemplaire du Moyen Âge*, Marie Anne POLO DE BEAULIEU (dir.), Paris, Honoré Champion, 2012, p. 445-450.