



**HAL**  
open science

**Dire et représenter le vrai dans les chroniques et les romans chevaleresques catalans : Comparaison des chroniques de Bernat Desclot et Ramon Muntaner et des romans “ Tirant lo Blanc ” et “ Curial e Güelfa ”**

Vincent Dareys

► **To cite this version:**

Vincent Dareys. Dire et représenter le vrai dans les chroniques et les romans chevaleresques catalans : Comparaison des chroniques de Bernat Desclot et Ramon Muntaner et des romans “ Tirant lo Blanc ” et “ Curial e Güelfa ”. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2012. Français. NNT : 2012PA030001 . tel-00767706

**HAL Id: tel-00767706**

**<https://theses.hal.science/tel-00767706v1>**

Submitted on 20 Dec 2012

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE-PARIS 3  
ECOLE DOCTORALE 122  
EUROPE LATINE-AMERIQUE LATINE

Thèse de doctorat

Études hispaniques et latino-américaines

Vincent DAREYS

DIRE ET REPRESENTER LE VRAI DANS LES CHRONIQUES ET LES  
ROMANS CHEVALERESQUES CATALANS

COMPARAISON DES CHRONIQUES DE BERNAT DESCLOT ET RAMON  
MUNTANER ET DES ROMANS *TIRANT LO BLANC* ET *CURIAL E GÜELFA*

*Thèse dirigée par M. le Professeur Jean-Pierre JARDIN*

Soutenue le 13 Janvier 2012

**Jury:**

M. Olivier BIAGGINI, Maître de Conférences à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3  
M. Bernard DARBORD, Professeur à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense  
M. Carlos HEUSCH, Professeur à l'ENS de Lyon  
M. Jean-Pierre JARDIN, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3  
M. Joaquín RUBIO TOVAR, Professeur à l'Université d'Alcalá de Henares



*Pour Corine et Alice.*



## Résumé:

Notre étude comporte deux axes principaux: premièrement, une réflexion sur la signification de la notion de vérité pour les auteurs médiévaux des textes de notre corpus, historiens des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles et romanciers du XV<sup>e</sup>, et sur la perception de cette signification par la critique actuelle; deuxièmement, une étude des rapports qu'entretiennent ces différentes oeuvres, qui présentent une symétrie particulière du fait de la reprise de motifs caractéristiques de chacune des chroniques par chacun des romans. Ces deux axes sont mêlés et doivent s'éclairer mutuellement. Nous commençons par une approche sémantique de la notion dans les oeuvres, par un repérage des problématiques concernées par notre sujet (littérature et réalité, distinction entre histoire et fiction au moyen âge, particularités du contexte culturel), et par une discussion des interprétations de la critique au sujet de la véridicité des oeuvres. Nous recherchons ensuite dans la structure narrative de chacune des oeuvres un rapport avec une conception commune de la notion de vérité, ce qui n'implique pas une même intentionnalité. Au contraire, ayant mis en évidence une référence commune à une certaine apparence de vérité, nous tâchons de mesurer la part de fictionnalisation et de parodie que ces oeuvres comportent, à des degrés divers. Nous proposons ainsi une lecture des chroniques littéraire plutôt qu'historienne, et une conception de la reprise des chroniques par les romans comme parodie du discours historique.

## THE CONCEPT OF TRUTH IN THE CATALAN CHRONICLES AND CHIVALRIC NOVELS

COMPARISON BETWEEN THE CHRONICLES OF DESCLOT AND MUNTANER AND THE NOVELS *TIRANT LO BLANC* AND *CURIAL E GÜELFA*

### Abstract:

Our study follows two main lines: first, a reflection on the understanding of the concept of truth by the medieval authors of the texts of our corpus, historians of the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> centuries and novelists of the 15<sup>th</sup> century, and on how contemporary critics perceive this understanding; second, a study of the relations between these different texts which show a particular parallelism since some characteristic features of each chronicle are taken up in each novel. The two lines constantly cross and must throw light on each other. We begin with a semantic approach to the concept of truth in the texts, and then with a look into the issues related to the theme (litterature and reality, distinction between history and fiction in the Middle Ages, particularities of the cultural context), and a discussion of critical interpretations of the veridicality of the texts. Then, in the narrative structure of each text of the corpus, we look for a relation with a common conception of the notion of truth, wich doesn't imply they have the same intentionality. On the contrary, after pointing out a common reference to a certain appearance of truth, we try to determine the levels of fictionalisation and parody in the different texts. So, we present a literary, rather than historical, reading of the chronicles, and a conception of the reuse of the chronicles by the novels as a parody of the historical discourse.

Mots clés: Chronique de Muntaner; Chronique de Desclot; *Tirant lo Blanc*; *Curial e Güelfa*; Vérité; Parodie.

Keywords: Muntaner's chronicle; Desclot's chronicle; *Tirant lo Blanc*; *Curial e Güelfa*; Truth; Parody.

*Je tiens à remercier très sincèrement Monsieur Jean-Pierre Jardin pour sa disponibilité, sa patience et sa confiance, qui ont beaucoup compté pour moi au cours de ces années de préparation.*

## SOMMAIRE

P.9 Introduction.

### Première partie: BASES

P.14 Chapitre 1: Sémantique du mot « vérité » à travers les oeuvres.

P.39 Chapitre 2: Eclairages théoriques et critiques.

P.58 Chapitre 3: Véridicité des chroniques.

P.91 Chapitre 4: La réception critique des romans.

### Deuxième partie: CORRESPONDANCES

P.122 Chapitre 1: La chronique de Desclot et sa correspondance au schéma narratif.

P.137 Chapitre 2: Correspondance de la chronique de Muntaner au schéma narratif.

P.170 Chapitre 3: Rapport de *Curial e Güelfa* avec le schéma narratif.

P.186 Chapitre 4: *Tirant lo Blanc* et le schéma narratif.

P.226 Conclusion de la deuxième partie.

### Troisième partie: DIALOGUES

P.230 Chapitre 1: De la preuve à la reconnaissance.

P.271 Chapitre 2: Le sérieux et la parodie.

P.310 Conclusion générale

P.316 Bibliographie

P.325 Table des matières





## Introduction.

Notre projet de thèse est né de la rencontre de deux intérêts personnels. D'une part, un intérêt pour la réflexion contemporaine, dans les sciences humaines, sur le destin de la notion classique de vérité. Peut-il y avoir une vérité sans croyance, une histoire sans fiction, une connaissance non conditionnée par le langage... Parfois, ces questions, constamment débattues et auxquelles des réponses très diverses sont apportées par les différentes écoles, peuvent se révéler particulièrement troublantes pour les non initiés. Il peut être alors rassurant de constater, en se retournant vers la pensée des Anciens, que les contradictions sur ces sujets ont toujours été vives. On ne peut d'ailleurs, en fin de compte, que se féliciter de cette variété qui est le meilleur rempart contre une représentation hégémonique de la Vérité. Au moyen âge, il semble, à première vue (pour le même non initié), qu'une telle représentation hégémonique s'est imposée. La littérature, historique ou fictionnelle, semble proclamer une vérité indiscutable, source de tout enseignement, base d'une société strictement hiérarchisée. Pourtant, les contradictions inhérentes au débat ont persisté, aussi bien au plan philosophique (citons la querelle des universaux) que dans le champ littéraire (on ne trouve pas la même conception de la vérité dans une farce ou dans un roman de chevalerie), et la société médiévale est le cadre de fortes tensions. Sans essayer de dépasser, pour le moment, le niveau de ces généralités, on peut dire que la question de la vérité dans les domaines qui nous attirent particulièrement, l'histoire et la littérature, est aussi problématique et intéressante au moyen âge qu'aujourd'hui.

Le deuxième intérêt personnel coïncide avec le premier dans la mesure où il est constitué par un corpus d'oeuvres qui paraissent proposer un champ idéal pour une réflexion sur la notion de vérité, entre chroniques et romans. En effet, quatre oeuvres célèbres de la littérature catalane médiévale proposent une suggestive symétrie. Nous avons, d'une part, deux chroniques: celles de Bernat Desclot (fin XIIIème) et de Ramon Muntaner (1325-1328); et d'autre part, deux romans: *Curial e Güelfa* (milieu XVème, auteur anonyme) et *Tirant lo Blanc* (1460-1464, de Joanot Martorell). Les deux chroniques présentent une large « zone de contact », puisque l'objet de la première (le récit des hauts faits des rois d'Aragon, notamment Jacques Ier et surtout son fils Pierre II) est aussi l'objet d'une bonne partie de la seconde. Par ailleurs, ces deux chroniques sont très différentes d'un point de vue stylistique tout en ayant apparemment la même intention idéologique. Nous avons là un premier motif de comparaison. Les deux romans présentent eux aussi une certaine similarité (aventures chevaleresques « réalistes ») et une différence stylistique qui rappelle celle entre les deux chroniqueurs (style sobre et précis *versus* abondance hyperbolique). Surtout, chacun de ces romans,

qui se présentent tous les deux comme des récits historiques véridiques, entretient une relation privilégiée avec chacune des chroniques: le personnage de Pierre II et certaine aventure que Desclot est le seul à rapporter se retrouvent dans *Curial e Güelfa*, tandis que Roger de Flor, personnage historique présenté dans la chronique de Muntaner, apparaît clairement comme un précédent du héros Tirant, défenseur de Constantinople. Quelques passages de critiques catalans ont contribué à nous encourager à étudier ce parallélisme. Par exemple, Ferran Gadea<sup>1</sup>, à propos de *Curial e Güelfa*:

*I, naturalment, la font principal del relat, que ens submergeix en una atmòsfera cavalleresca i catalana, és la crònica de Bernat Desclot. En una situació que projecta la crònica en la novel·la de forma semblant a la suggestió exercida per Ramon Muntaner sobre el Tirant. I que sembla que comporti subsidiàriament, un compromís de silenci sobre l'autoria.*

Ou encore, et surtout, Lola Badia<sup>2</sup>:

*El fet que es puguin establir paral·lelismes tan suggeridors entre dos cronistes i dos narradors de ficció, convida, d'altra banda, a l'anàlisi comparativa de les dues obres que van produir els darrers per provar d'extreure'n més trets en comú.*

Cependant, en approfondissant notre étude, nous avons pris conscience des risques d'un rapprochement excessif. Chroniques et romans relèvent de genres différents, appartiennent ici à des époques différentes. L'influence des chroniques sur les romans peut aussi bien être considérée comme un élément tout à fait mineur dans leur écriture, par rapport à d'autres traits beaucoup plus saillants, comme par exemple les jeux intertextuels avec les modèles classiques, ou l'aspect sentimental et moral de cette littérature. Donc, notre projet de comparaison doit comporter la mesure d'un écart autant que l'étude d'un rapport. Il s'agit d'identifier en même temps ce qui relie et ce qui distingue, et par conséquent de préciser le sens, pas forcément strictement imitatif, de la reprise des chroniques par les romans. Par ailleurs, chacune des oeuvres de notre corpus a donné lieu à des interprétations ou des appréciations contrastées, divergentes. Il nous est apparu que l'identification de ces points de divergence pouvait servir de support à la mise en relation des oeuvres. D'une part, ils signalent probablement des ambiguïtés originelles, qui ont pu jouer un rôle

---

1 GADEA, F., *Literatura catalana medieval*, Junc, Barcelone, 1986, p.252.

2 Lola Badia, « El Tirant en la tardor medieval catalana », in *Actes del Simposion « Tirant lo Blanc »*, Quaderns Crema, Barcelone, 1993, p.35-99, p.42.

dans les phénomènes de reprise, d'une chronique par l'autre et des chroniques par les romans. D'autre part, ils montrent le caractère relatif de toute lecture, et donc doublement relatif de toute comparaison. La critique de la critique nous maintiendra donc, elle aussi, sur un chemin intermédiaire: les diverses positions rencontrées nous serviront de guides, et, en même temps, nous nous attacherons à maintenir la possibilité d'une pluralité de lectures.

Il ne s'agit pas de verser dans un relativisme total et d'accepter comme également valables toutes les lectures possibles. Mais, il ne s'agit pas non plus de chercher à défendre un sens contre un autre, même si notre interprétation personnelle aura tendance à s'affirmer de plus en plus au cours de ce travail. Notre souhait serait de poser correctement les problèmes, d'éclairer la complexité du réel, et de reconnaître la part subjective qui appartient à l'interprétation. Le « problème de la vérité » nous semble donc pouvoir représenter un espace commun, pour les oeuvres dans leur rapport originel à une notion déjà complexe pour elles, et pour la critique dans ses tentatives d'élaboration de lectures cohérentes par rapport à ses différents présupposés théoriques. Certes, « la vérité » est un problème en soi: insaisissable, concernant tout et rien à la fois, représentable au choix par une allégorie décevante, par un mythe philosophique, ou par une croyance religieuse..., peut-on réellement espérer déterminer ce qui en constituerait une représentation définie dans les oeuvres? En tout cas, celles-ci abondent en proclamations de foi, en épreuves ordaliques, en protestations de vérité, en reconnaissances de la valeur des personnes, en précisions techniques ou historiques... Notre objet principal sera donc l'apparence de vérité qu'elles entendent se donner, et notre interrogation portera sur la croyance qu'elles accordent à cette apparence. Nous constaterons rapidement que les divergences critiques correspondent aux différences de « croyances » que l'on attribue aux oeuvres. Peut-on postuler que leur « apparence » de vérité, autrement dit leur « véridicité » proclamée ou suggérée, tienne à une conception commune de la vérité? Cela n'impliquerait pas qu'elles partagent les mêmes croyances; mais leur proximité thématique, leurs « parallélismes », pourraient être justifiés par une référence commune à une certaine forme de croyance, à laquelle elles adhèrent, ou, aussi bien, qu'elles remettent en question, ou qu'elles utilisent pour d'autres fins.

Nous définirons donc notre projet général comme une comparaison de ces quatre oeuvres à travers la mise en évidence d'un rapport à une conception commune de la vérité, qui permette d'identifier leurs similarités et leurs spécificités.

Notre premier objectif sera donc de nous rapprocher d'une conception de la vérité reconnaissable dans les oeuvres. Nous nous interrogerons sur l'usage qu'elles font du mot, qui, s'il ne peut pas contenir la notion, pourrait au moins éclairer le rapport qu'elles entretiennent avec elle. Nous

considérerons ensuite cette notion à travers le prisme de différents questionnements théoriques pour faire apparaître les distinctions nécessaires selon le genre, l'époque ou la perspective critique que l'on choisit d'adopter. En fonction de ces premières représentations et des outils retenus, nous présenterons et discuterons les points de vue critiques déjà exprimés sur cet aspect particulier de la véridicité des oeuvres. Cela nous permettra de donner un panorama historique, sans doute incomplet, mais, nous l'espérons, assez représentatif, de l'état de la critique, notamment catalane, sur ces oeuvres. A l'issue de cette première partie, intitulée "bases", nous devrions avoir une vision plus précise des différents problèmes posés par chacune des oeuvres, et des enjeux de notre comparaison.

Dans notre deuxième partie, intitulée "correspondances", nous tenterons de voir si une même articulation narrative de la notion de vérité, envisagée dans notre première partie, se retrouve effectivement dans chacune des oeuvres. Nous exposerons donc pour chacune une lecture, ou, le cas échéant, un approfondissement de la discussion critique, montrant que leurs spécificités peuvent s'expliquer comme des écarts par rapport à un schéma commun.

La troisième et dernière partie, intitulée "dialogues", s'attachera à parcourir les passages possibles entre des oeuvres que nous aurons rapprochées en vertu d'une représentation commune qui reste malgré tout très générale. Nous verrons si ce dialogue permet de lever les ambiguïtés, ou divergences d'interprétations, apparues dès la première partie, notamment à l'occasion du panorama critique. Mais, même si ces ambiguïtés ne sont pas complètement levées (peut-être seront-elles, au contraire, renforcées), nous pourrions estimer que notre projet a abouti si nous montrons que le sens de chacune des oeuvres s'éclaire, au moins en partie, grâce à la mise en rapport avec les autres<sup>3</sup>.

---

3 Nous utiliserons, pour citer les textes, les éditions suivantes: Bernat DESCLOT, *Llibre del rei En Pere*, éd. Stefano M. Cingolani, Barcino, Barcelone, 2010; Ramon MUNTANER, *Crònica*, 2 vol., Edicions 62, Barcelone, 1979, 4ème éd. 1994; *Curial e Güelfa*, éd. R. Aramon i Serra, Barcino, Barcelone, 1930, réimpr. 1982; Joanot MARTORELL, *Tirant lo Blanc*, 2 vol., éd. Martí de Riquer, Edicions 62, Barcelone, 1983, 9ème éd. 1998. Pour la traduction des noms propres, nous suivrons Jean-Marie Barberà, traducteur des deux romans et d'une partie de la chronique de Muntaner: *Curial e Guelfe*, Anacharsis, Toulouse, 2007; *Tirant le Blanc*, Anacharsis, Toulouse, 2003; *Les Almogavres, L'expédition des Catalans en Orient*, Anacharsis, Toulouse, 2002.

**Première partie:**

**BASES**

## Chapitre 1: Sémantique du mot « vérité » à travers les oeuvres.

Les notions de vérité ou véridicité, comme nous l'avons dit, sont trop générales pour s'incarner dans un mot. Mais, pour tenter d'appréhender les modes de représentation de cette notion dans les oeuvres, il peut être pertinent de commencer la recherche par une approche limitée à l'usage du mot. Le mot "vérité", dans notre usage contemporain, présente une importante diversité sémantique. Il en va de même au moyen âge; mais, pour des raisons culturelles et linguistiques, les usages et les significations ne se recoupent pas exactement avec les nôtres. Nous souhaiterions donc affiner notre perception de ces usages, par une série de repérages et de comparaisons. Avant d'effectuer une recherche à l'intérieur de notre corpus, nous pouvons observer quelques sens différents du mot "vérité" chez deux auteurs qui en sont proches, par de multiples aspects: Ramon Llull et Jacques Ier.

Nous prendrons d'abord deux exemples du *Llibre de l'orde de cavalleria*<sup>4</sup>, oeuvre généralement datée autour de 1275, qui entretient certains rapports avec les oeuvres de notre corpus: précédant de peu la chronique de Desclot (écrite entre 1280 (peut-être commencée dès 1274, selon une hypothèse envisagée sans trop y insister par Cingolani<sup>5</sup>) et 1288), elle peut présenter avec elle une certaine parenté de conception quant à l'idéal politique représenté<sup>6</sup>; elle n'a pas de lien direct avec la chronique de Muntaner ou avec *Curial e Güelfa*, mais le prologue de Muntaner évoque assez directement la figure de Ramon Llull<sup>7</sup>; enfin, elle est directement reprise et "mise en scène" dans la première partie de *Tirant lo Blanc*.

[1] *Defailli caritat, leyaltat, justícia e veritat en lo món; començà enamistat, desleyaltat, injúria, falsetat; e per aysò fo error e torbament en lo poble de Déu, qui era creat per ço que Déus sie amat, conagut, honrat, servit e temut per home.* (p.167)

[11] *D'on, enaxí con totes aquestas usanses demunt dites pertanyen a cavayler quant al cors, enaxí justícia, saviesa, caritat, leyaltat, veritat, humilitat, fortitudo, sperança e spertesa, e les altres virtuts semblants a aquestas, pertanyen a cavayler quant a la ànima.*(...) (p.177)

La question se pose de l'existence de deux sens différents dans ces exemples, puisqu'il s'agit d'une vertu qui, dans le premier cas, peut régner à l'état "général" dans le monde, ou en être exclue, ce qui rendra nécessaire la création de la chevalerie pour la restaurer avec les autres vertus; et dans le deuxième cas, cette vertu appartient à un individu, de sorte qu'on pourra trouver des syntagmes du

4 LLULL, R., *Llibre de l'orde de cavalleria*, éd. Albert Soler i Llopart, Barcino, Barcelone, 1988.

5 CINGOLANI, S. M., *Historiografia, propaganda i comunicació al segle XIII: Bernat Desclot i les dues redaccions de la seva crònica*, Institut d'estudis catalans, Barcelone, 2006, p.274.

6 Voir CINGOLANI, *op.cit.*, p.246.

7 Voir CINGOLANI, S. M., *La memòria dels reis*, Base, Barcelone, 2007, p.163.

type: “la vérité de cette personne”. C'est donc ici un premier exemple d'un sens, a priori unique, qui peut se diviser en deux types de référence: un concept (en quelque sorte personnalisé ou “entifié”), un aspect de la personnalité.

Observons un dernier exemple tiré de cette oeuvre, dans lequel la notion apparaît sous forme d'adjectif:

[1] *Offici de cavayler és la fi e la intenció per la qual fo començat l'orde de cavaylaria; on, si cavayler no usa de l'offici de cavaylaria, és contrari a son orde e a los començaments de cavaylaria demunts dits; per la qual contrarietat no és ver cavayler, ja.s sia apellat cavalier; e aytal cavayler és pus vil que lo tixedor ne lo trompador qui segueixen lur offici. (...) (p.173)*

Ici, “vrai” est employé au sens d’“authentique” avec une insistance sur le fait que le “vrai chevalier” n'est tel que parce qu'il respecte les normes et les principes de son office. C'est, bien sûr, la dimension spirituelle et morale de la chevalerie qui intéresse Llull, et toutes les valeurs du mot que nous avons rencontrées dans ces trois exemples sont encore très liées.

Reproduisons à présent un petit extrait des mémoires de Jacques Ier<sup>8</sup>. Il s'agit d'un micro-épisode dans lequel le roi mène une enquête à propos de faux-monnayeurs:

“(…)”  
-*Senyor, ¿que volets que façam que nulla re no podem trobar de veritat de la moneda, qui la fa, ni on se fa?*  
*E nós dixem:*  
-*¿Açò com poria ésser que tan gran fama sia de fer moneda, e que no trobem neguna veritat? (...)”*  
(chap. 465, p.368)

On trouve ici un usage différent de ce mot, qu'on ne peut rendre tel quel en français moderne: il faut avoir recours à des expressions comme “au sujet de”, “information”, “indice”, “preuve”... qui nous éloignent des sens rencontrés jusqu'à présent -sauf qu'on conserve le sème “manifeste quelque chose”, qui peut être associé déjà à “la vérité d'une personne”- et nous rapprochent de l'idée de réalité. A la conclusion de cette affaire, lorsqu'un des coupables est démasqué par le roi, celui-ci lui tient un petit discours pour lui reprocher ses mensonges:

“(…)”  
-*Mal fas, una a Déus, e altra a mi, qui só ton senyor natural, quan negues la veritat e t'ho pusc provar cauràs en pena de justícia, e si em dius la veritat poràs trobar mercè ab mi, car ab veritat troba hom mercè ab Déu e ab los senyors terrenals.”* (chap.469, p.371)

8 Jaume I, *Crònica o Llibre dels Feits*, éd. de Ferran Soldevila, edicions 62, Barcelone, 1982.



Il y a dans cet extrait (dans cette édition? nous n'avons pas vérifié ailleurs) un petit problème de ponctuation, mais en tout cas il montre bien l'association dans une même phrase de deux sens du mot, l'un correspondant à “ce qui est” ou “la réalité”, et l'autre correspondant à la vertu morale ou théologique.

Ce petit parcours à l'extérieur de notre corpus nous a donc mis en présence d'une diversité de sens qui peut nous fournir un premier cadre pour répertorier les emplois à travers les oeuvres et tenter de percevoir l'unité à travers la variété. Il nous semble qu'on peut ainsi déjà distinguer entre la vérité comme concept (idée plus ou moins allégorisée), comme vertu (plus proprement individuelle, liée à l'authenticité), et comme réalité. On peut aussi tenter de formuler le lien entre ces trois domaines, un lien à connotation morale: la vérité est une essence supérieure de laquelle l'individu peut participer à condition de ne pas tricher avec la réalité. Ces exemples nous ont enfin permis de voir, très succinctement, comment étaient associées à cette notion les institutions de la chevalerie et de la royauté.

### *Premiers repérages*

Nous utiliserons donc ces critères de différenciation pour effectuer une première observation des oeuvres, en nous demandant si c'est un découpage que l'on y retrouve, s'il paraît pertinent, s'il les concerne toutes et quelles sont ses limites.

Si nous tentons de répertorier les différents usages du mot à travers les catégories “concept”, “vertu” et “réalité”, que constatons-nous? Nous constatons, d'une part, que ces trois valeurs correspondent effectivement à des usages différents et néanmoins reliés, et d'autre part que la catégorie “réalité” est, de très loin, la plus massivement représentée, ce qui nous conduira à y distinguer des sous-ensembles et finalement à reformuler notre première découpage. Mais, pour le moment, voyons comment nos trois premières catégories se trouvent représentées et articulées dans les oeuvres<sup>9</sup>.

---

9 Pour la chronique de Desclot, nous utiliserons l'édition de Cingolani, en précisant chapitre, page et ligne, puisqu'elles sont indiquées; pour Muntaner, nous prendrons l'édition de Gustà, en précisant chapitre, volume et page; pour *Curial e Güelfa*, nous utiliserons l'édition de Aramon i Serra, en précisant volume, chapitre et page; et pour *Tirant lo Blanc*, nous utiliserons l'édition de Riquer, en précisant chapitre, volume et page.

## Vérité-concept

On retrouve le sens général, connoté religieusement comme chez Llull, mais de façon très inégale selon les oeuvres. Donnons d'abord l'exemple de *Tirant lo Blanc*, qui reprend textuellement l'exemple lullien: “*Fallint en lo món caritat, llealtat e veritat, començà mala voluntat, injúria e falsedat*” (chap.32; I, p.67), ou qui donne : “*E après Déu e veritat, sia-li la pus cara cosa amistat, e l'hom que una vegada haurà fet digne de sa amistat, no el llance de negun consell.*” (chap.143; I, p.298), entre autres exemples. De même, la chronique de Muntaner présente assez régulièrement des exemples de ce genre: “*e qui ama Déu, sí ama justícia e veritat*” (chap.1; I, p.30), avec la répétition de l'association au mot “justice”. En revanche, chez Desclot, nous ne trouvons qu'une seule occurrence comparable, lorsqu'au moment de se décider à livrer une bataille qui semble perdue d'avance face à un grand nombre de Maures, en réponse à une exaltation au sacrifice au nom de la religion chrétienne et pour le salut de leurs âmes, l'un des participants au conseil s'écrie: “*són paraules de gran veritat e de gran seny e de gran noblea*” (chap.49, p.139, l.58). Mais, on voit qu'ici il s'agit de qualifier des paroles plutôt que de désigner directement un concept. Enfin, dans *Curial e Güelfa*, ce sens religieux disparaît complètement, du moins dans sa référence chrétienne puisqu'on trouve, à propos de Jupiter: “*és planeta molt plasent, enemich de pravitat e amich de pau, rey e senyor de justícia, font de veritat e de dretura*” (III, chap.8, p.69). Dans ce roman, lorsque le mot “vérité” désigne un concept, il s'agit plutôt de parler en général de l'adéquation du discours à la réalité, comme dans le cas célèbre du jugement rendu par son héros pour départager Homère et Darès et Dictys: “*Bo és poetar; mas, contra veritat escriure, no.m par sie loor.*” (III, chap.10, p.89). Mais, cet usage reste rare, ou en tout cas limité au contexte de cet épisode, la vérité dans ce roman étant le plus souvent la vérité de quelque chose. Nous reviendrons sur l'usage de la notion en soi à travers les oeuvres lorsque nous aurons établi quelques points de repère supplémentaires.

## Vérité-vertu individuelle

Nous avons vu chez Llull le rapport, ou même l'identité, entre le concept et la vertu, tout en anticipant les usages singuliers qu'on pourrait trouver pour cette dernière. Qu'en est-il plus précisément dans les oeuvres? Nous pouvons nous concentrer sur les emplois éventuels d'expressions correspondant au type “la vérité d'une personne”. Il faut bien sûr écarter des exemples

tels que *“la veritat de son fill”* (*Tirant lo Blanc*, chap.100; I, p.169) faisant référence à “ce qu'en fait son fils était devenu”, qui correspondent à l'idée de réalité et non à la vérité en soi. Mais, lorsque à propos du même personnage, Philippe, le fils benêt du roi de France, la princesse de Sicile s'interroge et voudrait bien *“saber-ne la veritat”* (chap.109; I, p.197), on se rapproche de la notion qui nous intéresse, quoiqu'elle puisse faire référence non pas directement à la personne de Philippe mais à tous les problèmes qu'il lui pose. En fait, les exemples du type recherché ne sont pas très nombreux. On n'en trouve aucun chez Desclot, et quelques uns chez Muntaner, comme: *“lo senescal, qui era noble hom, e de gran veritat e de gran justícia”* (chap.87; I, p.134), ou encore: *“e per la fe e per la bona veritat que ha haüda, veus quina gràcia li ha Déus feta”* (chap.292; II, p.201). Le sens ici, et dans les autres exemples que l'on pourrait donner à partir de cette chronique, est celui de loyauté, de franchise en tant que respect de la valeur initiale de concept de vérité. On peut retrouver ce sens dans les romans, avec peut-être une nuance plus individualiste. Par exemple, confronté à ce qui pourrait être une injustice, un vieillard étant sur le point d'être exécuté à cause d'un crime qu'il n'a peut-être pas commis mais dont il ne peut pas se défendre en combattant, Curial relève le gant: *“yo defendré la veritat d'aquest prom”* (I, chap.9, p.61). Mais, cette vérité hypothétique n'est pas à proprement parler une vertu du vieillard. Elle peut signifier son innocence de ce dont on l'accuse, ou bien simplement son “parti” dans le duel judiciaire dont, effectivement, l'issue victorieuse doit le proclamer innocent. L'ordalie, ou son esprit, que l'on retrouve régulièrement dans nos oeuvres, est bien sûr un des phénomènes importants pour la structuration et la représentation des aspects spécifiquement médiévaux de l'idée de vérité. Par ce truchement, on comprend que c'est donc encore la vérité originelle -qu'il faut rendre manifeste, telle est la mission du chevalier- dont il est question ici, même si c'est la vérité “de quelqu'un”. On ne trouve pas, dans ce roman, d'autre exemple lexical, à part une formule équivalente à un des exemples de Muntaner: *“En Jacme Perpunter, home molt bo e de gran veritat, natural de Solsona”* (III, chap.19, p.146). Dans *Tirant lo Blanc*, nous pouvons trouver trois exemples correspondant à ce thème, voisins de ceux que nous avons rencontrés. Il y a d'abord deux exemples que nous pouvons qualifier de “traditionnels”: le roi Arthur trouve abominable le *“senyor sens veritat”* (chap.192; I, p.421), et le roi d'Egypte avertit Tirant dans une carte de défi: *“provaré ma veritat”* (chap.150; I, p.322). Mais, le dernier exemple semble, cette fois, apporter une nuance effectivement plus personnelle: Carmésine a rejoint Tirant pour une soirée au cours de laquelle elle a décidé de lui accorder plus qu'elle ne l'a fait jusqu'à présent, mais pas autant que Tirant le voudrait, et elle doit se défendre contre son insistante excitation, jusqu'à ce qu'il se reprenne. Il lui fait alors un petit discours au cours duquel il lui dit: *“Però, ab tot, no vull que desconfieu que yo fallís a ma veritat. E ab gran confiança creia vos acordaríeu a mon voler no tement los esdevenidors perills.”* (chap.163; I, p.367). Il faut donc

entendre qu'elle ne doit pas croire qu'il a été déloyal, car il pensait sincèrement qu'elle était consentante. L'usage malgré tout peu fréquent de cette expression, plutôt cantonnée comme on l'a vu au registre du concept originel et de la vertu chevaleresque, donne à cet emploi dans des circonstances spéciales un ton plutôt spécieux, déplacé et certainement comique.

### Vérité-réalité

La très grande majorité des emplois du mot “vérité” correspondent donc au sens de “réalité”, un terme qui n'était pas employé au moyen âge hors du vocabulaire philosophique spécialisé (même si on trouve dans *Tirant lo Blanc* deux occurrences de “*real*” au sens de “réel”, et deux “*realment*”, adverbe présent aussi chez saint Vincent Ferrier<sup>10</sup>). Il faut noter cependant qu'en règle générale, l'emploi du mot “vérité” dans le sens apparemment transparent et utilitaire de la désignation d'une réalité conserve néanmoins des valeurs propres à la notion de vérité en soi. Il est bien clair que, s'il ne s'agissait que de désigner ou d'affirmer simplement quelque chose, il ne serait pas nécessaire de préciser “*veritat és*”. Même les exemples les moins motivés, comme on peut en trouver un certain nombre chez Muntaner, pour qui la formule ne sert parfois qu'à introduire chapitres et paragraphes, se rattachent malgré tout au sens premier du mot: en l'occurrence, on ne risque pas de surinterpréter le texte en voyant dans cet usage anaphorique du terme un rappel du caractère doublement véridique de son écriture, à la fois témoignage et expression d'une croyance. On ne sera donc pas surpris, étant donné ce caractère “stylistique” de l'usage du mot, par les différences statistiques entre les oeuvres: nous avons relevé chez Desclot 19 occurrences de “*veritat*” et 16 de l'adjectif “*ver,a*”, alors que chez Muntaner nous avons limité nos observations à 79 occurrences du substantif, qui nous ont paru suffisamment représentatives, mais il y a environ une centaine de cas, sans compter les dizaines d'adjectifs. En ce qui concerne les romans, le chiffre de 145 occurrences du substantif dans *Tirant lo Blanc* nous est donné par la technique informatique, et nous avons relevé 41 cas de “*veritat*” et 22 cas de “*ver,a*” dans *Curial e Güelfa*. On constate donc une certaine symétrie, tout en tenant compte des différentes épaisseurs des livres eux-mêmes, entre un roman et une chronique plutôt sobres dans l'usage du mot, et les autres roman et chronique plus volontiers amateurs. On constatera aussi une plus grande uniformité des usages chez les premiers que chez les seconds, non pas pourtant que l'idée de vérité y soit moins représentée. Mais, avant de voir les différences, nous

<sup>10</sup> On trouve cet exemple dans le *Vocabulari de la llengua catalana medieval de Lluís Faraudo de Saint-Germain*, disponible sur le site de l'Institut d'estudis catalans, [www2.iec.cat](http://www2.iec.cat). Une consultation sur [www.ub.edu/diccionari-dtca](http://www.ub.edu/diccionari-dtca), qui permet des recherches lexicales à partir d'une base de seize oeuvres catalanes médiévales, donne quatre autres exemples, dont les deux de *Tirant lo Blanc*. On peut aussi travailler sur cette oeuvre, la seule pour laquelle existe cette possibilité dans notre corpus, sur [www5.cervantesvirtual.com](http://www5.cervantesvirtual.com), en cherchant les *concordances*.

pouvons traiter des points communs et de quelques questions générales.

Le point essentiel, nous semble-t-il, en ce qui concerne cet usage du mot “vérité”, c'est qu'il renvoie toujours, mais avec des degrés variables, à la fois à la chose dont il est question et à la position de l'énonciateur. Il y a donc un jeu possible, particulièrement pour l'écrivain, entre les différentes accentuations qu'on peut donner à la combinaison de ces deux aspects, selon que l'on voudra insister d'abord sur la réalité de la chose ou sur la sincérité ou la légitimité de l'énonciateur. C'est un jeu entre subjectivité et objectivité, qu'on peut essayer d'observer à travers les divers usages du mot “vérité” employé pour qualifier une réalité. Un autre motif de jeu, un peu similaire, tient à l'ambiguïté possible entre “réalité” et “signification” lorsqu'on parle simplement de “la vérité de quelque chose”. Les deux phénomènes, en se combinant, peuvent faire que le même mot “vérité” renvoie à la fois à celles de l'énonciateur, de l'objet et de son sens, ce qui réintroduit nos précédentes catégories (vertu, réalité et concept) à l'intérieur du domaine de la réalité. Il convient donc d'être sensible à certains “emboîtements” dans lesquels un locuteur témoigne de l'existence d'un certain objet qui est lui-même le signe d'une certaine vérité (qui peut éventuellement, à son tour, concerner la légitimité du locuteur...). On peut pressentir un véritable programme narratif en germe dans les diverses possibilités d'usage de ce mot, même si un tel programme complètement déployé ne peut pas, bien sûr, dépendre de ce seul usage. Pour en revenir à la stricte description dudit usage, il serait important de distinguer entre les différents types de réalité objets du qualificatif de “vérité”. S'agit-il d'un événement, d'un sentiment, d'une vision, d'une parole, d'un jugement, d'un fait, d'une histoire, d'une raison, d'une croyance, d'un secret, d'une révélation, d'un ensemble de choses, de toutes les choses ou d'une seule...? Nous ne dresserons pas une typologie car nous ne tentons pas de faire une description exhaustive, mais nous essaierons de distinguer entre des grands domaines, car tous ces objets possibles ne sont pas équivalents dans les rapports qu'ils peuvent entretenir avec les autres éléments du “programme”. C'est après-coup, au cours d'analyses postérieures, que l'on se demandera à quel domaine appartient tel objet, ou même plutôt: quel domaine est constitué par telle “séquence” réunissant énonciateur, objet et sens. Car, l'objet en lui-même n'est pas suffisant, il faut considérer la “vérité” de tous les éléments reliés ensemble. Ce type d'analyse, qui se veut proche du processus d'écriture d'un auteur individuel, va forcément nous conduire à différencier les oeuvres. Mais, nous ne devons pas perdre de vue notre objectif comparatiste, et nous chercherons, à travers la constitution de ces domaines, à élaborer un outil assez général pour rendre compte d'une structure commune à toutes les oeuvres du corpus (structure dont nous essaierons plus loin de préciser la nature), et assez précis pour mettre en lumière les singularités de chacune. Pour le moment, et dans cette perspective, nous donnerons quelques exemples de ces différentes sortes de “vérités-réalités”,

avant de commenter les spécificités de chaque oeuvre, et de proposer finalement trois domaines composant, selon nous, la notion de vérité telle qu'elle est représentée dans toutes les quatre.

Nous illustrerons donc par quelques exemples divers cas de figure que nous venons d'envisager. Pour commencer, on ne trouvera pas, dans les oeuvres étudiées, de cas où le mot “vérité” est employé aussi objectivement que dans l'exemple cité plus haut, tiré de Jacques Ier, dans lequel “vérité” pourrait être le synonyme d’“indice” ou “preuve”. Il y a néanmoins des cas approchants, comme on peut le voir dans cet extrait de *Tirant lo Blanc*:

*Aprés, llegida la lletra, elles abduis hagneren moltes raons, aquella dolent-se com lo Conestable no seria alli en aquelles festes, per ço com l'escuder no descobrí la veritat de la sua ficta e temerosa venguda. (chap.189; I, p.407)*

Ici, “*veritat*” a un objet précis et concret: la venue du connétable à la fête. Mais le mot résonne de multiples connotations liées aux différents aspects de la situation: le fait que ce soit un message, dont le porteur sait qu'il ne dit pas les choses exactement, mais lui n'en dit rien non plus; le fait que cette venue aura lieu malgré tout, mais incognito; le fait que la fiancée du connétable imagine déjà sa tristesse au moment des fêtes à venir, alors qu'elle aura au contraire une heureuse surprise.

On retrouvera des effets proches de ceux-ci dans un extrait de *Curial e Güelfa*:

*-Senyora, yo.us prech per aquell Déu que.us pot trametre bon novell de les coses que més amats en aquest món, que.m digats veritat d'una cosa que.us demanaré-. La Güelfa respòs que li plahia. Ab tant, l'abadessa dix: -Senyora, per vostres paraules, he conegut vós ésser algun poch enamorada de Curial; per què.us torn a suplicar que.m digats si és ver. (I, chap.16, p.131-132)*

Il ne s'agit donc pas là non plus d'une réalité matérielle, même si c'est “la vérité d'une chose”: c'est une façon de signifier que la réponse peut consister en un simple “oui” ou “non”. Mais, il est intéressant de retrouver certains points de comparaison: l'évocation d'un courrier, le chagrin causé par la séparation et le manque de nouvelles, une situation de dissimulation. On peut noter aussi une précision sémantique fournie par la deuxième phrase de l'abbesse: il s'agit d'une hypothèse qu'elle voudrait voir confirmer, ce qui peut induire l'idée de la vérité comme une version ou une interprétation possible parmi d'autres. Même si la vérité est la bonne version parmi les versions possibles, cela nous amène à considérer certaines ambiguïtés, certaines possibilités de jeu, dont on a signalé à l'avance le rôle constructif dans la représentation générale de la notion qui nous occupe.

Nous avons déjà parlé de “*la veritat de son fill*”. Un autre noble personnage assez maltraité dans *Tirant lo Blanc*, l'empereur de Constantinople, se trouve entraîné dans une situation burlesque qui donne lieu à une expression similaire, mais de sens contraire:

*L'Emperador se fon llevat, e ab l' espasa en la mà entrà per la cambra de la Princesa, e, sabuda la veritat de la rata, cercà totes les cambres.* (chap.233; II, p.51)

En fait, la “*veritat de la rata*”, c'est l'excuse qu'on lui a fournie, ici très sommairement résumée, pour justifier le cri poussé en pleine nuit par sa fille Carmésine, qui a affolé tout le palais lorsqu'elle a senti, dans son sommeil, la présence du chevalier Tirant tout nu, introduit subrepticement dans le lit de la princesse par sa dame de compagnie, Plaisirdemavie. A l'empereur accouru on a donc fait croire que c'était un rat qui avait réveillé sa fille, et le voilà à sa recherche, avec son épée à la main. Comme dans l'exemple concernant le fils du roi de France, le mot “vérité” renvoie, à travers cette structure un peu curieuse et non transposable telle quelle en français moderne, à une réalité, ou plus précisément à une histoire ou un scénario, qui se trouve être ici fictif contrairement au premier cas. Dans le premier cas, les parents de Philippe auraient pu croire un certain nombre de choses après la disparition de leur fils, et on leur a fourni le récit exact de ce qui s'était réellement passé; dans le deuxième cas, “*veritat*” équivaut exactement à fiction, tout en présentant le sens de scénario plausible et pris pour la réalité par le monarque naïf, représenté en chevalier grotesque.

Ainsi, même lorsque le mot “vérité” se rapporte à une réalité concrète et précise, il conserve des implications concernant les motivations de l'énonciateur (et / ou du destinataire, celui qui doit croire à la réalité de la chose), et concernant le statut de cette vérité (son éloignement par rapport à la loyauté, ou la fiabilité, de l'information). La même locution, “*ab veritat*” (vraiment), peut signifier “réellement” et / ou “sincèrement”, ce qui laisse une marge d'interprétation au lecteur avec laquelle l'écrivain peut jouer. On peut, à ce sujet, considérer les implications possibles d'un emploi de cette locution chez Muntaner, qui rapporte une scène au cours de laquelle Pierre II est venu honorer son engagement de combattre en duel contre Charles d'Anjou, à Bordeaux, sans que ce combat qui était de toute façon piégé ait vraiment lieu:

*-Jo -dix ell- són vengut ací per salvar ma fe, e vull que tot ço que havets dit, ne jo diré, lo notari ací escrivia llargament; con jo en persona son comparegut e he cercat tot lo camp. E llavors ell va brocar lo cavall, e environà tot lo camp, e entorn e per mig, en presència del senescalç e d'aquells qui hi eren. E entretant lo notari escriví tot ço que faia al fet, e a escusa del rei d'Aragó. E ab veritat, lo dit senyor rei no cessava de brocar per lo camp, així que tot lo calcigà, ab l'ascona muntesa en la mà. Si que*

*tuit deïen:*

*-Ah, Déus! Quin cavaller ha aci! Jamés no nasqué cavaller qui a ell faça a comparar, cos per cos. (chap.90; I, p.143)*

Le sens le plus évident ici est sans doute “réellement” pour signifier l'action effectivement en train de se dérouler, mais il est difficile d'écarter une référence à soi de la part du chroniqueur (“je vous raconte la vérité”), une référence au travail du notaire qui a écrit les choses exactement comme elles se sont passées et donc en a produit la preuve, et une référence à l'action du roi et au roi lui-même qui agissait ainsi “avec vérité”, c'est-à-dire loyalement, comme il convient à un vrai chevalier, ainsi qu'ont pu le reconnaître tous ceux qui assistaient à la scène. On dira que cette locution condense les divers rapports à la vérité qui saturent ce passage, un peu mieux que ne le feraient des expressions en français moderne telles que: “réellement”, “sincèrement”, “vraiment”, ou même “véritablement”, à cause de cette nuance supplémentaire de “loyalement”.

On trouvera chez Desclot une scène un peu semblable qui donne lieu à des effets similaires, lorsqu'un messager (un serviteur du roi historiquement identifié dans une note de l'édition de Miquel Coll i Alentorn, vol.5, p.107) apporte au roi la nouvelle de l'arrivée des secours qu'il attendait, et qui vont représenter un avantage décisif pour repousser l'invasion française. On peut, certes, trouver banal et naturel que le messager insiste sur la vérité d'une information qui revêt une grande importance pour le roi et pour la guerre. Mais, on peut aussi penser que l'auteur aurait pu donner cette information plus directement:

*(...) mentre ell s'anava deportant cavalcant en son cavall, gran matí, per uns plans qui són sots la vila d'Hostalric, venc tost un missatge davant ell, qui era porter seu, per nom Esteve de Seta, e dix-li així:*

*-Sényer, albíxeres me donats, que bones noves vos aport.*

*-Digues -ço dix lo rei-, de part de Déu, ço que saps, que tu les hauràs.*

*-Sényer -ço dix lo porter-, sapiats per cert que jo partí esta nit que passada és de la ciutat de Barcelona a hora de mitjanuit, e, quan jo en partí, eren vengudes e arribades trenta galeres de l'armada de Sicília amb En Roger de Llúria, qui és almirall, qui les ha amenades, e són les mills arreades que anc fossen vistes en negunes parts. (...) e han gastat tot lo principat de Tàranto, e han fet tant de mal a vostres enemics, e han tant guanyat amb ells, que no poria ésser dit ne aesmat. E aquestes noves són certes, e creets-ho bé, sényer, per veritat.*

*Quan lo rei d'Aragó hac enteses aquestes noves, fou molt alegre e pagat, e punyí lo cavall dels esperons e menà'l un poc per lo pla, e féu bé semblant d'hom alegre. (chap.165, p.413-414)*

“*Per veritat*” (assurément) se trouve détaché en fin de message, et reprend et condense les éléments véridiques affichés depuis le début: précision des lieux et du nom du messager, demande par le roi que le message vienne de Dieu (soit vrai), assurances et nouvelles précisions de la part du messager, hyperboles concernant la flotte et son action récente (ici, Desclot se trompe, d'un point de vue



historique, puisqu'il fait référence à une campagne de l'année précédente<sup>11</sup>), ces hyperboles que l'on retrouve avec fréquence dans les oeuvres et qui ont une incidence importante pour notre thème, du fait qu'elles signalent la “merveille”, un équivalent du dépassement de la fiction par la réalité. Mais, ce qui nous frappe surtout dans cette scène, c'est la réaction du roi: une joyeuse chevauchée solitaire, manifestant sa croyance et sa participation chevaleresque à la vérité du signe providentiel. Certes, cela n'est pas dit aussi explicitement, mais ce passage nous paraît bien construit de manière à suggérer ces connotations au lecteur.

Nous ne voudrions pas multiplier les exemples et les commentaires, qui nous entraîneraient vers une analyse plus stylistique que simplement sémantique et limitée à l'usage d'un vocable. Ces analyses trouveront de toute façon leur place au cours de ce travail. Mais il est difficile de tracer une frontière entre le mot et la notion. Nous estimons en tout cas avoir suffisamment montré que les trois aspects distingués au début (conception générale, vertu et réalité) donnent effectivement lieu à des usages différenciés, qui néanmoins restent solidaires d'une unité notionnelle originelle, qui est en quelque sorte à reconstituer par le lecteur, à partir de la constatation des différences d'usages et de la mobilisation d'un réseau de connotations. Les oeuvres que nous étudions privilégient toutes le rapport à la réalité, mais chacune a son mode propre d'organisation de la notion complète, et cela devient notre postulat: chaque oeuvre entend donner sa représentation de la vérité. Nous orienterons donc à présent notre commentaire lexico-sémantique vers les spécificités qu'on peut repérer pour chacune des oeuvres, mais en ayant pour but, encore une fois, de retrouver des constantes utiles pour les comparer.

### *Spécificités de l'usage du mot et construction de la notion selon les oeuvres*

Nous résumerons ici les éléments caractéristiques, oeuvre par oeuvre, en commençant par celles qui utilisent le mot “vérité” le moins fréquemment.

#### La chronique de Desclot

Cette chronique se caractérise donc d'abord par sa sobriété dans l'usage de ce mot, qui sert à

---

<sup>11</sup> Une erreur aussi importante est certainement significative, chez un auteur bien informé et écrivant à peu de distance des faits. Elle montre en tout cas que ce n'était pas une scène à laquelle il avait assisté, malgré ce que pourrait laisser penser l'identification du messager, et les détails visuels de sa description.

manifester un jugement par rapport à une réalité que l'auteur voudrait au contraire transmettre telle quelle et directement<sup>12</sup>. D'ailleurs, dans la quasi-totalité des cas, le mot n'est pas employé pour qualifier le discours du narrateur. Nous y reviendrons. Le plus souvent, nous trouvons l'expression “*ésser veritat*”, parfois “*dir veritat*” et “*per veritat*” (6 occurrences), locution qui a le sens, comme nous l'avons indiqué, d’“assurément, de façon certaine”, et qu'on peut donc distinguer de “*ab veritat*” (1 occurrence) et “*en veritat*” (1 occurrence), synonymes, qui signifient plutôt “sincèrement” ou “réellement”. L'emploi du mot est motivé par une intention de précision, de vérification, de reconnaissance, de choix entre différentes versions possibles: “*coneixerets que nós vos havem dita veritat*” (chap.7, p.80, l.22), “*que sia veritat axí com tu dius*” (*idem*, p.82, l.87), “*la veritat d'aquest fet*” (*idem*, p.84, l.147), “*atorgant que era veritat*” (chap.72, p.182, l.66), “*vull saber de vosaltres açò si és veritat ne si ho atorgats*” (chap.91, p.223, l.38)... Il s'agit donc, le plus souvent, de confirmer qu'une réalité donnée est conforme à ce qu'elle doit être, ou que le signe donné par cette réalité (son apparence) correspond effectivement à ce qu'elle est. Mais, on doit noter aussi que l'emploi de ce mot est favorisé par certains contextes. Ainsi, nous trouvons quatre occurrences du substantif, et deux de l'adjectif, entre les pages 80 et 84 du chapitre 7, et quatre occurrences de l'adjectif, et deux du substantif, entre les pages 306 et 318 des chapitres 134 et 135. Le premier endroit correspond à l'épisode chevaleresque de la légende du Bon Comte de Barcelone et de l'Impératrice d'Allemagne, et le deuxième à l'aventure elle aussi chevaleresque du roi Pierre II qui investit de nuit avec quelques compagnons la ville de Perpignan pour s'assurer de la loyauté de son frère, le roi de Majorque. Les différentes occurrences des pages 317 et 318 traduisent l'affrontement entre la population et Pierre II à propos de ce qui est réellement advenu à son frère au cours de cette opération, et elles représentent un conflit, un malentendu qui ne devrait pas avoir lieu, entre diverses loyautés. Malgré le caractère objectif de l'emploi du mot, on notera donc cette association privilégiée au thème chevaleresque et au lien vassalique. Corrélativement, on notera aussi l'emploi répété du mot “*fe*”, dans des contextes où, même si le mot “vérité” n'apparaît pas, les connotations déjà évoquées dans nos précédentes observations sont présentes. Par exemple: “*Mas he fe en Déu, que no vol que falsia ne traïció vinga a bona fi*” (chap.153, p.374, l.10), “*El rei, qui ho oí, dix-los que bé coneixia la naturalesa e la feultat que ells havien a ell*” (chap.167, p.430, l.214). Donc, même si le mot “*veritat*” n'est pas employé par Desclot pour signifier purement et simplement “loyauté”, le fait que cette notion soit mise en relief dans la chronique à travers les mots “foi” ou “fidélité” associés à “Dieu, fausseté, trahison” et à “bien connaître” confirme les

---

12 Nous n'évoquerons pas ici les questions soulevées par Stefano Maria Cingolani à propos des deux rédactions de la chronique. C'est un sujet sur lequel nous reviendrons dans un prochain chapitre, consacré à la réception critique des oeuvres. Il nous semble légitime, de toute façon, et nous tâcherons de le justifier, de traiter la chronique telle qu'elle nous est parvenue comme un texte homogène.

connotations que nous prêtons à “*veritat*”. En dernier lieu, nous insisterons sur quelques interventions du narrateur à la fin de sa chronique, faites dans un registre hyperbolique, notamment celle-ci où “*veritat*” est employé:

*Mas bé cregats, per veritat, que més gent morí puis que hagueren passat lo coll de Panissars tro que foren a Narbona, que no havia dabans mentre passaven, que ben paria juí e pestilència que nostre senyor Déu los dava, que els uns per nafres que havien preses al passar, los altres per malalties sobtoses, los altres per fam, tants ne moriren en aquell lloc que us havem dit, que de Narbona tro al Voló tot lo camí era ple d'homens morts.”*  
(Chap.167, p.433, l.303)

L'intervention du narrateur confère à cette description apocalyptique la valeur d'une image à laquelle il faut croire, une image dotée d'une valeur religieuse qui incite à prendre le mot “jugement” au pied de la lettre même si, d'un autre côté, Desclot se retient d'employer trop directement un ton de prédicateur. Son intervention, notamment par ces hyperboles qui sont apparues dans le récit d'abord pour qualifier les exploits de Roger de Loria en Méditerranée, se renforce dans ces dernières pages pour exprimer avant tout le caractère extraordinaire et cataclysmique des événements, qui excède, selon une figure rhétorique bien connue, les possibilités de la représentation, que cela concerne la destruction des Français (“*faula parria de dir, qui vist no ho hagués, lo dan que els francesos prengueren aquella vegada en persones e en haver, ne no es poria dir bonament per escrit.*” (*idem*, p.431, l.259), ou la tristesse qui saisit le pays lorsque son roi disparaît à son tour peu de temps après (“*e mogueren aquí lo major plor e lo major dol que anc hom veés, que greu cosa e dura seria de retraer e de recontar lo dol e lo plor que menaren*” (chap.168, p.442, l.254)). Nous ne développerons pas davantage pour le moment ces commentaires qui de nouveau vont nous entraîner au-delà du seul emploi du mot “vérité”, mais il fallait retracer cette évolution d'un mot qui devient un thème, limité apparemment à une fonction première de vérification, porteur malgré tout d'un système de valeurs, dépassé ou transfiguré finalement par ces valeurs lorsque le narrateur doit conclure que son objectivité est insuffisante pour dire ce que la réalité signifie.

### *Curial e Güelfa*

Ce roman ne se rapproche donc pas de la chronique de Desclot seulement parce qu'il reprend la figure de Pierre II et la légende du Bon Comte et l'Impératrice d'Allemagne (devenus Curial lui-même et la duchesse de Bavière), mais aussi parce que, comparativement, il utilise assez peu le mot

“vérité”. Mais, en réalité, cette ressemblance est toute superficielle, car l'usage et la signification du mot sont très différents dans les deux oeuvres. La différence principale tient au caractère sentimental du roman, qui fait que la vérité y apparaît le plus souvent comme un point d'intersection entre le désir et la réalité. Le drame est évidemment que les deux domaines ne coïncident pas facilement, ce qui se traduit par un grand nombre d'emplois du mot “vérité” dans le cadre de formes concessives ou oppositives. Par exemple: “-*Pare meu, no diets sinó veritat, emperò pendre tan cuytat comiat seria molt vergonyosa cosa*” (I, chap.14, p.117), “*Melchior respòs que no, emperò que bé era veritat que son pare la.y havia proferta.*” (I, chap.18, p.139), “*¿Què.m aprofiten les paraules, car veritat és que ell enuigs m'avia fets, mas molt són majors aquests que yo matexa m'he procurats?*” (I, chap.22, p.171), “*Veritat és que.ls ancians venien cansats del treball del camí e havien obs reposar; emperò lo acolliment que Curial los havia fet no donava loch a dormir.*” (II, chap.33, p.216), etc... Ce genre de vérités restreintes correspond à environ un quart des occurrences du mot. Un autre groupe significatif est celui correspondant au jugement que doit prononcer Curial à propos de la vérité en littérature (14 occurrences de “*veritat*”, “*ver,a*” et “*vertadera, es*”). Dans cet épisode, contrairement à ce que nous remarquons dans les premiers cas, “*veritat*” est employé la plupart du temps dans un sens absolu pour désigner la réalité en général, ou la réalité des faits sans les considérer en eux-mêmes: “*tu, qui sabs la veritat, sies testimoni meu*” (III, chap.10, p.82), “*Virgili (...) altant-se de la veritat, m'a seguit e ajudat entre.ls latins*” (idem), “*-Calla, Achil.les! La veritat de tots los fets yo la sé.*” (idem, p.83), “*Dites e Dares scriviren la veritat*” (idem, p.91). Ces exemples, qui paraissent fournir un contrepoint aux vérités partielles et relatives signalées précédemment, concernent une vérité-concept qui a un rapport aussi lointain que les premières avec la vérité-réalité de Desclot qui, on l'a vu, reste discrètement, mais fondamentalement malgré tout, reliée à la vérité originelle, divine et appelée à être manifestée ou restaurée par la royauté et la chevalerie. La vérité-concept dans *Curial e Güelfa*, c'est la réalité dans sa généralité, sans aucune transcendance. Il reste, malgré tout, que c'est le mot “*veritat*” qui est employé, et qu'on trouve quelques cas, déjà cités ici, où ce mot est employé avec son sens traditionnel et ses connotations. C'est une question de savoir si ces registres différents et même opposés s'harmonisent et se réduisent à une vision unitaire (au cours d'une évolution morale du héros, par exemple), ou bien si l'auteur veut d'abord insister sur les effets de diffraction de la vérité et sa nature insaisissable. En tout état de cause, un des principaux attraits de ce roman, sinon le principal, qui lui donne son caractère étonnamment moderne, c'est sa capacité à jouer avec tous les aspects du problème, à maintenir une ambiguïté permanente (thèmes du messenger à la fois diplomate, espion et directeur de conscience -qui semble parfois se confondre avec le narrateur-, du secret, de la promesse, de la jalousie, des quiproquos, des jeux de rôle, des coups du sort...), qui affecte son écriture elle-même.

Pour illustrer ce dernier point, sans sortir du cadre de la réflexion sur le sens que le mot “vérité” (et mots voisins) revêt dans les oeuvres, nous nous arrêterons sur cet épisode du jugement que Curial doit rendre sous l'autorité d'Apollon:

*Com Apol.ló dix: -Hèctor: per ço que és entre.ls vivents molt gran qüestió qual de tu e de Achil.les fonch millor cavaller, e, semblantment, qual scriptura de aquestes és pus vertadera, vull que siats judgats per Curial, qui vuy, entre.ls qui.l conexen, obté de cavalleria corona e principat, e no a tort, que yo.t faç segur que no és lloat de alguna acte que ell no.l hage mills obrat que la lengua dels qui ho han vist no han pogut expressar, e si ell present no fos, yo.t diria moltes coses que ara, per no caure en vici de adulació, hauré a callar.-  
Hèctor ladonchs mirà a Curial mills que no havia fet, e viu-lo poch e quasi nan, segons los hòmens d'aquell temps, e no li fonch vijares pogués ésser tal com Apol.ló dit havia. (III, chap.10, p.86-87)*

Curial doit donc déterminer qui fut le meilleur chevalier et quelle fut l'écriture la plus véridique, celle d'Homère, qui pour l'occasion est censé avoir pris le parti d'Achille, ou celle de ses adversaires qui soutiennent Hector. Mais cette présentation du procès par Apollon se double d'une appréciation portée sur Curial et sur la relation qu'on a pu faire de ses exploits, c'est-à-dire bien sûr le roman lui-même, relation qualifiée comme étant en dessous de la vérité, selon l'hyperbole topique déjà rencontrée chez Desclot. Le roman semble donc s'auto-désigner comme véritable, n'embellissant pas la réalité comme a pu le faire le grand poète grec. Mais, cette affirmation comporte en même temps une hyperbole des plus gigantesques puisque le dieu explique à Hector qu'il se retient de lui raconter les hauts faits de Curial en sa présence pour ne pas paraître adulateur. Cette caricature d'hyperbole rencontre le scepticisme d'Hector qui ne peut éviter de constater la différence entre un héros de sa taille et un humain du XV<sup>e</sup> siècle. Le lecteur non plus ne peut s'empêcher d'être sceptique, car, même si les qualités et la valeur de Curial ont été régulièrement mises en avant au cours du roman, il a aussi été témoin de certains calculs mesquins et de quelques scènes humiliantes. On peut, certes, trouver là une raison de penser que le roman est donc effectivement véridique, puisqu'il ne cache pas les turpitudes du héros, mais on doit d'abord constater cette variété de points de vue contradictoires, cette dérision dans la mise en abîme, et le relativisme qui s'exprime quant à la possibilité de connaître et de représenter la vérité.

### La chronique de Muntaner

Nous avons évoqué la fonction de leitmotiv du mot “vérité” dans cette chronique: rappel régulier de sa nature de témoignage et de proclamation de foi. Il y a une sorte de dédoublement à rechercher dans cette situation: le prédicateur interprète le témoignage comme une justification de la foi, le

témoin livre le sens de son expérience à partir d'une réalité brute. Ce n'est pas encore le moment d'approfondir le thème de cette "duplicité" du chroniqueur, mais cette perspective peut guider notre exploration sémantique. Nous avons déjà donné des exemples montrant que la valeur originelle du mot "vérité", selon la tradition lullienne, était présente et active pour Muntaner. Cette vérité-là, d'origine divine, il appartient surtout aux rois et aux princes de sang royal de la manifester et de la faire régner parmi leurs sujets: les princes aragonais, comme leur aïeul Jacques Ier dont la naissance est due à une intervention divine, "*són en aquell mateix grau reis de gràcia e de vertut e de vera natura*" (chap.6; I, p.30); "*Déus és veritat e misericòrdia e justícia. E així, la veritat, misericòrdia e justícia sia ab vosaltres.*" (même page, il s'adresse aux descendants); "*pus que en cor vos ho havets mès e de tot mantenits veritat e dretura, fèts compte que Déus, qui és veritat e dretura, serà de la vostra part*" (chap.157; II, p.14. Discours adressé par un conseiller à Alphonse II); "*e que tenguessen la terra en veritat e justícia*" (chap.180; II, p.40. Recommandation de Jacques II à Roger de Loria). On voit que cette vertu divine, transmissible aux rois, est aussi un devoir que ceux-ci ont vis-à-vis de leur "terre". Les aspects religieux et politique sont intimement mêlés. La "vérité" est ici à entendre, comme nous l'avons déjà remarqué, comme une loyauté: on comprend que les souverains ne doivent pas abuser leur peuple, doivent respecter ses droits, doivent peut-être aussi récompenser les méritants... En échange, pourrait-on dire, si les rois respectent leur nature et leur devoir, le peuple doit se montrer d'une fidélité absolue, en vertu du même lien politico-religieux. Il y a donc en creux, malgré la fidélité presque excessive manifestée par Muntaner au long de sa chronique (il fait son devoir), l'indication d'une possible duplicité des rois, un oubli de leur part de leur nature divine et de leurs devoirs. Ils doivent eux aussi croire en eux. Le portrait idéal que Muntaner brosse des rois ne s'adresse cependant pas qu'à eux, il s'adresse à tous ceux qui doivent partager la même croyance. C'est ainsi qu'on peut entendre toutes les sentences qui parsèment la chronique et dont nous avons donné quelques exemples, et de même tous les exemples de hauts faits ou de victoires dont il faut prendre bien soin de ne les attribuer qu'à Dieu. Alors, comment ces vérités-là peuvent-elles coexister avec celles du témoignage ou du récit historique? La question se pose au niveau global de la compréhension de la chronique, comme au niveau lexical qui nous intéresse pour le moment. En effet, on a l'impression de deux sens totalement différents entre celui que l'on vient d'évoquer et celui qu'on peut trouver dans des phrases purement informatives comme: "*E és veritat que en aquella saó lo rei Lluís de França havia un frare, per nom Carles (...)*" (chap.32; I, 63). C'est pourtant le même mot, que Muntaner aurait pu ne pas employer. Faut-il conclure que ce discours de type historique est censé représenter la croyance que Muntaner veut transmettre à ses lecteurs, ou bien que malgré l'emploi du même mot ce sont deux registres et deux propos totalement différents? Le bon sens devrait faire pencher vers la deuxième solution, mais on

pourrait interpréter cela comme la reconnaissance de deux vérités distinctes. Il y a bien quelques emplois qui paraissent purement utilitaires, comme le précédent, ou comme celui-ci: “*Ara és veritat que ell és mort, que fill negun no hi ha romàs (...)*” (chap.30; I, p.60). Mais, on peut toujours dire que ces expressions appartiennent au style didactique, qu'elles n'ont d'ailleurs pas d'autre justification, et qu'elles renvoient par là à l'intention générale. Cette intention générale est-elle alors double? D'une part, il y aurait le discours historique et le témoignage, et d'autre part le prêche. Les vérités concernant le premier aspect seraient purement factuelles tandis que les secondes porteraient seules la dimension croyante. Ce n'est, à l'évidence, pas le cas. Devant ces impasses, il faut conclure que, soit Muntaner ne prêtait aucune attention à ce genre de problème et se contentait d'affirmer que dans son livre: “*tot és així veritat com ho oiran, e no hi posen dubte negun*” (chap.1; I, p.23), soit il savait très bien que ce qu'il faisait c'était faire passer une chose pour une autre. On croirait volontiers à la première possibilité, mais le fait que le récit historique dans sa chronique soit en réalité énormément truqué fait davantage réfléchir à la seconde. Au fond, qu'est-ce qui nous retient d'admettre que ce n'est qu'une question de nuances entre des emplois différents, et que cela n'implique pas une alternative entre une vérité unique et des vérités différentes? C'est que Muntaner a l'air de vouloir assimiler croyance et réalité et que nous résistons à ce forçage. La répétition du mot entrelace les sens différents pour que “c'est réel” et “il faut croire” finissent par vouloir dire la même chose. Pour autant, les deux domaines continuent d'avoir une certaine autonomie: c'est le passage de l'un à l'autre qui est signifiant, qui apparaît comme le principe de l'écriture. On peut le concevoir sans sophisme et sans tromperie: d'un côté, on peut dire que de l'examen du réel se dégage un sens qui amène à une croyance, d'un autre côté une croyance peut permettre d'interpréter le réel. Mais, examen et travail d'interprétation laissent normalement une certaine place au doute et au jugement critique, alors que chez Muntaner il s'agit de proclamer d'emblée la réciprocité des deux domaines, comme si chasser le doute et l'expérience faisait partie de son projet. S'agit-il pour lui de tromper son public, est-ce une façon d'imposer une lecture idéologique de la réalité, est-ce une illusion narcissique qui le conduit à s'ériger en modèle, ou est-ce autre chose?

Pour avancer dans la compréhension de la chronique, il faudra, au cours de notre travail, nous interroger sur un autre usage caractéristique du mot “vérité”, celui qui l'associe à la merveille. Par exemple, à propos d'un fait qui est certes anecdotique (il s'agit d'une femme du village natal de Muntaner qui a réussi à faire prisonnier un chevalier français), il explique: “*Que contar-vos n'he una meravella qui fo veritat, així que cascuns veets veritat què és*” (chap.123; I, p.197). Ailleurs, au moment d'introduire la partie qu'on peut dire essentielle de son récit, celle qui est le plus directement autobiographique, il dit de nouveau: “*de les quals meravelles null hom no poria recontar la veritat con jo faç*” (chap.193; II, p.58), ce qui est une reprise de sa vision présentée au

tout début du livre, dans laquelle un personnage lui apparaît pour lui dire, notamment: “*a Déu plau que tu recontes aquestes aventures e meravelles con altre no és viu qui ho pogués així ab veritat dir*” (chap.1; I, p.22). Cet oxymore, la “vérité des merveilles”, qui s'inscrit au coeur de l'opposition que nous avons commencé à analyser, nous oriente vers la piste d'une fiction qui dit la vérité, en association, si l'on peut dire, avec une certaine visée autobiographique: il y a quelque chose dans sa vie qui fait que Muntaner peut dire ce qu'il dit, même si c'est incroyable. Nous essaierons de voir s'il faut le prendre comme un pseudo-alibi pour une opération de camouflage de ses intentions réelles, ou bien si au contraire cet aspect figuratif, cette fictionnalisation, n'est pas une forme de solution à donner aux impasses que nous avons rencontrées.

Nous signalerons, pour terminer, un emploi peu fréquent mais caractéristique, du mot “vérité”, dans trois cas où il sert à qualifier ironiquement les façons de faire des Français, ennemis de Pierre II. Lorsque le roi de France et son oncle Charles d'Anjou préparent un piège pour Pierre à l'occasion du duel de Bordeaux, Charles s'exclame assez naïvement à la proposition que lui fait Philippe de lui fournir des troupes, ce qu'aucune garantie n'avait prévu d'éviter dans les accords passés entre les deux adversaires: “*-Segurament que així és veritat, que diu en la covinença con vos havets dit; per què façam ço que vós, senyor rei, havets consellat*” (chap.81; I, p.123). Puis, lorsque Charles de Valois est désigné roi d'Aragon, son frère aîné Philippe, présenté comme plus favorable à son oncle Pierre II qu'à son père Philippe le Hardi, l'interpelle (on cite souvent l'expression qu'il utilise après Desclot: “roi du chapeau”; mais le début du dialogue nous paraît déjà comporter une certaine charge dans l'emploi du mot “*veritat*”): “*-Què és, frare? Ja diuen que vós vos fets nomenar rei d'Aragó.- E ell dix que així era veritat e que ell era rei d'Aragó*” (chap.103; I, p.160). Le troisième cas est celui de Martin IV, pape français qui excommunia Pierre d'Aragon, et jeta l'interdit sur sa terre, et s'en justifie ainsi devant les ambassadeurs de ce dernier: “*cascú sap e pot saber que de la cort del papa jamès no eixí sentència que no fos justa. E així és veritat que aquesta és justa*” (chap.104; I, p.162). L'usage du mot “*veritat*” dans ces cas de trahison, d'usurpation et de raisonnement spéculatif, permet d'insister sur la fausseté des ennemis.

### Tirant lo Blanc

La vérité est un enjeu constant dans *Tirant lo Blanc*, un roman qui se constitue à travers une accumulation de preuves, d'épreuves, de débats, de récits fidèles, d'attestations, de citations... mais cette réitération est en elle-même problématique, contradictoire. Le roman passe par une variété de discours et même de langages, et cette variété interroge la notion de vérité, que ce soit par la



diversité des points de vue ou par la mise en doute de la représentation: si l'essentiel est dans le plaisir de la variété des formes, si ces langages sont le véritable objet, que devient la vérité? Une telle perspective peut paraître anachronique, appartenir davantage à notre époque qu'à celle de ce roman, mais elle n'est pas du tout éloignée des lectures faites par Mario Vargas Llosa ou Josep Pujol, dont nous reparlerons en détail dans un autre chapitre. Pour le moment, en nous limitant autant que possible aux usages du mot qui nous paraissent les plus significatifs pour dessiner une architecture d'ensemble, nous ferons un rapide inventaire des contextes et langages qui font apparaître le mot "vérité".

Nous suivrons à peu près la progression de ce long roman, bien découpé en parties distinctes mais en même temps présentant chacune des aspects mêlés et donnant lieu toujours à diverses lectures possibles. Le premier contexte est purement chevaleresque, qui relate les aventures de Guy de Warwick, avec de possibles intentions parodiques sur lesquelles nous n'insisterons pas pour le moment. Il a massivement recours à des éléments typiques, tels que Dieu "*jutge e coneixedor de veritat*" (chap.16; I, p.42), le héros et sa nature, la révélation spectaculaire d'une identité cachée, le combat ordalique... associés à une conception traditionnelle de la vérité à manifester ou à rétablir par la valeur au combat. Ce contexte évolue ensuite, tout en restant chevaleresque, avec le début des aventures de Tirant, rapportées d'abord par lui-même, ensuite par son ami Diaphébus, à un vieil ermite dont ils ne savent pas qu'il est le comte de Warwick, le héros du précédent épisode, retiré dans sa forêt et dans sa méditation lullienne sur la dimension spirituelle de la chevalerie. L'évolution vers le monde contemporain et le récit rapporté donnent lieu à une imitation du style des chroniques, que ce soit pour protester de la véracité de son récit: "*us diré veritat de tot (...), e açò sens ficció neguna*" (chap.58; I, p.94); ou, par exemple, pour donner des précisions chiffrées: "*e puch-vos dir, senyor, ab tota veritat, que passats cent cinquanta cavallers hi són morts*" (chap.56; I, p.90). Là aussi, nous passerons sur un certain nombre d'effets comiques, en ne retenant que la multiplication de combats, toujours plus extraordinaires mais restant vraisemblables, dont Tirant sort toujours vainqueur, et son aura grandissante au sein d'une cour (pour le moment celle du roi d'Angleterre) décrite elle aussi d'une façon magnifique. La véridicité typique des chroniques perdure dans l'épisode suivant (et dans toute la suite du roman, pour rapporter les événements militaires), celui du séjour de Tirant à la cour de Sicile. Mais, un nouveau genre de vérification apparaît -nous en reparlerons à partir des travaux de Rafael Beltran, dans un prochain chapitre-, celui du conte folklorique: la princesse sicilienne voudrait bien épouser le fils du roi de France, mais elle a, à juste titre, le soupçon que celui-ci est grossier et pas très fûté, ce qui serait pour elle rédhibitoire. Tirant va donc s'ingénier à faire passer les bourdes de son ami pour autant de preuves d'élégance et d'intelligence, et, finalement, la princesse conclut, à tort: "*Ara puc conèixer que aquell*

*virtuós de Tirant, com a lleal cavaller, m'ha dit tostemps veritat; e tot lo que em deia era per mon bé e honor*” (chap.110; I, p.206). Ce changement stylistique et dramatique (un nouveau rôle, ambigu, pour Tirant), s'ajoutant au mélange de grandiose chevaleresque, de réalisme enthousiaste du type “chronique” et d'exagérations parodiques, commence à brouiller considérablement les repères quant aux fondements de la notion de vérité en usage dans ce roman. Et l'épisode suivant, le long développement des aventures de Tirant dans l'empire grec, au lieu de clarifier les choses ne fera que les compliquer (pour le plus grand plaisir du lecteur, bien sûr). A Constantinople, Tirant tombe amoureux de Carmésine, la fille de l'empereur; elle aussi est séduite, mais elle n'accorde pas à Tirant complètement les faveurs qu'il lui demande. Par ailleurs, il est devenu le brillant général en chef de l'armée impériale, occupé à repousser victorieusement l'offensive du sultan de Babylone et du roi d'Egypte. Enfin, entre ces deux activités, l'une privée et l'autre publique, il tient son rôle de courtisan, jaloué ou adulé, proche de l'empereur, qu'il sert en tant que général mais dont il courtise secrètement la fille. Cette partie est donc riche en intrigues, quiproquos et sous-entendus, qui ont pour effet de diffracter encore davantage la représentation d'une possible véridicité, et cela d'autant plus que les personnages emploient pour s'exprimer des dizaines de tirades rhétoriques confectionnées à partir d'emprunts à des auteurs tant classiques que néo-classiques (nous reviendrons sur cette question à propos du travail de Josep Pujol). On assiste alors à des effets de décalage entre discours et objet, le discours grossissant l'objet ou au contraire le visant d'une façon indirecte qui le fait apparaître, lui, le discours, comme disproportionné et manipulateur (ou bien, naïvement et, parfois, magnifiquement, grandiloquent?). Le langage chevaleresque, et celui du chroniqueur, toujours présents avec leurs propres registres de véridicité, sont donc désormais mélangés ou superposés avec des débats “philosophiques” sur la prééminence de “hardiesse” ou de “sagesse”, des argumentations “théologiques” sur ce qu'est la foi (dans tous ces cas, les guillemets servent à désigner les sous-entendus grivois, les enjeux sensuels et charnels, qui font le sel de ces discussions). Nous ne donnerons qu'un extrait de ce dernier débat, dans lequel Tirant défend en fait son droit sur Carmésine en vertu d'une promesse qu'il estime qu'elle lui a faite:

*Per ço com a mi par haver llest que fe e veritat estan lligades, car fe és creure lo que hom no veu ab los ulls corporals, e açò és tant com toca en les coses de Déu, que simplement se deuen creure segons la sante mare Església creu, car raó natural no basta en provar los secrets divinals qui són en la santa llei crestiana, sinó per testimoni de la Santa Escripura, e ab aquesta fe nos havem a salvar. E Déu és veritat que mentir no pot, e tot lo que ell ha dit de la sua santa boca és veritat, e així ho devem creure fermament sens dubitació alguna; e per tal forma estan fe e veritat ensems lligades, e la majestat vostra fa lo contrari, que trenca la promesa fe, denegant veritat, que és Déu. (chap.210; II, p.10-11)*

On trouve aussi, dans ces pages, des traités politiques comme la lettre de Pétrarque à Nicola

Acciaiuoli, des plaintes sentimentales ou tragiques imitées d'Ovide, Boccace ou Sénèque, et de beaucoup d'autres sources que nous n'évoquerons pas ici, mais qui sont détaillées par les chercheurs espagnols et italiens. Les innombrables contrastes créés par ces mélanges sont clairement comiques, mais il est très difficile de savoir si on peut hiérarchiser les intentions selon leur degré de sérieux ou de parodie. Nous y reviendrons plusieurs fois au cours de ce travail, en essayant de retracer les différentes lectures qui ont été proposées par la critique. Nous ne donnerons pas d'autres exemples d'emplois du mot "vérité" dans ces différents contextes superposés et faisant apparaître à la fois des contradictions et des coïncidences burlesques, car ils sont trop nombreux et méritent chacun des développements. Nous renvoyons là aussi à divers commentaires qu'on trouvera au cours de ce travail. Nous passerons donc directement à l'épisode africain des aventures de Tirant, au cours duquel il doit prendre un nouveau départ, tout lien avec le passé étant désormais rompu, le héros ayant été expulsé de son précédent théâtre à la fois géographiquement, suite à une tempête et un naufrage, et moralement, à cause d'une équivoque dont il a été victime et qui lui a fait rejeter à tort son précédent amour. Sa destinée sera là aussi glorieuse, mais apparemment plus univoque, moins ambivalente. Il faut peut-être en effet prendre au sérieux, comme images de pénitence sincère, une floraison de graves sentences: "*Antiga autoritat fa testimoni de la veritat de les coses mal fetes*" (chap.321; II, p.192), "*E com veritat sia una de les causes que nostres passions refrena*" (chap.323; II, p.197), "*Déu te perdone e et faça tenir lo camí de veritat*" (chap.347; II, p.231), "*la mort és cosa verdadera e la vida cosa sens veritat*" (chap.355; II, p.244). Toutes ces sentences ne s'adressent pas à Tirant, mais il devient en tout cas un modèle de vertu en même temps qu'il retrouve un rôle de général victorieux, et il convertit la majeure partie du territoire à la religion chrétienne. A la fin de cet épisode, après des années d'exil, Tirant revient à Constantinople, et, en très peu de temps, remporte une victoire définitive sur les Turcs qui avaient reconquis le terrain, conquiert aussi le plaisir que Carmésine avait jusqu'alors réussi à lui refuser, obtient sa main de la part de l'empereur et la promesse de lui succéder à la tête de l'empire, et meurt, sans qu'on sache bien si c'est l'apothéose d'un héros, une punition pour son intempérance sexuelle, une leçon morale sur la brièveté de la vie et la fragilité face à la fortune, ou bien une expression du scepticisme de l'auteur sur la vie et la société contemporaine. En effet, est-ce du scepticisme, est-ce simplement indifférent, est-ce une continuité de l'ascension sociale de Tirant, que l'accession au trône impérial de son cousin Hippolyte, le jeune amant de la sensuelle impératrice, alors qu'après le héros, l'empereur et sa fille sont morts de désespoir? Par rapport à ces interrogations de la critique contemporaine, il semble que nous nous trouvions démunis, non pas pour trouver des arguments montrant que chacune était possible au XVe siècle, mais pour savoir s'il faut réellement en choisir une, ou si elles étaient toutes possibles à la fois, malgré leurs aspects contradictoires.

Le choix entre ces diverses options est lié à la conception de la véridicité transmise par le roman, dont nous avons souligné l'aspect problématique. Essayer de démêler les différents éléments de cette conception (et de sa réception) sera l'un des objectifs de notre travail. Mais, pour le moment, nous nous demanderons sur quels éléments nous appuyer pour identifier les points communs que cette véridicité pourrait avoir avec les autres oeuvres de notre corpus. Pour cela, nous pouvons rappeler la formulation que nous avons donnée au début, d'après Llull et Jacques Ier: la vérité est une essence supérieure de laquelle l'individu peut participer à condition de ne pas tricher avec la réalité. Il semble que l'on puisse retrouver une telle articulation dans le roman de Martorell, sans préjuger de son adhésion ou de son rejet par rapport à cette conception. En effet, Tirant est un individu dont la vérité est constamment mise en question ou en processus de démonstration. L'essence supérieure de la vérité est représentée par la présence constante de l'idéal chevaleresque et la perfection attribuable au héros. La réalité est scindée entre, d'un côté, récit authentique et preuves concluantes, et de l'autre, contrastes parodiques et contradictions vécues.

### *Synthèse et points communs*

Nous venons de voir que ces oeuvres sont bien différentes les unes des autres, mais ont, en même temps, des points en commun. Nous pouvons penser qu'elles occupent des positions particulières par rapport à une représentation commune de la notion de vérité. Nous avons vu que toutes présentent ce qui est vrai pour elles d'abord comme une réalité, qualifiée de véritable. La vérité en tant que concept n'est pas leur objet, ce ne sont pas des traités de philosophie. Mais, une conception commune, de type lullien, informe leur présentation de la réalité et la caractérisation des personnages: la loyauté, ou la fidélité, font des individus qui en sont porteurs des représentants d'une vérité première, ordre originel à restaurer, prophétie à accomplir. La caractérisation chevaleresque, le récit des hauts faits, a une fonction de preuve de cette vérité, à condition d'être authentique, de correspondre à des faits et pas seulement à des déclarations d'intention. Chacune des oeuvres se donne pour un récit inscrit dans cette perspective, à la fois réel et exemplaire, témoignant de la vérité d'une personne dans son rapport à un idéal. Mais, cette intention peut être source d'ambivalence. Dans les chroniques, qui sont plus proches de la conception lullienne, l'objectif de dire la vérité historique peut être contradictoire avec la projection exemplaire, ou, comme on l'a vu dans le cas de Muntaner, la fidélité aux souverains entre en concurrence avec la fidélité aux faits. Les romans, qui semblent donc reprendre la même perspective, paraissent en même temps la remettre en cause, en faisant de la réalité un objectif en soi, ou une contrainte indépassable et source

de conflits, et non pas une médiation vers une vérité supérieure. En tout état de cause, les interprétations que l'on peut donner de ces différentes oeuvres ne sont pas définitives: l'histoire de leur réception critique, que nous essaierons d'exposer dans la suite de ce travail, pourra en témoigner. Selon les regards, selon les points considérés, on trouvera du vrai, du sincère, du sérieux, du réaliste, ou bien du faux, du propagandiste, du fictif, du fantaisiste...

Sans prétendre évidemment parvenir à donner la clé de la bonne interprétation, il nous semble intéressant de poursuivre la comparaison, en conservant l'idée d'un archétype commun, qui ne serait pas celui que nous avons directement extrapolé de la théorie lullienne, mais qui serait élaboré à partir des problèmes posés à la notion de véridicité, dans chacune des oeuvres, tels que nous avons pu les rencontrer dans ce chapitre. Autrement dit, pouvons-nous décomposer l'idée de vérité (dont nous avons vu qu'elle paraissait agglomérer intentionnellement des choses différentes en vertu de leur rapport à une conception première) en éléments problématiques pour chacune des oeuvres? Cela nous permettrait de sérier les aspects, et de faire des comparaisons entre éléments de même niveau. Nous proposerons donc un “découpage” de la notion de vérité en trois domaines, que nous considérons à la fois comme distincts et susceptibles de se recouvrir ou de se transformer l'un en l'autre, par glissement, par changement de point de vue, un peu comme lorsque “vraiment” peut vouloir dire parfois “sincèrement”, et d'autres fois “réellement”.

### L'identité

“C'est un vrai chevalier”, “Je suis le roi d'Aragon”. Ce genre d'affirmation nous introduit dans le domaine de l'identité. La confirmation “c'est vrai”, qu'on peut y apporter, renvoie spécifiquement à cette notion, et plus généralement à l'être. L'idée de vérité, dans ce cas, est semblable ou équivalente à celles de perfection, d'exactitude, de complétude. Cette idée est particulièrement sensible quand on compare l'imitation et le modèle, quand on se réfère à un idéal. Ce domaine est donc spécifiquement structuré par une opposition entre authentique et inauthentique. L'identité est une catégorie anthropologique fondamentale, et les développements littéraires existent à foison à partir des notions d'identité véritable, de véritable identité (cela peut ne pas être synonyme), d'usurpateur, d'erreur sur la personne, de digne représentant de son ordre ou de sa famille, ou encore de fidélité à soi-même... La spécificité de ce domaine peut se révéler de façon évidente dans beaucoup d'exemples, mais, comme nous le verrons pour chaque domaine, les glissements sont très faciles: il n'est que de penser à la très fine nuance qu'on peut trouver entre authenticité et légitimité. Dans

certains cas, l'un peut être employé pour l'autre, mais “légitimité”, comme l'indique l'étymologie, se comprend par rapport à une loi.

### La réalité

“Ce que je vous dis s'est vraiment passé”, “il vous aime, soyez-en sûre”, “l'empire grec est menacé par les Turcs”. On se trouve là dans un autre domaine: celui de ce qui a lieu, de ce qui existe, et en même temps de ce qui est rapporté. C'est pourquoi la distinction qui structure ce domaine est celle existant entre le réel et le fictif. C'est à cette distinction que s'adresse la question “c'est vrai?” quand elle porte sur un des éléments de ce domaine. Là aussi, le glissement est facile: si l'on dit “est-ce que je peux croire ce que vous me dites de sa sincérité?”, la question peut porter aussi bien sur l'authenticité de la personne-objet, que sur l'aspect réel ou fictif des propos rapportés par la personne à qui on s'adresse, et encore sur l'aspect réel ou fictif de propos que peut avoir tenus la personne-objet.

### La loi

La loi est un principe d'explication, que celle-ci vienne d'une autorité, d'un raisonnement, d'une croyance... La vérité d'une loi s'exprime par sa justesse, par son efficace. Elle est évidemment difficile à distinguer de la réalité: constatation d'un bon fonctionnement, production d'un résultat. Elle peut aussi facilement apparaître comme une identité: une bonne loi; ou aussi bien: un dogme.

Nous pensons que ces différents domaines sont dans les quatre oeuvres des lieux d'élaboration de la notion de vérité, qui porte sur des objets parfois spécifiques à un des domaines, mais qui trouve une confirmation dans leur relation, dans leur recouvrement. Nous espérons qu'ils nous fourniront un outil d'analyse et de comparaison des différentes représentations de la “vérité” dans les oeuvres, notamment pour la compréhension des contradictions et des ambivalences que nous avons pu remarquer. Mais, auparavant, nous ferons un détour assez long par la production critique, d'abord pour faire état de quelques positions théoriques sur la notion de vérité en histoire et en littérature, au moyen âge et aujourd'hui, ensuite pour connaître l'évolution de la réception critique des oeuvres de notre corpus, car ces différents regards font partie de ce que peut être la véridicité de ces oeuvres

pour nous.

## Chapitre 2: Eclairages théoriques et critiques.

*Intuitivement, la vérité n'est pas une chose, mais une relation entre deux choses: ce qui est vrai et ce qui rend vrai ce qui l'est.*

Roger Pouivet<sup>13</sup>.

Notre recherche sémantique nous a donc conduits à distinguer trois domaines représentés dans chacune des oeuvres. Leur mise en relation nous semble pouvoir éclairer les conditions d'usage de la notion de “vérité” dans ces oeuvres. Nous pouvons envisager, “intuitivement”, un schéma de mise en relation. La loi sera appréhendée à travers une croyance. Une croyance peut, certes, avoir pour objet une identité ou une réalité, mais on est, en quelque sorte, à la fin du processus, si la croyance a identifié ou a réalisé son objet. Si on veut la maintenir dans le domaine de la loi, la croyance sera à saisir comme expression d'une potentialité, comme animation. En ce qui concerne l'identité, les romans, en particulier, mais aussi les chroniques (celle de Desclot de toute évidence, mais celle de Muntaner aussi, dont l'élément autobiographique ne se laisse pas aisément réduire au rôle instrumental que lui-même lui attribue), toutes les oeuvres, donc, nous la font envisager sous la forme d'un processus d'identification d'un personnage, d'une personnalité. Nous pouvons supposer que cette identification s'opère dans le cadre de la croyance susdite. Enfin, la réalité, dans ce schéma, désigne ce qui est avéré et qui fournit la preuve de la réussite du processus. Mais, encore une fois, même si nous estimons assez probable qu'on puisse retrouver ce schéma (*identification par la réalisation d'une croyance*)<sup>14</sup> actif dans les quatre oeuvres, cela ne signifie pas qu'il y représente la même chose, ou que les oeuvres tiennent un discours commun. Cela pourrait être, au contraire, un moyen pour faire ressortir leurs différences.

Nous tenterons d'évaluer la correspondance des oeuvres avec ce schéma narratif dans la deuxième partie de notre travail. Pour le moment, nous devons essayer de nourrir, ou de remettre en question, notre vision intuitive en la confrontant à la critique existante. Dans un prochain chapitre nous traiterons de la réception des oeuvres. Ici, nous aborderons plus généralement la question de la “vérité” sous les angles philosophique, historique et littéraire, en essayant, bien sûr, de rester dans

13 POUIVET, R., « La question de la vérité est-elle (encore) une question philosophique? », dans QUILLOT, R. (dir.), *La Vérité*, Ellipses, Paris, 1997, p.166.

14 Cette formulation n'a pas pour nous de signification littérale stricte. Nous recherchons dans les textes une articulation des trois domaines. Celle-ci peut éventuellement être mieux décrite par des formules comme: « justification d'une identification réalisée », ou bien « réalisation d'une croyance identificatoire »...



les limites de notre projet de comparaison thématique. Nous poserons donc, sans aucune précision, la question “quelle vérité peuvent transmettre chroniques et romans?”, et tâcherons de suivre un fil de réponses parcourant ces trois champs de réflexion.

### *Champ philosophique*

Le débat philosophique qui correspond à la perspective qui semble pertinente pour répondre à la question posée paraît être celui du Réalisme et du Nominalisme. Nous n'avons, à notre niveau, aucun moyen d'évaluer les conséquences que ce débat médiéval a pu avoir sur l'écriture des oeuvres. Alain de Libera nous apprend qu'il a connu deux phases importantes, XIIe et XIIIe-XVIe siècles, qui englobent donc la période d'écriture des chroniques et des romans.<sup>15</sup> Une influence sur les chroniques paraît exclue, mais peut-être existe-t-elle pour la littérature du XVe siècle? Encore une fois, nous n'essaierons pas de répondre à cette question, d'autant plus que le même auteur nous avertit ailleurs que “ce que nous appelons aujourd'hui “réalisme” ne correspond pas plus que le nominalisme -et parfois aucunement- aux positions censées y correspondre au Moyen Age”.<sup>16</sup> Mais, ces deux théories élaborées à partir de lectures parfois tronquées ou erronées, mais en même temps productives, des deux réalismes de Platon et d'Aristote, sont, au moins, à l'origine d'un clivage qui nous importe et qui concerne la question de la représentation du réel dans la littérature. Si nous prenons cette notion dans un sens banal, le sens courant dans les discussions critiques du XXe siècle, et non plus le sens originel de la discussion technique sur les universaux, nous distinguerons une position réaliste qui croit à la transparence du signe, à l'accès direct à la réalité, et une position nominaliste qui limite la représentation, idée ou image mentale, à la sphère du langage. En fait, chacune de ces positions, érigée en dogme, paraît impossible à tenir. Le débat reste actuel mais les positions ont évolué, semble-t-il, et, pour ce qui nous concerne, cela pourrait ne pas faire beaucoup de différence de distinguer entre la “référence suspensive” de Francis Jacques, qui permet à la représentation de se charger de tous les contenus culturels qu'on voudra avant de rejoindre éventuellement le monde réel auquel elle appartient de droit, et l’“impression référentielle” de François Rastier qu'on doit interpréter dans le cadre d'une “esthésie”, c'est-à-dire une vision du monde déterminée par un certain usage du langage. Dans les deux cas on reconnaît au langage textuel une fonction de médiateur, même si pour le premier, l'interrogation à travers le texte nous met en contact avec la “vérité” du monde, alors que pour le second il s'agit de décoder des systèmes

---

15 LIBERA, A. de, article “nominalisme” du *Dictionnaire du Moyen Age*, Quadrige / puf, Paris, 2002.

16 LIBERA, A de, *La querelle des universaux. De Platon à la fin du Moyen Age.*, Seuil, Paris, 1996, p.24.

de représentation qui relie diverses formations linguistico-mentales.<sup>17</sup> On peut supposer que chacun tient la vérité de l'autre pour une illusion et qu'en même temps rien ne les empêche de trouver leurs analyses littéraires respectives intéressantes. On ne doit donc plus trouver, aujourd'hui, d'interprétation qui s'en tiendrait à un caractère prétendument purement dénotatif, ni d'interprétation qui évacue toute possibilité de référence, même indirecte et transitant par l'imaginaire. Il n'en reste pas moins que cela pose un problème, particulièrement, en ce qui nous concerne, pour notre corpus, de déterminer le degré de référentialité d'oeuvres qui se prétendent dénotatives mais dont on perçoit bien qu'elles ont d'autres projets que celui de simplement référer une réalité.

Sous cet angle, la question rejoint celle de l'intention d'auteur, qu'Antoine Compagnon étudie d'ailleurs en préalable à celle de la référence au monde, dans un ouvrage qui confronte différentes théories critiques.<sup>18</sup> Car le réalisme ou le nominalisme des oeuvres tiennent aussi à la posture critique du lecteur, et aux différences de sens et de signification que l'interprétation introduit légitimement, à condition de les contrôler, par rapport à une intention originelle dont on essaie de se rapprocher. L'auteur montre ainsi de manière très convaincante que l'herméneutique et la philologie, traditionnellement opposées, sont en fait à concilier. La philologie, c'est-à-dire fondamentalement la comparaison des contextes "originels", fournit un cadre de probabilité et donc réduit la part d'"allégorie" que peut comporter une interprétation qui, de son côté, ne doit pas faire abstraction des sens nouveaux apparus dans les lectures postérieures. Ces sens nouveaux ne sont pas surajoutés, ils sont explicités dans des contextes que l'auteur ne pouvait pas connaître, mais qui révèlent un aspect du texte constitutif de sa cohérence, et partant de son intention, qui est un concept synonyme. Ces conciliations d'approches contradictoires, mais incomplètes, favorisent une démarche intégrative plutôt qu'exclusive; mais l'objectif doit rester d'aboutir à une particularisation la plus fine possible.

### *Champ historique*

Le principal problème, déclinaison de la problématique précédente, concerne la réalité de la référence historique; pour les romans, qui se donnent pour des chroniques (c'est le problème de leur "réalisme", pas strictement historique), mais déjà aussi pour les chroniques elles-mêmes. En effet, si nous voulons distinguer entre un sens littéral et un sens figuré, ou, plus précisément, si nous voulons interpréter sans forçage un texte apparemment d'abord dénotatif comme un texte en fait

---

17 RASTIER, F., *Réalisme sémantique et réalisme esthétique*, 1992, [www.revue-texto.net/](http://www.revue-texto.net/) ; JACQUES, F., *De la textualité*, Jean Maisonneuve, Paris, 2002.

18 COMPAGNON, A., *Le démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Seuil, Paris, 1998, p.51-110.

surtout connotatif, nous devons pouvoir évaluer la consistance de l'intention dénotative. Celle-ci, cependant, ne désigne pas un collectage de faits bruts, de simples événements dont la signification univoque s'imposerait à l'auteur qui ne fait que les recueillir. Nous devons donc prendre en compte ce qui constitue la véridicité affichée dans le texte aussi bien que ce que nous pouvons connaître par ailleurs de la réalité des faits rapportés. Nous nous intéresserons ici, d'un point de vue théorique, aux problèmes que pourra poser l'affirmation de véridicité. Soit ce passage d'Elisabeth Gaucher:

De fait, ce n'est pas le contenu littéral d'un texte qui permet de le ranger du côté du réel ou du côté de la fiction, mais l'intention de l'auteur, à laquelle s'ajoutent les motivations de ses lecteurs ou auditeurs. D'où l'intérêt d'établir ce que l'on a pu appeler une "typologie pragmatique du récit". (...) En effet, les critères ontologiques (vrai / faux) n'offrent aucune utilité herméneutique à une époque où l'on confondait vérité et fiction, symbolisé et symbolisant, temps d'aujourd'hui et temps d'autrefois. (...) La question n'est pas de savoir ce que le Moyen Age concevait par *vrai* ou *faux*, mais de voir comment chaque type de discours, défini par une tradition littéraire, un public, une thématique, réalise à sa manière la fusion de la réalité et de la fiction.<sup>19</sup>

Avons-nous triché en proposant cette citation qui ne concerne pas les chroniques, mais les biographies chevaleresques? Après tout, un lecteur de Desclot, constatant la focalisation de sa chronique sur le personnage de Pierre II et ayant remarqué divers procédés de mise en valeur, pourra se demander si ce n'est pas plutôt une biographie chevaleresque qu'il est en train de lire, et il voudra peut-être suivre le conseil d'Elisabeth Gaucher: ne pas se soucier de l'impression d'exactitude historique qu'il semble qu'on veuille lui donner, mais plutôt suivre l'élaboration du portrait à travers une série de scènes typiques. L'opposition entre une référentialité exacte et une véridicité figurée serait donc non pertinente, comme l'opposition des critères "vrai" et "faux". Mais, cette non-pertinence-là demande sans doute à être nuancée. Pour Bernard Guenée, ce sont au contraire ces seuls critères que l'historiographie médiévale a retenus, négligeant la catégorie du "vraisemblable" pour ne considérer que l'opposition de la vérité et de la fable.<sup>20</sup> Il ajoute que le "vrai" historique est d'abord littéral, non allégorique, mais que l'intention exemplaire et le poids de la pensée théologique ont progressivement fait perdre à l'histoire de cette exigence de vérité (p.29 et suiv.), sans compter les conditionnements dus aux intérêts des commanditaires. Paul Zumthor, lui, dans la ligne que reprendra Elisabeth Gaucher, constate que dès l'origine de l'essor du genre historiographique, au XIIe siècle, "la fidélité au fait importe moins que la "signifiante" du récit"<sup>21</sup>, et confirme une pensée de Jauss: "L'historicité, dit justement Jauss, pour les hommes du Moyen Age ne se confond pas avec la véracité: c'est le caractère de tout événement qui *veut être cru*"

---

19 GAUCHER, E., *La biographie chevaleresque. Typologie d'un genre (XIIIe-XVe siècle)*, Honoré Champion éditeur, Paris, 1994, p.196.

20 GUENEE, B., *Histoire et culture historique dans l'occident médiéval*, Aubier, Paris, 1980, p.19.

21 ZUMTHOR, P., *Langue, texte, énigme.*, Seuil, Paris, 1975, p.241.

(p.245). Il faut sans doute considérer l'existence de deux aspects qui peuvent être (ou qui sont forcément) contradictoires, au moyen âge comme aujourd'hui: le souci de la véracité, dont témoigne par exemple au moyen âge le rejet de l'historiographie versifiée, et la nécessaire mise en forme de la véridicité: il s'agit d'expliquer, donc de transmettre un sens qui trouve une justification ailleurs que dans les faits rapportés, dans des normes, des croyances, des rapprochements avec des faits autres... La structuration de la véridicité ne peut pas être sans conséquence sur la véracité, qui n'existe pas à l'état autonome (si ce n'est comme attribut divin, selon Descartes qui a forgé le terme, ou selon la pensée médiévale, religieuse et néo-platonicienne). Le problème se pose donc plus en termes de sincérité que d'exactitude proprement dite: les formes données au récit, inhérentes à la structuration de la véridicité, vont-elles consciemment ou d'une façon qui serait évitable, contre le projet explicatif originel? La question se pose particulièrement lorsque l'on examine la réception des chroniques: la position de l'historien d'aujourd'hui par rapport aux faits décrits peut-elle être homothétique à celle du chroniqueur? Dans quelle mesure peut-il, par exemple, estimer que celui-ci aurait pu faire un autre récit, plus véridique, si cette véridicité est d'abord subjective et sociale? C'est la conscience plus ou moins claire que l'on peut avoir de cet autre récit possible qui peut nous faire percevoir la part d'élaboration littéraire, nous faire distinguer sens propre (véridicité admise) et sens figuré (véridicité ajoutée), dans les chroniques qui nous occupent.

Mais, la vérité en histoire n'est pas seulement affaire de fiabilité de la représentation et de la transmission. Elle apparaît, particulièrement au moyen âge, comme une valeur en soi, dont les auteurs que nous avons cités nous montrent le caractère manipulable. Cette valeur confère aux objets auxquels on l'applique la vertu d'être exemplaires ou fondateurs. Si "être digne d'être cru" suffit à fonder l'historicité, même une fiction peut faire l'affaire. Cet aspect est donc contradictoire avec le précédent: il s'agit soit de transmettre, soit de fonder une vérité. Il importe donc de savoir distinguer à quelle démarche on a affaire, si les deux sont présentes dans une même oeuvre, et de voir comment elles se combinent. Mais, cette caractérisation de l'oeuvre historiographique comme attributrice de vérité, même si elle doit avoir un fondement politique ou idéologique, nous ramène inévitablement à sa nature littéraire.

### *Champ littéraire*

Dans notre perspective comparatiste, la question que nous nous posons à propos des chroniques est avant tout celle de leur littéarité. Définir exactement en quoi consiste ce concept n'est pas plus à

notre portée que choisir en toute connaissance de cause entre argumentations nominaliste et réaliste. Mais, on peut remarquer quand même que “fictif” et “littéraire” ne sont pas synonymes, et que le sens de “fictif” peut changer s’il est en contexte littéraire ou non-littéraire. Ce sont des distinctions à faire, qui rejoignent celle entre « transmission » et « fondation » dont nous avons parlé. Mais, peut-on radicalement tracer une frontière entre histoire et littérature, ou plus précisément, entre histoire et roman? Les considérations d'Elisabeth Gaucher et Paul Zumthor que nous rapportions vont dans le sens d'une indistinction. Paul Zumthor, dans les mêmes pages, explique que les deux genres, dans leur pratique médiévale en langue vulgaire, ont la même origine et la même fonction, qui les distinguent de l'épopée. Celle-ci actualise un sens communautaire, mobilise un esprit collectif, alors qu'histoire et roman constituent un enseignement (de conscience à conscience, pourrait-on dire) sur des faits passés, une réflexion sur un objet dont le caractère réel ou fictif n'est pas le plus important. Cet auteur précise néanmoins que les deux genres sont différents au moins virtuellement, cette différence s'actualisant particulièrement à partir de Chrétien de Troyes: “le “vrai” du récit romanesque est un sens; et sa structuration tend à être plus forte” (p.248). La fonction d'enseignement serait ainsi plus profonde pour les romans que pour les histoires, comme en témoigne un *topos* qui caractérise plus spécifiquement les premiers: “on doit transmettre la science qu'on détient” (p.246). On notera que l'on retrouve le même *topos* dans le prologue de la chronique de Muntaner. Aujourd'hui encore, les réflexions théoriques à propos des spécificités comparées des deux domaines de l'histoire et de la fiction montrent la difficulté qu'il y a à établir des frontières. Les quelques distinctions opérées, sur le fond de leur ressemblance, par exemple dans les recherches de Paul Ricoeur ou de Dorrit Cohn (nous y reviendrons dans les études de notre troisième partie), portant sur les traitements des voix narratives, des temps ou des personnages, semblent difficilement applicables à nos chroniques. La définition célèbre de Paul Veyne, “l'histoire est un roman vrai”<sup>22</sup>, incite d'autant plus à voir des romans dans les chroniques qu'il ajoute que “sa vérité est toujours décevante et que l'histoire de notre patrie se révèle rapidement aussi ennuyeuse que celle des nations étrangères” (p.119). En effet, les chroniques de Desclot et Muntaner n'ont pas d'autre but que de montrer le contraire: la vérité de leur nation est passionnante, et supérieure à ce que leur art romanesque permet de représenter.

La distinction que nous avons faite, d'un point de vue historique, entre la vérité-fiabilité et la vérité-fondation (vérité en soi), nous pouvons la retrouver au niveau littéraire. La vérité est présente comme acte d'interprétation, mais elle peut aussi être thématisée, imprégner le récit, lui donner sa couleur. Nous pensons à l'opposition pointée par Erich Auerbach entre les styles homérique et

---

22 VEYNE, P., *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris, 1971, p.10.

biblique.<sup>23</sup> Homère se préoccupe peu de réalisme, le monde créé a sa réalité propre et suffisante, qu'il soit fictif n'a pas d'importance. En revanche, pour les scribes rapportant le récit du sacrifice d'Isaac, il est vital que les protagonistes soient des êtres de chair et de sang, appartenant à notre monde:

L'auteur biblique devait écrire exactement ce qu'exigeait sa foi en la vérité de la tradition ou, du point de vue rationaliste, sa conception intéressée de la vérité de celle-ci -dans les deux cas son imagination, sa liberté d'invention ou de représentation ne pouvaient se mouvoir qu'entre d'étroites limites; son activité devait se borner à fournir une version authentique de la tradition religieuse. Sa rédaction ne visait donc pas avant tout au "réalisme" -celui-ci fût-il atteint, ne représentait jamais qu'un moyen, non une fin-, mais à la vérité. Malheur à celui qui n'y croyait pas! On peut fort bien nourrir des doutes sur l'historicité de la guerre de Troie et des navigations d'Ulysse, et néanmoins ressentir à la lecture d'Homère le genre d'émotion qu'il voulait susciter; mais qui ne croit pas au sacrifice d'Abraham ne peut pas faire de sa narration l'usage pour lequel elle a été écrite. Il faut même aller plus loin. La Bible ne prétend pas seulement à la vérité de façon beaucoup plus expresse qu'Homère, elle y prétend tyranniquement; et cette prétention exclut toutes les autres. (p.23)

Cette opposition stylistique (au-delà du fictif, une signification par rapport à la réalité: soit lointaine, soit centrale) pourrait servir de pierre de touche pour évaluer ce que la "vérité" représente pour les différents auteurs: un décor, un décor vu comme décor, un vécu, une exigence personnelle, un modèle de récit... Une telle perspective est à considérer pour caractériser l'opposition prévisible entre chroniques et romans, aussi bien que pour des différenciations à l'intérieur d'un même genre.

Enfin, cette identité générique, dont nous avons vu qu'elle ne s'imposait pas facilement (en dehors d'une appréciation externe qui nous conduit à prendre plus au sérieux les protestations de vérité des chroniqueurs que celles des romanciers), apparaîtra encore plus problématique lorsque l'on considérera la question de la reprise du modèle des chroniques par les romans. Nous tâcherons de le faire en conservant la complexité de la notion de vérité appliquée aux chroniques. Il est difficile, avons-nous dit, d'y faire la part du littéral et du figuré, mais en même temps il n'y a pas lieu d'aller au plus simple, en tranchant pour l'un ou pour l'autre: ce ne serait pas rendre justice à la richesse et aux nombreux aspects de cette notion. De la même façon, on peut supposer que les romanciers n'ont pas trouvé dans les chroniques simplement un modèle d'écriture véridique entériné socialement. Ils ont pu être intéressés justement par ce que ce type d'écriture contenait d'ambiguïté. Evidemment, la complexité et l'ambiguïté n'en seront que renforcées, puisqu'il faudra supposer que les romans qui simulent être des chroniques peuvent en fait en prendre le contre-pied. C'est un autre niveau d'implicite, de langage figuré, auquel nous devons être attentifs: celui de la parodie. Cette dimension est assurément présente dans les romans; mais, là encore, est-elle dominante ou n'est-elle

---

23 AUERBACH, E., *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale.*, Gallimard, Paris, 2002.

qu'un des aspects, coexistant, par exemple, avec un sens plus initiatique ou moral? On perçoit déjà que le caractère authentifiant, voire édifiant, récupéré par les romans dans les chroniques peut servir aux deux intentions.

### *Arrière-plan critique*

Nous interrogerons, dans la suite de ce travail, la réception des oeuvres par la critique catalane et espagnole, et il est clair que le contexte originel d'écriture des oeuvres est principalement catalan. Mais, les influences et les références italiennes et françaises sont aussi déterminantes, et notre focalisation sur la notion de "vérité" nous rend les réflexions d'Elisabeth Gaucher particulièrement pertinentes puisqu'elle pose ce problème, comme nous l'avons déjà dit, à propos des biographies chevaleresques, qui sont en quelque sorte au carrefour de notre corpus, entre chroniques et romans. Nous pouvons présenter ici certains points qui ressortent de ses recherches, qui pourront donner un contenu plus précis et concret aux interrogations générales que nous avons présentées ci-dessus.

Nous trouvons dans la somme d'Elisabeth Gaucher de nombreuses mises en perspective du rapport ambigu que les oeuvres étudiées entretiennent avec la vérité. Face à cette question, et suivant les réflexions de l'auteur, on est conduit à se poser la question de notre propre rôle d'observateur dans la création de cette ambiguïté. Si des oeuvres qui prétendent dire une vérité sont caractérisées d'abord par leur conventionnalisme, notre rapport à cette convention désormais purement nominale nous fait nous interroger sur les croyances réelles des auteurs et des lecteurs de ces biographies. Est-ce parce que nos croyances ont changé que nous refusons d'admettre que les signes censés représenter la vérité étaient croyables, et que donc nous cherchons dans les textes (ou contre les textes, en dénonçant leurs falsifications) des procédures de compensation, de relativisation, de second degré... rétablissant une cohérence de prime abord malmenée? La distance entre le signe et la chose existerait davantage pour nos critères, et créerait d'inutiles nécessités d'interprétation. Ainsi, si nous revenons un peu sur les conceptions médiévales en matière historique, telles que les expose Bernard Guenée, on trouve par exemple que l'historien vivait sans contradictions dans les deux dimensions de l'histoire et de la prophétie (*Histoire et culture...*, op.cit., p.20). Dans ces conditions, pourquoi trouver contradictoire chez Muntaner le mélange de prêche et de témoignage dont nous avons fait état au chapitre précédent? Il pourrait y avoir une alternative entre la conception d'une "vérité d'autrefois" imperméable à nos critères, et, d'un autre côté, la position intégratrice d'Antoine Compagnon, associant herméneutique et philologie, qui nous encourage à tenir pour valides des

analyses fondées sur des perceptions actuelles à condition de les contrôler selon des contextes appropriés.

Pour résumer (et simplifier) le dilemme, on dira que: soit on considère que les écrivains médiévaux avaient d'autres critères que les nôtres en matière de vérité, que pour comprendre leurs oeuvres nous devons retrouver ces critères et faire abstraction des nôtres, donc que, en fin de compte, il ne faut presque retenir que leur sens littéral; soit on estime que ce qui est ambigu pour nous pouvait aussi l'être pour eux, et nos recherches d'une cohérence implicite qui dépasse les contradictions peuvent correspondre à un sens originel. Autrement dit, la question est: y a-t-il ou non ambiguïté dans les textes étudiés par Elisabeth Gaucher?<sup>24</sup>

Il y a des éléments contradictoires. Par exemple, on peut relever d'abord une tendance à la figuration, à l'éloignement du réel. On l'observe dans l'imprécision du terme "histoire" sous lequel ces oeuvres se présentent, qui renvoie à la fois à la réalité et au plaisir du conte (p.58); dans les principes de schématisation hérités des *Vies de saints*, appliqués à des personnages historiques contemporains (p.67); dans la valeur d'abord éthique, et non factuelle, de la notion de "vérité": "juste milieu" entre deux mensonges, celui de la vanité et celui de l'humilité (p.85), caractérisation de l'authentique et autorisé par rapport à l'apocryphe, la qualité du témoin valant plus que celle du témoignage (p.86; d'après Guinée, p.134), ou encore embellissement idéalisant de personnages et d'actions remarquables (même page). Mais, contradictoirement à cette tendance, on peut aussi noter un certain souci du réel: l'intérêt pour l'actualité devient plus prononcé dans la littérature des XIVe et XVe siècles (p.73); l'univers concret, on pourrait dire démythifié, au centre des préoccupations des hérauts d'armes, qui soit se font historiens, soit deviennent sources pour les autres historiens (p.92-94), signe d'appréciation de leur technicisme, de leur juridisme, et de la valeur prééminente du témoignage visuel.

Ces éléments contradictoires, qui se combinent selon des proportions variables suivant des oeuvres qui peuvent être plus ou moins idéalistes et subjectives, ou réalistes et objectives (p.196), sont donc susceptibles de provoquer chez le lecteur moderne une sensation de divergence entre réalisme et conventionnalisme. Nous verrons qu'Elisabeth Gaucher trouve des traces de cette sensation dans les textes; mais d'abord, observons l'aspect symbiotique de leur liaison, qui consiste en définitive en une "fabrication du réel" (p.192). Celle-ci implique l'imaginaire du lecteur: "La biographie

---

24 Il s'agit des biographies de Guillaume le Maréchal, Bertrand du Guesclin, Jean II le Meingre dit Boucicaut, Jacques de Lalaing, Gaston IV, Gillion de Trazegnies, Louis de Gavre, Gilles de Chin (poème et prose), Jean d'Avesnes.



médiévale ne prétend pas reproduire les traits authentiques d'un personnage: elle fait appel à l'imaginaire pour construire un héros représentatif d'un groupe social et d'une époque" (p.109). Elle intègre donc, naturellement, des motifs épiques (p.111 et suiv.) et romanesques (p.137 et suiv.), dont, soit dit en passant, nous retrouvons plusieurs exemples dans nos chroniques et romans.<sup>25</sup> Mais, ce n'est pas seulement au niveau du contenu thématique que les biographies sont romanesques. Leur structure narrative doit faire apparaître leur sens ("la *conjointure* reflète la *senefiance*" (p.298)). Cela s'inscrit dans une conception "narrativiste" de l'histoire décrite par Ricoeur, auquel renvoie l'auteur (p.197), dans laquelle le lecteur est appelé à décoder un système topique pour reconnaître un certain type de rapport à la réalité. Les aspects "historiques" et "romanesques" sont donc fondus dans une même forme traditionnelle, les romans ayant depuis longtemps tendance à se présenter comme des chroniques véridiques, par exemple le *Lancelot* en prose (p.194), et l'histoire, quand on ne l'expurge pas de ses informations non vérifiées, ayant vocation à se présenter comme un récit tissant une continuité morale et donc narrative (p.197).

Donc, on peut dire qu'Elisabeth Gaucher entérine l'idée d'un décodage, d'une reconnaissance de l'aspect fictif du récit par le lecteur, ne devant pas donner lieu à un recul critique mais au contraire à une participation imaginative et fantasmatique au processus de représentation. Les protestations de vérité agissent dans ce système comme des incitations à "imaginer" davantage. Pour autant, cette participation du lecteur n'est pas garantie. La solution donnée à l'ambiguïté n'est pas définitive, ce dont l'auteur donne plusieurs exemples.

Il y a d'abord l'exposition à la parodie d'un procédé qui maquille une réalité de vertus idéales. Cette possibilité n'échappait pas aux écrivains eux-mêmes, rédacteurs professionnels d'oeuvres de commande, à qui il arrive de pratiquer une sorte d'auto-parodie faite de surenchères et de clins d'oeil (p.178). Nous y reviendrons.

Il y a ensuite -c'est la même chose, mais sans l'idée de parodie-, la fragilité du pacte de lecture. Même si la facture est fictionnelle, l'intention est référentielle. Rien ne prouve la véracité, au contraire il s'agit d'imaginer. Mais, il faut rapporter le produit de cette imagination au personnage historique en question. Intentionnellement, contractuellement, malgré sa fictionnalité, la biographie chevaleresque est une biographie qui répond donc au pacte de lecture décrit par Philippe Lejeune<sup>26</sup>

---

25 Quelques exemples pêle-mêle: songes; Sarrasine amoureuse du chevalier chrétien; héros épique élu de Dieu; rencontre et sauvetage d'un chevalier blessé ("la rencontre intervient au moment où commence la quête de la chevalerie par le héros" (p.139), c'est comparable à une scène de *Curial e Güelfa*); tempêtes, emprisonnements; dame innocente condamnée au bûcher sauvée par le héros au cours d'un duel; duel judiciaire et bataille *aramie* (pour mettre fin à un conflit, exemple dans *Tirant lo Blanc*). Nous citons de nouveau, plus loin, une liste semblable tirée de Bakhtine.

26 LEJEUNE, P., *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.

qu'Elisabeth Gaucher reprend:

Elle ne prétend pas, comme la fiction, produire une vraisemblance, mais atteindre la ressemblance au vrai: le pacte référentiel propose au lecteur une image du réel et non, comme dans le pacte romanesque, un effet de réel. (p.198)

Or, comme le fait remarquer l'auteur, toujours d'après Philippe Lejeune, le lecteur d'une (auto)biographie a tendance à rechercher des effets contraires à ceux qui sont stipulés par le pacte: si le nom de l'auteur et du protagoniste coïncident, le lecteur cherchera malgré tout en quoi l'écriture peut être romanesque; si les noms sont différents, le lecteur se demandera dans quelle mesure le récit n'est pas en fait autobiographique (p.197). Le lecteur cherche le réel dans le fictif et le fictif dans le réel; alors, que peut-il accorder à un fictif qui se présente comme une image du réel? On pourrait penser que les lecteurs médiévaux étaient plus respectueux des pactes, mais la somme de garanties et d'autorisations dont se parent les auteurs peut aussi bien indiquer la nécessité d'user de tous les moyens pour convaincre un public spontanément méfiant (mais qui voudra bien suspendre un temps son incroyance pour le plaisir de la fiction).

Enfin -c'est encore la même chose, mais en insistant sur le problème de logique interne-, la biographie relève du genre, courant au moyen âge, du "roman à thèse" qui porte en lui sa contradiction:

Le "roman à thèse", en particulier, oscille entre la fiction et l'idéologie, le discours narratif et le discours didactique, l'exposé réaliste et la démonstration partisane. Or les biographies chevaleresques se rattachent à ce genre divisé contre lui-même, fissuré entre "roman" et "thèse", c'est-à-dire entre la volonté de rendre la complexité du réel et la nécessité de le simplifier et de le schématiser pour répondre à des exigences épidiétiques (p.299).

Finalement, l'étude d'Elisabeth Gaucher, loin de relativiser les critères du "vrai" et du "faux", nous incite à voir dans cette production mi-fictive mi-réelle (encore une fois, si proche de nos chroniques et de nos romans) une tentative de mariage des contraires, sans doute potentiellement performative mais en même temps constamment menacée de décrédibilisation. Le mélange, l'indistinction, entre histoire et fiction, propre à ces genres qui ne respectent pas les procédures critiques rigoureuses dont Bernard Guenée montre qu'elles existaient au moyen âge, ne sont donc pas des signes de crédulité absolue. Ils correspondent à l'exploitation de possibilités narratives variées mais contradictoires, dont la signification peut être admise à force de justifications efficaces, qui conduisent donc le lecteur vers l'élaboration de sens figurés qui ne sont pas forcément ceux qui sont inscrits dans le "pacte" officiel. On pourra, dès lors, s'attendre à ce que les auteurs anticipent sur ces

méfiances et ces attentes, et préparent implicitement des réponses à ceux qui ne voudront pas en rester à une lecture trop orthodoxe. On pourra même faire l'hypothèse que le sens visé par l'auteur est en fait ce sens second, reconstituable par une démarche du lecteur, critique de l'apparence.

### *Possibles parodies*

Nous avons dit que la biographie chevaleresque prêtait le flanc à la parodie, les intentions propres au genre de la *laudatio* se trouvant relativisées par le rapport à un contexte contemporain réaliste, la fiction ennoblissante risquant à tout moment de laisser voir ses coutures. La parodie est d'abord une attitude de lecture, et peut consister en un simple acte d'interprétation d'un texte sérieux, ou être une lecture reproduite à l'écrit, sous forme de citations, mises en relief ou simplement perceptibles au deuxième degré sous l'apparence sérieuse du texte. Les effets parodiques peuvent présenter divers degrés: du simple trait d'humour, légèrement moqueur, à la dérision plus prononcée, jusqu'à la destruction symbolique du texte-cible. Elisabeth Gaucher<sup>27</sup> indique bien le rapport entre parodie et croyance:

Par le procédé de la surenchère, la parodie contribue à l'érosion des formes conventionnelles et du rituel qu'elles établissent: toutes les grandes métaphores sublimes du répertoire héroïque sont ainsi vidées de leur contenu psychique d'origine, elles cessent d'être les signes d'une communication culturelle et deviennent désormais des objets d'imitation ou de spectacle, réduits à leur académisme. La participation littéraire se déplace de la croyance vers le rire. Au rituel désaffecté se substitue un rituel ludique, réservé aux seuls aristocrates de l'esprit et du plaisir. Mais ceux-ci, enivrés par le jeu et le rire, risquent de se trouver pris au piège des chimères qu'ils croient précisément détruire... (p.178)

La parodie présente en quelque sorte une ambiguïté équivalente à celle des biographies chevaleresques que nous venons de commenter. Un texte chevaleresque parodique, exhibant les conventions du genre, ne serait pas forcément aisément décelable. Cela reviendrait à une amplification d'une amplification. Et il n'est pas exclu, comme le suggère notre citation, que celui qui communique "pour rire" soit finalement pris au sérieux, ou se prenne lui-même au piège de ses contradictions. De telles ambiguïtés ne se présentent pas dans le corpus d'Elisabeth Gaucher, malgré les jeux déjà évoqués, puisque ces oeuvres sont clairement destinées à l'éloge. En revanche, on les retrouve dans *Jehan de Saintré*, un roman qui présente beaucoup de ressemblances avec *Curial e Güelfa* et au moins une avec *Tirant lo Blanc*. Une évocation rapide de cette oeuvre et de ses possibles lectures peut donc s'avérer utile pour l'étude des romans.

---

27 reprenant ABASTADO, C., "Situation de la parodie", *Cahiers du 20e siècle*, 6, 1976, p.9-37.

Pour Elisabeth Gaucher, Antoine de la Sale bafoue dans *Jehan de Saintré* la chevalerie avec “une ironie impitoyable” (p.174). Pour Joël Blanchard<sup>28</sup>, ce roman montre que la chevalerie du XVe siècle, que l'on a eu coutume de présenter comme déclinante, “est assez forte pour rire d'elle-même”. Mais, ce critique estime qu'il y a dans le roman une contradiction non résolue, fluctuante, reflet d'une évolution ou d'une hésitation de l'auteur, qui d'un côté exalte le rituel chevaleresque, selon un schéma classique, par le récit de l'évolution vers la perfection d'un jeune homme guidé par une dame, et d'un autre côté dénonce violemment, avec une forte charge misogyne, la rupture par la dame d'une fidélité qui se révèle donc fausse. C'est comme si le roman courtois qu'Antoine de La Sale avait entrepris s'était finalement avéré impossible à écrire, du fait du parti-pris réaliste de l'auteur qui est avant tout un héraut d'armes (Joël Blanchard, p.10). Si parodie il y a, elle n'affecte donc pas la chevalerie mais sa représentation traditionnelle et idéalisante. Mais, justement, on pourrait encore croire, lors d'une première lecture, aux longs développements doctrinaires (le *chastoiement*) infligés par la dame à son protégé. Ce n'est qu'après le dénouement qu'ils paraissent parodiquement amplifiés, même si les signes avant-coureurs de l'hypocrisie de Belle Cousine sont nombreux. Les fondements de cette doctrine pourraient-ils être eux aussi affectés finalement? Michelle Szkilnik<sup>29</sup> montre que ces fondements, exposés dans le *chastoiement*, avaient en fait été modifiés par Belle Cousine, dans le sens d'une chevalerie beaucoup plus mondaine que spirituelle. Or, ces préceptes modifiés sont ceux de Ramon Llull:

La ressemblance avec le *llibre de l'Orde de cavalleria* et la *Doctrina Pueril* de Ramon Llull et avec le livre de Chevalerie de Geffroy de Charny est si frappante qu'il est difficile de ne pas soupçonner une influence de ces deux auteurs sur Antoine de la Sale. (p.35)

Il s'agit donc d'une reprise similaire à celle que Martorell effectue au début de *Tirant lo Blanc*, lorsque son protagoniste est instruit par le comte ermite à partir de la même source. Mais, alors que Llull mettait l'amour de Dieu au centre de la vocation chevaleresque, le discours de Belle Cousine y substitue le service de la dame: la perfection que la dame exige du futur chevalier est d'être un “vrai et loyal amoureux”. L'amour que la dame peut donner est à la fois le signe que la perfection est atteinte (celle des comportements exemplaires prônés par l'ancienne doctrine), et le but même du chemin de perfection (ce qui dénature considérablement cette ancienne doctrine). Il s'agit d'un glissement assez spécieux (p.27), mais qui, comme y insiste Michelle Szkilnik au long de son

<sup>28</sup> dans la présentation de son édition du roman: ANTOINE DE LA SALE, *Jehan de Saintré*, éd. Joël Blanchard, traduction de Michel Quereuil, Le Livre de Poche, coll. Lettres Gothiques, Paris, 1995, p.22.

<sup>29</sup> SZKILNIK, M., *Jehan de Saintré. Une carrière chevaleresque au XV<sup>e</sup> siècle*, Droz, Genève, 2003.

ouvrage, correspond à l'expression d'un programme efficient d'ascension sociale pour un courtisan du XVe siècle: il faut savoir se montrer à son avantage, dans ses habits, ses façons, pratiquer selon les codes... devenir un membre du "club" (p.92). Le retournement final de la situation n'empêche pas que ce programme fonctionne, au contraire: Saintré s'est émancipé de la tutelle pesante de la dame tout en étant un courtisan parfaitement intégré. Elle, de son côté, après être déçue de son rôle directeur et tombée dans la luxure, se voit ridiculisée devant la cour quand son ancien protégé dévoile ses turpitudes.

On ne sait pas si Antoine de la Sale admettait comme valable ce programme d'avancement donné par Belle Cousine au petit Jehan et ne voulait que mettre en relief l'inconstance féminine, ou bien s'il voulait montrer que les vieilles valeurs n'étaient plus qu'un prétexte pour les intérêts des uns et des autres. Tout cela montre la difficulté que peut représenter la réception correcte d'un discours apparemment parodique: le dénouement est ici à la fois une confirmation et un démenti, la scène du *chastoiement* reprend un schéma traditionnel à la fois loué, manipulé, renversé et néanmoins reconduit. La chevalerie sort-elle effectivement indemne de cette histoire? Ni la question ni la réponse ne sont formulées explicitement dans le texte, et pourtant on ne peut pas dire qu'elles n'y figurent pas. De semblables énigmes se présentent à la lecture des romans de notre corpus, qui montrent des affinités profondes avec *Jehan de Saintré*, notamment cette question d'une actualisation du modèle chevaleresque dans le cadre de la société contemporaine. Les solutions qui y sont données ne sont cependant pas forcément identiques; on n'y trouve pas, par exemple, de retournement aussi brutal, bien que la fin de *Tirant lo Blanc* ait suscité elle aussi, comme nous le verrons, beaucoup d'interrogations; *Curial e Güelfa* connaît un *happy end*, après un début de parcours extrêmement proche de celui du roman français. Leur lecture parodique, plus ou moins accentuée, et dont l'objet peut être aussi délicat à identifier, est malgré tout également envisageable et a été envisagée. Elle est aussi contestée. Nous reviendrons sur ces débats dans notre prochain chapitre.

Pour le moment, dans le cadre de cette approche théorique, nous voudrions évoquer les conceptions de Mikhaïl Bakhtine<sup>30</sup>, qui nous paraissent extrêmement utiles pour la compréhension de cette question de la parodie, et plus généralement, pour la compréhension des rapports entre les oeuvres de notre corpus.

Mikhaïl Bakhtine nous invite, à propos des romans, à considérer leur appartenance à l'une des deux lignes qu'il a identifiées. Soit ils appartiennent à la première ligne, et consistent dans ce cas en une

---

30 BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 2003.

“stylisation” propre au genre du roman de chevalerie, c'est-à-dire qu'ils sont à la recherche de la “littérarité”, de “l'ennoblissement du langage” (p.195); mais, c'est un langage abstrait de la réalité, soucieux de s'en distinguer pour se constituer en modèle (p.198-199). Soit ils appartiennent à la deuxième ligne, caractérisée par son plurilinguisme, et le langage littéraire n'est pas “leur” langage mais celui de leurs personnages; il y est employé comme matériau, objectivé (p.197). La première ligne correspond, en particulier, au roman de chevalerie du type *Amadis de Gaula*, la deuxième existe vraiment avec *Don Quijote*. Mais, ces exemples ne doivent pas nous amener à cantonner nos oeuvres à un stade proto-romanesque, antérieur à cette distinction de deux branches bien formées, et donc non concerné par elle. D'une part, il peut y avoir des formes mixtes: “Entre la stylisation et la parodie prennent place, comme entre des bornes, les formes les plus diverses de langages mutuellement éclairés et d'hybrides divers (...)” (p.180), ou encore: “Entre le discours mi-stylisé et le discours mi-parodique, les frontières peuvent être très mobiles” (p.422); d'autre part, les deux tendances coexistent depuis l'Antiquité et au long du moyen âge (par exemple, p.456).

La question est donc: comment identifier la ligne à laquelle appartiennent les romans? Ou bien: comment identifier, dans les romans, ce qui relève de la première ou de la deuxième ligne? Les conseils méthodologiques donnés par l'auteur montrent bien la difficulté de la tâche (p.228-229): il faut d'abord une “profonde pénétration littéraire et idéologique du roman”, accompagnée d'une exacte appréciation de son intérêt au sens large; il faut ensuite une connaissance précise des significations linguistiques, pour accéder à une perception familière et vivante des différences d'usages; enfin, “il est indispensable de pénétrer profondément le sens socio-idéologique de chaque langage, et de connaître de façon précise la répartition sociale de toutes les voix idéologiques d'une époque”. L'ordre de ces conditions peut paraître illogique, mais il correspond à ce que l'auteur a expliqué dans la première étude du recueil: l'analyse linguistique doit porter sur le produit de la compréhension littéraire, même si les études structuralistes ont tendance à procéder à l'envers. Pour ce qui nous concerne, nous ferons le détour, déjà annoncé, par les discours critiques déjà tenus, qui doivent nous aider à former notre compréhension littéraire des oeuvres. Nous ne nous risquerons donc pas à désigner d'emblée la ligne qui correspond à nos romans. Mais, c'est pour nous le questionnement essentiel qui sous-tendra toutes nos recherches, et qu'il nous paraît licite d'étendre au cas des chroniques, étant donné les ambiguïtés que nous avons commencé à remarquer à leur propos.

Nous voudrions préciser la signification que peut prendre le fait de classer les textes dans l'une ou l'autre ligne. Nous avons dit, au début de ce chapitre, que l'on ne pouvait pas, en pratique, faire une

différence nette entre réalisme et nominalisme en matière de critique littéraire. Les deux approches s'accordent sur le caractère médiateur et transformateur du langage. La théorie de Mikhaïl Bakhtine est réaliste: il admet qu'un langage représente le monde, ou en tout cas une partie du monde; il insiste pour qu'on ne sépare pas le signe de sa référence, car il faut considérer un langage "vivant". Mais ce réalisme n'empêche pas que cette théorie s'intéresse d'abord à l'aspect des langages élaborés ou utilisés par les auteurs. En espérant ne pas trop simplifier sa pensée, nous pouvons essayer de la résumer (principalement, ici, à partir de son chapitre IV: "Le locuteur dans le roman", p.152-182). Dans le monde, divers langages coexistent et s'affrontent. Un auteur élaborant un texte entend donner une image littéraire d'un ou plusieurs de ces langages. Il y a donc, dans un énoncé littéraire, deux opérations en une: l'une qui correspond au langage mis en oeuvre comme dans le monde, l'autre qui correspond à l'intention stylistique de l'auteur. C'est là que les deux lignes peuvent commencer à se séparer: soit l'auteur élabore ou épouse un langage auquel il adhère, et qu'il défend contre les autres; soit il représente un langage (ou plusieurs) qui n'est pas le sien, et la signification du roman se loge dans cet espace de dialogue critique entre langage représentant et langage représenté. C'est ce dialogue critique que Bakhtine appelle "parodie", employant donc ce terme dans un sens qui n'est pas seulement comique, mais qui désigne une mise à distance qui peut être simplement objectivante ou aller jusqu'à la destruction. Pour différencier cette pratique de la "parodie rhétorique", qui peut exister dans les stylisations de la première ligne, il faut pouvoir constater que le langage étranger représenté dans le roman est bien lui aussi producteur de son sens propre, que son mode de référence au monde est maintenu, qu'il n'est pas seulement présenté d'après son aspect externe. Le langage représenté doit donc être lui aussi représentant, et il faut parvenir à décrire les diverses sources des divers langages et suivre leurs oppositions entre les différents énoncés, parfois à l'intérieur d'un même énoncé susceptible de plusieurs lectures. Cette distinction entre adhésion ou non-adhésion de l'auteur (dernière instance) au(x) langage(s) représenté(s) nous paraît donner le cadre pertinent pour appréhender le domaine de la loi, ou de la croyance, l'un des constituants, selon notre proposition, de l'image de la "vérité".

Ajoutons à ces principes de base une remarque du théoricien, qui rejoint un commentaire déjà pris chez Antoine Compagnon, à propos de la distance qui nous sépare des oeuvres, de la perception originelle des langages sociaux qui y sont représentés, et donc de la question de la validité de nos perceptions actuelles. Mikhaïl Bakhtine présente deux phénomènes liés à l'évolution linguistique: la canonisation et la réaccentuation (p.229-230), qui perturbent effectivement la perception claire des rapports entre les différents langages à l'intérieur du roman:

Lorsque le dialogue des langages de telle époque se transforme, le langage du personnage commence à résonner

autrement, étant éclairé différemment, étant perçu sur un autre fond dialogique. Dans ce nouveau dialogue, dans ce personnage et dans son discours, peut se fortifier et s'approfondir son intentionnalité directe ou, au contraire, ce personnage peut s'objectiver totalement, la figure comique devenir tragique, le dénoncé devenir dénonciateur, etc. (p.231)

Mais, ces transformations ne posent pas de réel problème, d'une part parce qu'elles seront sans doute mineures par rapport à la lisibilité de l'ensemble, et d'autre part parce qu'elles ne font "qu'actualiser les virtualités de la représentation" (même page). Même si des contradictions apparaissent, elles étaient déjà là potentiellement, car on n'ajoute rien au dialogue, on le perçoit simplement sur un fond différent. Cela conduit néanmoins à des cas d'interprétations ambiguës.

### *Schéma chevaleresque*

Mikhaïl Bakhtine fournit par ailleurs, dans le même ouvrage, un ensemble de notions, qu'on pourrait regrouper sous l'appellation de schéma identificateur, qui nous paraissent également utiles pour notre démarche. En effet, nous reconnaissons dans les romans de notre corpus (et aussi dans les chroniques) des éléments appartenant à la longue tradition du roman d'épreuve, décrite par Bakhtine à travers les évolutions du roman grec, du roman de chevalerie, et du roman baroque. Sans reproduire ses descriptions, nous voudrions signaler ce qui concerne la reconnaissance et l'identification.

Il y a d'abord une série de thèmes qui constituent le schéma répété du roman grec (et de son successeur byzantin), que Bakhtine énumère (p.240), et que nous reproduisons en style télégraphique, en mettant entre parenthèses les thèmes qu'on ne retrouve pas dans au moins un des deux romans de notre corpus: rencontre inattendue de deux jeunes gens; enflammement immédiat et réciproque; mariage retardé; séparation; retrouvailles et nouvelles séparations; opposition des parents; (fuite); tempête; naufrage; sauvetage miraculeux; pirates; capture; prison; offense à la chasteté (de l'héroïne), du héros; (sacrifice de la fiancée, victime expiatoire); guerre; combat; vendus comme esclaves; fausse mort; reconnaissance; non-reconnaissance; fausses trahisons; chasteté et fidélité mises à l'épreuve; (crime); (procès); (amoureux éprouvés par les juges); rencontres imprévues; (divinations); songes prophétiques; fin heureuse.

Certes, des spécificités de nos romans n'apparaissent pas ici, par exemple en ce qui concerne la rencontre des futurs amoureux, qui n'est pas aussi simple et donnant lieu à des sentiments



immédiatement réciproques. Les difficultés qu'ils rencontreront seront d'ailleurs en grande partie dues à la complexité psychologique de leurs relations, élément totalement absent des romans schématisés ici. Les points communs sont néanmoins suffisamment nombreux pour être significatifs, notamment en ce qui concerne leur rapport à l'“identité”, dont il s'agit de vérifier qu'elle ne varie pas à travers les épreuves:

Après une observation attentive des éléments thématiques et compositionnels du roman grec, nous sommes convaincus de l'énorme signification de moments tels que *la reconnaissance*, *le déguisement*, *l'échange de vêtements* (provisoire), la mort simulée (suivie de résurrection), *la fausse trahison* (suivie des témoignages d'une inébranlable fidélité), le thème initial (organisateur) de la composition: la mise à l'épreuve des héros pour démontrer leur caractère *immuable*, *leur identité avec eux-mêmes*. Partout le sujet joue directement avec *les indices de l'identité humaine*. Toutefois, le complexe de base des motifs de *la rencontre*, *la séparation*, *la recherche*, *les retrouvailles*, n'est rien d'autre que le reflet, pour ainsi dire, de cette identité de l'individu avec lui-même, développée par le sujet. (p.256, souligné dans le texte)

Par rapport à cette vérification de “caractère rhétorico-juridique” (p.259), le roman de chevalerie ajoute un certain nombre de nuances; ce n'est plus un personnage neutre comme dans le roman grec:

Par sa nature même, le chevalier ne peut exister que dans un monde de hasards prestigieux: là seulement il peut conserver son identité. Le “code” même, qui donne sa mesure à cette identité, est conçu uniquement pour un monde tel que celui-là. (p.299)

Mikhaïl Bakhtine fait ici référence aux chevaliers des premiers romans en vers. Au XV<sup>e</sup> siècle, particulièrement dans les romans qui nous occupent, l'élément merveilleux a quasiment disparu, mais pas les événements prestigieux et la démonstration permanente de la nécessaire perfection, dont il nous faudra évaluer si elle correspond effectivement à l'intention générale, ou si elle fait partie des éléments mis à distance et parodiés. Le roman de chevalerie se distingue du roman grec par son rapprochement de l'“aventure épique” (même page): les héros sont glorifiés par les exploits qu'ils accomplissent et glorifient à leur tour leur dame, ou leur suzerain. Ils sont individualisés et susceptibles de vivre un grand nombre d'aventures différentes à l'intérieur de cycles dus à plusieurs auteurs, mais toujours sans fissure entre eux (les héros) et le monde merveilleux dans lequel ils agissent (p.300). C'est là que se situe la différence avec les romans du moyen âge tardif: cette unité se désagrège, une distance se recrée entre personnages et réalité, qui reconduit le roman de chevalerie vers le roman grec (p.302). Nous constatons effectivement dans nos romans une crise entre une figure du héros chevaleresque glorieux, élu, parfait, idéal, et sa réalité qui doit correspondre à des exigences et des critères “rhétorico-juridiques” qui ne cessent d'évaluer sa correspondance au modèle et finissent par mettre en lumière toutes ses ambiguïtés. Participe

également à cette diffraction de l'identité la source folklorique, présente dans *Tirant lo Blanc*, dont Bakhtine analyse dans le même ouvrage le potentiel parodique.

Ces remarques sur les thèmes de l'identification et de la reconnaissance concernent aussi les chroniques de Desclot et Muntaner. On y trouve aussi des rencontres (certes, non sentimentales), des déguisements, des combats, des traversées maritimes et des tempêtes, des trahisons, des fidélités mises à l'épreuve, des preuves juridiques, des argumentations rhétoriques... Plus généralement, les réflexions de Mikhaïl Bakhtine sur la pluralité de langages représentés dans un texte ont également leur pertinence pour les chroniques. On peut y distinguer des voix propagandistes, religieuses, littéraires, amies, adverses, catalanes, étrangères... Là aussi des phénomènes d'adhésion ou d'objectivation sont repérables et interrogeables.

Si nous essayons à présent de relier les éléments dégagés à partir de ces différentes analyses critiques et points de vue théoriques, nous sommes conduits à préciser le schéma postulé au début du chapitre. Nous avons vu des contradictions à l'oeuvre dans la représentation de la réalité historique, perçues et traitées littérairement. Nous venons de souligner le thème central de l'identification du protagoniste, et ses ambiguïtés dans la littérature médiévale tardive. Nous avons également observé l'importance des opérations de lecture, où l'on estime le degré d'adhésion de l'auteur aux langages représentés dans son oeuvre, où l'on dégage une cohérence implicite par delà les contradictions, et où se constitue donc la représentation d'une croyance, d'une loi à l'oeuvre. Ces trois niveaux concernent les romans et les chroniques. A partir de là, nous pouvons supposer que si les romans ont "repris" les chroniques, ce n'est pas tant parce qu'ils y trouvaient un modèle de discours réaliste que parce qu'elles leur fournissaient une possibilité de jeu, un terrain d'exploration pour le développement de leurs propres ambiguïtés. A bien des égards, comme nous l'avons déjà mentionné, les romans prennent le contre-pied des chroniques: le réel qu'elles décrivent n'a pas eu lieu, leurs protestations de vérité ne font que souligner leur fictionnalité, leur sérieux apparent est un prétexte au divertissement, leur foi en leur protagoniste renvoie à un scepticisme latent. Mais, par contre-coup, ils peuvent nous aider à percevoir la "littérarité" des chroniques, leur pratique du dialogisme et du sens figuré.

### Chapitre 3: Véridicité des chroniques.

Nous commencerons notre parcours à travers quelques témoignages de l'évolution de la réception des deux chroniqueurs par celui de Ferran Soldevila. Cet historien, qui a minutieusement reconstitué le “journal de bord” des faits et gestes de Pierre le Grand (II de Catalogne, III d'Aragon), a comparé dans le détail les informations données par la documentation et celles que lui ont procuré les chroniques. Il s'agit donc de l'appréciation d'un professionnel, qui en même temps nous donne un aperçu d'une tradition plus ancienne et d'un sentiment partagé parmi les héritiers de la *Renaixença*. Il compare ici Desclot, Muntaner et l’*“anònim autor dels Gesta Comitum barcinonensium”*:

*Quant a llur valor històric, Desclot va al capdavant, a una notable distància dels altres, especialment de Muntaner. Desclot, que ha pogut ésser qualificat de “cronista model de l'Edat Mitjana” [note: MASSÓ I TORRENTS, *Historiografia de Catalunya*, 42 (extret de la “Revue Hispanique”, XI, 1926.), que alguna vegada arriba a fondre documents dins la correntia de la seva narració [note: *Vegeu el nostre estudi Catalunya ha tingut poesia èpico-popular? II. La crònica de Bernat Desclot*, “*Revista de Catalunya*”, III (1925), 358.], ha d'ésser considerat com la font narrativa primordial del regnat. Malgrat les exageracions ingènues en què pugui caure, pròpies de l'època; malgrat la passió patriòtica, que no li manca tot i el que pugui haver estat dit sobre la seva imparcialitat [note: **MASSÓ I TORRENT, loc cit.**], Desclot mereix, en la part relativa a Pere el Gran, un ample crèdit: tot el crèdit que un cronista del tretzè segle pugui merèixer. Podriem, exagerant una mica, sentar la conclusió que Desclot, en aquesta part de la seva obra, diu la veritat, mentre no sorgeixi prova en contrari.*

*No podriem dir el mateix, ni de molt lluny, del bon cronista de Peralada. Amb la seva crítica històrica excel.lent, malgrat el respecte que li mereix i els elogis que en diversos passatges fa de la seva gravetat i veracitat [note: “*Muntaner, a quien se debe gran crédito en la relación que hace de las cosas de sus tiempos, como a escritor muy grave y verdadero*”, escriu **ZURITA**, *Anales de Aragón*, llib. VI, cap. LVI.], ja va fer observar Zurita que “en la història de Ramon Muntaner, en les coses en què ell no es trobà, hi ha molt gran descurança” [note: “*En la historia de Ramón Muntaner, en las cosas en que él no se halló, hay muy gran descuido.*” **ZURITA**, llib. IV, cap. CXII.] *Historiadors moderns, per camins diversos, han arribat a una conclusió similar a la de Zurita [note: **Aquesta és també l'opinió de RUBIÓ I LLUCH: “En Muntaner, que tan poc segura guia és quan parla de fets en què no hi tingué cabuda, és d'una vàlua extraordinària****

*quan es posa en escena com a actor o narrador del que ha presenciat.”Contribució a la biografia de l’infant Ferran de Mallorca, “Estudis Universitaris Catalans”, VII (1913), 304. Vam adherir-nos a aquesta opinió en el nostre estudi Els almogàvers, “Recerques i Comentaris”, I, 127]. I, com que Muntaner no sembla haver-se trobat en gaires esdeveniments del regnat de Pere el Gran (no hauria deixat de dir-ho), i n’ha de parlar de molts per referència, incorre sovint en inexactituds i cau a vegades en errors de consideració. El seu testimoniatge, tan valuós i tan digne d’èsser tingut en compte quan es tracta d’episodis viscuts, ha d’èsser controlat estretament en els altres casos. Aixó és el que hem fet, sempre que ens ha estat possible. D’altra banda, la constant intervenció personal del cronista en el curs de la narració, amb els seus judicis i sentències, amb les seves consideracions i comentaris, donen a la crònica un gran valor d’opinió coetània, que, narrador més que comentarista, sols molt més rarament presenta Desclot.<sup>31</sup>*

Nous pouvons remarquer plusieurs points intéressants dans ce double jugement. Tout d'abord, l'angle choisi: c'est en fonction des informations qu'ils apportent, et surtout de leur véracité, que sont d'abord jugés les chroniqueurs. C'est quelque chose qui paraît aller de soi, dans la perspective historienne de Soldevila, Zurita ou Rubió i Lluch... Mais, c'est quand même un choix qui comporte un certain conditionnement interprétatif dont il faut tenir compte: les chroniqueurs sont perçus comme des transmetteurs de la réalité, et jugés en fonction de la qualité de cette transmission. Cela renvoie à une croyance à un possible accès direct à la réalité, à une transparence du signe, ou du moins, moins philosophiquement, à une confiance dans une signification immédiate de la parole du chroniqueur. Cette croyance, cette confiance, est notamment visible lorsque Soldevila conclut, à propos de Desclot (certes, dit-il, en exagérant un peu), que le chroniqueur “dit la vérité”, tant qu'on n'a pas de preuve du contraire (Soldevila précise “dans cette partie” pour la distinguer des périodes précédentes, non contemporaines de l'auteur, et au caractère légendaire plus manifeste). De ce niveau de la transmission objective, on passe ensuite à d'autres aspects caractérisant les chroniqueurs: une certaine ingénuité médiévale dans les exagérations, une passion patriotique décelable chez Desclot, l'expression d'opinions contemporaines chez Muntaner. Ces traits personnels ne remettent pas décisivement en cause l'objectivité du récit, surtout, comme c'est souligné pour Muntaner, lorsqu'il s'agit de témoignages. Un autre point à remarquer, c'est l'opposition qui est faite entre les deux chroniqueurs, l'un étant très majoritairement fiable (malgré les prosifications de poésies épiques que Soldevila croyait pouvoir identifier dans sa narration<sup>32</sup>),

31 SOLDEVILA, F., *PERE EL GRAN, primera part: l'infant*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelone, 1950, XI.

32 Voir à ce sujet les articles rassemblés dans: SOLDEVILA, F., *Cronistes, joglars i poetes*, PAM, Barcelone, 1996.

Nous reviendrons sur cette question dans le deuxième chapitre de notre troisième partie.

l'autre étant “à contrôler”, justement dans tout ce qui ne relève pas de son témoignage direct. Les “erreurs” de Muntaner sont donc dues, ici, à un manque d'information. Notons encore, pour terminer, cette caractérisation de Muntaner par Zurita, “*muy grave y verdadero*”, qui porte cette fois non sur l'objectivité de la transmission, mais sur la personne et ses sentences. Nous avons donc une certaine continuité dans la représentation de ces deux chroniqueurs: les conceptions de leur époque (la vertu du témoignage direct, la “vérité” morale de l'énonciateur) sont encore actives pour Zurita au XVIe siècle, et finalement aussi pour des historiens positivistes et romantiquement nationalistes de la première moitié du XXe.

La fiabilité de Desclot, et le contraste qu'il forme avec Muntaner, sont des éléments que l'on retrouve fréquemment dans les représentations des deux chroniqueurs.<sup>33</sup> Cependant, l'objectivité du premier se trouve de plus en plus remise en question, par Albert Hauf<sup>34</sup>, et surtout par Stefano Maria Cingolani, qui, s'il continue de marquer une différence entre les deux chroniqueurs, change la perspective sur le discours historique dont l'objectivité est présentée comme une chimère:

*Això no vol dir que Desclot sigui un mentider o un recreador de la història, com Muntaner, però ens ha d'obligar a comprovarne qualsevol afirmació amb tots els elements de crítica possibles. Perquè Desclot, tot i que fidedigne, és un gran inventor, o utilitzador, de llegendes històriques, bé d'“antigues”, com totes les narracions relacionades amb el Bon Comte de Barcelona, o de menys antigues, com les del naixement de Jaume I; bé de modernes, ja que la seva descripció del rei Pere II és en bona mesura llegendària, visió a la qual arriba també gràcies a la imatge cavalleresca que en donava el Libre de l'infant En Pere.*<sup>35</sup>

Il y a donc une évolution significative de la réception des chroniques, non pas vers une totale décredibilisation, en tout cas pour Desclot, qui reste “digne de foi”, mais vers une non-objectivité, une fictionnalisation de leur contenu. Si la figure du roi est en grande partie légendaire chez Desclot, alors que Soldevila la distinguait justement des légendes concernant les règnes précédents, et si Muntaner n'est pas du tout crédible, malgré son statut de témoin, ce n'est pas tant que l'on se soit aperçu que les faits rapportés dans les chroniques étaient faux, c'est surtout que le type d'hypothèses formulées au sujet des textes, de leurs auteurs, et des réalités rapportées, a changé.

Sans trop entrer dans les questions historiques, nous voudrions essayer de préciser les données de ce

33 Par exemple: BADIA, L., dans *Història de la cultura catalana*, Vol. I, Edicions 62, Barcelone, 1999, voir p.98-99

34 “*La sobrietat de l'estil i la proverbial discreció de l'autor, que mai no sol ficar cullerada, produeixen un efecte d'objectivitat que, comptat i debatut, resulta una de les armes propagandístiques més eficients i subtils, puix que fins a un cert punt aconseguix de dissimular la intenció de celebrar la glòria del sobirà regnant, dins del marc, sovint llegendari, de la tradició dinàstica.*”, dans HAUF I VALLS, A.-G., “Les cròniques catalanes medievals. Notes entorn a la seva intencionalitat.”, *Història de la Historiografia Catalana*, IEC, Barcelone, 2004, p.39-75, voir p.58.

35 CINGOLANI, S. M., *La memòria dels reis*, editorial base, Barcelone, 2006, p. 104.

relativisme des lectures des chroniques. Leur “véridicité” dépend-elle de leur fidélité aux faits, ou de leur signification littéraire? La réponse, étant relative, doit fluctuer entre ces deux pôles... Pour poser ce problème, nous traiterons successivement de Desclot et Muntaner, en considérant de façon privilégiée les travaux de Cingolani, qui a beaucoup fait évoluer les choses dans ce domaine ces dernières années, mais en faisant référence également à quelques uns de ses prédécesseurs.

### *La chronique de Bernat Desclot*

Avant Cingolani, et outre Soldevila, deux auteurs avaient particulièrement approfondi l'étude de la chronique de Desclot: Miquel Coll i Alentorn et Jordi Rubió i Balaguer. Le premier a donné, en 1949, une édition de la chronique en l'accompagnant d'une étude qui fait encore autorité, puisque, par exemple, Cingolani admet encore l'hypothèse formulée alors au sujet de l'identité de Bernat Desclot. Le deuxième, qui avait consacré en 1911 sa thèse à la chronique, et qui avait presque terminé les travaux préparatoires à une édition critique, travaux abandonnés à cause de la guerre civile, commente avec une remarquable aménité les résultats de son jeune collègue.<sup>36</sup> L'une des quelques critiques de Rubió à propos de l'étude de Coll concerne la véridicité: à Coll, qui distinguait entre trois types de sources repérables dans la chronique -les sources légendaires, historiographiques et mémorielles-, Rubió objecte que pour un auteur médiéval il ne devait pas y avoir de différence entre les deux premières sortes: “*Un cronista medieval no escrivia llegendes a gratcient, sinó història.*” (*Sobre la crònica...*, *op. cit.*, p.138). C'est un présupposé théorique que Rubió estime être remis en cause: le chroniqueur croit à ce qu'il raconte. Mais, la distinction de Coll n'implique pas forcément un manque de sincérité. Il note simplement que les légendes qu'on peut rencontrer chez Desclot (du grand sénéchal, de l'impératrice d'Allemagne...) n'ont pas été trouvées par lui dans des ouvrages historiographiques, contrairement à d'autres récits portant, par exemple, sur la conquête de Majorque. L'imputation à Desclot d'un manque de sincérité serait plutôt observable chez Cingolani, pour qui ces légendes sont en réalité des faux forgés par le chroniqueur lui-même. Cingolani pose d'ailleurs au coeur de sa démarche le problème de la sincérité vis-à-vis des faits, notamment vis-à-vis des faits contemporains:

*Queda obert un problema teòric, que no és ara el moment de resoldre, però sí que es pot i cal plantejar, i que és justament el del significat de la oberta transformació de la història. La importància del fenomen, i la necessitat*

---

36 La thèse de Rubió “Consideraciones generales acerca de la historiografía catalana medioeval y en particular de la *Crònica* de Desclot” est publiée dans RUBIO I BALAGUER, J., *Història i historiografia*, PAM, VI, Barcelone, p. 124-192. Sa recension de l'édition de Coll est consultable dans RUBIO I BALAGUER, J., *Estudis literaris*, edicions 62, Barcelone, 1996, p.129-148.

*d'una solució, no és quan afecta la manipulació de la història remota, sinó de la recent i àdhuc contemporània.*  
(*La memòria...*, op.cit., p.89)

La solution de ce problème, selon l'auteur, comme on le découvre au fil des pages de ce livre et des autres, consiste dans le fait de replacer le texte historiographique considéré dans le contexte de la communication et de la propagande politique. Ainsi, le chroniqueur peut être tout à fait sincère dans la défense de son point de vue, dans la représentation de ses croyances, en forgeant des récits de légitimation, en donnant des représentations symbolisantes des personnages dont il traite, en retournant les clichés de la propagande adverse... Cette position semble inverser le rapport des critiques aux faits présentés dans les chroniques: il semblait que la confiance accordée aux chroniqueurs dotait les faits rapportés d'une réalité effective, d'une signification réaliste, tandis que la méfiance leur retirait de cette réalité; or, la compréhension des enjeux politiques et la déconstruction des images transmises redonnent à ces images leur réalité instrumentale. Pour autant, le problème de fond est-il résolu, et la différence des interprétations est-elle si radicale? Nous l'avons vu, pour Cingolani, Desclot reste un auteur digne de foi tout en étant un inventeur d'histoires, et chez Coll comme chez Rubió, et même chez Soldevila, la part de création littéraire dans l'écriture de la chronique n'était pas ignorée. Le problème de fond, ce serait donc celui de la validité des conceptions premières du chroniqueur, telle qu'on peut l'apprécier à travers les déformations ou figurations variées et diversement explicables. Validité du rapport à la réalité: si le récit ne représente pas la réalité, voir si au moins la réalité justifie le récit. Validité du jugement: si un point de vue personnel est identifiable, voir s'il est cohérent et défendable. Quelle peut avoir été la réalité pour que Desclot l'ait représentée ainsi? Cette question d'historien est à la base, nous semble-t-il, aussi bien de la démarche de Coll i Alentorn ou de Rubió que de Cingolani. Ce qui diffère, c'est que les premiers considèrent que le chroniqueur transmet ses connaissances et ses opinions en fonction de ses possibilités documentaires et de ses capacités narratives, tandis que le second restitue à la chronique sa dimension d'acte de communication, comportant à la fois un aspect référentiel et un aspect pragmatique. Cingolani recherche dans les réalités et les discours contemporains les motivations de l'acte de communication, les déterminants de la figuration opérée, les raisons de son invention. Les deux démarches sont donc attentives au rapport entre réalité et littérature, même si ce rapport est pensé différemment dans les deux cas.

Il nous paraît intéressant de reproduire, de façon critique, les résultats auxquels parvient Stefano Maria Cingolani dans son grand livre sur la chronique de Desclot<sup>37</sup>, ouvrage remarquable et

<sup>37</sup> CINGOLANI, S.M., *Historiografia, propaganda i comunicació al segle XIII: Bernat Desclot i les dues redaccions*

passionnant, qui replace le lecteur au coeur des processus d'écriture du chroniqueur. Ceux-ci sont mis en lumière par une comparaison constante et exhaustive avec des textes contemporains et indépendants (auteurs italiens, guelfes et gibelins, chroniqueurs français...), ou rapprochés d'une documentation-source pour Desclot (par exemple, des lettres de Pierre II exposant ses faits et ses plans), ou encore analysés à travers l'évolution entre deux rédactions successives de la chronique. Notre lecture critique ne visera pas à remettre en cause cette démarche, au contraire. Mais, nous voudrions à notre tour interroger les résultats qu'elle propose et comprendre les fondements de ses hypothèses, car la conception de la véridicité de la chronique qui s'en dégage nous paraît, malgré tout, conserver une part problématique.

### Le *Llibre del rei En Pere* selon Stefano Maria Cingolani

#### **Déformations et inventions de Desclot**

Le projet de l'auteur, nous l'avons dit, est de montrer que les faits rapportés dans la chronique de Desclot ne sont pas indépendants d'un discours qui a ses propres conditionnements. Mais, avant de venir à cela, on peut essayer de faire un point sur les inventions de Desclot, pour mesurer l'ampleur, ou les limites, de son "forçage" de la réalité. Sans être tout à fait exhaustif, on peut répertorier la plupart des cas signalés dans l'ouvrage, en les classant selon leur degré apparent de transgression.

#### *Événements passés*

Nous avons cité plus haut un passage de *La memòria dels reis* dans lequel Cingolani ne considère pas comme étant forcément problématique la manipulation des faits anciens, comparativement à celle des faits actuels. Malgré tout, son travail sur les légendes figurant au début de la chronique est extrêmement révélateur quant à l'activité récréatrice et falsifiante du chroniqueur. Ainsi, à la question évoquée plus haut, "Desclot croit-il aux légendes qu'il rapporte?", l'étude de Cingolani permet de répondre clairement "non".

#### La légende du grand sénéchal

---

*de la seva crònica*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelone, 2006.



Les recherches de Coll i Alentorn l'avaient conduit à penser que Desclot reprenait là une légende qui confondait les éléments de deux épisodes historiques concernant deux personnages différents nommés tous deux Guillem Ramon de Montcada<sup>38</sup>. Mais, Cingolani montre, en analysant de façon très précise les processus d'écriture, que “*el relat de Desclot no reflecteix una llegenda, sinó que la crea*” (p.72). Cette création ne remet cependant pas en cause “*sa possible consciència d'objectivitat*” (p.51), du fait qu'il est admis à l'époque qu'un récit des origines, ici celui des origines du royaume à travers l'union entre l'Aragon et la Catalogne, vaut davantage par sa vérité morale que par son exactitude historique.

### La légende de l'impératrice d'Allemagne

Cette légende n'est pas, à proprement parler, une invention de Desclot (p.160), mais il est responsable de son inclusion dans le cycle des origines, en identifiant son personnage principal au *Bon comte de Barcelona* (Raymond Béranger III et Raymond Béranger IV étant volontairement confondus sous cette appellation), qui se retrouve ainsi institué en tant que héros mythique, et c'est Desclot qui en fait un instrument de revendication de la Provence (comme cela avait été signalé par Coll, mais Cingolani explique pourquoi Desclot a eu recours au moyen détourné de la légende. Nous y reviendrons.).

### La schématisation des règnes de Pierre Ier et Jacques Ier

Même s'il ne s'agit plus ici d'épisodes brefs et entièrement légendaires, mais au contraire du récit développé de deux règnes (particulièrement pour le deuxième), s'appuyant sur des récits historiographiques préalables (notamment le *Libre dels Fets* de Jacques Ier), on peut considérer qu'ils se placent dans la continuité des légendes évoquées ci-dessus, en raison de leur fonction exemplaire de représentation des vertus chevaleresques intrinsèquement liées à la figure des héritiers du Bon comte. Cette intention conduit le chroniqueur à déformer la réalité pour donner à ses héros leur caractérisation (récits des batailles de las Navas de Tolosa et de Muret, pour Pierre Ier, et réduction de la conquête du royaume de Valence à une seule opération militaire pour Jacques Ier, pour ne citer que ces exemples) (p.115, 211,...).

---

38 Dans son édition de la chronique: DESCLOT, B., *Crònica*, Barcino, Barcelone, 1949, vol.1, p.15.

## *Événements actuels*

Suivant la réflexion de Cingolani préalablement citée, nous ne nous focaliserons pas sur ces représentations, évoquées ci-dessus, de faits passés. C'est surtout à propos des événements actuels qu'on peut juger de l'“objectivité” de Desclot, c'est-à-dire qu'on peut essayer de mesurer ses écarts par rapport à ce qui pourrait représenter une objectivité acceptable. Un des grands intérêts de cette chronique est qu'elle est contemporaine des grands événements historiques qu'elle rapporte (Vêpres Siciliennes, conquête de la Sicile, croisade anti-aragonaise...). Elle les rapporte, et tente aussi de les éclairer en remontant parfois à des causes un peu plus anciennes (par exemple, en ce qui concerne les origines de la confrontation entre Charles d'Anjou et Pierre d'Aragon). Nous nous poserons donc, cette fois-ci, la question “pour cette période contemporaine, Desclot déforme-t-il sciemment et considérablement la réalité?”. Nous distinguerons, parmi les interprétations de Cingolani, divers cas de figure.

### Présentation d'une image favorable

Il n'avait pas échappé aux commentateurs précédents (nous avons cité Ferran Soldevila à ce sujet) que Desclot était de parti pris. Cette simple constatation ne constituerait donc pas une grande nouveauté, et il faut dire que l'ampleur des transformations de la réalité opérées par Desclot n'est pas non plus si évidente que cela, à la lecture de Cingolani. On relèvera de plus la précaution qu'il prend presque à chaque fois qu'il en présente: ce sont des hypothèses, des suppositions. Il est, en effet, bien difficile de savoir aujourd'hui quelle était la réalité exacte, et quelle était l'information dont disposait effectivement le chroniqueur: deux obstacles importants pour connaître la mesure de ses transformations.

Ces cas d'épisodes possiblement forgés pour construire une image valorisante concernent bien évidemment pour la plupart le personnage de Pierre II. Desclot parle ainsi de l'existence d'une conjuration entre Charles d'Anjou et Ferran Sanxis (cela en II, 68<sup>39</sup>, avec le projet de tuer ou de chasser Pierre, alors qu'en I, 65, il ne s'agissait que de faire état des contacts entre les deux ennemis de l'infant, contacts confirmés par la documentation) d'une façon qu'on peut “raisonnablement”

---

39 Nous distinguons ainsi, selon le procédé de Cingolani, entre la première et la deuxième rédaction de la chronique. Nous reviendrons régulièrement, dans ces pages, sur cette première rédaction; et dans le dernier chapitre de notre troisième partie, nous réfléchirons à cette théorie de la double rédaction de la chronique de Desclot, selon Cingolani.

(p.274) interpréter comme une présentation plus dramatique, tout en restant plausible, de leur conflit. Il ne s'agit pas ici de directement valoriser le futur roi, mais de tendre les oppositions avec ses adversaires et de justifier les actions futures. Néanmoins, on ne peut pas dire que ces oppositions acharnées et ce pacte soient totalement inventés par Desclot. Autre scène: aux chapitres I, 79 et II, 134, un même personnage, Albert de Mediona, interroge le roi sur ses intentions (concernant des préparatifs militaires dans le premier cas -ceux qui conduiront le roi d'abord en Afrique du nord, puis en Sicile-, et dans le second cas une équipée nocturne en Roussillon), mais celui-ci, d'une façon théâtrale, refuse d'en dire un mot. Ce sont des scènes vraisemblablement inventées par Desclot (p.363), pour accentuer un côté mystérieux de son personnage, mais elles correspondent peut-être à une réalité, et en tout cas certainement à la réputation qui entourait le roi à cette époque-là. D'autre part, et contribuant aussi à susciter une émotion attachée à la personnalité singulière du roi, la scène de son échappée solitaire à travers les montagnes pour éviter une embuscade tendue par Juan Núñez, au II, 105, paraît inventée pour Cingolani (p.486), puisque Desclot est le seul à rapporter ce moment éminemment littéraire et l'embuscade elle-même (mais Juan Núñez s'est effectivement soulevé, un peu plus tard, contre Pierre, qui a procédé ensuite au siège de son château d'Albarrasí (p.490)). Une invention du même ordre semble se produire au moment de la reprise en main, par le roi, de la ville de Barcelone dont les couches populaires s'étaient révoltées avec Béranger Oller à leur tête, épisode narré au chapitre 133 (la deuxième rédaction s'interrompt au chapitre 130, à partir de là et jusqu'au dernier chapitre, le 168, il n'y a qu'une version de la chronique, hors variations normales entre les divers manuscrits). Par rapport à un autre témoignage catalan (p.529), Desclot semble inventer la scène, extrêmement suggestive là encore, de l'arrestation de Béranger Oller par Pierre lui-même, mais il existe un témoignage italien semblable à celui de Desclot (p.530). Desclot est par contre le seul à parler d'une tentative de ravitaillement par Pierre de la ville de Gérone, assiégée par les Français, ce qui contribue à faire douter Cingolani de la véracité de cet épisode (p.639). C'est le cas également pour deux discours de Pierre, le premier au chapitre 153, qui aurait été prononcé à Gérone, au moment d'en confier la garde à un volontaire; Cingolani trouve la scène trop illustrative des intentions de Desclot pour qu'il l'ait simplement reproduite de la réalité:

*És possible que les choses hagin anat d'aquesta manera, i és més possible que no, donant-nos així mostra de la manipulació retòrica que Desclot opera sobre els fets. (p.595)*

Le deuxième discours est celui de Panissars (chapitre 167), au moment de la retraite désespérée de la troupe française. Ce discours reproduit par Desclot a une tonalité "évangélique" (p.655), difficile à admettre quand on le compare aux documents émanant de Pierre II, à ce sujet et à cette époque, qui témoignent plutôt d'un sentiment d'orgueil revanchard. Cingolani, après Coll, suggère d'y voir

une représentation des idées de Desclot plutôt que de celles du roi, celui-ci étant une nouvelle fois le support d'une image modélisante plutôt que le reflet d'une réalité.

L'auteur est parfois plus catégorique à propos de certaines inventions, mais nous pouvons observer qu'il ne s'agit pas, malgré tout, de transgressions radicales. Par exemple, celle qui fait passer, au chapitre 159, le roi et sa troupe à portée de voix des assiégeants de Gérone (p.620), mais il est admissible qu'ils ne soient pas passés très loin (p.622). C'est le cas aussi pour la réécriture des derniers jours de Pierre II (p.666 et suiv.), qui sont reconstituables différemment d'après la documentation et qui ont été aménagés par Desclot, de nouveau dans un sens exemplaire.

### La sélection d'épisodes

Une autre façon de déformer la réalité peut évidemment consister à n'en raconter qu'une partie. Mais, il y a de toute façon une sélection inévitable parmi les faits qui peuvent être rapportés. Pour interpréter cela, il faut avoir conscience de la façon dont les critères de sélection sont utilisés: claire et explicite ou bien intentionnellement dissimulée. Desclot parle des “grands faits” dans la première et dans la dernière phrase de son livre. Mais, il est vrai qu'on peut considérer cette chronique comme un mélange ou un intermédiaire entre un catalogue d'actions brillantes et une histoire plus globale et explicative. Stefano Maria Cingolani semble admettre les deux aspects, même si on peut observer dans son travail une tendance à considérer la chronique comme la pensée aboutie d'un historien professionnel, et donc à l'interpréter en fonction de ses silences, malgré les difficultés qu'il y a néanmoins à faire apparaître clairement les principes de sélection utilisés par Desclot. Citons deux phrases montrant cette ambivalence:

*Aquesta manera de fer de l'historiador [le fait qu'il ne fasse généralement pas état de l'activité diplomatique du roi] em sembla prou coherent amb el seu tarannà general d'escriptura, concentrat al voltant de grans fets o gests, acuradament lluny del dia a dia, malgrat el fet que que aquesta manera d'escriure pot causar que sigui menys clar el significat històric dels fets narrats, o fer més difícil copsar les relacions de causa i efecte entre els diferents esdeveniments. (p.525)*

*És molt complicat raonar sobre silencis, quan aquests no es poden interpretar com a censures. (p.514)*

On peut ajouter que ce qui rend la chose plus compliquée encore, c'est que ces silences qui ne sont pas des censures peuvent faire douter que ceux qui ont l'air d'en être en soient vraiment, et ne soient pas simplement dus à la volonté première affichée par Desclot, celle de n'exposer que les hauts faits

des rois d'Aragon.

Les silences commentés par Cingolani sont notamment ceux qui portent sur des considérations de politique internationale, comme la mort de Charles d'Anjou et du pape Martin IV (p.507), qui ont pourtant joué un rôle essentiel dans le récit, ou bien le fait de ne pas exprimer clairement le lien entre l'invasion de la Sicile et la croisade anti-aragonaise (p.526), silence pour lequel le critique suggère une explication, de même que pour celui sur l'excommunication de Pierre II, et sur les conséquences qui en ont résulté au sein de l'Eglise de son royaume (p.450, 498, 660). Par ailleurs, le critique considère comme étant significatif le silence sur la tenue de *Corts* en Catalogne, alors que celles d'Aragon, particulièrement vindicatives (mais les catalanes l'étaient aussi) sont représentées (p.527). Nous reviendrons sur cette opposition entre Catalans et Aragonais, qui joue un rôle certain dans l'appréciation du message de la chronique, et qui donne lieu à quelques autres silences significatifs selon Cingolani.

Parmi les silences qui pourraient être très significatifs aussi, si on pouvait connaître la réalité exacte des faits, il y a celui d'une possible grave blessure du roi lors de la bataille du 15 août 1285, dont le chapitre 159 ne parle pas, mais qui a fait l'objet de rumeurs répertoriées par Cingolani (p.616 et suiv.), tant du côté catalan que du côté français.

On peut rapprocher de ce phénomène de la difficulté d'interprétation des critères de sélection du chroniqueur, celui de la difficulté qu'il peut y avoir à assigner un sens à certaines transformations survenues entre première et deuxième rédaction. Les explications que donne le critique sont souvent très convaincantes, mais la tendance générale apparaît malgré tout contradictoire, en ligne avec le caractère ambivalent de la chronique que nous avons signalé. Ainsi, la deuxième rédaction est souvent caractérisée comme présentant une information plus riche et plus fiable que la première (p.337, 397, 423, 444), elle supprime quelques légendes qui s'y trouvaient présentes (la Sicile prise par Charles pour faire plaisir à sa femme, la mise en scène de l'exécution de Conradin (p.227, 251)), mais en même temps elle est plus littéraire et manipulatrice.

#### Des erreurs, possiblement de bonne foi

Parfois, Cingolani suppose que Desclot ne manipule pas. Ainsi, au moment d'expliquer les différents défis qui ont conduit à projeter le duel de Bordeaux entre Charles et Pierre, le chroniqueur suit la vision des faits qu'ont voulu donner les protagonistes, sans voir ce qu'elle pouvait représenter dans leurs respectives stratégies de communication, ce qu'elle pouvait masquer de leurs défaillances

(p.459). De même, au moment de l'invasion française, de nombreux commentaires ou jugements du chroniqueur, qui sont contredits par la documentation, sont interprétés par Cingolani comme le signe d'une mauvaise appréciation de la situation, de la part de Desclot et de l'ensemble de la population, dont il transmet le sentiment d'angoisse et dont il reflète les spéculations. Il accuse ainsi, à tort, les Aragonais de ne pas vouloir défendre le royaume, et le roi, d'en être si fâché qu'il renonce lui aussi à se battre. Mais, en même temps, ces reproches paraissent jouer un grand rôle dans la constitution de la dimension rhétorique et exemplaire de la chronique (p.535, 558-563, 567, 600). Il n'est donc pas évident de tracer la frontière entre manipulation subie et manipulation volontaire. Nous y reviendrons.

### Transformations mineures

Certaines distorsions de la réalité, signalées ou reconstruites par l'auteur, peuvent être qualifiées dans un registre mineur: l'auteur ne dit pas les choses tout à fait comme elles se sont passées, mais sa manipulation ne remet rien de fondamental en cause. Ainsi, bien que Cingolani les signale comme "*incongruències i sospitoses manipulacions*" (p.539), les circonstances romanesques de l'irruption du roi dans la ville de Perpignan, pour venir exiger de son frère qu'il lui rende des comptes, ne paraissent pas tricher sur l'essentiel: l'expédition surprise, la fuite de Jacques de Majorque, la prise en otage de sa femme et de ses fils... De même, ce qui est dit des réactions de Charles vis-à-vis des ambassadeurs de Pierre, le raccourcissement du délai entre cette visite et le départ du roi de Naples pour la Calabre, et le dépit consécutif du roi d'Aragon qui voit son adversaire lui échapper alors qu'il ne désirait qu'une chose, se battre loyalement contre lui (p.421, 429); tout cela, qui correspond à la propagande aragonaise, ou en tout cas à une lettre expédiée par Pierre et citée par l'auteur, qui paraît rédigé avant tout de façon à susciter une lecture chevaleresque identifiant clairement qui est le bon et qui est le mauvais, n'est peut-être pas, malgré tout, si éloigné de la réalité. Il a fallu quand même beaucoup d'audace au roi d'Aragon pour se lancer dans cette aventure! Une autre anecdote trop colorée concerne les croisés découragés par la difficulté qu'éprouve l'armée française à franchir les Pyrénées, qui décident de repartir chez eux après avoir symboliquement jeté une pierre en direction du sud et ramassé un peu de terre. Cingolani ne conteste pas que de telles scènes ont dû se produire, mais il estime ce récit "*possiblement en bona part inventat*" (p.576), car sans doute placé là exprès par Desclot pour caractériser l'état psychologique de l'armée. Dans les pages suivantes, il reprend le problème de l'informateur qui a fait connaître aux Français un chemin qui leur a permis de passer la montagne malgré les défenses

postées par le roi d'Aragon. D'après sa reconstruction, très convaincante, on voit que le récit de Desclot reprend et mélange diverses versions des faits, sans connaître la plus probable. Mais, en tout cas, Desclot ne dissimule pas la trahison et l'esprit favorable aux Français de certaines populations. Enfin, nous pouvons peut-être aussi classer dans cette catégorie des déformations mineures le récit de la bataille du 15 août, malgré l'insistance du critique à montrer que le chroniqueur s'efforce de la présenter favorablement contrairement à ce qui a dû se passer. La reconstitution des faits par Cingolani est absolument passionnante (p.622 et suiv.), mais elle ne produit pas un sentiment d'évidence quant à l'importance de la manipulation de Desclot: celui-ci ne montre-t-il pas la désorganisation dans la troupe du roi (divers groupes qui partent sans s'attendre - était-ce un moyen de contrer d'éventuels espions?), les pertes subies, le fait que les Français ont finalement pu "lever le camp"? Comme nous l'avons dit plus haut, il faudrait être sûr que le roi a été réellement blessé dans cette bataille et que Desclot le savait pour considérer qu'il a vraiment maquillé la scène.

### **Conceptions du récit**

Après ce listage des déformations de Desclot, qui nous aura permis de beaucoup relativiser sa légendaire objectivité, comme nous y invite le critique, mais qui nous aura peut-être aussi montré une certaine tendance de celui-ci à survaloriser ces écarts constatables entre le récit et la réalité, nous nous intéresserons à ce qui constitue l'essentiel de son ouvrage, à savoir la caractérisation de la chronique, en tant que discours, comme cela est exprimé plusieurs fois, par exemple p.197:

*Vull recordar que l'objectiu d'aquest estudi no és primàriament el de reconstruir els fets, sinó el d'analitzar com es van narrar, de manera que qualsevol relat és un moment d'una tradició, i per això significatiu d'uns ambients i d'unes ideologies pel que explica, per com ho explica i pel que deixa d'explicar.*

Cette caractérisation, telle qu'on peut l'observer à travers les différentes analyses conduites, nous paraît présenter trois aspects, qui peuvent s'opposer ou se combiner: la chronique peut avoir une signification de propagande, une signification historique, ou une signification littéraire. Nous pouvons d'emblée reproduire un des derniers jugements d'ensemble (bien que portant plus précisément sur l'invention du discours du roi à Panissars) qui montre la conception que se fait Cingolani de cette combinaison d'aspects différents:

*Desclot es revela com un autèntic especialista en la creació d'un univers de nobles comportaments, molt més ideal que real, més a prop de la novel·la que de la història, i que tant agradava a la crítica romàntica i positivista. Desclot també -no només Muntaner- crea a la seva crònica un món, i la història és el seu material per fer-ho, adequadament corregit i manipulats, sobretot dirigit, com ja he insinuat més d'un cop, a edificar un speculum principum, una teoria política més pràctica, i no tan ingènuament hipòcrita, com la de Muntaner, tot i ser les dues igualment lluny de la realitat. (p.656)*

On voit là que les aspects littéraire et historique sont des moyens pour construire un discours politique qui dépasse la simple propagande, puisqu'il s'agit de l'expression ou de la construction d'une théorie personnelle sur les valeurs essentielles et les institutions qui doivent fonder l'organisation sociale. Ce dépassement des contradictions, moyennant une instrumentalisation des éléments historique et littéraire, est en soi interrogeable. Il implique une sorte de stratégie narrative, une intention de paraître ce qu'on n'est pas, pour finalement transparaître autrement: un jeu sur les limites et les superpositions. Il est interrogeable, d'autre part, à partir de la position du critique qui l'identifie: dans quelle mesure les tensions qu'on a repérées pourraient-elles provenir de nos propres conceptions et distinctions, surtout si on a eu abondamment recours à l'induction et à l'hypothèse? Nous reviendrons sur ces interrogations à propos de la démarche critique après avoir parcouru les trois aspects de la construction du récit mis en évidence par Stefano Maria Cingolani.

### *Une oeuvre de propagande*

La méthode comparatiste employée par l'auteur lui permet de donner une image de l'ensemble des discours produits à l'occasion des événements relatés dans la chronique, et donc de faire prendre conscience de son insertion dans un échange, ou plutôt un combat. Les auteurs mobilisés appartiennent soit au camp adverse, celui de Charles d'Anjou, du pape, des guelfes, du roi Philippe le Hardi, neveu de Charles: ce sont pêle-mêle, et sans les citer tous, Salimbene de Adam<sup>40</sup>, Giovanni Villani<sup>41</sup>, Adam de la Halle (pour *Le roi de Sicile*), diverses chroniques et histoires françaises (notamment celles de Guillaume de Nangis, et les Chroniques de Saint-Denis); soit au camp de Pierre et de ses alliés gibelins: Bartolomeo de Neocastro<sup>42</sup>, les *Gesta comitum Barchinonensium*<sup>43</sup>, le

---

40 ADAM, S. de., *Cronica*, Edition de G. Scalia, Bari, 1966. 2v.

41 VILLANI, G., *Nuova cronica*, Edition de G. Porta, Parme, 1990-1991, 3v;

42 NEOCASTRO, B. de., *Historia Sicula (1250-1283)*, Edition de Giuseppe Paladino, Bologne, 1921, (RIS n.s.; XIII, 3)

43 CINGOLANI, S. M., "Historiografia catalana al temps de Pere II i Alfons II (1276-1291). Edició i estudi de textos inèdits: 3. *Gesta comitum Barchinonensium IV*", *Llengua & Literatura* 15, 2004, 7-30.



*Libre de l'infant En Pere*<sup>44</sup>...; soit sont plus partagés, comme Saba Malaspina<sup>45</sup>... Mais, nous ne donnons là que des exemples parmi les plus régulièrement cités.

Ce caractère de contre-propagande concerne donc principalement l'opposition à Charles d'Anjou (son mariage avec Béatrice de Provence, et donc l'acquisition de ce comté qui aurait dû ou pu revenir à Jacques Ier et son fils Pierre; l'acquisition de la Sicile, au détriment de Manfred de Hohenstaufen, le beau-père de Pierre II), la guerre contre Charles, puis la résistance à l'invasion française qui en avait été la conséquence. De nombreux éléments de la chronique reçoivent un nouvel éclairage quand on les replace dans ce contexte: la caractérisation chevaleresque de Pierre répond à la réputation de Charles dans ce domaine, dont la chronique montre par ailleurs à quel point elle est infondée (en donnant divers exemples de sa couardise); la caractérisation évangélique (le roi comme bon berger de son peuple) répond aux accusations d'hérésie lancées par les guelfes contre les adversaires de la papauté et à l'image de champion de l'Eglise que se donnait Charles, qui apparaît au contraire dans la chronique comme un tyran impitoyable. Ce contexte explique les interprétations données aux silences de Desclot, qui a pu par exemple vouloir minorer les attaques dont Pierre était la victime en ne signalant pas son excommunication. La comparaison des deux rédactions renforce cette conception propagandiste dans la mesure où l'on perçoit que la deuxième reprend le même objectif en l'adaptant à l'évolution postérieure: la première rédaction développait davantage l'histoire de Charles et de ses acquisitions territoriales contestées, et Charles y apparaissait donc clairement comme un usurpateur, mais si la seconde se fait plus discrète à ce sujet c'est pour prétendre que l'expédition sicilienne n'était pas un projet de Pierre, qui n'a fait que répondre à la demande légitime d'un peuple révolté. La première rédaction aurait risqué d'alimenter la propagande adverse qui accusait Pierre d'avoir comploté de diverses manières pour parvenir à ses fins (sur tous ces éléments, voir en particulier les pages 149, 223-225, 233-234, 251-252, 301-311, 347-348, 367, 381, 405). En ce qui concerne l'invasion française, Desclot met très subtilement en scène leur croyance dans leur propre propagande, notamment dans le discours adressé par le cardinal Cholet aux chefs de l'armée (chapitre 136, commenté par Cingolani p.549-551), que la suite des événements suffira à démentir avec éclat.

La pratique de la propagande, dont on voit par tous les exemples donnés qu'elle était très développée des deux côtés, est un élément de la politique de la couronne aragonaise qui remonte,

---

44 Sorte de roman apologétique, dont on n'a conservé que deux chapitres, dont Cingolani montre l'influence sur Desclot et Muntaner. *Llibre de l'Infant Pere*, BC 487, ff. 162r-165r, édition critique de Stefano M.Cingolani, [www.lluisvives.com](http://www.lluisvives.com).

45 MALASPINA, S., *Die Chronik*, Edition de Walter Koller et August Nitschke, Hanovre, 1999 (MGH; SS XXXV

pour le critique, au moins à Pierre Ier (p.83) et à Jacques Ier (p.203). Mais, l'affrontement direct de Pierre II aux plus grandes puissances de l'époque s'accompagne d'une intense activité de communication, qui est de l'ordre d'une propagande réfléchie, élaborée par le roi avec des émigrés siciliens opposants à Charles et installés à Barcelone (p.238, 311), à destination en particulier des villes italiennes et des monarques étrangers. Ce discours officiel, conservé dans les proclamations et dans diverses lettres, par exemple celle au roi d'Angleterre, Edouard Ier (citée p.405-406), ou celle adressée aux rois de Castille, de Portugal et d'Angleterre, et à d'autres personnalités (reproduite par l'auteur en annexe, p.755-757), nous pouvons voir comment Desclot s'en inspire et le suit (p.381, 406, 633), mais aussi comment il s'en détache (p.414, 656), en ne reprenant pas à son compte une vision providentialiste, mystique et vengeresse, qui ne devait pas correspondre à ses conceptions personnelles, plus laïques et équilibrées. Cela, qui est l'interprétation du critique, nous conduit à aborder un deuxième aspect du récit, au-delà de la propagande, celui de son ambition historique.

### *Un livre d'histoire*

Stefano Maria Cingolani considère Bernat Desclot comme un historien. Cela s'observe dans l'emploi assez régulier du mot, mais aussi, comme nous l'avons dit, dans le jugement qu'il porte sur le récit en fonction de son adéquation aux réalités qu'il est censé représenter. Cependant, on trouve aussi dans son étude une réflexion sur la conception que Desclot pouvait avoir de son rôle et de son statut. Dans un autre ouvrage, auquel nous avons déjà fait référence, *La memòria dels reis*, il montre l'essor et la relative intensité de la production historiographique dans la couronne d'Aragon, surtout en Catalogne, dans le dernier tiers du XIIIe siècle (p.137). Malgré cela, dit-il, et malgré une certaine conscience professionnelle qu'il faut supposer chez le chroniqueur, l'époque n'a pas conscience de l'autonomie du récit historique: il ne s'agit pas de reproduire une certaine démarche, avec ses règles propres, relevant d'une tradition établie; ce sont à chaque fois des actes isolés, animés d'une intention particulière, comme cela est exprimé, cette fois, dans l'étude sur Desclot que nous commentons:

*Història que és més un suport de l'acció política, sobretot per ser escrita en català, que un acte de reflexió i fixació de la memòria a l'interior d'una tradició, temporal i literària. (p.49)*

Cette ambiguïté, si l'on veut, se retrouve dans le fait que la chronique, pensée pour la revendication, se donne néanmoins pour un lieu de preuve et de droit, ce qui n'est bien sûr pas contradictoire si l'on

estime avoir le droit pour soi. Il y a malgré tout un décalage entre l'idée d'une neutralité par rapport aux faits, une vérité qui doit s'imposer d'elle-même par le truchement de l'information exacte, et la présentation personnalisante d'un récit revendicatif. Ce décalage est particulièrement accentué dans le cas du recours à l'explication légendaire: ainsi, Cingolani s'interroge-t-il sur le choix de Desclot, qui aurait pu trouver dans l'histoire "effective et directe" (p.150) des raisons valables pour montrer les droits de Jacques Ier sur la Provence, et des preuves du mauvais comportement de Louis IX et de son frère Charles d'Anjou dans la captation de ces droits non respectueuse du testament du comte de Provence. Au lieu de cela, Desclot choisit de raconter la légende de l'impératrice d'Allemagne, et supprime dans sa deuxième rédaction un chapitre qui expliquait les circonstances de ce forfait. Certes, il pouvait y avoir des raisons de ne pas trop préciser ces circonstances, et le déroulement des actions qui ont permis à Charles d'épouser l'héritière du comté à la place de Pierre: l'auteur montre qu'il y a eu une censure de l'historiographie aragonaise sur ce qui est finalement un échec de la couronne. Malgré tout, le fait qu'une preuve historique réelle, la trahison des volontés testamentaires du comte de Provence, soit remplacée par une légende dont le caractère revendicatif est d'ordre presque subliminal, ne laisse pas d'interroger. Cingolani tire de cet épisode l'idée que, au-delà de la propagande, la fonction attribuée à l'oeuvre historiographique est celle de légitimer des droits pour le futur, donc de fournir des récits des origines dont l'aspect légendaire lui-même peut renforcer le crédit.

*La historiografia s'encarrega, així, de formar la memòria del futur, més que de difondre la propaganda del present. Tot i així, s'ha de destacar que aquesta memòria, que comporta legitimitat, pel futur pot ser basada sobre la "història" o sobre la "llegenda", i Desclot, més radicalment encara a la segona redacció, seguirà justament la llegenda. (p.151)*

Donc, finalement, propagande et légende ne paraissent pas contradictoires avec le discours historique, qui lui-même n'est qu'un moyen de revendication et de légitimation. Pour autant, une différence de nature entre "histoire" et "légende" est préservée, dont on peut percevoir la validité à travers les pratiques historiennes dont témoigne la chronique. Ainsi, comme nous l'avons signalé plus haut, même si ici Cingolani note que la deuxième rédaction choisit la légende comme mode d'expression plus pertinent, on constate assez régulièrement une amélioration de l'information entre la première et la deuxième version (par exemple, à propos du début de la période angevine en Sicile (p.220), de la fin du règne de Jacques Ier (p.257), des infants de La Cerda (p.337), du débarquement de Pierre en Sicile (p.397), des opérations en Calabre (p.444)...). Desclot est au moins soucieux de l'image de sérieux que doit donner sa chronique: "*Desclot és un historiador i un historiador*

“*seriós*”, *Iluny, amb comptades excepcions, de tendències excessivament fabulistes i narratives (...)*” (p.114). Ce choix du “sérieux”, ou de l'apparence de sérieux, ne signifie pourtant pas un renoncement à une présentation personnelle et orientée de la réalité, au contraire, nous l'avons déjà dit. La première rédaction montrait déjà un souci d'information de la part du chroniqueur (par exemple, le récit de la bataille de Las Navas de Tolosa s'appuie sur des sources extra-catalanes, Rodrigo Jiménez de Rada et des témoins musulmans (p.108)), elle donnait davantage de dates et se centrait moins sur le personnage de Pierre avant son accession au trône, elle offrait une vision plus générale, mentionnant par exemple l'expédition outre-mer de Louis IX et de Charles, ou celle avortée de Jacques Ier. Ce serait la précipitation et l'ampleur des événements survenus pendant sa rédaction qui auraient conduit l'auteur à la reprendre et à l'organiser autour de celui qui était devenu le principal protagoniste, en s'adaptant à sa communication officielle. Desclot aurait ainsi trouvé, pour sa deuxième rédaction, un nouveau principe d'écriture, plus narratif et littéraire, l'exaltation d'une figure, qui lui donnait l'occasion de combiner harmonieusement les trois aspects potentiellement contradictoires de sa chronique: l'histoire s'était manifestée à l'intérieur du récit en train de s'écrire, la revendication et le témoignage pouvaient se superposer et se confondre, la littérature pouvait s'emparer des images de la propagande et les dépasser. Cette synthèse n'est pas exactement l'objet de l'étude de Cingolani qui déconstruit plutôt les différents aspects, et montre la propagande derrière la littérature et la littérature derrière l'histoire, mais ses analyses permettent de donner de chacun une vue précise, et par conséquent de leurs possibilités d'articulation.

### *Un récit romanesque*

La dimension prise par le roi Pierre II au cours de la période de rédaction de la première version de la chronique serait donc le moteur et le motif de sa reprise. En effet, l'histoire apparaît, de façon plus marquée dans la deuxième rédaction, comme le résultat des actions du roi, comme l'expression de sa personnalité (p.278). En même temps, cette personnalisation est en grande partie une modélisation artificielle du chroniqueur, qui confectionne un portrait exemplaire, selon un archétype chevaleresque, et l'insère dans un jeu social idéal, dans lequel les conflits se règlent par un retour aux valeurs fondamentales de la fidélité et du respect mutuel entre le souverain et ses sujets.

Le choix du modèle chevaleresque se situe davantage à un niveau idéologique qu'au niveau du style littéraire (p.246), mais il permet au chroniqueur de construire son récit à partir de la sélection de “bons faits” et en visant la transmission de valeurs féodales, laïques, ce qui le distingue de certains

modèles préexistants, comme le modèle religieux du *Libre dels fets* de Jacques Ier (p.35). Les silences et les déformations du réel, que nous avons répertoriés ci-dessus, peuvent donc trouver une justification commode dans ce principe d'écriture, qui d'ailleurs n'est pas intrinsèquement faux puisqu'il témoigne aussi sans doute de la vision du roi lui-même, et de sa façon de se conduire. Cette conscience chez le chroniqueur de ce principe de l'écriture chevaleresque lui permet de travailler la cohérence de son récit: Stefano Maria Cingolani note le souci de la composition (p.382), l'efficace littéraire dans la narration de la légende de l'impératrice (p.167), la thématisation de la question de la fidélité dans la dernière partie de la chronique (p.595)... Les divers éléments du récit se complètent et se répondent, et le tout s'organise autour du personnage central, de son aura, de son rôle, de sa signification historique et nationale, en même temps que de sa réalité dont la chronique rend témoignage. La conscience du caractère de portrait chevaleresque de sa chronique est si nette chez Desclot qu'il la désigne ainsi, dans sa dernière phrase: "*lo llibre del rei En Pere*", appellation que Cingolani choisit comme titre de sa récente édition<sup>46</sup>.

Il n'est sans doute pas utile ici de reprendre dans le détail les caractérisations du roi présentées par Cingolani comme des inventions littéraires (nous en avons déjà abordé quelques unes: le thème du secret, celui du chevalier humble et solitaire...). En revanche, nous voudrions essayer de préciser, à partir d'un exemple, ce qui constitue, pour le critique, la frontière entre "historique" et "littéraire".

Cingolani fait remarquer la réussite littéraire que constitue la dernière partie de la chronique (p.553), notamment pour la recréation de l'atmosphère de peur et de doute qui devait régner en Catalogne après le début de l'invasion française, momentanément bloquée par le siège de Gérone. Cette narration paraît organisée avec une conscience dramatique: d'abord une succession de mauvaises nouvelles, de situations d'échec, de trahisons réelles ou simplement craintes, puis, un "point d'inflexion" (p.604): une première aventure heureuse, l'expédition mineure d'un pirate contre les côtes françaises, et progressivement le retournement de la situation. Entre ces deux moments, au chapitre 157, les barons et riches hommes de Catalogne d'abord, constatant que le roi se désintéressait de sa mission à cause de la déception que lui causaient les Aragonais peu empressés de venir le défendre, les amiraux Mallol et Marquet ensuite, houspillés par la population à cause de leur inactivité, tous supplient le roi de reprendre l'initiative et le combat. Nous avons classé plus haut cette narration de Desclot parmi les possibles erreurs de bonne foi. En effet, la documentation permet à Cingolani de dire d'une part que les Aragonais n'ont pas été indifférents à leur devoir, et d'autre part que le roi avait prévu l'évolution favorable des faits dès le moment de l'invasion, ce qui paraît exclure toute "récréantise" de sa part. Le critique s'interroge donc sur la bonne foi du

---

46 DESCLOT, B., *Llibre del rei En Pere*, Ed. de Stefano M. Cingolani, Barcino, Barcelone, 2010.

chroniqueur, mise en balance avec son désir de littérature, en considérant que s'il avait réellement fait son travail d'historien, “*de seleccionar la qualitat de les notícies i de les fonts*”, il n'aurait pas su recréer un tel climat d'incertitude, et d'attente d'un geste fort de la part de la population, ni pu inventer cette scène si suggestive de la rencontre avec le roi “récréant”, ému par le désir légitime de ses sujets qui veulent défendre la terre, et se mettant à leur service en tant que simple chevalier:

*És possible que la narració de Desclot sigui voluntàriament orientada per assolir aquest efecte? És difícil de dir amb seguretat, i podria donar-se el cas que la resposta no sigui inequívoca. Si hem de jutjar per les capacitats narratives mostrades i utilitzades per Desclot en altres episodis de la crònica, hauriem de dir que sí: és evident que les necessitats literàries l'han dut a forçar la maquinària retòrica, i a seleccionar, amb aquesta finalitat, informacions que sabia falses, des d'un punt de vista històric, però que li permetien dibuixar un curs dels esdeveniments molt més fort emotivament i amb final catàrtic. Si mirem, al contrari, la forma de recollir i seleccionar les informacions que Desclot ha mostrat al seu text, sobretot a la segona part dedicada al rei Pere, hauriem de respondre que no: l'efecte és involuntari i casual, Desclot va explicar tal com ho sabia, sense ni plantejar-se, en un primer moment, la fiabilitat de les seves informacions, i no va tenir un segon moment per comprovar-les a través de la documentació i d'altres testimonis més fidedignes, perquè aquesta part de la seva obra no va tenir temps de revisar-la. (p.605)*

Nous avons reproduit tout ce raisonnement car il nous paraît important pour notre sujet, et pour comprendre, et critiquer, la position de Cingolani. Nous pouvons observer tout d'abord, qu'à la fin de son étude, l'auteur laisse encore ouverte la question de savoir si Desclot écrit l'histoire comme il pense qu'elle a eu lieu, ou bien s'il la manipule consciemment pour obtenir un certain effet. Il y a, de toute façon, dans la chronique des exemples des deux attitudes, comme si, pour Desclot, elles n'étaient pas contradictoires. Notons, malgré tout, qu'en l'occurrence (et dans de nombreux autres cas), la pierre de touche de la véridicité du chroniqueur c'est le jugement porté sur la réalité des faits: sont-ils réels ou fictifs? A ce sujet, on n'est pas obligatoirement convaincu par le jugement émis sur la fausseté des informations: certes, des documents montrent que le roi avait confiance dans les Aragonais, qui ont participé sur leur frontière à la défense du royaume, et d'autre part on peut facilement imaginer que la rumeur publique attribuait au roi une négligence coupable en ces temps incertains, sans compter les reproches que pouvaient lui valoir sa politique hasardeuse; on pouvait donc aisément lui imputer, à tort, un défaut de prévision et de précaution. Mais, est-ce que cela suffit pour affirmer que le roi n'a pas été, à un moment donné, irrité contre les Aragonais et peu actif dans la préparation des défenses? Aucun élément objectif ne doit non plus pouvoir empêcher de penser que certains personnages se sont effectivement rendus auprès de lui pour l'implorer, et qu'il en fut effectivement ému... si ce n'est que cela nous paraît trop littéraire et trop en accord avec l'image de l'organisation sociale idéale que le chroniqueur a l'air de vouloir transmettre. Ici, comme en de nombreux lieux de la chronique, l'alternative entre réalité et fiction apparaît d'abord comme un choix de lecture. Il y a un dernier élément, dans le raisonnement cité, que nous voudrions

remettre en cause, car il nous paraît contradictoire avec le discours de Cingolani lui-même: en quoi une révision de cette section de la deuxième rédaction aurait-elle dû modifier des passages aussi littérairement réussis alors que l'auteur a montré que l'exaltation du personnage du roi et la promotion de son *speculum principum* en constituaient le principe d'écriture?

### Questions de méthodologie

Les observations que nous avons pu faire sur l'étude de Stefano Maria Cingolani nous ont montré la productivité de sa démarche comparatiste et contextualisante. Nous adhérons à sa vision d'une chronique présentant de multiples facettes et un rapport complexe à la vérité. Nous avons vu aussi que l'auteur ne privilégiait pas totalement un élément par rapport à l'autre: Desclot est pour lui à la fois historien, propagandiste et littérateur. Mais, cette complexité est également source de doutes: sur la bonne foi du chroniqueur, sur les reconstitutions possibles de la réalité, sur sa conscience littéraire. Il peut être utile de revenir sur quelques éléments de la méthode employée par le critique pour poser ces problèmes.

Nous nous sommes déjà interrogés sur les contradictions de la chronique que cette étude met en évidence, en nous demandant si ces contradictions ne sont pas en partie produites par l'observateur. On peut essayer de préciser cette hypothèse en relevant le fait que la représentation de Desclot qui nous est fournie ici est surtout contradictoire par rapport à l'image que s'en faisaient les historiens positivistes que Cingolani remet en cause. De son côté, il paraît admettre un autre type de fonctionnement chez le chroniqueur, qui passe par une mise en forme beaucoup plus libre et personnelle que ne le conçoivent Soldevila ou Coll i Alentorn. C'est ce qu'il exprime dans la dernière phrase de son ouvrage, qui aura montré:

*(...) la trama del treball de l'historiador, filant notícies que vénen de documents, d'informadors, de la seva fantasia i de les necessitats de la història que ha de relatar, i que vol narrar d'aquesta i no d'una altra forma.*  
(p.676)

Cependant, peut-être pour insister sur ces contradictions à faire apparaître, Cingolani se place de façon privilégiée sur le terrain de la référentialité et c'est à partir de là qu'il problématise les attitudes non-historiennes chez Desclot (propagande, fictionnalisation). Par là, il montre que la référentialité, qui paraissait quasiment transparente pour les commentateurs précédents, est tout sauf

évidente. Mais, cette contradiction était-elle vraiment signifiante pour Desclot? Ne faudrait-il pas plutôt, pour comprendre son intention, mettre l'accent davantage sur sa cohérence que sur ses contradictions? Sans doute l'auteur ne dément-il pas l'existence d'une telle cohérence, mais, peut-être sa démarche le fait-elle demeurer au stade contradictoire.

Reposons donc le problème de la référentialité. Nous avons vu que Cingolani admettait le recours à la légende pour les époques anciennes, mais trouvait problématiques les fictionnalisations d'événements récents. C'est peut-être cette distinction-là qui est problématique. Desclot ne faisait peut-être pas cette différence entre deux natures de récits, ou deux natures de faits. Il pouvait avoir le projet de parler de la réalité, sans avoir celui de la représenter (de l'expliquer) historiquement. Ce qui le fait classer parmi les historiens, c'est, au-delà de l'affirmation implicite que ce qu'il dit s'est effectivement passé, le fait qu'il a recours à des informateurs, des textes historiographiques, des documents officiels... De cet usage du discours référentiel, on passe à l'idée de représentation de l'histoire. On sait, et nous avons fait référence à ce débat au cours de ce travail, que la notion de représentation de l'histoire (la notion d'histoire tout court) est en soi problématique. Cingolani le rappelle à plusieurs occasions, de même qu'il estime, dans une citation que nous avons reproduite plus haut, que les oeuvres historiographiques médiévales catalanes sont davantage des actes isolés que les pièces d'une tradition. On n'est pas obligé de penser que Desclot ait eu pour premier souci l'historicité de son récit, ou son apparence d'historicité (“historicité” étant employé ici au sens de représentation autorisée de l'histoire, et “apparence d'historicité” au sens de propagande). Desclot a pu avoir pour premier souci de produire ce que Cingolani montre que son livre est en fait: un éloge du roi Pierre II et l'expression d'un idéal politique. Une telle intention entraîne un rapport au réel qui n'entre pas forcément en contradiction avec le récit légendaire et la fictionnalisation: on se place dans la dimension d'une écriture métaphorique qui veut, malgré tout, dire quelque chose du réel. La particularité du récit de Desclot, par rapport à celui de Muntaner, ce serait finalement que sa métaphorisation reste plausible historiquement, même après toutes les réserves de Cingolani, comme nous avons voulu le faire apparaître en présentant à part, et en les relativisant, ses “déformations”.

Si l'on retient cette image d'un Desclot “écrivain réaliste” plutôt qu’“historien”, cherchant à (re)produire une vérité morale et non une version, fiable ou bien souhaitable, des événements, un certain nombre de contradictions tombent, et une autre dynamique d'écriture peut apparaître.

La question des censures ne se pose plus (si ce n'est comme une objection qu'on peut lui faire après coup, en disant que son portrait est trop idéalisé), la mise en valeur du personnage et la



littérisation des scènes sont simplement normales, la complexification du portrait et de l'intrigue s'expliquent par la recherche d'un effet de révélation.

Il faut aussi réinterpréter le phénomène de la double rédaction. Reprenons l'interprétation du critique telle qu'elle se dégage de son étude<sup>47</sup>. Stefano Maria Cingolani explique que la chronique que nous connaissons comprend une partie révisée, du prologue au chapitre 130, et une partie non révisée, du chapitre 131 au 168ème et dernier. Il s'appuie, comme nous l'avons vu, sur les différences entre les deux versions pour déterminer les intentions du chroniqueur, et fait l'hypothèse que les 37 derniers chapitres auraient été aussi révisés si l'auteur en avait eu le temps (p.553). Or, au lieu de penser que cette dernière partie devait être adaptée au nouveau début, on pourrait considérer que c'est l'inverse qui a pu se passer: une réécriture du début pour l'adapter à cette fin, que Cingolani trouve la plus riche littérairement. En effet, les transformations constatées, nous l'avons dit, vont dans un sens légendaire et littéraire qui prépare et renforce les effets de la dernière partie du livre. Cette hypothèse demande à être contrôlée, notamment en la confrontant aux arguments de l'auteur en ce qui concerne la chronologie de l'écriture de la chronique. Nous essaierons de le faire dans une partie ultérieure de ce travail. Pour le moment, nous pouvons conclure provisoirement nos réflexions sur l'étude menée par Cingolani en considérant une dernière fois ses apports et le point litigieux auquel nous sommes arrivés. D'un côté, l'auteur propose lui-même cette lecture littéraire en insistant sur la qualité de créateur d'histoires du chroniqueur, en montrant aussi que la "vérité morale" d'un récit pouvait l'intéresser davantage que la vérité factuelle. D'un autre côté, il replace ces élaborations dans le contexte de la communication politique de l'époque, ce qui leur confère un caractère instrumental et utilitariste. Enfin, il maintient malgré tout l'image d'un auteur "historien", créateur de mémoire pour le futur, responsable de la fiabilité de son récit et porteur d'une conception générale de la représentation historique (associée à la légitimation d'un certain modèle politique). Toutes ces dimensions sont richement illustrées et minutieusement explorées dans l'ouvrage de Cingolani, mais il reste selon nous difficile de déterminer ce qui, dans les contradictions mises au jour entre ces différents aspects, appartient à la lecture du critique et ce qui relève en propre de la pratique du chroniqueur.

---

47 L'auteur donne finalement assez peu de précisions dans cette étude sur ce qui constitue exactement la "première rédaction". Celle-ci n'est pas publiée intégralement (cette publication est annoncée pour le MHCA, VI, mais plusieurs extraits sont reproduits dans le corps de l'ouvrage que nous commentons, ainsi qu'en notes et en annexes). On sait que cette rédaction appartient au manuscrit O, BC 152, qu'elle a été signalée par Jordi Rubió i Balaguer comme une variante de la chronique de Desclot, que son texte correspond, avec des différences, parfois minimes et parfois considérables, à la partie comprise entre les chapitres 4 et 104, plus les chapitres 130 et 131, de la chronique traditionnellement publiée. Nous reprendrons, en troisième partie, les arguments exposés par Cingolani dans un autre article, où il explique pourquoi on peut penser que la chronique que l'on connaît est en fait une réécriture.

## *La chronique de Ramon Muntaner*

Alors que, traditionnellement, l'enthousiasme manifesté par Muntaner dans sa chronique avait réussi à se communiquer à ses lecteurs et commentateurs, malgré la connaissance de son manque de fiabilité, comme nous l'avons signalé au début de ce chapitre, on observe une inflexion dans la réception critique au cours de la dernière partie du XXe siècle. On peut même parler d'une remise en cause de plus en plus radicale du livre et de son auteur. Si nous avons vu, dans le cas de Desclot, son personnage évoluer d'historien objectif à habile manipulateur, nous verrons celui de Muntaner passer du stade de littérateur ingénu à celui d'illettré brutal et présomptueux et aboutir à celui de manipulateur illuminé. Mais cette progression, comme pour Desclot, s'accompagne d'un enrichissement de l'analyse textuelle, qui met au jour, assez paradoxalement si l'on pense à cette dégradation de l'image de l'auteur, une certaine complexité du rapport que la chronique entretient avec la véridicité. Nous tâcherons donc de faire le point à ce sujet à partir des réflexions de quelques auteurs qui se sont intéressés à cette problématique, avant d'insister sur les derniers apports de Stefano Maria Cingolani qui a consacré à la chronique de Muntaner un chapitre de *La memòria dels reis*, certes pas aussi développé et approfondi que son étude sur Desclot, mais, bien évidemment, éclairant et suggestif.

### Le problème du genre

Nous retrouvons, de façon similaire à ce qui était apparu pour Desclot mais à un autre niveau, un problème de définition du genre du livre écrit par Muntaner. Deux aspects différents, qu'on essaiera de relier, s'opposent à la simple caractérisation de la chronique comme un livre d'histoire: un aspect autobiographique et un aspect romanesque. Nous nous interrogerons d'abord sur le premier aspect, à partir d'une étude de Josep Miquel Sobré<sup>48</sup>, de 1978, et d'un premier article de Stefano Maria Cingolani<sup>49</sup>, de 1985.

Ces deux auteurs s'interrogent sur l'aspect autobiographique pour conclure tous les deux que c'est un aspect qui n'est pas totalement réalisé dans la chronique, malgré l'extrême focalisation sur un Muntaner représenté à trois niveaux: en tant qu'auteur, narrateur et personnage. Ce qui fait dire à Sobré que la chronique ne présente qu'un caractère "quasi-autobiographique" (p.103), c'est qu'elle

---

48 SOBRE, J. M., *L'èpica de la realitat: l'escriptura de Ramon Muntaner i Bernat Desclot*, Curial, Barcelone, 1978.

49 CINGOLANI, S. M., «Jo Ramon Muntaner. Consideracions sobre el paper de l'autobiografia en els historiadors en llengua vulgar», *Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*, V. III, PAM, Barcelone, 1985, p. 95-126.

ne représente pas une véritable évolution ou transformation de son auteur et personnage, tandis que Cingolani, de façon finalement assez voisine, considère, dans ce premier travail, qu'on ne peut pas parler de mémoires à son sujet car le personnage y est traité par l'auteur-narrateur de façon externe (“*l'atenció cap a l'element personal no traspassa mai els límits de la necessitat històrica*” (p.96)), de la même façon que Villehardouin dans *La conquête de Constantinople*, même si Muntaner se désigne, lui, par la première et non par la troisième personne, et d'une façon différente de celle de Joinville, qui dans sa *Vie de Saint Louis* fait sentir la distance temporelle qui le sépare de celui qu'il était à l'époque des faits rapportés. Pour autant, les deux auteurs ne mésestiment pas la portée et l'efficacité du dispositif énonciatif: Cingolani parle d'un “*jo dialògic*” (p.97) qui réunit l'historien et le témoin oculaire, dans un rapport à un public interpellé au nom d'un bien commun, ce qui crée un lien d'appartenance réciproque entre Muntaner et l'histoire et donc lui permet de jouer un rôle de représentant ou de porte-parole de la nation; Sobré, reprenant une remarque de Joan Fuster selon laquelle le “je” narratif exhibé par Muntaner doit “avaliser” son récit, estime qu'il devait être difficile pour les lecteurs d'échapper à la persuasion du texte: « *Des del moment que identifiquem el personatge amb el narrador i l'autor la retòrica del llibre esdevé inevitable* » (p.117).

Donc, pour les deux auteurs, ce qui pouvait paraître le signe d'une intention autobiographique est en réalité un élément de persuasion (ce qu'on appelle la preuve éthique dans les anciens manuels de rhétorique): l'unité trinitaire de Muntaner ainsi que la vitalité de son discours sont des signes de vérité, pour un message qui est finalement d'ordre politique. On pourra alors s'étonner du fait que nous ayons présenté le caractère autobiographique de la chronique comme un problème persistant pour sa définition générique. C'est qu'on verra qu'entre le texte et le vécu de son auteur des liens apparaîtront qui ne sont pas complètement exprimés par ce schéma persuasif et ce rôle assumé d'historien-témoin. Nous en reparlerons plus précisément à propos des réflexions plus récentes de Cingolani (qui parle néanmoins ici, déjà, d'un “processus d'identification” devant permettre la manifestation d'un sens (p.102)), mais nous continuerons d'effleurer d'ici là le sujet à l'occasion de l'examen du deuxième point annoncé: la place de la fiction dans la chronique.

Les deux auteurs évoquent le caractère romanesque de la chronique (Cingolani, p.99), mais Sobré est, ici, celui qui l'associe de la façon la plus étroite à l'objectif propagandiste de Muntaner qu'il identifie comme étant la promotion, auprès d'une noblesse peu encline à se mettre au service des intérêts du royaume, d'un “empire nationaliste” (p.124). Cette idéologie impériale sera également, pour Cingolani, dans son chapitre de *La memòria dels reis*, un des motifs profonds de la chronique de Muntaner. Pour Sobré, c'est l'exacerbation du caractère persuasif, lié donc à une intention de

propagande politique, qui donne à la chronique son aspect romanesque, qui n'est en fait pas plus abouti, malgré l'enchantement que peut provoquer la vie aventureuse du récitant, que son aspect autobiographique (qualifié, comme on l'a vu, de quasi-autobiographique):

*En el món proto-novel·lesc de Muntaner, però, fóra errat distingir entre un "Muntaner" personatge, un narrador, un autor, un personatge històric; podem, com a crítics, distingir entre els diversos elements que operen en una narració. En el seu món existeix la figura única i coherent de Muntaner. (p.125).*

C'est donc le manque de distance vis-à-vis de soi et de la réalité -deux éléments qui disparaissent en fait sous l'hégémonie du discours politique, qui les transforme en simples prétextes-, c'est cette unicité du discours, qui sont au fond anti-littéraires, ou plus précisément anti-romanesques, de même que son enthousiasme rhétorique est "asfixiant" et "lourd" (p.122). A ceux qui seraient tentés, comme par exemple Joan Fuster (cité p.118), de minorer un tant soit peu cet aspect politique, au motif qu'il était obligatoire pour un personnage subalterne comme Muntaner, ainsi qu'il le dit lui-même, de faire l'éloge de ses souverains en lieu et place de ce qui aurait pu être un récit plus franchement consacré à sa biographie personnelle, Josep Miquel Sobré répond qu'il ne s'agit pas d'un simple éloge, mais, comme on l'a dit, d'un véritable programme politique et de l'expression de son enthousiasme personnel d'y avoir participé. C'est cette fusion des horizons personnel et national qui constitue la "fiction" du livre (p.122), sa force poétique, mais qui l'éloigne en même temps de toute idée de construction romanesque qui implique naturellement une notion d'objectivation et de réflexion critique.

Deux autres auteurs ont, dans les mêmes années, apporté leur contribution à la réflexion sur l'aspect fictionnel de la chronique de Muntaner: Lola Badia<sup>50</sup> et Alberto Varvaro<sup>51</sup>. Ils s'intéressent, dans leurs articles respectifs, au même passage de la chronique: celui qui représente la geste de Roger de Flor (chapitres 193-215), dont ils montrent tous les deux le caractère romanesque. Le chef de la Compagnie catalane est un héros sans tache, hardi et libéral. Le récit de sa vie commence, comme il se doit, par celui de son enfance et des manifestations précoces de ses qualités remarquables. Suivent quelques exploits maritimes évoquant une carrière d'aventurier indépendant en même temps qu'auxiliaire précieux pour les souverains auxquels il prête ses services, et qui savent les reconnaître. C'est le cas de Frédéric, devenu roi de Sicile après la mort de son père Pierre II, qui

---

50 BADIA, Lola: "Veritat i literatura a les cròniques medievals catalanes: Ramon Muntaner", dins de *Tradició i modernitat*. València - Barcelona: Institut Universitari de Filologia Valenciana - Abadia de Montserrat, 1993, p. 19-38. Première publication en 1985.

51 VARVARO, A., "Il testo storiografico come opera letteraria: Ramon Muntaner", *Symposium in honorem prof. Marti de Riquer*, Universitat de Barcelona, Barcelone, 1984, p.403-415.

accueille volontiers cet aventurier (fils d'un fauconnier allemand de la cour de son grand-père maternel, Manfred) qui avait auparavant proposé ses services à son adversaire, le duc Robert (petit-fils de Charles Ier d'Anjou), mais n'avait pas donné suite à cette démarche à cause du peu d'empressement dudit Robert. C'est également le cas de l'empereur de Constantinople, qui a recruté Roger et sa Compagnie qui se trouvaient désœuvrés après la paix de Caltabellota en Sicile, mais dans un premier temps seulement, puisque, devenu gênant, il est traîtreusement assassiné sur l'ordre de Michel, le fils de l'empereur, dont la caractérisation en tant que contre-modèle de Roger a été préparée de longue main. Lola Badia et Alberto Varvaro pointent tous les éléments littéraires de la narration de Muntaner, qui appartiennent au roman courtois: la loyauté du héros qui le pousse à négliger les avertissements qu'on lui donne au sujet de la fourberie de Michel, cette assumption tragique de la destinée fatale... Sans signaler la parenté de ce récit avec le *topos* de Constantinople (sur lequel nous reviendrons), ils s'interrogent sur le sens de cette représentation littéraire -présentée comme véritable- de la réalité, et arrivent à des conclusions similaires, quoique accompagnées d'appréciations divergentes.

Ces conclusions sont que le récit romanesque de Muntaner est un reflet de sa perception de la réalité, ce qui est, pour Badia, caractéristique de sa condition d' *illitteratus* déterminé à représenter une réalité qui le dépasse, qu'il n'est capable de percevoir que sous une forme émotionnelle, illogique et non-critique; alors que Varvaro, pour sa part, s'abstient de porter un jugement sur ce mode de représentation, n'étant pas sûr que notre époque ait vraiment progressé en matière d'objectivité et de jugement sans parti pris: il préfère s'en tenir à cette constatation, intéressante au point de vue historiographique, qu'un schéma littéraire a dû fournir à Muntaner une forme d'intelligibilité d'un moment de la réalité (p.412). On voit donc que, pour ces deux auteurs comme pour Sobré, l'expression de Muntaner, même quand elle prend une forme romanesque, apparaît comme monolithique: transposition directe et unifiante de son expérience et de son idéal. Pourtant, il est difficile de ne pas penser à une stratégie consciente de la part du chroniqueur: peut-il à la fois avoir produit le dispositif rhétorique redoutablement efficace dont parle Sobré, et livrer ici ingénument un roman censé représenter sa perception de la réalité au moment des faits? Muntaner écrit vingt ans après cette expédition en Grèce à laquelle il a participé. Faut-il croire qu'il l'a vécue comme un rêve et que c'est ce rêve qu'il livre tel quel? Que l'enthousiasme né de la rencontre de Roger de Flor, qui s'est imprimé dans sa mémoire comme un héros dans celle d'un jeune lecteur, a suffi à lui en faire entreprendre le récit pour diffuser cette fascination auprès d'un plus large public? Cette motivation, exprimée par Muntaner lui-même au chapitre 193, est-elle effectivement la réalité (ou l'image de la réalité) qui a le plus compté pour lui? Mais, si c'était le cas, si le récit rapporte

effectivement une expérience personnelle (et donc plus littéraire qu'historique (Badia, p.26)), pourrait-on dire, comme Sobré et Cingolani, que l'élément personnel dans la chronique est subordonné au discours politique ou limité par le conventionnalisme historiographique? Les points de vue critiques rapportés jusqu'à présent paraissent converger vers une représentation unidimensionnelle de Muntaner et sa chronique, mais ils ne nous semblent pas forcément compatibles entre eux, peut-être parce que Sobré et Cingolani s'interdisent de reconnaître à la chronique un caractère à la fois romanesque et autobiographique pleinement abouti, et parce que Varvaro et surtout Badia voient dans l'aspect romanesque une incapacité, ou du moins un tropisme, empêchant une saisie plus objective de la réalité.

C'est peut-être vouloir trop raffiner sur une hypothétique complexité de la chronique qui se présente effectivement comme un texte souvent assommant, univoque, donnant l'impression qu'il prend son lecteur pour un naïf à qui on peut faire croire n'importe quoi, comme si son intention première était tout simplement de recruter des hommes de troupe à qui on fait miroiter des gains assurés, garantis par la volonté divine; car, même si ce sont des nobles que Muntaner essaie de convaincre d'adhérer à un programme impérialiste, son ton et son esprit manquent parfois cruellement de finesse. Mais, la chronique n'est malgré tout pas si simpliste. Pour essayer de le faire voir, nous pouvons poursuivre l'examen de ce qui nous paraît contradictoire dans la position "unidimensionnaliste". Ainsi, Lola Badia définit la "vérité" de Muntaner comme une conviction personnelle tirée de son expérience:

*Muntaner ens transmet l'experiència d'una realitat que per a ell va ser heroica. Aquesta és la seva autèntica veritat, la seva "vera veritat". Tot el seu text està al servei de la fidel reproducció d'aquest tresor incalculable. (p.27)*

Pourtant, elle estime qu'après la mort de son héros, qui signifie dans la réalité l'échec de leur expédition, Muntaner ne sait plus comment raconter son histoire, alors que c'est précisément le moment où sa participation personnelle peut être le mieux mise en lumière:

*Brutalment, la vida de l'heroi, que ens ha estat presentada com a fil narratiu, desemboca en el pitjor dels fracassos. (...) La desbandada dels almogàvers és la desbandada de la crònica mateixa. No hi ha història per explicar; el que més es troba a faltar sobretot és un model literari. (p.31)*

Mais, elle explique que, par la suite,

*Muntaner omple el buit narratiu amb alguns recursos que aconsegueixen salvar, si més no des del punt de vista*

*literari, el gran fracàs de l'expedició catalana a Orient. Mort, doncs, Roger de Flor, l'entusiasme de Muntaner només pot tenir com a objecte la tropa, la host global i anònima, o l'actuació personal del mateix cronista.* (p.31-32)

Donc, on voit bien une série de contradictions: la chronique échoue littérairement après la rupture de son fil narratif, mais cet échec est rattrapé littérairement; le but du chroniqueur est de transmettre sa vérité née de son expérience, mais il ne sait pas le faire pour les épisodes où il se retrouve protagoniste alors qu'ils sont réussis littérairement. On peut donner deux explications conjointes à ces contradictions: d'une part, Lola Badia part du principe que Muntaner ne peut vouloir se placer que dans la position du subalterne ("*la passió de vassall feliç*" (p.23)), et d'autre part, elle définit la chronique par son rapport obligatoirement fidèle à la réalité historique. Dans le premier cas, elle ne fait pas crédit à l'intention autobiographique sur laquelle elle insiste pourtant par ailleurs; dans le deuxième, c'est l'aspect romanesque, qu'elle contribue pourtant à mettre en lumière, qu'elle ne veut voir que sous le signe de l'échec. Il suffirait donc de concéder à Muntaner une certaine réussite sur ces deux plans pour reconnaître à sa chronique une plus grande valeur que celle que son indigeste propagande nous pousse à lui accorder.

Les définitions qu'on peut trouver de la chronique ne sont, de toute façon, pas si figées, et sa relative complexité ressort de ces différentes lectures. Par exemple, ailleurs, Lola Badia lie sa véracité historique à son caractère de témoignage visuel des faits décrits, ce qui en fait donc, aussi, une "autobiographie"<sup>52</sup>. De son côté, Alberto Varvaro, dans l'article que nous commentons, relie la présentation romanesque de l'aventure de Roger de Flor au cadre plus général de l'écriture religieuse qui caractérise la chronique. Il fait ainsi remarquer que celle-ci s'ouvre sur le "miracle" de la conception de Jacques Ier et s'achève sur une image de résurrection, puisqu'à la tristesse de la mort de Jacques II succède la joie du couronnement de son fils Alphonse, précisément le jour de Pâques:

*La Crònica si revela allora, dal concepimento di Jaume I all'ascesa al trono di Alfonso III, come una storia sui generis della salvezza, condotta per così dire dall'Incarnazione alla Resurrezione.* (p.407)

Mais, pour Varvaro, cette présentation croyante, si l'on peut dire, de la chronique, est, dans l'esprit de Muntaner et de son époque, un signe d'objectivité. Parce qu'elle a cette forme et cette teneur, la chronique dit des choses vraies, Muntaner s'abstenant d'y mêler autre chose de personnel que son témoignage. Varvaro semble donc, parmi les commentateurs, le plus éloigné de l'idée

---

52 Badia, L, "El saber i les lletres fins al 1500", *Història de la cultura catalana, op.cit.*, p.99.

d'autobiographie. Ce qui l'intrigue surtout, c'est cette variabilité des critères de la véracité, et la porosité des limites entre historiographie et littérature qui en résulte. Ainsi note-t-il, à l'instar de Lola Badia, la façon toute prosaïque dont Muntaner rapporte les événements de la guerre de Troie à l'occasion d'une espèce de notice historico-géographique incluse dans l'épisode de la fin de Roger de Flor (au chapitre 214):

*Il romanzo di Troia è riferito come racconto storico nello stesso momento in cui la storia contemporanea è narrata come un romanzo. (p.411)*

On peut supposer que, pour Varvaro, comme pour Badia, ces registres qui nous paraissent divers présentaient aux yeux de Muntaner le même degré d'objectivité.

### Nouvelles considérations sur l'intentionnalité

Nous voudrions à présent compléter ces considérations critiques par les idées plus récemment exposées par Cingolani dans son chapitre de *La memòria dels reis*. Nous retrouvons ici beaucoup des réflexions précédentes, avec certaines prises de position par rapport aux contradictions que nous avons relevées. Pour le dire d'abord de façon très résumée, Cingolani reprend la vision de Badia (expérience personnelle à transmettre, réalité en fait peu reluisante, fictionnalisation embellissante), mais il n'impute pas cette fictionnalisation à l'ingénuité de la perception du chroniqueur qui transmet ensuite les événements comme il les a vécus: pour Cingolani, la chronique de Muntaner est une autobiographie justificative donnant une interprétation valorisante de son parcours. De Sobré, nous retrouvons l'accent mis sur la fonction de propagande et sur l'idéologie impérialiste, dont il montre qu'elle ne correspond pas seulement à un objectif d'accroissement territorial mais également sans doute au souhait d'obtenir pour le roi d'Aragon la couronne du Saint-Empire. Enfin, comme Varvaro, Cingolani est attentif à la forme religieuse du discours: son inspiration vétérotestamentaire, sa fonction de programme de croyance, l'assomption d'un rôle visionnaire par le narrateur. Mais, dans tous les cas, l'auteur insiste sur le fait que Muntaner est au centre de sa chronique et que l'élément personnel domine tous les autres, même si la forme historiographique s'est imposée à lui.

Nous avons donc cette fois une affirmation des caractères autobiographique et romanesque: le premier à travers la reconnaissance d'une vision rétrospective par l'auteur de son parcours personnel



et donc la considération de sa propre évolution ou transformation, le deuxième par l'interprétation des fictionnalisations comme un moyen justement de forger ou de représenter ces vérités personnelles, en toute conscience du fait qu'elles ne disent pas la façon réelle dont les choses se sont passées. Mais, pour voir plus précisément en quoi ces considérations se différencient des précédentes, et pour repérer les difficultés qui peuvent subsister, il convient de reprendre de façon plus détaillée l'examen des arguments de Stefano Maria Cingolani. D'ailleurs, il faut signaler que même si cet auteur tient à donner sa version personnelle de toutes ces oeuvres historiographiques catalanes, il l'expose en même temps sous forme de problématique faisant droit à différentes possibilités, qu'on peut essayer de faire jouer pour affiner la compréhension. Par exemple, ici, se pose le problème de l'interprétation de cette utilisation détournée du discours historique par Muntaner: s'agit-il d'un maquillage ou d'une transfiguration? Autre problème, celui de son auto-justification: correspond-elle à une pure hypocrisie ou à une conviction profonde? Il s'agit bien encore du lien entre problématique personnelle et discours pseudo-historique. En reprenant les réflexions de l'auteur, nous essaierons de voir si, du fait qu'elles explorent la double caractérisation évoquée, elles nous font effectivement quitter la représentation unidimensionnaliste de la chronique.

Commençons par l'aspect personnel. Lola Badia disait que Muntaner “*fa del seu partidisme la seva raó de ser*” (Badia, *art.cit.*, p.28). La perspective autobiographique, et le recul ou la réflexivité qu'elle implique, fait préciser à Cingolani que Muntaner écrit pour “*justificar-se, trobar un sentit a la pròpia vida, a la pròpia obra i fer-ho públic*” (p.165), ou encore que la manipulation des faits qu'on trouve dans sa chronique n'a pas qu'une motivation de propagande, mais répond “*principalement a raons personals, a la necessitat del tot autobiogràfica de fer comptes de la seva vida amb la Veritat*” (p.168) Il s'agit donc de relire ou de réécrire son propre passé. Mais, si la perspective a un peu changé, l'image de Muntaner que Cingolani recueille ne diffère pas beaucoup du portrait tracé par Badia. Le chroniqueur natif de Peralada nous est présenté comme un parvenu, mal doté culturellement, éprouvant le besoin, par une sorte de surenchère, d'écrire cette chronique pour se justifier d'avoir, trois ans plus tôt, osé composer et adresser à Jacques II un “sermon” versifié contenant des conseils pour mener à bien la conquête de la Sardaigne (sermon qu'il reproduit au chapitre 272). Son principal trait psychologique est donc la présomption, la vanité. Ce trait de caractère s'associe à une grande naïveté, une tendance accentuée au simplisme populaire, qui n'empêche pas une certaine dose d'hypocrisie. Ainsi, le récit de l'expédition en Grèce constitue-t-il pour Cingolani, comme pour Badia, une probable tentative de justifier (ingénuement, sans l'avoir compris, selon elle) l'échec de Roger de Flor et les massacres qui ont suivi, en ayant recours à l'alibi de la Providence, bien confortable moralement pour justifier l'injustifiable, même s'il n'est pas

impossible que Muntaner ait pu être indifférent à tout sentiment de culpabilité (p.168-169). Cependant, après s'être interrogé sur cette pratique, dont nous avons à reparler, de la transformation des faits, Cingolani revient sur la motivation présentée comme première de l'écriture de la chronique, celle de se justifier d'avoir osé écrire un sermon et de s'être ainsi institué conseiller des princes. Cette motivation relevant de la simple vantardise ne lui paraît plus rendre totalement compte de l'image qu'on peut se faire du chroniqueur lorsqu'on a analysé son procédé d'écriture: Muntaner, ainsi qu'il l'exprime de manière à peine imagée dans son prologue (dans lequel une espèce d'archange vient le visiter dans son sommeil pour lui annoncer que Dieu attend de lui qu'il écrive son témoignage), se croit réellement un visionnaire investi d'une mission sacrée (p.192). Il se considère, d'après son expérience extrêmement tumultueuse et dangereuse de soldat et de chargé de missions pour divers membres de la famille d'Aragon descendants de la souche miraculeuse de Jacques Ier, comme dépositaire d'une vérité qui est à la fois religieuse et politique: les différents membres de cette famille bénéficient d'une prédestination divine qui, à condition qu'ils restent unis, doit leur permettre de dominer le monde (et, plus concrètement, d'après les indices que donne Cingolani, l'empire) (p.186-189). Nous allons parler du type d'histoire qu'on peut écrire à partir de ce genre de conception, mais, auparavant, nous souhaiterions simplement faire part d'une certaine réserve par rapport au portrait donné du chroniqueur: tous les éléments relevés se trouvent certainement dans la chronique (sauf, à notre avis, la volonté d'auto-justification concernant l'écriture du sermon et l'auto-institution en tant que conseiller des princes: si Muntaner était un vantard, il n'a pas dû éprouver le besoin de se justifier de cette audace, et s'il n'en était pas un, alors cette audace n'avait pas dû paraître si impertinente), mais si l'élément "visionnaire" est prépondérant alors l'élément autobiographique doit perdre en réalité, cet élément n'étant qu'un prétexte (ou un simple élément de preuve) pour le message à délivrer. On retrouverait là exactement la position de Sobré pour qui la chronique est quasi-autobiographique. Or, la présentation de cet aspect par Cingolani, que nous avons mentionnée plus haut, laisse pourtant entendre qu'il perçoit la chronique comme l'occasion d'une certaine réflexion de Muntaner sur son parcours. Nous pourrions dire que si l'écriture de ce chroniqueur consiste à "interpréter" les faits, selon un point de vue "personnel et subjectif" (p.165), mais pas à directement rapporter son vécu personnel, alors qu'il tire cet enseignement de son expérience, cela signifie que ce vécu et la réalité sont à rechercher dans une part implicite de la chronique, sous un effacement paradoxal de l'auteur destiné à représenter sa "modestie" et le sacrifice de sa personne. Une telle conception rendrait peut-être davantage justice à la complexité littéraire de la chronique et au sens moral de son auteur.

Nous considérerons à présent la deuxième problématique que l'on trouve dans ce chapitre de

Stefano Maria Cingolani, celle qui concerne le discours pseudo-historique de Muntaner. Par rapport aux historiens des générations précédentes qui, on l'a vu, considéraient encore Muntaner comme un historien ou au moins un témoin à prendre en compte, malgré ses trucages, erreurs et approximations, Cingolani inverse la perspective et s'interroge sur le discours d'un auteur qu'on ne doit pratiquement jamais croire (bien qu'il puisse avoir, parfois, des informations que n'a pas Desclot, et des explications historiquement pertinentes) (p.165). La raison est, bien sûr, liée au véritable objet du livre, conçu, comme nous l'avons dit, comme une justification:

*Contràriament a això que s'acostuma dir, no són els reis els principals personatges del seu relat, sinó que és ell mateix, i és per aquesta raó que s'ha de justificar i ens ha de convèncer del contrari. (p.166)*

Mais, cela n'explique pas pour autant la propension de Muntaner à la fabulation, qu'on pourrait attribuer à son ignorance et à la nécessité d'inventer ce qu'il ne sait pas, mais dont on doit constater qu'en fait elle concerne aussi bien des événements qu'il connaît parfaitement. Il s'agit donc d'un phénomène de correction idéologique de la réalité, inspiré par sa vision du monde (la “*visio beatifica*”: tout est beau et merveilleux, et la concorde règne au sein de la maison d'Aragon (p.169 et 183)). Cette activité de correcteur (de négateur) de la réalité s'accompagne d'un autre aspect qui est celui du plaisir d'inventer des histoires, comme l'explique Cingolani dans un passage que nous reproduisons intégralement car il pose bien le problème du rapport de la vérité et de la fiction:

*L'altre aspecte que s'ha de destacar és la llibertat, la Lust zum fabulieren, com la defineixen els alemanys, el plaer d'inventar històries, plaer que excedeix les normals llibertats que la retòrica concedia als historiadors, i que es revela com la llibertat de tractar la història com si fos novel·la, com si fos una matèria de narració lliurement manipulable pel cronista, segons el seu plaer i els seus criteris narratius, i no pas segons la necessitat d'explicar, més o menys, la veritat, tot i jurar i perjurar que és exactament allò que fa. ¿O és que Muntaner tenia un altre concepte de veritat i, seguint aquest altre concepte, es veu en el dret d'inventar i de corregir? És aquest aspecte, amb les seves conseqüències, que s'ha de aprofundir i aclarir; d'altra manera, la lectura de Muntaner no passarà de l'anecdòtic i del superficial, per moltes observacions encertades que hagi fet la crítica, tant la històrica com la literària. (p.184)*

Cette recherche conduira Cingolani à préciser l'idéologie impérialiste de Muntaner et à brosser son portrait de visionnaire, comme nous l'avons vu. Sans y insister davantage pour le moment, nous pouvons retenir cette vision d'une chronique d'emblée romanesque (et pas seulement “proto-romanesque”) du fait qu'elle répond à un concept de véridicité qui n'est pas d'ordre historique. Est-il seulement d'ordre politique et religieux, c'est ce que nous avons commencé à discuter. Si un auteur confie à une forme romanesque le soin d'exprimer une vérité personnelle, il faut peut-être essayer de comprendre l'ensemble plutôt d'un point de vue littéraire qu'idéologique ou historien.

## Chapitre 4: La réception critique des romans.

### Réception de *Tirant lo Blanc*

#### Les anciens: autour de 1900

L'histoire de la réception contemporaine de *Tirant lo Blanc* ne commence pas au début du XXème siècle, mais on peut faire remonter à cette époque une série de divergences interprétatives, notamment à propos du caractère sérieux ou parodique du roman. Le premier critique à prendre position sur ce sujet est l'américain Frederick Morris Warren dans son chapitre "*Tirante the White, a parody of Amadis anticipating Don Quijote. Its realism.*"<sup>53</sup> Dans les commentaires que Menéndez y Pelayo consacre à *Tirant lo Blanc*, il réagit à ce jugement et expose sa propre vision<sup>54</sup>. Nous en reproduisons quelques larges extraits en raison de leur saveur et également à cause de cette antithèse qui n'a pas perdu de son actualité.

*No ha faltado algún excelente crítico que considerase el Tirante como una parodia deliberada de los libros de caballerías, que en todo caso sería más parecida a la de Merlín Cocaio o a la de Rabelais, que a la fina ironía del Ariosto o a la grande y humana sátira de Cervantes. No faltan en aquella novela episodios que superficialmente considerados pudieran hacer verosímil esta opinión: desafíos tan ridículos como el de Tirante con el caballero francés Villermes, batiéndose los dos adversarios en paños menores con escudos de papel y guirnaldas de flores en la cabeza; bufonadas en que sacrílegamente se mezcla lo humano con lo divino (por ejemplo, el rezo de la Emperatriz en el capítulo CCXLV): un regocijo sensual bastante grosero y lo más contrario que puede haber al ideal caballeresco. Todo esto es verdad, y no obstante, considerado el Tirante en su integridad, no puede dudarse que fue escrito en serio, y que las empresas guerreras del héroe son las más serias que en ningún libro de esta clase pueden encontrarse. Lo son por su finalidad alta e histórica, y lo son por los medios muy racionales que el héroe emplea para llevar a cabo sus victorias y conquistas. (p.255)*

On ne peut douter que le grand historien avait le sens de la parodie et du comique, sa conviction du caractère sérieux de ce roman ne peut donc être fondée sur des raisons futiles. Mais peut-être, justement, est-ce sa propre gravité qui lui interdit de reconnaître une parodie dans un roman où sont exposés des idéaux qui lui paraissent ne pas pouvoir être tournés en dérision. Un peu plus loin, après avoir montré le caractère spécifique et novateur du personnage de Tirant, qui met son épée au service de la Chrétienté assiégée par les Turcs, qui triomphe par son intelligence et non par magie,

---

53 WARREN, F. M., *A History of the Novel previous to the seventeenth century*, New York, 1895. Consultable sur Google Books, mais le chapitre qui nous intéresse est malheureusement occulté.

54 MENENDEZ Y PELAYO, M., *Orígenes de la novela*, T.1, Bailly-Balliere e hijos, Madrid, 1905

et dont le récit des exploits n'est pas plus hyperbolique que celui des historiens contemporains, il ajoute:

*No es el Tirante una parodia, sino un libro de caballería de especie nueva, escrito por un hombre sensato, pero de espíritu burgués y algo prosaico, que no huye sistemáticamente del ideal, pero lo comprende a su manera. No sólo modifica el sentido del heroísmo, y en esto merece alabanza, sino que cambia radicalmente el concepto del amor, y aquí resbala de lleno en la más baja especie de sensualismo. (p. 256)*

Marcelino Menéndez y Pelayo évoque des “*cuadros lascivos*” et un “*molinosismo sobremanera repugnante*”<sup>55</sup>, et poursuit ainsi:

*Adviértase que Martorell describe todas estas escenas sin correctivo alguno, antes bien con especial fruición, y las corona escandalosamente con el triunfo de Hipólito, elevado nada menos que al trono imperial de Constantinopla por el desafortunado capricho de una vieja loca. Si todo esto indica la depravación de la fantasía del autor (la cual contrasta por otra parte con el tono grave y doctrinal de los razonamientos de que su libro está plagado), otras cosas de distinto género prueban en él la obsesión de la vida común, el amor al detalle concreto y preciso, el instinto que le llevaba a copiar la realidad, fuese o no poética. (loc.cit.)*

Il est frappant de constater la présence, dans ces pages, de la plupart des points en débat chez les critiques dont nous allons parler. Il manque surtout le thème des emprunts, aspect fondamental et problématique du roman<sup>56</sup>. Mais, si nous reprenons rapidement les points évoqués, nous trouvons l'opposition entre la parodie et l'idéalisme défenseur de valeurs<sup>57</sup>, que nous retrouverons, arbitrée dans le même sens, par Lola Badia; nous trouvons également l'éloge d'un réalisme nouveau<sup>58</sup> qui anticipe sur l'enthousiasme de Dámaso Alonso, dont nous reparlerons également; nous voyons aussi dans cet article la représentation d'un auteur pétri d' “esprit bourgeois”, une affirmation souvent reprise, qui suscitera aussi une réaction en sens contraire (c'est-à-dire présentant un auteur absolument “chevalier”) de la part de Martí de Riquer, et donc un autre courant d'interprétations; de

---

55 Molinos, théologien espagnol du XVIIe siècle, a élaboré la doctrine quiétiste, a été torturé par l'Inquisition, et a dû avouer un certain nombre de dépravations.

56 Ce thème est l'objet d'un autre travail fondateur, selon les termes de Lola Badia, paru la même année: NICOLAU D'OLWER, Lluís, « Sobre les fonts catalanes del *Tirant lo Blanc* », Revista de Bibliografia Catalana, Barcelona, 5, 1905, p.5-37.

57 L'auteur exclut, comme on l'a vu, la parodie, mais néanmoins pas totalement puisqu'il évoque Folengo et Rabelais. Lluís Nicolau d'Olwer (“Tirant lo Blanc: examen de algunas cuestiones”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XV, 1961, p.131-154), estime aussi que Martorell ne peut pas faire comme Cervantes, selon l'opinion de Warren, une parodie d'un genre littéraire qui n'existe pas encore (p.151). Mais, au-delà de la parodie *stricto sensu*, on peut penser à des retournements burlesques de discours et d'idéologies en vogue. A ce sujet, Mikhaïl Bakhtine réunit Cervantes et Rabelais, auxquels on a fait ici allusion, dans la catégorie des auteurs de romans dialogiques. Il est tentant d'y inclure aussi Martorell.

58 Ce réalisme était depuis longtemps mis en exergue, notamment par Amador de los Ríos (AMADOR DE LOS RÍOS, J. *Historia crítica de la literatura española*, tome 7, Madrid, 1865), qui est le premier selon Nicolau d'Olwer (« *Tirant lo Blanc: examen de algunas cuestiones*, », *op. cit.* p.140) à avoir rapproché *Tirant lo Blanc* et la *Crònica* de Muntaner, ou plus précisément à avoir fait de Roger de Flor le prototype de Tirant

même, et pour terminer, nous trouvons la réflexion cruciale pour de nombreux travaux postérieurs, que l'auteur ici ne développe pas, sur la fin immorale d'un roman où Hippolyte se retrouve sur un trône qu'aurait dû occuper Tirant, si les lois de la justice poétique avaient été respectées.

## Milieu du XXe siècle:

### *Examen de algunas cuestiones*

Dans un très utile article de synthèse, publié en 1961, auquel nous avons déjà fait référence (« *Tirant lo Blanc: examen de algunas cuestiones* »), Lluís Nicolau d'Olwer fait un historique abrégé des travaux parus depuis le début du siècle. Sur la question de la parodie, comme nous avons vu, il prend le parti de Menéndez y Pelayo contre Warren, tout en concédant que “*hay en él abundantes rasgos de sátira y de parodia*” (p.151). Il note que ces traits satiriques et parodiques ne sont pas limités au thème chevaleresque, mais concernent tous les aspects de la vie sociale et même les croyances (religieuses). Mais, tout cela ne fait pas du roman une parodie, non pas comme chez Menéndez y Pelayo en raison des grands idéaux qui y seraient défendus, mais parce que ce n'est pas un roman “à thèse”. Il s'agit, avant tout, d'une oeuvre de divertissement: “*una obra despreocupada, presta siempre a aprovechar, y a provocar, para sonrisa o para carcajada, cualquier situación ridícula*” (même page). Le phénomène marquant, pour Nicolau comme pour beaucoup de ses prédécesseurs et successeurs, c'est le réalisme du roman, “*su detallismo, su verismo realista*” (même page). Cette perception d'un réalisme exacerbé s'est sans doute renforcée depuis la découverte dont l'auteur fait état, au tournant des années 30, de documents concernant la personne de Martorell et son travail de rédaction. Sans entrer dans le détail, pour ne pas nous éloigner du thème de la “vérité”, il s'agit des *lletres de batalla* échangées par Martorell avec divers chevaliers défiés par lui (on s'apercevra que certaines de ces lettres sont entrées dans la composition de passages du roman), d'un petit roman, le *Tractat de orde de caballeria*<sup>59</sup>, élaboré selon toute vraisemblance par le même auteur à partir du roman anglo-normand *Guy de Warwick*, et réadapté ensuite pour constituer ce qui sera le début de *Tirant lo Blanc*. Il y avait aussi la transcription d'une lettre, authentifiée depuis, adressée par “le sultan de Babylone au roi Jean de Chypre”, intégralement réutilisée dans le roman, mais envoyée cette fois à Tirant (chapitre 135), ainsi qu'une autre lettre, celle que Pétrarque adressa à Niccolò Acciaiuoli (*Rerum familiarum libri*, XII, 2),

---

59 Edité en 1947 sous le nom de *Guillem de Varoic* dans *Tractats de cavalleria*, éd. de Pere Bohigas, Barcelone, Barcino, “Els Nostres Clàssics”, p.43-47. Reproduit dans MARTORELL, J., *Tirant lo Blanc i altres escrits*, éd. de Martí de Riquer, Editorial Ariel, Barcelone, 1990, p.1235-1249.

reprise intégralement aussi par Martorell dans son chapitre 143 où elle constitue le discours que l'ambassadeur du sultan, Abdallah Salomon, adresse à Tirant. Avec la découverte de ces documents émergeait une représentation chevaleresque de Joanot Martorell qui entraînait également en contradiction avec l'idée que son roman pouvait être une parodie, et même avec l'idée d'un auteur "bourgeois".

Parmi les autres questions débattues par Nicolau dans son article, nous évoquerons rapidement celle de la double autorité, celle de l'historicité du modèle de Tirant, et celle de la moralité du roman.

Le débat sur la double autorité ne concerne pas directement la problématique de la vérité, mais il a affecté durablement et considérablement la représentation que la critique a pu se faire du roman et des intentions de son auteur. La question provient de la note finale du livre qui attribue la "traduction" de la dernière partie à Martí de Galba et non à Joanot Martorell: "*La quarta part, que és la fi del llibre, és estada traduïda, a pregàries de la noble senyora Dona Isabel de Lloris, per lo magnífic cavaller Mossèn Martí Joan de Galba.*" (p.412). L'affirmation paraît claire, mais elle est très ambiguë: où commence la dernière partie, pourquoi cette reprise de la fiction d'une traduction cette fois-ci pour satisfaire le désir d'une dame? Globalement, la critique a d'abord entériné l'idée d'une double autorité et a attribué à Galba les épisodes africains du roman, en considérant que c'était la partie la plus sermonneuse et la moins essentielle, intercalée juste avant le retour de Tirant à Constantinople, et donc en conservant la conclusion de l'histoire comme faisant partie du projet de Martorell. Cette opinion a dominé jusqu'en 1990, quand Martí de Riquer, après l'avoir longtemps entretenue, s'est rangé à l'idée d'un auteur unique<sup>60</sup>. Désormais, la critique reconnaît comme pleinement martorelliens tous ces passages rhétoriques qui déplaisaient à ceux qui exaltaient ce qui était pour eux comme l'autre versant du roman: son réalisme. Au-delà du problème de la double autorité, qui n'agit ici finalement que comme révélateur, c'est cette opposition entre réalisme et rhétorique qui doit nous intéresser, ces deux aspects étant l'un et l'autre destinés en principe à communiquer un sentiment de vérité.

Lluís Nicolau d'Olwer fait, d'autre part, le point sur l'historicité du roman, en exposant notamment les résultats publiés par l'historien Constantin Romanesco<sup>61</sup>. Ces travaux donnent un éclairage très convaincant sur d'autres possibles modèles historiques, au-delà du seul Roger de Flor de Muntaner, pour la création du personnage de Tirant, notamment Jean Hunyadi, voïvode hongrois, rempart des Chrétiens contre les Turcs en 1448 et 1456, et appelé dans toute l'Europe "le chevalier blanc". Nicolau accepte cette démonstration de l'historicité des faits décrits comme une dimension

---

60 RIQUER, M. de., *Aproximació al Tirant lo Blanc*, Quaderns Crema, Barcelone, 1990, p.285.

61 MARINESCO, C., "Du nouveau sur *Tirant lo Blanch*", *Estudis Romànics*, 4, 1953-1954, p.137-204.

importante du roman, mais il réfute en dix points le caractère soi-disant secondaire du modèle Roger de Flor et montre les correspondances précises entre sa geste et celle de Tirant lo Blanc. Il faut retenir, là aussi, cette alternative entre deux lectures qui sont finalement rassemblées par l'auteur: soit le roman évoque l'actualité du XVe siècle, soit il reprend le modèle historiographique de Muntaner. Le fait que pour Nicolau les deux aspects se combinent renforce la perception du modèle muntanérien comme un modèle historique plutôt que fictionnel, c'est-à-dire allant dans le sens d'une accusation du caractère historique du roman.

En ce qui concerne la question de la moralité, Nicolau cherche de nouveau à désamorcer les oppositions: “*Más que immoral, como suele llamárselo, se nos presenta amoral por completo*” (p.143). Il ne reprend donc pas les positions rigoristes de Menéndez y Pelayo, mais n'entre pas non plus dans l'aspect problématique de la question.<sup>62</sup>

“*Llibres de cavalleries*” et “*novel.la cavalleresca*”

Cette célèbre distinction de Martí de Riquer<sup>63</sup> concerne de près notre problématique, et nous pouvons essayer de l'éclairer en la présentant dans ce cadre de l'évolution de la réception critique des romans que nous étudions, pour lesquels précisément cette distinction a été élaborée. En fait, l'article de Nicolau d'Olwer de 1961, cherchant à définir la nature de *Tirant lo Blanc*, présente déjà cette opposition, qu'il attribue à Rubió i Lluch:

*Novela biográfica. Pero ¿qué clase de novela biográfica? La vida de un caballero ¿será necesariamente un libro de caballerías? Ante todo, salvando los primeros capítulos y algún episodio aislado, en el resto de la novela de Martorell no se trata de batallas singulares de caballeros andantes, sino de guerras entre ejércitos y de vida palaciega. Pero además, tampoco el ambiente de la obra entra en los cánones de los libros de caballerías. Para ello, al Tirant le falta y le sobra. Le falta la presencia de lo maravilloso, de lo inverosímil: no es un libro lleno de monstruos, de magas y de hadas, de hechiceros y encantamientos, no despliega una acción descabellada en tierras imaginarias y por mares de fantasía. Al contrario, le sobra verosimilitud, realismo geográfico, social, histórico, y, sobre todo, las dimensiones del héroe son humanas, nunca sobrehumanas. [...] El maestro Rubió i Lluch lo definió, con palabra justa, “historia caballeresca más que libro de caballerías. (art. cit., p.150 et 151)*

Le seul article de Rubió i Lluch auquel Nicolau renvoie dans sa bibliographie<sup>64</sup> met effectivement

---

62 On remarquera plus tard l'opposition, dans le roman, entre des discours issus des arts d'aimer et d'autres issus de la censure ecclésiastique. Voir: RENEDO, X., « De libidinosa amor los efectos », *L'Avenç*, 123, 1989, p. 18-23, et « Quin mal és lo besar? (Literatura i moral al voltant de la quarta linia de l'amor) », *Caplletra*, 13, Valence, 1992, p.99-115.

63 RIQUER, M. de., *Història de la literatura catalana*, vol. III, Ariel, Barcelona, 1964, rééd. 1984, p.252.

64 RUBIO I LLUCH, A., “Discurso de contestación del Sr. D. Antonio Rubió y Lluch” dans: *Discursos leídos en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en la recepción pública de D. Isidro Bonsoms y Sicart, el día 9 de*



l'accent sur le réalisme de *Tirant lo Blanc*, qui le distingue des autres romans de chevalerie, mais la distinction *caballeresco* / *caballerías* n'y apparaît pas. Elle apparaît en revanche chez son fils, Jordi Rubió i Balaguer.<sup>65</sup>

Rubió i Balaguer emploie cette distinction dans un contexte et avec une intention assez différents de Nicolau et Riquer. Dans le cadre d'une réflexion sur le statut et la fonction des écrivains du moyen âge catalan et de la conscience qu'ils en avaient, telle qu'on peut la percevoir dans les oeuvres, Jordi Rubió s'interroge sur le sens des plagiats, entre autres dans *Tirant lo Blanc*.

*En el Tirant, les diverses peces incrustades en el conjunt tenen una importància secundària per a descobrir-ne el secret. Allò que l'autor es proposa és evocar un ambient cavalleresc. Tant Joanot Martorell, com l'autor del Curial, o Antoine de la Salle en Le petit Jehan de Saintré. La comparació amb aquesta obra és particularment interessant per a comprendre el convencionalisme del gènere al qual pertany el Tirant. Millor li correspondria el nom d'història cavalleresca que no pas de llibre de cavalleries en el sentit que l'imaginem a través del Quijote. L'originalitat ni és en la intenció ni en els elements. L'hem de cercar en l'esperit de paròdia que els gradua i els aglutina. (p.192)*

Pour cet auteur, il s'agit donc de distinguer entre, d'une part, les livres de chevalerie qui racontent des histoires de chevaliers errants, vraisemblables ou non là n'est sans doute pas la question (on peut comprendre, en effet, qu'il place le *Don Quichotte* dans ce groupe; ou bien il ne pense qu'aux oeuvres que Cervantes parodie), et d'autre part, des livres tels que nos deux romans et celui d'Antoine de La Sale, qui brossent un tableau de la société de leur temps. "Histoire chevaleresque" évoque donc ici un cadre réaliste, correspondant au milieu chevaleresque existant à l'époque, mais ne s'oppose pas à l'intention parodique qui apparaît centrale pour Rubió et qui concerne ces trois romans à des degrés divers. La nuance qu'il faut saisir ici est qu'il s'agit d'un réalisme "conventionnel", ou d'une convention réaliste qui est un moyen (pour la parodie) et non pas une fin, et c'est là que réside la différence avec la conception de Riquer. Mais, avant de commenter cette dernière conception, il semble utile pour notre projet global de nous arrêter un petit peu sur les idées de Rubió à propos des passages plagiés. On voit dans notre citation que d'après lui, l'activité de plagiat est certes intense, mais en définitive secondaire pour Martorell. Il s'agit pour lui, comme pour d'autres auteurs contemporains, d'utiliser un matériau disponible qui peut aider à la construction de scènes, succession de moments dramatiques et visuels, sans se préoccuper trop du style et de l'adéquation entre les mots utilisés et la caractérisation des personnages, ou l'expression de leur intériorité. On peut dire que pour Jordi Rubió, ces discours plagiés appartiennent à la

---

*mayo de 1907*, p. 139-170.

65 RUBIO I BALAGUER, J., "de l'edat mitjana al renaixement", Aymà, 1948. Rééd. dans RUBIO I BALAGUER, J., *Estudis de literatura catalana*, PAM, Barcelone, 1992, p.169-197. (Notre pagination correspond à cette édition).

dimension “représentante” et non à la dimension “représentée”, et donc qu'ils ne font pas partie de ce “conventionnalisme” qu'il repère dans les trois romans réunis par lui. Il est vrai que le phénomène n'est pas repérable dans les mêmes proportions dans les deux autres romans que dans *Tirant lo Blanc*. Mais on pourra se demander si la distance critique et ironique que constate Rubió entre la narration et la réalité représentée n'affecte pas aussi le langage utilisé.

Revenons à la distinction qui nous occupe et à ce qu'elle représente chez Martí de Riquer. Nous disions qu'il ajoutait un élément important par rapport à Nicolau d'Olwer. En fait, on pourrait dire qu'il fait de cette distinction non pas un simple outil d'analyse du ou des romans (lui aussi regroupe dans un même genre *Tirant lo Blanc*, *Curial e Güelfa* et *Jehan de Saintré*), mais l'expression du véritable programme d'écriture des auteurs. Le réalisme de *Tirant lo Blanc*, c'est la fidélité à la réalité poussée jusqu'au dernier petit détail qui finalement distingue l'histoire et la fiction. Essayons de voir comment cette conception s'articule avec celles qui l'ont précédée. Nous avons vu jusqu'à présent l'élément réaliste reconnu par tous les auteurs, mais en coexistence avec d'autres aspects. Pour Menéndez y Pelayo, *Tirant lo Blanc* est sérieux dans ses idéaux, mais attentif aux détails quotidiens d'une façon bourgeoise et comique. Selon Rubió i Lluch, nous n'y avons pas insisté, ce réalisme témoigne de l'esprit concret des Catalans, opposé à l'idéalisme celtique. Pour Nicolau d'Olwer, ce roman ne défend pas de thèse mais se délecte dans l'évocation de la réalité environnante. Rubió i Balaguer fait aussi de la peinture réaliste du milieu qui l'environne le projet de Martorell, et des autres auteurs de ce groupe qu'il distingue, mais son réalisme serait “conventionnaliste” et l'intention de ces auteurs serait plus ou moins parodique. La fidélité au réel selon Martí de Riquer remplace toutes ces considérations: *Tirant lo Blanc* n'est pas idéaliste, il reflète les réalités politiques et idéologiques de l'époque; il ne produit pas une vision comique de la réalité, il montre les choses de la vie dans leur crudité qui est comique en elle-même; il ne se fonde pas sur un conventionnalisme de la représentation chevaleresque, il donne à voir la réalité des pratiques de l'époque aussi exagérées ou extraordinaires qu'elles nous paraissent; il n'est pas parodique, il a une visée historique de calque presque exact, le plaisir esthétique consistant dans la conscience de la mince séparation entre l'oeuvre et son modèle. La considération des nombreux emprunts de Martorell aurait pu conduire ces érudits (qui sont eux-mêmes, en tout cas Nicolau et Riquer, spécialisés dans la recherche et l'identification de ces emprunts) à relativiser l'intention réaliste, mais la position de Jordi Rubió sur leur caractère secondaire et utilitaire est finalement partagée par tous.

Nous reviendrons, en deuxième partie, sur cette position “hyperréaliste” de Riquer, en commentant

un peu plus en détail quelques points de *Tirant lo Blanch, novela de historia y de ficción*, ouvrage de 1992. Dans son ouvrage précédent, de 1990, *Aproximació al Tirant lo Blanc*, il ne s'agit pas uniquement de souligner la plausibilité du roman. Martí de Riquer y aborde aussi les thèmes de l'amour et de l'humour, ce qui nous permet de saisir sa position au sujet de la question du sérieux et de la parodie. On constate que cette question aussi est tranchée par le choix de la vraisemblance: le roman est réaliste parce qu'humoristique, et humoristique parce que réaliste, ce qui de toute façon l'éloigne de la parodie.

*Els temes i les idees inversemblants i meravellosos poden ésser objecte de la parodia, pero mai de la ironia ni de l'humor. En canvi, la realitat es presta a ésser presa i vista des del costat pintoresc i divertit. L'humorisme del Tirant és un element més del seu realisme; i, recíprocament, l'actitud irònica de Martorell acusa la realitat de molts episodis que no són bel·licosos ni guerrers, en els quals, com hem vist, ateny el realisme mitjançant la precisió de les descripcions i el detallisme dels estratagemes militars. (p.237)<sup>66</sup>*

Ainsi, le réalisme fournit la clé de la cohérence du roman, qu'il s'exprime à travers l'ironie ou à travers le sérieux des affaires militaires:

*La cavalleria, les proeses de Tirant, l'alliberació de Rodes, la lluita contra els moros i la salvació de l'Imperi grec són coses molt importants i molt greus per a Joanot Martorell, i sobre les quals mai no ironitza i davant les quals no adopta pas actituds escèptiques ni derrotistes. (p.234)*

Donc, si la distinction entre livres de chevalerie et histoires chevaleresques est bien, à l'origine, due à Jordi Rubió, il est curieux de constater qu'elle voulait désigner un point de vue, certes réaliste, prenant pour objet le milieu social de la chevalerie contemporaine, mais conventionnel et plus ou moins parodique, c'est-à-dire mettant en regard l'idéal chevaleresque et sa pratique, un point de vue opposable, par conséquent, à des livres dont le but est de perpétuer les aventures typiques des chevaliers fictifs traditionnels. Mais, chez Riquer, ce qui était une mise en question du réel est devenu une adhésion, et la vraisemblance est devenue une loi. Il continue pourtant à partager l'idéalisme de Menéndez y Pelayo, sans insister, lui, sur l'aspect religieux, mais plutôt sur l'honneur de la chevalerie et la grandeur des entreprises militaires.

### *Le réalisme dépassé*

Le commentaire sur ces deux ouvrages de Martí de Riquer nous a amenés jusqu'aux années 90, mais

---

66 RIQUER, M. de., *Aproximació al « Tirant lo Blanc »*, Quaderns Crema, Barcelone, 1990.

ce sont des idées qu'il professe depuis l'exposé de cette fameuse distinction dans son *Història de la literatura catalana*, à travers notamment ses éditions de *Tirant lo Blanc*, et diverses publications comme celle des *Cartas de batalla de Joanot Martorell*.<sup>67</sup> Concomitamment, deux grands auteurs ont donné leur interprétation sur le réalisme de ce roman: Dámaso Alonso et Mario Vargas Llosa. Le premier, dans un article de 1951<sup>68</sup>, exalte le "réalisme vitaliste" et le "positivisme" du roman, qui en font un précurseur du Quichotte et du roman moderne. Comme l'oeuvre de Cervantes, le roman de Martorell articule idéalisme et réalisme, de manière humoristique, mais sans conflit ontologique. Vargas Llosa, lui aussi fasciné par la qualité artistique de ce roman, souhaite dépasser la stricte étiquette "réaliste" en faisant valoir qu'il s'agit d'une réalité recréée:

*Las grandes novelas que llamamos realistas, como el Tirant lo Blanc, no son menos fantasiosas ni imaginativas -es decir, no menos irreales- que las más audaces fabulaciones del género fantástico. Ellas también son simulación, invento, alquimia, prestigedición, trampa. Simplemente, aquel que las concibió, empujado por la particular inclinación de sus demonios recónditos o por la cultura de su tiempo, prefirió fingir un mundo que parecía duplicar el verdadero, cuando, en verdad, muy sutilmente lo suplantaba por otro.*<sup>69</sup> (p.603)

Il insiste, par ailleurs, sur le développement des éléments "sensoriels" et "formels" dans le roman, sur le goût pour la parole et la théâtralisation plus que pour l'action en soi. Cette lecture, marquante dans l'histoire de la réception de *Tirant lo Blanc*, nous oriente donc vers une conception plus nominaliste de la littérature, dans laquelle la référence au monde réel est secondaire, indirecte, voire indécidable.

### **Les 500 ans de *Tirant lo Blanc***

Les deux ouvrages de Martí de Riquer que nous avons évoqués datent de ces années 90 où se sont succédés divers colloques et manifestations autour du cinquième centenaire de la première publication de *Tirant lo Blanc*. A partir de ce moment, la production critique s'accroît de façon considérable, comme on peut le constater en consultant sur [parnaseo.uv.es](http://parnaseo.uv.es) la bibliographie actualisée année après année sous la responsabilité de Rafael Beltran. Nous ne pouvons pas prétendre suivre minutieusement à travers toute cette production le fil des différentes conceptions de la véridicité du roman. Mais, d'un article à l'autre, d'un ouvrage critique exposant un point de vue

67 RIQUER, M. de., VARGAS LLOSA, M., *El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell*, Sirmio, Barcelone, 1990.

68 ALONSO, D., "Tirant lo Blanc, novela moderna". *Revista Valenciana de Filología*, I, 1951, p.179-215.

69 VARGAS LLOSA, M., «Tirant lo Blanc: las palabras como hechos», *Actes del Symposion 'Tirant lo Blanc'*, Quaderns Crema ('Assaig', 14), Barcelona, 1993, p. 587-603.

nouveau à un autre répertoriant diverses interprétations, on peut percevoir l'évolution et le renouvellement des questions que nous avons vu posées depuis le départ: ce roman est-il sérieux et / ou parodique? Réaliste et / ou idéaliste, nominaliste...? Des questions qu'on peut dire "de base", mais qui sont constamment reposées, comme pour indiquer une ambiguïté persistante du roman lui-même, ou bien de notre façon de le lire. Pour suivre les grands traits de cette évolution jusqu'à maintenant, nous évoquerons d'abord des travaux tendant à donner une interprétation de la cohérence du roman, puis nous nous arrêterons sur le point de vue de Lola Badia, relais important dans la transmission et le renouvellement de ces conceptions, enfin nous ferons état du retournement de perspective que signifie la parution en 2003 de *La memòria literària de Joanot Martorell*, de Josep Pujol. Nous compléterons ce panorama par les considérations plus récentes de Dominique de Courcelles. Cependant, le cadre de cette revue historique ne permet pas l'étude très précise des arguments pour et contre ces différentes positions, ou le repérage des points effectivement contradictoires. C'est pourquoi nous mènerons cette étude dans notre deuxième partie, dans le chapitre consacré à *Tirant lo Blanc*, dans lequel nous opposerons le réalisme selon Martí de Riquer, l'(in)cohérence mi-parodique mi-sérieuse selon Rafael Beltran (d'après son *Tirant lo Blanc, de Joanot Martorell*, de 2006), et le nominalisme des emprunts littéraires selon Josep Pujol.

### *Un message de Joanot Martorell*

Dans ces années-là, on se repose la question de la signification du roman en termes de cohérence narrative. C'est-à-dire, en particulier, qu'on retrouve le problème déjà anciennement posé du dénouement et de sa logique énigmatique. Pourquoi Tirant, qui a triomphé de tous les obstacles, qui a enfin obtenu officiellement la main de Carmésine -et a même pu accomplir l'acte qu'elle avait réussi jusqu'à ce moment à éviter-, qui est ainsi désigné pour succéder à l'empereur de Constantinople... pourquoi meurt-il aussi banalement d'un mal de côté consécutif à un refroidissement? Quel sens faut-il voir à l'usurpation par Hippolyte, l'amant de l'impératrice, des honneurs qui lui étaient promis? On trouve, chez Joan Perujo Melgar<sup>70</sup>, ou chez Rafael Beltran<sup>71</sup>, entre autres, l'idée de la représentation par ce moyen de l'importance que prennent les courtisans immoraux au détriment des chevaliers authentiques, à l'époque de Martorell. Cette interprétation, qui s'appuie sur la défense de l'idéal de chevalerie incarné par Tirant, comporte une condamnation

70 PERUJO MELGAR, J. M., *La coherència estructural del « Tirant lo Blanc »*. Institut de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 1995.

71 BELTRAN, R., « Llegir *Tirant lo Blanc* (I i II) », *El Temps* (col.leccionable *El món del « Tirant »*), 1991, fasc. XXIV et XXV, Edicions del País Valencià, p.625-48.

BELTRAN, R., « *Tirant lo Blanc* » de Joanot Martorell, Editorial Síntesis, Madrid, 2006.

morale du comportement du couple adultérin formé par la vieille impératrice et son jeune amant. Par opposition, le couple de Tirant et Carmésine peut apparaître comme représentatif de l'idéal courtois; mais, c'est un idéal que Tirant n'a lui-même pas été capable de respecter totalement, puisqu'il a à un moment douté de la fidélité de son aimée, et qu'il l'a ensuite maltraitée pour lui prendre sa virginité. Ainsi sont expliqués à la fois la réussite d'Hippolyte et l'échec de Tirant. Mais, on doit constater que cette explication ne fait que déplacer les contradictions: derrière ce jugement avantageux pour le comparse et sans appel pour le héros se trouve la Fortune, et non pas un principe compréhensible; à côté de la condamnation (implicite) des débordements sexuels, se trouve le plaisir croustillant des scènes les plus osées; à côté de l'exaltation de l'idéal chevaleresque, se trouve la parodie généralisée qui entoure (affecte?) les actions du héros. Alors, faut-il renoncer à trouver une cohérence à ce roman? Faut-il admettre, dans son incohérence (par rapport à nos critères de lecture), qu'il y a malgré tout un message moral, contradictoire avec d'autres thèmes présents dans le livre? Mais, comment décider de ces différentes interprétations quand on constate l'absence de discours explicite ou univoque du narrateur, ou bien la possibilité d'interpréter parodiquement ce discours? Faut-il considérer, comme Riley<sup>72</sup> (cité par Rafael Beltran dans son ouvrage de 2006, p.256), que Martorell ne contrôle pas bien une narration incohérente, qui veut à la fois proposer son héros en exemple et le ridiculiser, créant de cette manière un paradoxe insoluble jusqu'à la révolution apportée par Cervantes?

*El héroe, quizá el más realista de todos los héroes caballerescos, excelente general y amante cortés, se ve envuelto, en la corte de Constantinopla, en una prolongada farsa de alcoba, muy divertida, pero también notoriamente indecente. En términos de teoría clásica, se trata de una violenta y -lo que realmente importa a Cervantes- no intencionada infracción del decoro. Incluso el lector moderno se ve obligada a considerarla como algo más que una simple combinación de lo cómico y lo serio: es una confusión de actitudes literarias.*

Dans cette perspective, l'ambiguïté idéologique du roman constitue une entorse à la vraisemblance, ce qui expliquerait, selon cette très subtile théorie, la contradiction entre les deux jugements émis dans le *Quichotte* à propos de *Tirant lo Blanc*: c'est le meilleur roman du monde, et son auteur devrait être envoyé aux galères. Il est vrai que ce jugement que Riley prête à Cervantes se fonde sur une conception néo-aristotélicienne propre au XVIIe siècle et encore valable de nos jours, ce qui autorise les critiques attachés à se replacer dans les conditions d'écriture et de réception du XVe siècle à considérer les contradictions du roman comme admissibles et explicables, et à prêter à Martorell des idéaux et des projets artistiques qui apparaissent démentis dans les plus brillantes pages de son livre. Cela nous amène à faire état de la position de Lola Badia.

---

72 RILEY, E., *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1981, (1ère éd. 1966).

“El *Tirant* en la tardor medieval”<sup>73</sup> de Lola Badia représente certainement un moment important (de même que pour la réception de la chronique de Muntaner son article « Veritat i literatura... », que nous avons cité au chapitre précédent) dans la réception moderne de *Tirant lo Blanc*, car il fait le point sur des conceptions considérées comme des acquis et en même temps il désigne précisément des perspectives nouvelles pour le travail critique. Cette situation d'équilibre se remarque aussi dans la présentation de positions qu'on pourrait juger incompatibles entre elles, mais la position affirmée par l'auteur est cependant très claire et pour le confirmer nous citerons en note les idées qu'elle expose dans un article antérieur consacré au même sujet.<sup>74</sup>

Dans son étude, Lola Badia insiste d'abord sur la vraisemblance des romans *Tirant lo Blanc* et *Curial e Güelfa* dont elle voit l'origine dans l'imitation des chroniques, à l'instar de la tradition dont nous avons parlé.<sup>75</sup> La fonction modélisante des chroniques est donc pour elle un aspect fondamental de l'écriture des romans.

Cette position réaliste est néanmoins tempérée par la considération de filtres littéraires qui modifient quelque peu les représentations: par exemple, le personnage historique et chevaleresque de Pierre II passe de la réalité à la chronique de Desclot, dont on a vu que Lola Badia la considérait comme objective et dont elle précise ici “*que volia ser didàctic, polític i bell alhora*” (p.37), et de cette chronique au roman *Curial e Güelfa*. Mais, le premier passage comportait une part d'adaptation à des lecteurs “*avesats als valors del roman*” (même page), et le deuxième représente une adaptation du roman à l'histoire: l'auteur de *Curial e Güelfa* prétendait faire un récit historique alors même qu'il participait à l'invention d'une forme romanesque moderne.

*El Curial deu, doncs, alguna cosa més a Desclot que un simple manlleu de materials narratius: la concepció*

73 BADIA, L., « El *Tirant* en la tardor medieval catalana », *Actes del Simposion Tirant lo Blanc*, Quaderns Crema, assaig, Barcelone, 1993, p.35-99.

74 BADIA, L., « El *Tirant*, la tradició i la moral », *Tradicció i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March.*, Institut universitari de filologia valenciana, PAM, Valence / Barcelone, 1993.

75 Dans « El *Tirant* en la tardor... », p.38, Lola Badia renvoie à ESPADALER, A., *Una reina per a Curial*, Quaderns Crema, Barcelone, 1984, p. 58-71, « *que ja proposa situar en el model cronístic els orígens de la versamblança de la novel·la* », ainsi qu'à HAUF I VALLS, A., « El parany historiogràfic. Notes al pròleg del *Tirant* », *Saó*, Valence, février 1989 p.19-23, et à RIQUER, *Aproximació.*; op. cit., p. 58-71; dans “El *Tirant*, la tradició i la moral”, p.136, elle renvoie à TURRÓ, J., 1991, “Sobre el *Curial*, Virgili, Petrarca”, *Homenatge a Joan Fuster, III*, Universitat de València- Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Valence- Barcelone, p.149-168.

*mateixa d'una ficció sostinguda, el que per a nosaltres és la novel·la, es confonia en la seva ment amb el que per a nosaltres és la història; com diu Turró 1991, pp. 162-168, l'anònim del Curial escriu una "crònica poetada". Es canònic, en efecte, relacionar la versemblança del Curial amb les cròniques novel·lades contemporànies de cavallers de carn i ossos, com Jean le Maingre, dit Boucicaut, Pero Niño o Jacques de Lalaing. (p.38)*

Les auteurs de romans visent donc ce qu'on pourrait appeler une véridicité historique, dont le modèle est le type de vérité présenté dans les chroniques de Desclot et Muntaner, modèle opposé à la "fiction" qui est, elle, chargée de connotation négative<sup>76</sup>. Mais, en visant l'historicité, ils produisent ce qui est pour nous une fiction, créant par là sans doute un certain nombre d'embarras chez le lecteur moderne. Cette visée historique concerne à la fois un certain style (à l'origine de la vraisemblance) et une réalité (le personnage de Pierre II dans *Curial e Güelfa*, les aventures de Roger de Flor dans *Tirant lo Blanc*). Cependant, au-delà de cet ancrage, traditionnel pour la critique, dans la représentation réaliste, Lola Badia reprend l'idée de Martí de Riquer d'un jeu de Martorell par rapport à la représentation fidèle jusqu'à un certain point de la vérité historique:

*Martorell, presentant-se com a traductor, manté un joc d'ambigüitats inquietant (Riquer, 1990, p.182), perquè per a l'autor del Tirant la ficció novel·lesca i la història tenien amplis marges de coincidència, precisament entorn del culte literari de la "vera veritat", és a dir la versemblança. (p.39)*

Lola Badia n'explique pas ce qui est "inquietant" dans les ambiguïtés de Martorell, mais cet adjectif laisse entendre qu'elle considère que cette fusion d'horizons entre chroniques et romans revendiquée et assumée par les romanciers (et encouragée par les pratiques contemporaines: celle du regard religieux évoqué ci-dessus, qui incitait finalement à faire passer pour de l'histoire ce qui était de la fiction, ou celle, par exemple, de l'historiographie médiévale anglaise qui incorpore Arthur parmi les souverains réels, ou, autre exemple, celle qui consiste à présenter la geste de Guy de Warwick, qui fournit les premières aventures narrées dans *Tirant lo Blanc*, comme appartenant à l'histoire), que cette fusion d'horizons, donc, ne va pas de soi. Car, en même temps que la modélisation par l'historicité, les romans sont structurés selon des schémas romanesques traditionnels, comme le

---

<sup>76</sup> Voir, même page, notes 8 et 9, et dans "*El Tirant, la tradició i la moral*" Lola Badia explique qu'au XV<sup>e</sup> siècle,

*"Poeta era el savi antic que havia fabulat "ficcions", que havia explicat poèticament veritats morals de gran transcendència al darrera de fets aparentment banals" (p.134).*

Ces fictions, que Boccace défendait dans ses *Généalogies des dieux*, suscitaient la méfiance, voire l'hostilité, d'un important secteur religieux qui n'y voyait de toute façon que des inventions de païens. Un peu plus loin, Lola Badia écrit:

*"Malfiança total davant de les "poètiques ficcions". Molt millor, doncs, que "fingir veritats sota una bella cobertura" és explicar-les de forma directa i inequívoca, sense trampa ni cartó. No hi ha cap dubte que, segons el moralisme que he exemplificat amb sant Vicent Ferrer, és molt millor ser un cronista que un poeta." (p.135).*



montre leur similitude argumentative avec l'*Història de Paris i Viana*. Ce caractère composite et vraisemblablement contradictoire définit l'identité et la réussite de cette forme romanesque.

Pourtant, d'autres ambiguïtés apparaissent qui vont se conjuguer à celle que nous venons d'observer. En effet, en raison de l'intérêt pour *Tirant lo Blanc* de refléter la réalité historique de son temps -et donc de se faire l'écho des projets expansionnistes et religieux d'Alphonse le Magnanime en Afrique, et en raison de l'adhésion au lullisme que Martorell semble manifester -en ayant placé son roman sous les auspices du *Libre de l'orde de cavalleria*-, on est fondé à prendre au sérieux la figure du "Tirant, procurador dels infidels" (p.44). Mais, comment conserver ce sérieux, cet idéalisme, alors que les mêmes affaires donnent lieu à de cocasses exagérations? Ce dilemme, comme nous l'avons vu, a été ressenti par différents critiques antérieurs (Lola Badia cite Menéndez y Pelayo, Riquer et Alonso).

*Hi ha una ambigüitat persistent al Tirant, que no sembla que haguem aconseguit de definir de forma prou clara en termes de model literari; aquesta ambigüitat no hauria d'induir ni lectures exageradament hilarants ni refutacions radicals de l'element còmic.(p.45)*

Il semble que plusieurs lectures puissent fonctionner simultanément: une lecture idéaliste, exemplaire, exaltant la chevalerie; une lecture historique, reflétant les ambitions individuelles et collectives du milieu de l'auteur; une lecture romanesque, empruntant à la fois à des schémas traditionnels et aux biographies chevaleresques en vogue (elles-mêmes tendant à la fictionnalisation et au roman initiatique); et une lecture ironique, prenant les précédentes à contre-pied. Le personnage de Tirant évolue au cours du roman, mais faut-il voir là un signe de complexification, de maturation, ou bien est-ce un effet de la fantaisie de son créateur et de son goût pour la contradiction? Dans l'article que nous examinons principalement, Lola Badia ne choisit pas vraiment entre toutes les suggestions du texte, même si, dans la logique réaliste qu'elle suit depuis le début, elle semble encline à croire à la continuité psychologique du personnage:

*Només quan l'amor per Carmesina faci d'ell un vulnerable home de carn i ossos i no un immutable cavaller de l'ideal, Tirant començarà a necessitar (i a acceptar) honors i regals. (p.50)*

En filigrane, on peut penser que la lecture privilégiée de Lola Badia est celle-ci: le jeune Tirant, chevalier idéal, reçoit les préceptes religieux et chevaleresques d'un maître exemplaire, fait ses premières armes, puis prend de l'envergure. Une fois amoureux, il se trouve confronté à des

problèmes plus réels et sa vision de la chevalerie devient plus laïque et moins transcendante (moins éloignée des besoins terrestres). Une période d'épreuves (tempête et exil africain), signe de la soumission nécessaire à la Fortune, le fait retourner à sa dimension de chevalier idéal. Tout cela est raconté avec verve et un humour un peu gras, mais reflète une idéologie chevaleresque nette et affirmée. Cette idéologie s'exprime, par exemple, dans l'épisode théâtral (selon l'interprétation de Martí de Riquer, après Rosa Lida de Malkiel, c'est-à-dire l'insertion d'un *entremés* réel dans le corps de la narration) qui fait se rencontrer Tirant et Arthur, et dans la cérémonie des vœux qui s'ensuit, “*una cerimònia cavalleresca del més pur estil*” (p.56).<sup>77</sup>

La dernière partie de l'article est consacrée plus directement et plus précisément aux emprunts qui “farcissent” le texte de Martorell au-delà de l'influence primordiale et structurante de certains d'entre eux: la chronique de Muntaner, certaines idées de Ramon Llull ou d'Eiximenis...

Lola Badia reprend la liste des emprunts identifiés depuis le texte fondateur de Nicolau d'Olwer (1905) que nous avons cité plus haut. Donc, elle fait là aussi le point sur une tradition, mais elle ouvre également de nouvelles perspectives, et expose aussi quelques contradictions. Faisant siennes les nouvelles conclusions de Martí de Riquer à propos de la doctrine de l'auteur double (“*Riquer va afaïçonar la teoria de la doble autoria i ell mateix l'ha desmentida*” (p.77, note 58)<sup>78</sup>), Lola Badia considère que la variété des discours est attribuable à un seul auteur qui pratique une littérature d'emprunts, “hybride et mixte”, typique de la prose littéraire du XVe siècle. Dans la ligne riquérienne d'une “conversion” en cours de route de Martorell à la prose rhétorique, Lola Badia veut inciter les chercheurs à étudier cette technique particulière de l'emprunt, qui est autre chose qu'un plagiat, et “(...) *a considerar que el nostre escriptor treballava, de forma imaginativa i creativa, amb els materials d'altri, perfectament d'acord amb la sensibilitat dels seus lectors i amb les orientacions estètiques de la baixa Edat Mitjana (...)*” (p.74). Cette suggestion ouvre, selon Josep

---

77 La lecture de “El Tirant, la tradició i la moral” confirme grosso modo cette lecture. Après s'être posé la question de savoir si le roman, pour divers et varié qu'il soit, n'en comportait pas moins une visée générale d'ordre moral (ce qui lui semble assez évident dans le cas de *Curial e Güelfa*), Lola Badia estime que

“*Martorell va començar el Tirant disposat a ensenyar-hi velles coses profitoses i exemplars i que poc a poc la força mateixa de la ficció realista va anar allunyant o ajornant aquest propòsit, fins que el novel·lista va arribar a confegir un missatge ètic nou i personal.*” (p.137)

Ainsi,

“*Des del moment que Tirant veu Carmesina, tot se li capgira: cau malalt quan ha d'anar a consell, té ganes de morir de pena en lloc de lluitar per l'ideal, es preocupa pel vestuari i fins fa el ridícul en diverses ocasions.*” (loc.cit).

Donc, la complexité et l'ambiguïté du personnage proviendraient de l'importance de l'accueil de la réalité dans le roman, cela n'annulant pas l'objectif moralisateur. Mais, nous allons y revenir à propos du premier article.

78 Référence ici à *Aproximació a Tirant lo Blanc*, op. cit., p.285-297.

Pujol<sup>79</sup>, une nouvelle étape dans la considération et la recherche de ces emprunts. Mais, pour le moment, même si elle en pressent la richesse et la signification culturelle, cette pratique relève selon Lola Badia d'un exercice de simple mémoire pour Martorell, et non de réélaboration de sa source écrite, et donc, les résultats pouvaient être assez déformants et peu soignés.

Nous ne voudrions pas trop insister, pour l'instant, sur une question qui semble nous éloigner du discours explicite de la critique sur la vérité des oeuvres, mais il est évident que cette multiplication des sources élocutives, et leur rapport manipulé à un éventuel discours fondamental de l'auteur, nous place au coeur de la problématique du discours vrai. La conscience qu'avait Lola Badia de cette intertextualité n'est pas aussi développée que celle qu'on peut avoir aujourd'hui, notamment après la synthèse de Josep Pujol; en témoigne la liste "d'auteurs et oeuvres en rapport avec *Tirant lo Blanc*" qu'elle propose à la fin de son article: même si les auteurs identifiés sont nombreux, l'importance de leurs présences respectives dans le texte du roman n'est pas du tout évaluée, et ils voisinent avec d'autres qui n'ont pas laissé de traces dans ce texte (c'est le cas, par exemple, du *Viatge al Purgatori* de Ramon de Perellós). On peut malgré tout percevoir une contradiction, dans son esprit, entre le "réalisme" dominant, selon elle, dans le roman, et ces parties "oratoires", qui constituent pourtant, comme elle l'indique dans son article, l'essentiel du récit, qui ne relèvent pas, elles, du réalisme:

*Em sembla evident, doncs, que l'oratória, tant la sacra com la profana (vid. més avall la intervenció d'Abdal.là Salomó), no està tractada amb realisme al Tirant; a menys que no donem per versemblant la identificació dels sermons amb un continuum pintoresc i descohesionat, poblat de cites d'autoritat per fer bonic i de divisions de conceptes d'aire vagament escolàstic (p.68)*

Une autre contradiction concerne l'aspect moral: Martorell emprunte beaucoup, et semble-t-il manifeste son adhésion, aux deux moralistes les plus prolifiques de la Couronne d'Aragon qu'étaient Llull et Eiximenis; comment expliquer alors "*la coneguda laxitud de Martorell en qüestions de moral sexual*" (p.57)?

Pour Lola Badia, il n'y a pas dans le roman d'apologie de la liberté sexuelle, mais au contraire une représentation de la "maladie d'amour" telle que la décrivaient l'Eglise et la médecine de l'époque, et dont *La Celestina* propose un autre exemple contemporain. Simplement, Martorell envisage cette question avec une certaine distance ironique, qui ne nie pas qu'on puisse trouver quelques satisfactions dans les plaisirs amoureux. Donc, même s'il semble se complaire à certaines scènes et même s'il propose des discours opposés (par exemple, contre les femmes au chapitre 172 et pour les

---

79 PUJOL, J., *La memòria litarària de Joanot Martorell*, PAM, Barcelone, 2002, p. 12.

femmes au 309), Martorell, au fond, pour qui sait le lire, reste fidèle à un projet de défense des valeurs:

*Entenc, en darrera instància, que Metge i Martorell coincideixen en la singular capacitat literària de riure's subtilment del mort i de qui el vetlla sense comprometre la serietat del discurs (almenys en una lectura superficial o encaminada a extreure del discurs una visió del món prèviament assumida). Difereixen, però, en el fet que el valencià sembla voler mantenir l'adhesió a determinats valors ètics, com ara la dedicació desinteressada, gairebé lul.liana, al combat per la justícia i la fe, per bé que també sembla parlar-nos des d'una mena de "filosofia del desengany" a propòsit de l'eficàcia real de l'aplicació de tals valors. (p.84)*

On peut dire qu'entre les différents plans mis en évidence (réalisme vraisemblant, idéalisme moral, "non réalisme" (peut-on dire "nominalisme"?) rhétorique, mythification des héros (voir p.69, à propos de la substitution Hercule-Tirant dans la dédicace empruntée à Enric de Villena), prosaïsme de la représentation des désordres amoureux, scepticisme ironique...), Lola Badia ne propose pas de cohérence vraiment satisfaisante. Cette absence de cohérence est sans doute interprétable, dans cette façon de voir les choses, en termes de frustration du lecteur moderne qui ne comprend pas qu'un lecteur médiéval pouvait profiter de cette diversité sans éprouver le besoin de tout remettre sur un même plan.<sup>80</sup> Le moment du dénouement d'un récit est malgré tout, au moyen âge comme auparavant, celui où une signification générale est censée apparaître. Dans « *El Tirant en la tardor medieval* », qui est consacré principalement à des considérations sur l'intertextualité, la question du dénouement n'est pas traitée. « *El Tirant, la tradició i la moral* », en revanche, se termine par une réflexion sur la fin du roman et la cohérence de son message moral:

*Jo sóc dels qui pensen que la millor lliçó de Martorell és la del distànciament i de la ironia: els grans ideals, per molt que ens els estimem, portats a la pràctica, solen fracassar estrepitosament. Els personatges autènticament heroics del Tirant no són pas els qui acaben governant l'imperi: en el seu lloc ho fan comparses secundaris, de dubtosa integritat moral, com ara l'emperadriu, que es casa amb Hipolit, el seu gigolo. La lliçó és intel.ligent i amarga, pero ningú no podrà dir que no sigui versemblant. La comicitat de molts episodis de la novel.la, d'altra banda, no entra en contradicció amb el pessimisme de fons; tampoc no hi entra en una obra coetània del Tirant, força més hiperbòlica en tot, l'Espill de Jaume Roig. (p.138)<sup>81</sup>*

Nous pouvons conclure notre repérage des conceptions de Lola Badia sur la vérité dans *Tirant lo Blanc* en commentant cette dernière citation qui les résume en grande partie. Nous constatons d'abord que la notion d'intertextualité, associée de façon privilégiée aux parties "oratoires", est

80 C'est le sens des trois premières parties de « *El Tirant, la tradició i la moral* », qui insistent sur l'altérité du moyen âge par rapport aux attentes du lecteur d'aujourd'hui.

81 Ici, Lola Badia ne suit pas Riquer qui oppose les formes comiques de ces deux auteurs, compatriotes et contemporains: "*Joanot Martorell era un home alegre i divertit*" alors que Jaume Roig produit une narration "*trista, pessimista, ombrívola, tètrica i misògina*." (*Aproximació...*, op. cit., p.240.)

absente de ce commentaire sur le dénouement (alors qu'on verra, notamment avec Josep Pujol, qu'en réalité elle y joue un grand rôle, comme dans l'ensemble du roman): elle est absente dans cet article qui traite de la signification générale du roman, et la question du dénouement est absente de celui qui traite de l'intertextualité. Ensuite, nous voyons que cette interprétation concilie l'idéalisme moral et le réalisme dans la figure de la considération ironiquement amère de l'échec de l'idéal dans la réalité. Le clivage entre croyance à un idéal et constatation de son échec rend compte de l'ambivalence du roman, maintenue du début -la distance ironique vis-à-vis des actes les plus idéaux, comme les scènes de baptêmes collectifs en Afrique- jusqu'à la fin -l'accession au pouvoir des personnages les moins authentiquement dignes d'éloges. Sans doute ce clivage peut-il rendre compte de l'ambivalence du roman, mais, pourrait-on demander (et ce serait davantage en accord avec la perception riquérienne de l'humour martorellien), pourquoi pas le clivage inverse: au lieu d'un humour désenchanté à cause d'un idéal qui ne peut plus se réaliser, pourquoi pas un humour ravi par le choc burlesque entre l'idéal proclamé et sa réalité déformée? Lola Badia nous a avertis contre la tentation de la "lecture hilarante", mais, nombreux sont ceux qui y succombent, au premier rang desquels on doit placer Rafael Beltran, même s'il semble partager la même vision moralisatrice que Lola Badia. Alors, la question antérieure à toute représentation de la cohérence du roman se résume à celle-ci: à quoi croyait Joanot Martorell? Ou bien, autrement, pourquoi est-ce quelque chose de si difficile à deviner?

### *Les modèles*

Josep Pujol, déjà évoqué plusieurs fois<sup>82</sup>, apporte une réponse un peu décalée à la question de la croyance de Martorell, une réponse suffisamment étayée pour paraître complète, et dont finalement la seule insuffisance pourrait être d'être trop univoque pour pouvoir faire droit aux autres lectures et à l'ambiguïté que pourrait, après tout, avoir recherché Martorell. Nous poserons ce problème dans notre deuxième partie. En attendant, disons en quelques mots quelle est la véridicité de *Tirant lo Blanc* dans la perspective pujolienne.

Tout d'abord, il s'écarte du thème traditionnel du réalisme. Sa perspective est majoritairement nominaliste: Martorell veut écrire un livre aussi bon, aussi prestigieux que les livres les plus appréciés de son époque, un livre qui recueillerait toute leur autorité. Il s'agit donc d'écrire "à la façon de", en mêlant des modèles divers et opposés, d'où les contrastes qui désarçonnent les lecteurs. Le problème n'est pas de croire à ce qui est représenté, mais de produire un discours

---

82 PUJOL, J., *La memòria literària de Joanot Martorell*, op.cit.

convaincant en soi. Sans entrer dans le détail, disons qu'il faut être un roman de chevalerie arthurien, tout en ayant l'apparence d'une chronique. Il faut avoir les qualités d'exemplarité et le niveau rhétorique d'un historien romain et en même temps, pour alterner l'utile et l'agréable, selon les préceptes en vigueur, il faut ménager des moments "boccaciens". Les mêmes personnages doivent, malgré tout, passer par des situations tragiques et s'exprimer comme des personnages classiques ou pseudo-classiques. L'intrigue, elle-même, se développera à travers ses métamorphoses selon des schémas typiques mélangeant, sur la base d'une adéquation au *topos* de Constantinople, des éléments tirés de la matière troyenne et empruntés aussi bien à Ovide, à Guido delle Colonne, ou à Roís de Corella, c'est-à-dire des éléments ayant fait déjà l'objet de plusieurs réécritures. Mais, plus que l'intrigue, ce qui semble compter pour Martorell, ce sont les déclamations, les pièces rhétoriques, dont Josep Pujol montre comment ils sont composés à partir de morceaux, parfois minuscules, tirés de lieux variés de ces différents modèles. Cette activité de réminiscence (pour aller chercher l'expression adéquate), d'emprunt et de combinaison, constitue le travail et la préoccupation de l'auteur, et lui fournit même la trame de son récit, qui peut évoluer au gré des suggestions que lui fournissent les textes-sources. Ainsi, la question de l'objet de la représentation disparaît sous celle du processus et de la nature de cette représentation. Du coup, les contradictions qui minaient les explications dont nous avons fait état jusqu'à présent semblent disparaître elles aussi: Martorell ne cherche pas à être moral ou à défendre l'honneur de la chevalerie mis à mal par les pratiques contemporaines, il ne cherche pas non plus le contraire, comme aussi bien on pourrait le croire, il cherche à donner à chaque instant de son récit le meilleur exemple rhétorique possible, c'est-à-dire, en fait, la meilleure combinaison possible des meilleurs exemples possibles. Nous reviendrons, en particulier, sur la composition du final, dont Josep Pujol montre qu'il n'est pas fait pour paraître ambigu ou énigmatique, mais qui combine les exemples de mort subite tels qu'on les trouve dans les chroniques (en particulier la mort de Pere II dans Desclot), avec les scènes douloureuses de la mort de Tristan et de celle d'Alexandre, dans les versions médiévales de son histoire.

Comme nous le disions, cette lecture semble apporter une solution convaincante à tous les problèmes posés jusqu'à présent, en montrant en quelque sorte qu'ils étaient mal posés. Elle rend compte à la fois du "processus de fabrication" (et en montre la virtuosité) et du résultat en même temps génial et disparate. Elle fait aussi disparaître la question de la vérité, qui devient *un flatus vocis* nominaliste, une simple figure de discours. Il nous restera malgré tout à confronter cette lecture à quelques contradictions que pourraient lui apporter les autres, et à voir si cette question de la vérité n'a pas malgré tout à être posée dans un rapport avec la réalité.

## *Faire son deuil de l'histoire*

Nous terminerons ce parcours à travers quelques lectures représentatives de *Tirant lo Blanc* par l'évocation d'un chapitre consacré à ce roman dans un ouvrage relativement récent de Dominique de Courcelles<sup>83</sup> Ce chapitre, qui contient beaucoup d'appréciations subjectives un peu impressionnistes, et quelques inexactitudes (par exemple, dire que Guillem de Varoic est le narrateur de son histoire, p.78), propose néanmoins une interprétation originale du roman, qui peut réconcilier des éléments à première vue contradictoires.

On retrouve dans ce chapitre une conception de Martí de Riquer sur laquelle nous reviendrons en deuxième partie: *Tirant lo Blanc* est une réponse au choc provoqué par la chute de Constantinople. Cette réponse, cependant, est une sorte de non-réponse, issue d'un texte sans identité stable:

Le double écrivain-traducteur de *Tirant lo Blanc* n'est donc pas un sujet empirique, mais une identité fictive, celle de personne au sens littéral du terme, c'est-à-dire une instance inconnue, ni même ni autre, ni masculine ni féminine, renvoyant à une exigence de vérité, de transparence de l'écriture. L'équivoque fait donc loi, la feinte est au service de la vérité, l'incohérence fait signe vers un entre de la différence qui fait la réussite du roman et de la reconquête de l'histoire. (p.74)

Le roman se présente comme une forme ambiguë, mélange indécidable d'histoire et de fiction (p.88), caractérisé par l'alternance entre scènes courtoises et scènes de guerre, et par la duplicité de son héros (p.81). On y reconnaît pourtant une expression à la fois dérisoire et magnifiée littérairement des attentes de l'Occident chrétien, et notamment une référence aux Voeux du Faisan, prononcés à Lille en 1454 par le duc de Bourgogne, Philippe le Bon, et une assemblée de nobles et de chevaliers prestigieux, promettant la défense de la foi chrétienne et la lutte contre les Turcs. La réalité de leur impuissance politique rend grotesques ces voeux si pleins d'illusions et de vanités (les uns et les autres s'engageant aux *emprises* les plus pittoresques, dont ils ne seraient délivrés que par des exploits sur le champ de bataille). Dans *Tirant lo Blanc*, l'exagération va dans les deux sens: d'une part, Tirant prononce ses voeux à la suite d'une farce, initiée par l'impératrice et les dames de la cour (chap.202, t.I, p.426), au cours de laquelle il s'est retrouvé projeté dans l'eau par un esclave maure qui était censé le porter, et les voeux qu'il prononce et ceux de ses parents et amis après lui en rajoutent parodiquement sur les Voeux du Faisan; mais d'autre part, Tirant, dans le roman,

---

83 COURCELLES, D.de, *Ecrire l'histoire, écrire des histoires dans le monde hispanique*, Vrin, Paris, 2008.

convertit effectivement l'Afrique au christianisme et repousse pour longtemps la menace turque sur Constantinople. C'est cette contradiction, cette nature à la fois burlesque et héroïque, qui, selon Dominique de Courcelles, interpelle la conscience historique de l'Europe occidentale chrétienne à propos de la réponse qu'elle peut et qu'elle doit apporter « à l'événement traumatique de la prise et de la ruine de Constantinople » (p.92). Cette lecture est donc particulièrement intéressante pour l'alliance qu'elle opère entre les aspects parodique et sérieux, pour le sens qu'elle donne à l'opposition entre historique et fictif.

### **Réception de *Curial e Güelfa***

La production critique au sujet de ce roman n'est pas aussi fournie que celle sur *Tirant lo Blanc*, mais elle est néanmoins considérable, et nous n'essaierons pas davantage d'être exhaustifs. Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est que la question de la vérité a été au cœur de plusieurs interprétations que nous pouvons regrouper thématiquement, et non plus chronologiquement. Nous pouvons distinguer trois directions différentes: pour certains auteurs (mais on retrouvera plusieurs fois les mêmes dans les différentes directions), *Curial e Güelfa* repose sur une vérité historique, plus ou moins cryptée, mais repérable pour les lecteurs contemporains; pour d'autres auteurs, ce roman a d'abord une valeur didactique et exemplaire, il défend une vérité morale; enfin, il y a ceux qui vont jusqu'à dire qu'il propose et applique une théorie littéraire, qui renouvelle justement le rapport de la vérité et de la fiction. Nous emprunterons ces trois directions successivement.

#### *Un roman historique*

Le qualificatif se trouve chez de nombreux auteurs<sup>84</sup>, qui ne voient pas comme un obstacle le fait que le roman renvoie à au moins deux époques distinctes et présentées comme simultanées: la fin du XIIIe siècle, avec la présence notamment de Pierre II d'Aragon, et le XVe siècle, celui de l'auteur et, par exemple, de Boucicaut, dont une soeur apparaît comme personnage du roman. Le fait que l'auteur soit resté anonyme incite à la recherche d'indices qui permettraient de l'identifier, ouvre la

---

84 Par exemple WALEY, P., « In search of an author for *Curial e Güelfa*: the French clues », *Bulletin of Hispanic Studies*, LIII, Liverpool, 1976, p.117-126, p.117; ESPADALER, A., *Una reina per a Curial*, Quaderns Crema, Barcelone, 1984, p.163.



voie à des hypothèses sur son contexte culturel et social, et donc amène à deviner son intention politique. Celle-ci varie selon que l'auteur est vu comme étant très intimement lié à la cour de Bourgogne (Pamela Waley), ou à celle d'Alphonse le Magnanime et à la péninsule italienne (Antoni Ferrando<sup>85</sup>, ou encore comme appartenant à la bourgeoisie commerçante barcelonaise (Anton Maria Espadaler). Ces interprétations, toutes ingénieuses et documentées, s'excluent donc l'une l'autre, au moins en partie, et produisent elles-mêmes, de ce fait, une impression de fiction historique. En même temps, les hypothèses produites font travailler le texte et tâchent d'éclairer des significations cachées, comme par exemple le nom si symbolique de l'héroïne. En effet, plusieurs d'entre elles (Espadaler, Ferrando, Butinyà<sup>86</sup> font de *Curial e Güelfa* un roman à clef, et identifient Curial à Alphonse le Magnanime. Guelfe, selon Antoni Ferrando, représenterait l'Eglise, que l'auteur, gibelin acquis à Alphonse, mais également admirateur de Dante, voudrait réconcilier avec le roi de Sicile (*Sobre el marc històric...*, p.357). Il y a donc une limite franchie par certains lecteurs, entre un sens historique qui nous échappe en partie du fait de notre méconnaissance de l'identité de l'auteur et des allusions qu'il a pu vouloir faire, et un sens historique volontairement crypté, quoique peut-être évident, malgré tout, pour les contemporains. Ainsi, pour Anton Maria Espadaler, Guelfe ne représente pas l'Eglise, comme le dira Antoni Ferrando, mais la reine Marie délaissée par le Magnanime, et :

*era absolutament impossible que un lector català davant una història que narra una separació com la del Curial i en aquests termes i amb aquestes coincidències, no hi veïés una transparent referència a la que era la més important història sentimental i política -convé no oblidar els seus més immediats efectes i les seves més greus repercussions- del país. (op.cit; p.249)*

A partir du moment où les personnages acquièrent une identité qui n'est pas explicitement celle qui est donnée dans le roman, du fait qu'on ne peut pas ne pas faire le rapprochement, tout le récit est à réinterpréter en termes historiques. Par exemple, pour Julia Butinyà, les trois livres qui constituent *Curial e Güelfa* s'ordonnent chacun autour d'un événement historique: le premier correspond à l'aventure du Bon comte de Barcelone et de l'impératrice, effectivement textuellement reprise de la légende mais attribuée à Curial; le deuxième transpose le duel de Bordeaux, entre Pierre II et Charles d'Anjou, sous la forme du tournoi de Melun, organisé par le roi de France, auquel se rend effectivement Pierre d'Aragon, en chevalier incognito et pressé d'en découdre avec le duc d'Anjou,

85 FERRANDO i FRANCES, A., « Sobre el marc històric de *Curial e Güelfa* i la possible intencionalitat de la novel·la », *Actes del Col·loqui Internacional Tirant lo Blanch «l'albor de la novel·la moderna»* (Aix-en-Provence, 21-22 d'octubre de 1994), PAM, Barcelone, 1997, p. 323-369; et son introduction (p.5-35) à la traduction du roman par Jean-Marie Barberà.

86 BUTINYA, J., « Si *Curial fos Alfons IV* », *Revista de literatura medieval*, 4, Universidad de Alcalá, 1992, p.57-78.

responsable de la mort de son beau-père (l'intention d'évoquer ce duel apparaît clairement); le troisième ferait référence à la bataille de Ponza (1435), au cours de laquelle Alphonse fut battu et fait prisonnier (dans le roman, Curial repousse l'attaque d'un pirate, près de l'île de Ponza, et, plus tard, il connaît la captivité au royaume de Tunis).<sup>87</sup> Les allusions à la réalité historique et contemporaine sont, à l'évidence, extrêmement nombreuses dans le roman, et, dans une certaine mesure plus précises que dans *Tirant lo Blanc*. Mais, comment organiser une représentation cohérente au niveau historique, quand on est confronté à une matière aussi variée: non seulement les deux époques que nous avons dites, mais aussi le XIIe des troubadours Raimbaut de Vaqueiras et Rigaut de Barbezilh, peut-être le début XVe et la rivalité entre Valentine Visconti et Isabeau de Bavière (nous reviendrons sur ces éléments historiques au cours du dernier chapitre de notre troisième partie)? Les reconstructions sont forcément hypothétiques, comme le reconnaissent leurs auteurs: “segurament que no podem argumentar mai d'una manera sòlida aquests arguments ni els històrics ni els comparatistes”<sup>88</sup>; “Tanmateix, res d'això no es pot demostrar, i, per tant, ens hem de conformar amb una simple proposta d'interpretació”<sup>89</sup>. La représentation historique apparaît donc ambiguë dès que l'on essaie de la structurer, comme dans *Tirant lo Blanc*, tout en étant revendiquée dans les romans eux-mêmes, et pourvue d'abondants indices. S'agit-il d'une fausse piste intentionnelle, ou d'un décor que les auteurs ont considéré suffisant, malgré les critiques ou les surinterprétations que nous nous sentons obligés de formuler?

Cette question, sur laquelle nous reviendrons au début de notre troisième partie, concerne aussi plus généralement le problème de la représentation de la réalité, et donc le “réalisme” que les romans semblent avoir hérité, au moins en partie, des chroniques. Anton Maria Espadaler, dans l'étude sur *Curial e Güelfa* que nous citons, revient sur le groupe d'oeuvres caractérisées par Martí de Riquer comme “*novel·les cavalleresques*”, en essayant de définir ce en quoi elles représentent un genre nouveau. Nous résumerons ici ses observations, puisqu'elles sont liées à l'idée de représentation historique, mais nous y ferons de nouveau référence lorsque nous traiterons de la question du roman comme proposition théorique.

L'auteur considère chacun des représentants de ce nouveau genre du “roman chevaleresque”, donc, en particulier, *Curial e Güelfa*, comme un modèle en soi, une réalisation originale fondant ensemble diverses traditions et les adaptant à une vision nouvelle, à un objectif, encore une fois, “réaliste”, mais pas encore tout à fait moderne puisque antérieur à la révolution néo-aristotélicienne (p.161).

---

87 BUTINYA, J., “La tècnica arquitectònica del “*Curial e Güelfa*” i el Principat d'Orange”, *Revista de L'Alguer*, 4, 1993, p. 217-230; p.221

88 BUTINYA, J., “La tècnica...”, art.cit, p.218.

89 FERRANDO, A., “Sobre el marc...”, art.cit, p.362.

Trois éléments sont mis en relief, qui participent à la configuration de ces nouveaux modèles: l'influence des chroniques, la vogue des mises en prose, et les recommandations en faveur de la vraisemblance, exprimées notamment par Dante et Brunetto Latini. Le romancier feint d'écrire une chronique, ou en tout cas une histoire qu'il n'invente pas, et se retrouve donc dans les mêmes conditions que le chroniqueur (p.171). La fiction leur est officiellement interdite, ils doivent faire référence à une réalité, ce qui les distingue de l'auteur épique, même si dans les chroniques la part d'épicité et de légende reste importante (p.164-165). Il est donc normal que la fiction recoure aux procédés des chroniques qui visent à “*certificar i garantir la veritat del seu text*”, et qui “*permeten la incorporació de la realitat a una altra esfera, al llibre*” (p.165-166). Ces procédés concernent principalement la représentation de l'enchaînement des faits, celle du passage du temps, l'utilisation du discours direct et des dialogues, l'adresse aux lecteurs avec emploi de formules typiques et parfois l'implication du narrateur qui n'hésite pas à se donner pour témoin des faits rapportés, la présence de détails réalistes tels que les différences de langues ou de niveaux de langue, la mobilisation de l' “*expérience quotidienne du lecteur*”. Les romanciers, cependant, raffinent sur ces procédés, qu'ils emploient moins systématiquement que les chroniqueurs, notamment en parvenant à un style plus dramatique grâce à une plus grande variété dans l'usage des temps verbaux. Toute cette évolution stylistique se fait donc en raison de “*la diffusion du goût du réel*”<sup>90</sup>(p.175), ou “*degut al triomf de la història, per un desig de realitat*” (p.176). Suivant cette logique, le critique minore l'aspect de roman sentimental que peut présenter *Curial e Güelfa*: cela serait contradictoire avec les procédés de narration réaliste mis en oeuvre et avec la compatibilité directe entre le monde de l'expérience et le monde représenté (p.251). La relation entre ces deux mondes est celle d'une osmose entre littérature et vie chevaleresque, selon la conception de Martí de Riquer (cité p.178), qui fait des individus contemporains les héros des romans, et permet aux lecteurs de vivre ces histoires (même page). Nous retrouvons donc, à propos de *Curial e Güelfa*, la même alternative présentée à propos de *Tirant lo Blanc*: un réalisme certain, mais qui pour les uns signifie une adéquation avec l'histoire et la réalité, tandis que pour d'autres il pourrait être interprétable en termes conventionnels, comme imitation d'un style. Laissons, malgré tout, de la place pour ceux qui verront dans ce roman la représentation d'une réalité morale, voire idéologique et politique, concrète et concernant les lecteurs, sans qu'il y ait pour autant volonté de signifier directement des réalités historiques.

---

90 DOUTREPONT, G., *Les mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIVe au XVIe siècle*, Bruxelles, 1939 (reprint Genève, 1969), p.687. Cité par Espadaler.

D'autres critiques, en effet, sans remettre en cause la volonté réaliste et individualisante, au contraire, mettent en avant l'intention morale du roman. Celle-ci n'est-elle pas incompatible avec la conception "historiciste" présente dans l'alternative que nous venons d'évoquer? Il nous semblerait que oui, mais on trouve chez Julia Butinyà une tentative de concilier les deux, et chez Antoni Ferrando une reconnaissance de ce double caractère. La critique qui a ouvert la voie et donné la première les éléments pertinents pour une lecture morale du roman est de nouveau (rappelons-nous ses articles déterminants concernant *Tirant lo Blanc* et la chronique de Muntaner) Lola Badia, notamment dans deux articles que nous commenterons ici pour ce qu'ils nous disent du thème de la vérité dans *Curial e Güelfa*.<sup>91</sup>

Cette critique s'est attachée essentiellement à la partie "allégorique" du roman, qui se distingue du plan narratif de base, lequel obéit aux lois de la vraisemblance. Plus précisément, parmi tous les épisodes de visions ou de rêves, dont l'analyse détaillée nous donnerait -dit-elle- certainement une bonne compréhension des "mécanismes du discours moral" de l'oeuvre (*Reverenda letradura*, p.14), Lola Badia examine en priorité ce qui a trait aux références mythologiques: dans "*Reverenda letradura...*", elle traite du personnage de Fortune, des Muses, du rêve du Parnasse, et de la référence à Didon dans l'épisode de Qamar; dans "*Segona visió...*", elle montre le rôle fonctionnel de ces épisodes, en particulier celui de la vision de Bacchus qui vient faire prendre conscience à Curial de son égarement, un rôle qu'il faut éclairer par la compréhension des symboles contenus dans cette vision. En résumé, nous dirons qu'il y a deux éléments que l'on peut distinguer: l'un proprement moral, et l'autre, intellectuel. L'élément moral concerne les vices auxquels s'est abandonné le protagoniste: en ne repoussant pas fermement la séduction de Lachésis, et donc en se montrant ingrat vis-à-vis de Guelfe; ou en se laissant aller au péché d'orgueil, sous l'influence de Mars, comme l'explique l'auteur (II, prologue, p.6); ou encore, en s'abandonnant à la luxure, curieusement après sa période de "purification". Pour cet élément, Lola Badia montre comment l'auteur s'emploie à faire voir que l'intervention de Fortune s'effectue en parallèle avec les actions humaines, et non comme cause première (*Reverenda letradura*, p.12). Fortune, quoique redoutable, est loin d'être omnipotente: ce sont les vices des hommes qui affligent leurs vies, et quand Curial, instruit par la vision de Bacchus, aura recouvré son sens moral, Fortune lui sera de nouveau favorable (*Segona visió*, p.270). Il y a donc une trajectoire montrant une chute, un purgatoire et une rédemption (Dante est régulièrement cité par l'auteur), le "purgatoire" ou "*experiència*

---

91 BADIA, L., "De la "reverenda letradura" en el *Curial e Güelfa*", Caplletra, 2, Valence, 1987, p.5-18. et "La segona visió mitològica de Curial: Notes per a una interpretació de l'anònim català del segle XV *Curial e Güelfa*" *Estudis de llengua i literatura catalana / XIV, Miscel.lània Antoni M. Badia i Margarit*, Barcelone, PAM, 1987, p.265-292.

*regeneradora*” (*Segona visió*, p.271) étant encadré par les deux visions mythologiques de Curial, celle du Parnasse et celle de Bacchus. Matilde Cortés Cañagueral reprendra ce schéma en faisant remarquer le jeu de l'auteur, dans son prologue au deuxième livre (II, p.7), qui justifie la dénomination de “*cavaller errant*” par son étymologie française “*errer*”, mais sous-entend certainement, et d'une façon ironique, le sens de “*tomber dans l'erreur*”: pour cette critique, le premier livre montre un chevalier effectivement occupé à la défense des faibles et nécessiteux, le deuxième le voit s'éloigner de l'idéal lullien, et le troisième fait retrouver un chevalier chrétien et glorieux (vainqueur des Turcs).<sup>92</sup> Mais, revenons à la démonstration de Lola Badia et à l'aspect intellectuel du discours moral figuré dans le roman. La considération du rôle joué par Bacchus, donné par l'auteur comme patron des sept arts libéraux en lieu et place de Mercure (*Segona visió*, p.275), fait apparaître le lien entre l'élément moral et l'élément intellectuel, qui en est en fait la base. Les deux visions en question représentent, selon Lola Badia, deux pôles du savoir, qui doivent orienter la démarche du héros, et donc donnent l'image, si nous ne trahissons pas la pensée de la critique en rapprochant ses deux articles, de “*l'antic ideal de la unitat del saber*” (*Segona visió*, p.279), c'est-à-dire finalement une image de la “*Vérité*”. En effet, Apollon, présidant le tribunal du mont Parnasse, entouré des neuf Muses, représente la Sagesse, et sa manifestation poétique, littéraire, tandis que Bacchus, accompagné des sept arts libéraux, représente la Science (*Reverenda letradura*, p.14). L'aspect mystérieux et vaguement ésotérique des accompagnatrices de Bacchus doit favoriser leur assimilation aux Muses (*Segona visió*, p.279 et 282), et contribuer à l'idéalisation d'un savoir philosophique lié à la connaissance de la divinité (*idem*, p.277). La signification morale de ces visions est donc de mettre la vérité au coeur de la démarche intérieure du héros: bien que doué pour la connaître, il s'en est écarté; il lui faut retrouver le chemin de l'humilité, de la connaissance de soi et de l'étude (“*«Recognosce te ipsum ne te extollas»*», *arriba a dir l'autor del Curial a III, 11, qui sap si inspirat en Joan de Gal.les o en la Gesta Romanorum*” (*idem*, p.290)). A partir de là, on constate dans le roman un rapprochement entre ce thème de la vérité comme contrainte morale, et celui de la vérité comme problème de représentation littéraire, ce qui aboutit à une mise en abyme dans laquelle l'auteur fait dépendre la vérité morale de son personnage de sa propre vérité d'écriture.

### *Une vision théorique*

---

92 CORTÉS CAÑAGUERAL, M., “La coherència iconogràfica de la segona visió mitològica de *Curial*”, *Revista de Llengües y Literatures Catalana, Gallega y Vasca*, V, 1996-1997, p.54.

Pour Lola Badia, la vision de Curial au mont Parnasse, au cours de laquelle il prononce un jugement en faveur de la véridicité des récits de Darès et Dictys, associée aux commentaires dans le prologue de ce troisième livre -où l'auteur se compare aux Piérides-, exprime sa "poétique" (*Reverenda literatura*, p.6), sa position par rapport au "*problema literari que més preocupava el nostre anònim: la legitimitat de la literatura de ficció de la mena de la que produïa ell*" (*Segona visió*, p.273). Ces passages du roman mettent en scène une double opposition: d'une part entre les "*homens científics e de reverenda letradura*" (III, prologue, p.9) et l'auteur, qui dit appartenir à ceux qui savent peu (même page); d'autre part, entre les fables mythologiques, les "*poètiques ficcions*" (III, prologue, p.13), normalement réservées aux savants, que l'auteur tentera malgré tout, maladroitement, de pratiquer à son tour, et son style habituel, sa "*ficció de nova planta, ficció "realista" o versemblant a l'estil dels cronistes*" (*Segona visió*, p.291). Nous retrouvons donc le modèle d'écriture présenté par Anton Maria Espadaler, qui développait le concept de Martí de Riquer, à présent revendiqué par l'auteur comme garantie de vérité objective ayant rapport avec des faits réels, et donc opposé aux fables qui ne se comprennent que par interprétations. Il y aurait là la manifestation d'un conflit socio-culturel entre une caste de savants interprètes, que Cingolani identifiera comme membres du haut-clergé ou fonctionnaires lettrés des chancelleries, professant des idées élitistes proches de celles d'Alonso de Cartagena, c'est-à-dire voulant limiter la culture des chevaliers aux oeuvres religieuses, morales ou historiques, et ces chevaliers, qui revendiquaient le droit de s'instruire et l'accès à une littérature païenne non moralisée.<sup>93</sup> Pourtant, le partage entre réalité et fiction, qui devrait soutenir la démonstration de Lola Badia, ne se montre pas si évident à effectuer, et peut donner lieu aussi bien à des contradictions qu'à des raffinements théoriques, comme nous en verrons quelques exemples chez des critiques déjà cités.

En effet, opposer deux types de récits, à l'intérieur du roman, l'un étant culturellement prestigieux mais blâmable pour ses mensonges, l'autre étant valorisé pour son aspect vraisemblable, conduit à mettre en crise la cohérence globale. Si les scènes mythologiques sont finalement un moyen de faire valoir, par contraste, le niveau narratif vraisemblable, cela revient à les considérer de façon parodique. Si, par contre, on veut leur accorder assez de réalité pour autoriser le mélange des deux plans, cela revient à souligner l'aspect fictif d'une narration officiellement vraisemblable. Tous les critiques consultés font de l'auteur un défenseur de la vérité. Ils sont donc amenés à choisir dans le texte une voix porteuse de cette vérité, ce qui s'adapte difficilement à certaines situations. Par exemple, Julia Butinyà remarque une contradiction intéressante à propos de la référence à l'*Enéide*, non relevée par Lola Badia. Celle-ci (Lola Badia) resitue la diatribe d'Apollon (lors du jugement

---

93 CINGOLANI, S. M., "Finzione della realtà e realtà della finzione. Considerazioni sui modelli culturali del *Curial e Güelfa*", *Intel.lectuals i escriptors a la baixa edat mitjana*, Curial Edicions Catalanes, PAM, Barcelone, 1994, p.145 et suiv.

déjà évoqué; III, chap.10, p.89) contre les poètes falsificateurs, en l'occurrence Virgile, dans le cadre de la polémique à propos de Didon, dont Virgile a fait injustement une adultère alors que trois cents ans la séparent d'Enée. Le personnage de Didon est justement dupliqué dans *Curial e Güelfa* sous les traits de Qamar, jeune habitante de Tunis qui se suicide à cause de sa fidélité amoureuse (et sans espoir) à Curial, fidélité que la volonté de son père de la marier au roi de Tunis allait briser. L'auteur prend donc le parti de l'interprétation patristique et historique qui défend la chasteté de Didon contre la version de Virgile, et dépasse celui-ci en faisant se suicider Qamar à la fois par amour et par chaste fidélité (*Reverenda letadura*, p.18). Mais, Julia Butinyà interroge le fait que Qamar se suicide “en référence”, si l'on peut dire, au suicide de Didon, qu'elle a lu dans Virgile avec les explications de Curial, alors que cette histoire a été déclarée fausse au tribunal du Parnasse, en présence du même Curial. Faudrait-il considérer qu'en fait l'auteur n'oppose pas de façon si radicale réalité et fiction, qu'il ne fait pas de son texte un terrain d'affrontement entre diverses modalités de discours littéraires, jugées en fonction de leur rapport à la vérité? Faut-il penser que c'est là une incohérence non significative (et à ce titre non relevée par Lola Badia), ou bien qu'elle appartient (avec d'autres) précisément à cette dimension théorique d'un roman qui s'applique à poser de diverses manières le problème du rapport entre réalité et fiction?<sup>94</sup> L'article de Julia Butinyà sous-entend que l'affirmation par l'auteur de la prééminence de la vérité historique par rapport aux “fictions poétiques” peut nous encourager à interpréter le roman en termes historiques, comme un roman crypté: ce serait un appel à ne pas établir de frontière entre la réalité historique et le roman. Mais, cela n'explique pas l'ambivalence de cette référence à l'*Enéide*, qui est à la fois rejetée en tant que fiction mensongère et rejointe en tant que modèle littéraire et exemple à suivre ou dépasser pour des protagonistes présentés comme réels et vraisemblables.

Pour nous, les exemples ambigus sont si nombreux dans le texte que l'on peut penser qu'il ne s'agit pas là d'incohérences explicables en termes d'effets indirects. Nous y reviendrons dans notre deuxième partie: la réalité rapportée doit paraître ambiguë, pas seulement pour Curial, qui doit se retrouver moralement, mais aussi pour Guelfe, et pour le lecteur, qui doivent effectuer des choix d'adhésion sans garantie donnée par un récit qui n'est jamais totalement fiable. *Curial e Güelfa* semble être un roman baroque avant la lettre, et choisir un plan de l'expression contre un autre, plutôt que considérer globalement la confusion, peut équivaloir à prendre une apparence pour une réalité. Il y a malgré tout un intérêt certain à suivre les critiques qui retrouvent dans ces oppositions de modes d'expression les traces de débats culturels qui éclairent effectivement le fond théorique

94 “I believe we have every right to question how it is that the authenticity of the facts bothers a novelist so much if he only deals with non-authentic events. For how can he maintain his stance with so much character if he does not apply it completely, if the novel is intranscendental from the point of view of historicity? If his characters are only fictional, how can they be a true model of behavior? Doesn't this aspect invite us to look for a double reading in Curial?” in BUTINYA, J., “Contra veritat escriure, no.m par sie loor”, *Catalan review*, vol.V, n°2, Déc.1991, p.54.

sur lequel l'auteur construit son roman. Par exemple, l'analyse de Cingolani, dans l'article cité, s'appuyant sur Francesco Bruni<sup>95</sup>, montre que la dépendance de *Curial e Güelfa* par rapport à Boccace ne concerne pas seulement quelques nouvelles du *Décameron* mais s'inscrit dans le cadre de la réflexion de l'auteur italien sur la légitimité de la littérature. D'après Bruni (cité par Cingolani, p.143), il y avait trois réponses possibles à faire à ceux qui critiquaient la littérature à cause de son éloignement de la vérité: premièrement, on peut retrouver une vérité littérale et historique derrière la poésie, selon un principe évhémériste, comme Dante le soutenait à propos de l'*Enéide*; deuxièmement, on peut recourir à l'interprétation allégorique, les "mensonges" étant à considérer comme des figurations; troisièmement, ce qui n'était pas théorisé à l'époque mais se trouve implicitement dans des oeuvres de Boccace comme *Filostrato* ou *Filocolo*, la littérature peut être porteuse de sa propre vérité, non historique, et non interprétable allégoriquement, mais directement, comme compréhension de la fable. L'enjeu était de taille, car il fallait admettre des possibilités de vérités plurielles, auxquelles on pouvait accéder par une suspension momentanée des "principes premiers" (p.144). Selon Cingolani, l'auteur de *Curial e Güelfa* va plus loin encore dans cette voie en prétendant réintroduire la "vraie" réalité à l'intérieur de la fiction, à travers le mélange des deux plans dont nous avons parlé. En effet, le plan mythologique est en fait traité de manière réaliste, "con lo stile della cronaca" (p.155), et la fiction est de toute façon rendue vraie par le fait qu'elle exprime une expérience personnelle du personnage, "la verità è soprattutto quella interiore" (même page), donc la littérature est une voie d'accès à la connaissance, à condition que "si rispetti il carattere di verosimiglianza e verità, materiale e morale" (même page). Par ailleurs, le choix de puiser une partie de sa matière dans l'histoire nationale correspond à cette possibilité de traiter littérairement de la réalité à condition d'en saisir la vérité spirituelle (p.159).

Nous constatons donc pour *Curial e Güelfa* un ensemble de lectures plus homogènes que pour *Tirant lo Blanc*, avec malgré tout, nous semble-t-il, une certaine incompatibilité entre le point de vue moral (critique jusqu'au blâme) et le point de vue historique (favorable, même avec quelques possibles réserves). L'aspect réaliste est à retenir comme le point essentiel de toutes les approches, malgré certaines contradictions provoquées par la présence de fables mythologiques. Le roman paraît poser la question de la vérité à la fois au niveau personnel et humain, et au niveau de la représentation littéraire. Ajoutons quelques éléments de différenciation par rapport à *Tirant lo Blanc*. Un premier point concerne la pratique de l'intertextualité. Stefano Maria Cingolani souligne des différences révélatrices entre les deux romans:

---

95 BRUNI, F., *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*. Il Mulino, Bologne, 1990.



*Mi sembra, inoltre, che ci sia una profonda differenza nell'uso delle fonti fra l'Anonimo e Martorell. Questi, dalle sue vaste e variegate letture, trae materiali funzionali al testo ma che difficilmente servono a stabilire un gioco letterario con le fonti stesse e un dialogo sulla letteratura. Per l'Anonimo, al contrario, il rimando ad un modello, implicito o esplicito, non è mai fine a se stesso perché questa intelaiatura intertestuale comporta sempre un sovrasenso ed è motivo per arricchire il significato e il valore, anche dal punto di vista delle idee sulla letteratura, della sua narrazione. Forse esagerando, potremmo dire che per Martorell il fatto che le sue fonti siano individuate è puramente accessorio, per l'Anonimo, invece, è fondamentale. (art.cit., p.147)*

Nous avons déjà évoqué le rôle effectivement “fonctionnel” des citations qui farcissent, sans indication de source, le texte de Joanot Martorell, mais nous reviendrons sur la question de savoir si, en fait, elles ne sont quand même pas destinées à être identifiées, au moins en tant que citations, à défaut de pouvoir être effectivement attribuées à un auteur originel. En tout cas, la différence avec l'auteur de *Curial e Güelfa* est significative, car celui-ci, comme l'ont remarqué aussi d'autres critiques<sup>96</sup>, ne procède pas par “calque”: soit il élabore une scène ou un discours, ou toute son intrigue, en laissant deviner ses influences (qu'il s'agisse des *vidas* de troubadours pour l'intrigue générale, de Guido delle Colonne pour quelques scènes, de Boèce pour quelques discours...), soit il renvoie directement à un auteur pour s'épargner la peine de le reproduire. Montserrat Piera soutient, comme Cingolani dans la citation que nous avons faite, que la lecture à laquelle l'auteur renvoie le lecteur correspond à un dialogue intertextuel utile pour la compréhension du roman. Par exemple, le fait de renvoyer à Guido pour s'économiser la description de la beauté de Lachésis est une façon de souligner l'équivalence entre celle-ci et Hélène, et de suggérer par là un certain nombre de connotations (danger, artifice) (art.cit., p.117). Il faudra, là aussi, revenir sur la question de savoir s'il ne s'agit pas, en fait, d'un procédé “déréalisant”, visant à rappeler au lecteur qu'il est en train de lire une fiction, ce qui s'opposerait à l'interprétation générale des critiques que nous venons de résumer.

Un deuxième point de différenciation d'avec *Tirant lo Blanc* concerne la construction du héros. Ici encore, nous laisserons la parole à Stefano Maria Cingolani:

*Non a caso, forse, Curial è profondamente diverso da Tirant. Tirant in qualche modo è statico ed è esclusivamente un cavaliere. Curial è un uomo costretto alla ricerca della propria perfezione umana e persegue un diverso modello, quello del cavaliere letterato (p.149)*

Ce point aussi est matière à réflexion, l'identification de Tirant pouvant être perçue comme problématique.

---

96 BUTINYA, J., “La tècnica...”, art.cit, p.218; et “De les fonts del “Curial e Güelfa” i del posat blasmador del seu autor”, *Revista de Filologia Románica*, 9, Editorial Complutense, Madrid, 1992, p.187. PIERA, M., “«Aquells qui ho voldran saber l'ligen Mestre Guido de Columpnis»: una lectura de Curial e Güelfa”, *Catalan Review*, IX, 1995, p.113-124.

**Deuxième partie:**

**CORRESPONDANCES**

## Chapitre 1: La chronique de Desclot et sa correspondance au schéma narratif.

Desclot avait le souci du réalisme de sa chronique. Il ne fallait pas que le lecteur eût un soupçon de fiction. Cette exigence pouvait, cependant, être mise à mal par la nécessité de composer un récit à la fois structuré et vivant. Le réalisme de cette chronique repose donc sur certains principes d'écriture qui touchent à l'image du narrateur, à la délimitation de son objet et à la définition de son projet. Nous commencerons donc par apprécier cette construction de la dimension réaliste, avant de saisir progressivement le processus de "révélation" qui repose sur l'établissement d'une combinaison entre les trois domaines.

### *Le parti-pris réaliste*

#### Les bons faits

Il n'y a que deux mentions explicites de ce que représentait son livre pour Desclot. Elles se trouvent très précisément dans la première phrase de la chronique (Prologue, p.55, l.1-5):

*Ací comença lo llibre que En Bernat Desclot dictà e escriví dels grans fets e de les conquestes que faeren, sobre sarraïns e sobre altres gens, los nobles reis que hac en Aragó qui foren de l'alt llinatge del comte de Barcelona.*

et dans la dernière (chap.168, p.442, l.277-278):

*Ací fineix lo llibre del rei En Pere, dels bons fets d'armes que ell féu sobre sarraïns e altres gents, e com morí.*<sup>97</sup>

Malgré le déplacement, des rois d'Aragon issus du comte de Barcelone vers le seul Pierre II, et le relief donné aux derniers moments de ce roi, le sujet principal est répété: ce sont leurs bons faits d'armes. Le livre est devenu celui du roi Pierre, nous verrons qu'un processus d'identification en est en effet l'enjeu majeur, mais il est dit qu'il porte avant tout sur des faits, jugés "grands" ou "bons".

---

<sup>97</sup> Ajoutons une troisième mention de cette expression, en passant, au chap.133, p.303, l.75-78, que nous citons un peu plus bas.

Nous allons revenir sur la sélection de ces faits et sur la focalisation progressive sur le personnage principal. Mais, parce qu'elle est liée au caractère objectif du récit, nous évoquerons d'abord la question de la position du narrateur.

### Le retrait du narrateur

Bernat Desclot, narrateur auto-désigné dans la première phrase de son livre, n'est pas neutre. Le choix de raconter les bons faits des rois d'Aragon suffit à montrer son parti-pris. Pour autant, les traces explicites de ses jugements subjectifs sont plutôt rares. Il arrive même parfois qu'on s'interroge sur son sentiment à propos de scènes rapportées froidement. Il est clair que Desclot voudrait apparaître comme un simple rapporteur, ceci afin de donner pour ainsi dire le premier rôle à la réalité. La plus fréquente illustration de ce phénomène, c'est l'utilisation répétée des formules "*diu lo conte*" ou "*diu lo llibre*", qui ont pour effet d'effacer le narrateur.

Ce retrait n'est cependant pas absolu. Le narrateur omniscient est, une fois dans le livre, présent comme témoin: il a vu un dard resté fiché dans la selle du roi après la bataille du 15 août 1285. Cette attestation unique et discrète ne remet pas en cause le principe du retrait, tout en conférant au narrateur la crédibilité due aux témoins privilégiés<sup>98</sup>.

On peut d'autre part relever deux interventions développées exprimant le point de vue du narrateur. Dans la première (chap.63, p.164), il blâme la cruauté de Charles d'Anjou envers Conradin, exécuté sans pardon, alors que Charles lui-même, une trentaine d'années auparavant, avait pu être racheté lorsqu'il avait été fait prisonnier avec son frère Louis IX, en Egypte. Il n'a donc pas accordé une grâce similaire à celle dont il a lui-même bénéficié, ce qui est une ingratitude condamnée par la parabole tirée de saint Marc que Desclot reproduit dans son commentaire. La seconde intervention (chap.76, p.195-197), plus développée encore, prend la forme de "conseils au prince" amenés par l'évocation des calculs diplomatiques effectués par Pierre au moment où il s'est emparé des Infants de la Cerda: il est du devoir du roi de ne jamais sous-estimer l'adversaire, de s'entourer de gens fidèles, de traiter généreusement la noblesse, d'être juste avec le peuple; le rôle que Dieu lui a confié est d'être le "bon berger", protecteur et guide. Ces deux commentaires se détachent significativement sur le fond d'une narration entièrement consacrée au récit de hauts faits. Ils sont révélateurs de l'intention de Desclot de suggérer à ses lecteurs une image du bon roi (illustrée négativement par Charles), image qui doit informer la lecture de ces hauts faits.

---

98 Chap.159, p.404, l.252-254: "*E d'açò fa testimoni cell qui açò reconta en aquest llibre, qu veé la sella del rei e lo ferro que hi era romàs.*" Cette unique attestation d'un témoignage visuel est aussi rangée par Cingolani parmi les éléments suspects du récit du chroniqueur (*Historiografia, Propaganda...*, *op.cit*, p.626, n.749).

Par ailleurs, les jugements de valeur sont extrêmement fréquents, mais ils sont la plupart du temps émis par les personnages, même si le narrateur ne s'interdit pas d'en prononcer, la frontière entre récit et évaluation étant de toute façon poreuse. Au total, donc, même si le filtre est coloré il ne veut pas être déformant.

### *Le respect des sources*

Un autre élément concourant au réalisme de la chronique, c'est l'impression de fiabilité qu'elle donne. Cela était vrai pour le lecteur moderne, qui bénéficiait de toutes les confirmations érudites fournies dans la préface de *Coll i Alentorn*, avant que Cingolani ne vienne mettre en évidence l'ampleur des manipulations opérées par le chroniqueur. Mais cela devait être vrai également pour les contemporains, pour une raison que Cingolani ne remet pas en cause: l'importance de la documentation officielle et pertinente reproduite dans la chronique. *Coll i Alentorn* interprétait la composition de la chronique -parfois rapide, parfois détaillée- comme dépendant essentiellement des sources dont le chroniqueur pouvait disposer. Selon cette perception, Desclot serait autant un compilateur qu'un conteur, et même son style pourrait se ressentir des emprunts à sa source, comme cela arrive, selon nous, de façon assez visible dans les épisodes siciliens, notamment pour les batailles navales, où fleurit un vocabulaire plus lyrique et plus hyperbolique que précédemment, assez proche pour une fois de la manière de Muntaner. L'étude de Cingolani confirme et amplifie la constatation d'un recours assidu aux sources documentaires par Desclot, en même temps qu'elle met en évidence certains choix opérés. Mais l'hypothèse bien fondée de la double rédaction<sup>99</sup> donne d'autres motivations que le simple accès à la documentation pour les choix de composition. Il y a malgré tout, quel que soit l'état des connaissances des contemporains ou des érudits d'hier ou d'aujourd'hui, la conscience d'un texte assez varié, développé selon des effets assez divers et intégrant des matériaux hétérogènes (légendes, documents de la chancellerie, témoignages...), dont l'origine exacte reste hypothétique. Par exemple, *Coll i Alentorn* attribuait au récit d'un témoin privilégié la complexification narrative que l'on constate au moment de l'expédition en Afrique (Introduction à son édition, *op.cit.*, p.89). Cingolani voit, dans ce chapitre 89 auquel *Coll* faisait référence, le souhait de donner des exemples de la sagesse du roi, après en avoir donné de sa hardiesse excessive dans sa jeunesse, tout en se fondant (le chroniqueur) sur de nouvelles pièces documentaires qu'il a pu trouver dans les archives et utiliser pour sa seconde rédaction (*Historiografia, Propaganda...*, *op.cit.*, p.383).

---

99 Sur laquelle nous reviendrons, rappelons-le, dans notre troisième partie.

Par conséquent, il est difficile de déterminer précisément ce qui correspond à une connaissance du chroniqueur, qu'il transmet, et ce qui correspond à une élaboration littéraire. Cela implique une tentative de reconstitution de ses sources ou bien une interprétation de ses intentions. Mais, cela ne remet pas en cause fondamentalement le réalisme de la chronique et l'impression de fiabilité.

### *La focalisation sur le roi*

Le réalisme de la chronique de Desclot a donc été longtemps apprécié des historiens, qui louaient l'exactitude de ses informations. Cependant, il ne faut pas considérer que Desclot écrive l'histoire d'une période ou d'un pays, comme on l'entendra à l'époque moderne. Nous avons vu qu'il s'agissait des "bons faits", et que le livre achevé était devenu "le livre du roi Pierre".

Le sujet du livre est effectivement le portrait de son personnage principal. Si la première partie concerne ses ancêtres, c'est pour établir certaines constances qui seront vérifiées durant le règne de Pierre. Chacun de ses prédécesseurs, dans la lignée des comtes-rois, possède une dimension héroïque. Desclot s'entend à entremêler les récits les concernant afin que les qualités et attributs des uns soient transférés, par la grâce du destin, sur les suivants. Certes, toutes les explications données ne semblent pas participer directement de la mise en valeur des personnages royaux. Dans cette première partie, déjà, qui mêle sources légendaires et historiques, l'auteur livre des explications contextuelles qui donnent une intelligence de la situation et des enjeux (par exemple des explications historico-géographiques (chap.5) à propos des projets d'invasion musulmane antérieurs à la bataille d'Ubeda -autrement nommée bataille de Las Navas de Tolosa-, ou bien le bref récit (chap.13) du siège infructueux de Peñíscola par Jacques Ier, qui expliquera l'attitude dédaigneuse, et fatale pour lui, du gouverneur sarrasin de Majorque envers le souverain catalano-aragonais.) De tels passages, d'un point de vue littéraire, visent à ancrer le récit dans le réel, à en restituer les circonstances, plutôt qu'à établir un ordre des faits. Ils ont finalement une fonction proche de celle de toutes ces notes de la vie quotidienne (Desclot précise assez régulièrement (par exemple chap.30, p.105, l.21) que les protagonistes après telle ou telle action ou discussion "allèrent manger"), détails qui nous ramènent au vécu des personnages. Même dans ces évocations d'un passé plus ou moins lointain, Desclot met en scène les émotions et les relations inter-personnelles, comme un romancier qui veut donner à son lecteur la sensation du présent de l'action.

Le récit est donc à la fois lacunaire et précis: chaque “bon fait” est présenté avec ses tenants et aboutissants, ce qui donne une certaine épaisseur historique à la chronique, mais des faits importants ne sont pas mentionnés, même au cours du règne de Pierre II (Desclot ne parle par exemple pas de la mort de Charles d'Anjou, qui joue pourtant un si grand rôle dans sa chronique). C'est une différence avec Muntaner qui, bien qu'il soit nettement moins fiable, a un point de vue davantage historien, occupé qu'il est à tracer une continuité des faits à travers le temps.

Le projet de Desclot est d'exalter la mémoire du roi Pierre II à travers le récit véridique et sans exagération de ses actions remarquables, et même s'il prend le temps de narrer longuement la conquête de Majorque par son père Jacques Ier, il passe assez vite sur la conquête de Valence pour arriver au récit d'événements liés au destin de l'Infant: la conquête de la Sicile par Charles d'Anjou, la conquête de Murcie par Jacques Ier et Pierre, la mise au pas, par Pierre, des nobles catalans séditieux, et la mise à mort de leur chef, son frère bâtard... Les qualités de Pierre se révèlent à travers ces épisodes et divers autres qui font apparaître sa bravoure, sa piété filiale, son humanité (il aurait souhaité que son frère puisse lui échapper), sa mansuétude envers les barons révoltés et repentants, son astuce et son esprit de décision, son énergie indomptable. C'est un futur roi déjà remarquable et le récit de la conquête de la Sicile par Charles permet à Desclot de suggérer l'anti-portrait de l'opposant principal de son héros: désigné roi de façon illégitime, couard dans la bataille<sup>100</sup>, parvenu à ses fins par la ruse et la trahison, cruel.

### *La révélation progressive*

A partir du moment où Pierre devient officiellement le personnage principal, c'est-à-dire au moment où il devient roi, l'identification se fait plus serrée. Avant d'aborder cette notion pour elle-même, voyons comment Desclot développe la présentation du roi du point de vue réaliste. Autrement dit, que découvre-t-on du roi à travers ce récit?

Desclot offre à ses lecteurs une image extrêmement vivante et variée de son personnage, bien éloignée des archétypes que propose Muntaner. A l'origine de cette représentation, on peut dégager, nous semble-t-il, deux principes d'écriture. Il y a d'une part l'efficacité du régime narratif, mobile et varié: le narrateur sait être omniscient, il éclaire sur les pensées des personnages et anticipe par

---

<sup>100</sup>Chap.62, p.160, l.14-18: “*Quan Carles viu que Corrali hac establides ses batalles de molt noble cavalleria, e viu la senyera de N'Enric en la davantera, hac molt gran paor e tenc-se per perdut. E partí-se de la sua host amb tres-cents cavallers, e mès-se detràs un puig, per tal que, si la sua host fos desbaratada, que ell se'n retornàs en la batalla amb los seus cavallers.*” On peut, éventuellement, interpréter cela comme une ruse habile, ou y voir plutôt un acte indigne d'un chevalier, puisqu'ils prendront leurs adversaires par surprise.

touches sur la suite des événements, mais il est aussi témoin visuel, décrivant les réactions physiques, les sentiments manifestés, partageant le temps de l'action et son inquiétude. Le roi est pris comme objet, le lecteur est placé dans la position d'un accompagnateur, d'un observateur privilégié; mais le roi est aussi auteur, ses paroles rapportées au style indirect peuvent sans transition être poursuivies au style direct. Donc, pas de point de vue fixe, mais une multiplicité de regards plus ou moins intimes, plus ou moins interrogatifs, et la réponse, exprimée par le roi lui-même. Il y a d'autre part un thème qui se répète, qui a sans doute une origine réelle, mais qui fait fonction ici de motif d'identification, et qui joue un rôle structurant dans l'enchaînement des actions: c'est celui du roi secret, caché, méconnu, impénétrable, qu'on découvre soudain là où on ne l'attendait pas, qui surprend amis et ennemis par la hardiesse de ses exploits, par sa valeur soudain manifestée. Ces deux principes d'écriture se conjuguent pour créer un phénomène de révélation, qui appartient au monde réel: c'est en repoussant des représentations fictives, en dégageant les voiles qui empêchaient de voir, en rendant manifeste ce qui était secret, ou explicite ce qui était énigmatique, qu'on peut reconnaître le vrai visage de celui sur qui on s'interroge.

Les événements, narrés dans cet ordre du réalisme (simplement ce qui a été), permettent de reconnaître la valeur du roi et l'importance de son rôle; ils dessinent une cohérence du personnage à travers toutes les péripéties. Sans abandonner la dimension historique, au plus près des circonstances, sobre en commentaires et exact dans ses informations, Desclot fait du récit des "bons faits" de Pierre l'histoire d'une révélation. Cependant, le réalisme dont il semble ne pas se départir ne suffit pas à rendre compte de son projet. Il n'en est qu'une condition. L'identification à laquelle il aspire se construit sur d'autres bases. Certes, le processus de révélation que nous venons de décrire authentifie déjà la figure royale, mais cette identification-là serait incomplète sans la mise en rapport avec une croyance, sans la structuration d'une attente désirante qui sera seule capable de reconnaître l'élu. Ainsi, après avoir constaté la dimension réaliste de la chronique, il convient d'en apprécier la dimension religieuse, puisque c'est forcément dans ce cadre de pensée que l'idée de vérité peut être complétée.

### *Croyance et identification*

La dimension réaliste, tellement plus consistante chez Desclot que chez Muntaner, a souvent focalisé l'attention des commentateurs, avant Stefano Maria Cingolani, au détriment du projet de fond de cet auteur. Mais l'importance du réalisme tient avant tout à la garantie qu'il apporte au



thème de la réalisation: il y a une base réelle à la croyance proposée, à l'identification correspond une révélation. Le projet de Desclot n'est pas purement d'informer sur ce qui s'est passé, ce à quoi le limiterait la perspective réaliste, même colorée d'émotion patriotique ou d'amour pour le roi. C'est directement l'amour pour le roi, en tant que personne et en tant qu'institution, qui cherche à se justifier à travers le récit exact des événements. Cet amour est collectif (le narrateur est un parmi cette collectivité, c'est aussi à ce titre qu'il s'efface et qu'il généralise son discours), et il a la forme privilégiée de la foi, de la fidélité. Le projet de Desclot, c'est donc de montrer que cette foi est la bonne. Pour ce faire, il va montrer que Pierre est authentiquement celui en qui l'on peut croire, ou même que la foi juste détermine l'authenticité du roi. L'aboutissement de son projet doit être la correspondance ou le recoupement entre authenticité (du roi), réalité (des faits) et légitimité (de la croyance). Le récit se structure donc à travers une opposition entre, d'un côté, un processus d'unification de ces trois domaines, et d'un autre côté, l'épreuve de la dissension, c'est à dire l'action d'éléments de mise en doute: image trompeuse du roi, fiction à la place de la réalité, délégitimation de la croyance... Nous avons vu comment Desclot a su parer à d'éventuels reproches concernant la réalité; voyons à présent comment se structurent et s'organisent entre elles l'identification et la croyance. Ces processus concernent l'ensemble du récit, Desclot procédant par "touches", mais nous pouvons les regrouper selon quelques modalités qui nous permettront de suivre les lignes de force de son discours.

### *L'image idéale du roi d'Aragon*

Le récit concernant les souverains antérieurs à Pierre est sans doute à considérer comme visant à établir une image idéale, signe de reconnaissance d'une identité commune. Nous avons déjà noté un certain entremêlement de ces récits, et l'effet de continuité et de transfert qui en résulte, renforcé par l'origine légendaire ou épique des sources utilisées. Examinons à présent quelques traits constitutifs de cette identification, qui seront caractéristiques aussi de la figure de Pierre.

Au début de la chronique se trouve le récit de l'origine de la dynastie. Significativement, l'agent principal de la désignation du comte de Barcelone comme roi d'Aragon est un noble exilé par le comte, réfugié à la cour d'Aragon. Lorsque le problème de la succession aragonaise se pose, c'est lui qui suggère le candidat idéal:

*-Senyors, si vosaltres vos volets jo us mostraré que porets aver lo mellor senyor e el pus honrat que negunes*

*gens qui sien en el món. E porets conèixer que, ço que jo us en diré, que no ho dic per amor que li haja ne per bé ne per profit que yo haja haüt d'ell, ans n'he haüt damnatge e deshonor, mas per ço cor conec que és gran honor e gran profit de vostra terra. On vos consell que si ell ho vol fer, que la li donets: ço és lo comte de Barcelona, lo mellor cavalier, e el pus prous e del pus alt llinatge qui sia en el món.”* (chap.3, p.62, l.8-15)

A l'origine il y a donc un acte de fidélité qui est en même temps un jugement sur l'authenticité: la reconnaissance que son suzerain est de la plus haute valeur, par ce noble qui aurait toutes les raisons de le rejeter. Après quelques épisodes consacrés à Pierre Ier (à l'engendrement quasi miraculeux de son fils Jacques, à son astuce et à sa fougue lors de la bataille d'Ubeda, à sa mort due à un excès de bravoure à Muret), Desclot revient sur le comte désigné roi pour lui attribuer la geste du sauveur de l'impératrice d'Allemagne. Cet épisode joue aussi un rôle matriciel pour le futur héros de la chronique. On y trouve l'esprit chevaleresque de celui qui relève le défi contre les calomnieux de l'impératrice, mais aussi le chemin effectué pratiquement en solitaire, la justesse du combat, son issue favorable et par là légitimante, l'anonymat conservé jusqu'après la bataille, la reconnaissance obtenue sans l'avoir recherchée. On retrouvera tous ces traits dans les hauts faits de Pierre II.

La conquête de Majorque par Jacques Ier est un épisode un peu long, c'est peut-être pour cela que Desclot abrègera la suite de son règne. En tout cas, il met en scène l'union du roi et de ses barons, en particulier au moment des *Corts* préalables à l'expédition, au cours desquelles chacun affirme reconnaître dans le projet du roi le signe que Dieu est avec lui. Cette reconnaissance et la promesse qui l'accompagne sont également des thèmes centraux dans l'identification de Pierre.

### *Pierre par les autres*

Pierre apparaît donc assez tardivement dans une chronique déjà chargée d'empreintes, mais Cingolani montre comment la deuxième rédaction, à la différence de la première, fait apparaître Pierre en position de protagoniste avant même son accession au trône (*Historiografia, Propaganda...*, op.cit., p.277-278). Nous avons vu, en effet, que le récit de ses hauts faits lors de la conquête de Murcie, ou lors de la mise au pas des barons séditieux témoigne d'emblée de ses diverses qualités. Cette période d'avant son règne s'achève sur les paroles que son père mourant lui adresse, dans lesquelles, avant de lui donner quelques recommandations et d'implorer Dieu pour lui, il reconnaît l'avoir mal jugé auparavant:

*(...) Jo us he fets molts mals a gran tort, per falses lausengers qui us acusaven amb mi, e ara penet-me'n, que anc no fou negun rei qui mellor fill hagués, com vós sóts estat a mi, ne tant obedient a pare, que anc null temps no m'agreujàs ne passàs ma volentat de re, e sí us n'he provat en moltes guises. (chap.73, p.183)*

A partir du moment où Pierre devient roi se multiplient les scènes d'identification. Pour ne pas faire une liste qui reproduirait purement et simplement la chronique, nous indiquerons deux types de scènes bien distincts, fondés tous deux sur la non-intervention du narrateur, qui laisse d'autres protagonistes du récit effectuer cette démarche de reconnaissance. En premier lieu prennent place les scènes d'identification déjà évoquées à propos de la révélation du "roi secret": le roi se présente à quelques témoins, dans des scènes qui de ce simple fait deviennent significatives. Il peut se faire reconnaître en disant "je suis le roi d'Aragon"; c'est le cas par exemple au moment où il découvre son visage au sénéchal de Bordeaux pour faire attester sa présence sur le lieu du duel prévu avec Charles (chap.104, p.256), ou bien lorsqu'il se présente sous les murailles de Perpignan (chap.134, p.308) et ensuite sous celles du château de Collioure (chap.142, p.348); dans les deux cas il est d'ailleurs mis en danger d'être blessé ou tué. Il peut aussi être l'objet de regards muets et chargés d'émotion, comme lorsqu'il est retrouvé par ses hommes après avoir dû s'écarter de son chemin à cause d'une embuscade qu'on avait tendue contre lui:

*E hac-n'hi molts qui no es pogren tenir de plorar, quan saberem l'afany e el treball que havia sofert, e majorment com així el viuren venir tot sol en son cavall, amb les armes en el dors, e fou tot suat e colrat del solell e del calor qui era molt gran. (chap.105, p.263, l.85-89)*

Une autre scène marquante, du même type, est celle où à la tête d'une petite troupe il passe tout près de l'armée du roi de France, qui assiège Gérone (chap.159, p.398-399). Les Catalans, sur les remparts, exultent en le reconnaissant, alors que les Français les regardent passer, bouche bée, sans reconnaître celui qu'ils veulent rencontrer depuis qu'ils ont passé les Pyrénées. La répétition de ces moments d'exposition, aux regards et aux dangers, dramatise sa simple présence et lui confère un magnétisme puissant.

En second lieu, et en contrepoint, on trouve les scènes dans lesquelles Pierre, en son absence, est objet de jugement, notamment de la part des Français. La scène la plus développée et la plus emblématique est celle qui réunit le conseil du roi de France, Philippe le Hardi, en présence du cardinal légat du pape, pour décider du déclenchement de l'invasion de la terre du roi d'Aragon

(chap 136). Il y a d'abord une petite discussion entre le roi, qui estime que Pierre est un des meilleurs chevaliers du monde, et le cardinal, qui ne voit en lui qu'un larron (*lairó*). Cela déclenche l'indignation du fils du roi, le futur Philippe le Bel, qui ne supporte pas que l'on mette en cause la valeur du roi d'Aragon, qui est son oncle. La discussion se poursuit sur les chances de succès de l'invasion projetée, dont le prince prédit l'issue fatale. Le comte de Foix, interrogé par le roi, envisage la possibilité que le roi d'Aragon, avec ses deux mille hommes, l'emporte sur les cent mille de leur armée, ce qui déclenche le rire du roi de France. Desclot reproduit ensuite le discours qu'a pu tenir, le lendemain, le cardinal devant le conseil<sup>101</sup>: un discours portant d'abord sur l'indissoluble et invincible union entre l'Eglise et le royaume de France, puis sur l'indignité de Pierre: “*Mas ara s'és llevat lo pus sotil e el pus minve de poder príncep del mon, ço és a saber Pere d'Aragó (...)*” (p.110), un discours comportant des contre-vérités évidentes, qui affirme par exemple que Pierre a fait détruire les églises de son pays... Cette scène, à laquelle il faudrait ajouter les divers passages témoignant de l'orgueil des Français et de leur déni de la réalité, a pour fonction essentielle de faire voir leur erreur, de montrer que la non-reconnaissance du roi d'Aragon est le signe d'une mauvaise foi. La subtilité d'auteur de Desclot lui fera tisser, à partir de ces figures différenciées dans leur degré de reconnaissance ou de déni de la valeur de Pierre, des destinées particulièrement révélatrices: le cardinal, le plus voué aux rodomontades et au mépris de l'adversaire, va voir son discours de plus en plus ridiculisé au fur et à mesure que la réalité va s'imposer et finir par le réduire à un sentiment de panique; le roi de France, impuissant malgré l'énormité de ses moyens, tout à la fois lucide et incrédule devant le sort qui s'acharne, ne reniera pas sa parole d'un engagement jusqu'à la mort, puisque effectivement il mourra, abattu par la maladie et le désespoir dans cette aventure transformée en déroute; le futur Philippe le Bel, le seul à avoir défendu l'honneur du roi d'Aragon et à avoir prédit le désastre, aura au moins la possibilité d'atténuer un peu la tragédie finale en écrivant à son oncle Pierre, pour le supplier d'épargner à son père mourant une ultime attaque au moment de leur retraite par le col de Panissars.

Ces moments où le roi d'Aragon est, en son absence, l'objet des discours et des appréciations parsèment la chronique, du côté des adversaires, notamment au moment de l'équipée de Bordeaux ou pendant l'invasion de la Catalogne, mais aussi du côté des siens, comme on peut le voir dans le discours que tient Roger de Loria à ses hommes avant leur expédition sur Naples (chap.121). On retrouve le même principe dans les commentaires que font les adversaires de Pierre au sujet de ses hommes: leur aspect misérable leur donne l'illusion d'une victoire facile, mais la réalité de leur

---

<sup>101</sup>Coll i Alentorn estime qu'il s'est inspiré de la propagande française circulant à l'époque (introduction, *op.cit.*, p.99), Cingolani ajoute qu'il a dû bénéficier en plus d'un témoignage direct (*Historiografia, Propaganda...*, *op.cit.*, p.548).

engagement leur fait comprendre qu'avec de tels hommes, Pierre ne peut pas perdre.

### *Le bon roi*

La présentation du roi d'Aragon n'est pas limitée à une image de sa valeur, méconnue par les mauvais jusqu'à ce qu'ils aient ouvert les yeux et reconnue par les bons. On trouve, dans la chronique de Desclot, un discours sur la royauté légitime et la démonstration de la correspondance de Pierre avec cette loi. Dans cette dimension-là encore, la foi est centrale, mais elle est beaucoup plus argumentée.

Nous avons déjà signalé les deux passages dans lesquels Desclot expose son point de vue sur la royauté. Le premier est une digression à propos de Charles d'Anjou, dont l'attitude répréhensible fait ressortir par contraste les qualités de Pierre: bravoure, mansuétude, loyauté. Cet anti-portrait est placé juste avant le récit des exploits de l'infant qui vont témoigner de ces qualités. Le deuxième passage est lui aussi judicieusement situé, juste avant que Pierre ne devienne roi et précédant de peu le récit de l'expédition africaine qui va se transformer, au grand dam des Français et de la papauté, en expédition sicilienne.

On constate, dans ce moment de la chronique, le souhait de bien marquer le fait que la décision de répondre à l'appel des Siciliens révoltés contre Charles d'Anjou ne correspond pas chez Pierre à un manquement à la loyauté ou à un renoncement coupable à ses engagements<sup>102</sup>. D'une part, le projet de conquérir et convertir l'Afrique était sincère et bien engagé: le secret qui avait entouré les préparatifs était une nécessité et non une manoeuvre pour masquer ses réels desseins, et malgré le fait que son plan avait été perturbé par la perte de son allié sur place, Pierre avait remporté des succès militaires qui le mettaient dans une position favorable. Pour couronner cela, il avait envoyé une mission auprès du pape avec la promesse de son engagement irrévocable de poursuivre cette croisade jusqu'à son terme et sans autre objectif, en échange de son soutien matériel. C'est donc le pape qui porte la responsabilité du renoncement de Pierre. D'autre part, la demande des Siciliens venus chercher son soutien était justifiée: les Français, et Charles particulièrement, avaient été excessivement cruels contre le peuple, et Pierre, par sa femme Constance, était leur souverain naturel. C'est avec tous ces éléments, après avoir sondé le sentiment de fidélité des Siciliens et la

---

<sup>102</sup>Cingolani montre que ce souhait est propre à la deuxième rédaction et correspond à la propagande officielle du roi; voir, entre autres pages, *Historiografia, Propaganda...*, *op.cit.*, p.347-348.

validité de leurs griefs contre Charles, et après accord de ses barons à qui tout cela a été exposé, que Pierre accepte, comme on se rend à son devoir (chap.88). La correspondance avec le portrait du bon souverain brossé par Desclot est complète: Pierre agit en bon berger à qui ses brebis réclament de les défendre contre le loup. Pour les Siciliens eux-mêmes, il est Moïse les délivrant de Pharaon<sup>103</sup> (chap.81, p.205, l.53 et chap.87, p.213, l.20).

Un autre épisode significatif de l'incarnation par Pierre de la royauté légitime est celui de Béranger Oller que Desclot s'excuse presque de rapporter, l'individu en question n'étant pas noble:

*E no us meravallets com, entre els bons fets e nobles del rey En Pere d'Arago e de Sicília, compta hom aquest fet d'En Berenguer Oller, car major fet fou e major conquesta que si hagués pres quatre castells o cinc de sos enemics. (chap.133, p.303, l.75-78))*

Avec une autorité impressionnante, Pierre prend le dessus sur cet homme qui avait pris le pouvoir à Barcelone au nom du peuple. Lors d'un simple face à face, au milieu de la foule, Pierre le réduit au rang de grotesque contrefaçon tout en faisant mine de le traiter en égal. Rapidement, le rebelle et ses compagnons sont pendus à un olivier après avoir été traînés “*amb gran honor*” par les rues de la ville, attachés à la queue d'un mulet. Convaincante illustration d'un ordre social incarné dans la personne du roi.

Le roi remplit donc à la perfection les conditions de sa charge, même lorsque certains, qui devraient lui faire confiance, en doutent. C'est ce qui se produit avec son frère, le malheureux Jacques II de Majorque qui, ayant lui une trahison à se reprocher, ne peut se résoudre à faire confiance à la parole de son frère aîné, et s'enfuit ignominieusement de son palais de Perpignan par une conduite d'égout (chap.134).

Pourtant, Desclot ne dissimule pas le moment de “récréantise” (pour employer le vocabulaire de Chrétien de Troyes) qui saisit le roi, après qu'il s'est vu refuser le soutien des Aragonais face à l'invasion française en cours<sup>104</sup>. Pierre se désintéresse de la situation et ne pense plus qu'à la chasse et à son bon plaisir, alors que la population catalane, terrifiée, part se mettre à l'abri dans les montagnes, et que ses barons viennent le supplier de leur donner les moyens de se battre. En fait, nous en sommes au moment culminant de la démonstration de Desclot. L'efficace de l'institution

---

103Cingolani indique que cette image appartient à la propagande sicilienne; voir *Historiografia, Propaganda...*, *op.cit.*, p.305.

104Nous avons vu les réserves de Cingolani par rapport à cette vision des faits.

royale tient à la personnalité incomparable de son représentant, mais également à la fidélité absolue de ses vassaux. Le roi a cessé de se comporter en roi à partir du moment où il n'a pas pu compter sur le soutien qu'il exigeait. Mais, cette crise débouche sur une transformation d'une surprenante humilité et d'une radicale efficacité: le roi accepte de se mettre au service des siens en tant que simple chevalier. C'est leur intérêt qu'il va défendre et non le sien. (chap.157)

### *Une foi de plus en plus grande*

Desclot a donc fait apparaître la valeur et la légitimité du roi, comme des notions découlant du simple récit des événements, selon la règle de l'écriture réaliste, mais surtout à travers une subtile construction de son personnage élaborée, d'une part, au moyen des regards portés sur lui par les autres acteurs, adversaires et alliés, et d'autre part, par la mise au point de diverses scènes révélatrices. La notion de croyance, en l'occurrence de fidélité, méritait cependant un traitement à part. C'est pourquoi, nous semble-t-il, la dernière partie de la chronique, avant le moment de la disparition du roi, celle qui correspond à l'invasion française en terre catalane, est marquée par une problématisation de la question de la fidélité. Un monde dans lequel la fidélité n'est pas assurée est un monde du doute, de la méfiance, dans lequel les uns et les autres se surveillent et se prêtent, à tort ou à raison, des intentions cachées. C'est ce monde-là que décrit Desclot, à partir du moment où les Français, grâce à une trahison des habitants de Castelló d'Empúries, ont pu enfin franchir la barrière des Pyrénées. Le thème du manque de confiance et de la non-reconnaissance n'était certes pas absent jusqu'alors, nous en avons vu des exemples. Mais, il se renforce avec la pression française sur la frontière (épisodes du malentendu de Collioure, de la tragédie d'Elne en partie due à une méfiance injustifiée, de la mauvaise foi des Français envers la population de Perpignan...), et induit un nouveau discours sur la fidélité à partir du moment où le danger est dans la place.

Desclot fait saisir le sentiment de doute et de soupçon qui se généralise: notons simplement le rougissement du roi lorsqu'il apprend le passage des Français (chap.147), puis l'attitude qu'il prend de celui "qui fait semblant de n'en avoir cure" et entreprend de reconforter les siens, mais aussi le bruit qui court d'un accord secret avec les Français, et l'incrédulité des hommes vis-à-vis des paroles du roi. Lui-même a "deux coeurs" quand il traverse les terres du comte d'Empúries, car il ne peut se défaire de l'idée que son vassal l'a trahi, malgré ses protestations de bonne foi (chap.148, p.363, l.72). L'objectif de Pierre est alors de parer le plus efficacement à l'invasion, en abandonnant ce qui est inutile et en renforçant ce qui peut être défendu. Savoir s'il peut compter sur la fidélité des

habitants est vital dans ces circonstances, comme cela l'est pour les habitants de savoir s'ils peuvent s'en remettre à lui ou s'il vaut mieux qu'ils se placent sous la protection du roi de France. A ce moment, la question de l'identification du roi se pose avec une acuité particulière et dans une grande tension des autres domaines du vrai: identifier le roi, le reconnaître, engage immédiatement la foi (la soumission à un ordre supérieur, au risque de sa vie) dans le but de (re)créer une réalité (l'ordre préexistant à l'invasion).

Les épisodes qui se succèdent montrent une gamme d'attitudes variées dans un environnement qui se dérègle à toute vitesse. Le roi agit d'abord avec l'énergie et l'esprit de décision qu'on lui connaît. Ses barons le convainquent de leur laisser assurer la défense de Peralada, qui commence à être encerclée par l'immense armée des croisés:

*Que, si la major partida de nosaltres, o encara tots cells qui aci som, érem morts, gens la terra per açò no seria perduda. Mas, ço que Déus no vulla, si de vós s'esdevenia àls, nós e tota la terra seriem perduts. Que, ja us siats vós un hom sols, la vostra persona, en tot lloc on sia present, amam més e ens fa més d'enfortiment que dos milia cavallers, e encara més, que fossen amb nós en ajuda. (chap.149, p.365, 1.49-55)*

A cette identification-profession de foi répond la scène du “tribunal” des habitants de Castelló: sommés de déclarer leur fidélité au comte d'Empúries et au roi, les petites gens ont répondu par une promesse d'engagement jusqu'à la mort, mais quand c'est au tour de quelques habitants plus riches de répondre, la séance doit être interrompue à cause d'une incursion des Français (chap.151). Les choses ne s'éclaircissent pas jusqu'à ce que le comte et le roi soient prévenus d'un piège qui doit leur être tendu le lendemain par les traîtres du village. Des lieux se rendent, le roi interrompt à lui seul le saccage du quartier juif de la ville de Gérone entrepris par les almogavares, qui font partie de ses troupes, les habitants abandonnent leurs biens et se réfugient vers le sud. Pierre ne perd pas confiance, il sait que les Français n'ont pas gagné la partie et qu'il peut compter sur la fidélité de ses barons, en particulier sur celle de Ramon Folch à qui il confie la défense de la ville de Gérone, transformée en une garnison vidée de ses habitants. Desclot reproduit longuement les échanges tels qu'ils ont pu avoir lieu entre Ramon Folch et son parent, le comte de Foix, émissaire du roi de France, qui essaie de négocier la reddition de la place. Il n'est pas question pour le noble catalan de renoncer à sa fidélité pour son roi et à son honneur personnel, malgré toutes ces promesses qu'il ne consent à écouter que parce que le comte est son parent (chap.156). Et la ville assiégée tient bon. Curieusement, c'est le roi, comme nous l'avons vu, qui brusquement cesse de jouer son rôle, lorsque les Aragonais lui refusent leur appui. Aux barons catalans qui viennent le trouver et le supplient de



leur permettre de se battre, il répond finalement qu'il va le faire avec eux, pour eux et pour la terre, car son sort personnel ne compte pas, et il leur annonce que tous les gains seront pour eux. C'est donc bien un point d'orgue à toute cette phase de la fidélité problématisée: c'est sous le signe d'une fidélité partagée à égalité entre le roi et les siens que la bataille va se poursuivre, et les victoires s'enchaîner, et la punition divine s'abattre sur les Français.

Cette humilité du roi d'Aragon, opposée à l'orgueil français, Pierre l'exprimera encore dans un discours adressé à ses troupes au moment où les Français en déroute évacueront le pays (chap.167).<sup>105</sup> Il s'excusera d'avoir si mal conduit les opérations, les remerciera et les exhortera à la bonne entente, et il sera acclamé par tous. Cependant, l'image du roi qui correspond sans doute le mieux au projet de Desclot est celle du bon berger, suivi aveuglément par son troupeau. Plusieurs scènes représentent ainsi le roi, accompagné d'hommes qui ne savent pas dans quelle dangereuse opération il les entraîne, mais qui lui font une entière confiance et le suivront jusqu'à la mort. Le récit de la fin de vie du roi poursuit cette identification religieuse en montrant un homme préoccupé par le salut de son âme et regrettant les conflits où le sens de son bon droit l'avait entraîné, et qui lui avaient valu l'excommunication et la guerre avec le pape (chap.168).<sup>106</sup>

### *Conclusion*

Notre parcours à travers la chronique de Desclot nous aura montré son insistance à construire les trois domaines de l'identité, de la réalité et de la loi. Même si les analyses de Cingolani nous révèlent à quel point le texte est manipulé et éloigné de la réalité, ces mêmes analyses corroborent (et, dirions-nous, justifient de bien meilleure façon) le souci de Desclot de faire primer l'impression de réalité et en même temps de donner une image modèle du roi. Malgré ces manipulations et les questions qui peuvent se poser sur l'intégrité du texte, il nous semble possible de parler d'une construction littéraire globale, visant à donner une représentation "vraie", à partir d'un travail sur les multiples aspects de cette notion.

---

105Cingolani estime faux, avec de bons arguments, ce discours "évangélique", qui contredit la correspondance du roi à cette époque, et se fonde sur la reconnaissance de fautes (la récréantise) qu'il a pu ne pas commettre. Voir *Historiografia, Propaganda...*, *op.cit.*, p.654-656.

106Cingolani montre que la reconstitution de ces derniers jours est inexacte et tendancieuse, même si Desclot ne fait pas explicitement renoncer Pierre à la Sicile pour se réconcilier avec l'Eglise. La réalité est qu'il n'en a jamais été question, et les sources sur lesquelles le chroniqueur se fonde sont probablement l'oeuvre de faussaires. Voir *Historiografia, Propaganda...*, *op.cit.*, p.666-676.

## **Chapitre 2: Correspondance de la chronique de Muntaner avec le schéma narratif.**

La chronique de Muntaner offre, dans sa première partie, une possibilité très intéressante de comparaison avec celle de Desclot, perceptible déjà dans le fait qu'elles consacrent à peu près le même espace à la même période historique: 147 chapitres au total chez Desclot pour Pierre II et Jacques Ier principalement, 145 chez Muntaner pour les mêmes personnages. L'analyse que nous avons faite des choix d'écriture de Desclot peut-elle être reproduite ici, ou le cas échéant peut-elle faire apparaître les motivations propres à cette deuxième chronique? Nous relèverons donc un certain nombre de différences, puis nous les commenterons. Dans un deuxième moment, nous interpréterons les spécificités de la chronique de Muntaner dans le cadre de ce qui nous semblera être son projet global. Enfin, nous nous pencherons plus spécifiquement sur une séquence qui correspond à l'accès du personnage de Muntaner au statut de protagoniste, et qui doit donc être révélatrice au point de vue de ce projet global, au niveau aussi bien des choix personnels effectués par le protagoniste qu'au niveau de leur représentation -exacte, euphémisée ou transformée- par le chroniqueur.

### **Comparaison avec la chronique de Desclot**

Au premier abord, on peut dire que les ressemblances l'emportent même si des différences sont sensibles. En effet, on retrouve chez Muntaner les mêmes personnages historiques, les mêmes actions, le même style épique, la même tendance romanesque, le même point de vue favorable à la dynastie aragonaise, la même exaltation de la fidélité... Du côté des différences, le plus marquant est l'identification explicite de l'auteur et son implication persistante dans la narration, comme s'il reproduisait les conditions d'un échange oral avec son auditoire. Il faut pourtant reprendre le corpus des éléments apparemment semblables pour faire apparaître des différences significatives entre les deux auteurs. Nous nous intéresserons donc en premier lieu à ces différences dans le choix et l'organisation des événements qui constituent la matière des récits, et à partir de là nous questionnerons, dans un deuxième temps, les différences plus proprement liées à l'écriture. Il faut signaler que le relevé de ces différences ne prétend pas être exhaustif, mais simplement suffisamment développé pour être significatif. Ce relevé ne prétend pas non plus entrer dans les

questions liées au problème de la double rédaction de la chronique de Desclot. Stefano Maria Cingolani considère établi que Muntaner connaissait la première rédaction mais pas la seconde. Certains points communs entre cette deuxième rédaction et la chronique de Muntaner pourraient provenir d'une source, ou même d'une inspiration, commune (par exemple, l'élaboration des derniers moments de Jacques Ier). Nous reviendrons dans notre troisième partie sur la problématique de cette double rédaction, qui reste, même pour son auteur, une hypothèse. Nous estimons, en tout cas, que même dans ces conditions un peu incertaines, la comparaison que nous allons faire peut être suffisamment révélatrice en ce qui concerne le projet de Muntaner.

### *Panorama des différences*

On organisera l'exposé de ces différences en considérant d'abord les événements qu'un seul des deux auteurs a choisi de traiter, ensuite on se posera la question d'éventuelles différences significatives dans l'organisation chronologique, et enfin on verra les cas de versions différentes d'un même événement.

### Le choix des événements

-avant le couronnement de Pierre II:

Muntaner fait explicitement le choix de faire démarrer sa chronique à partir du règne de Jacques Ier, pour le motif qu'il veut se limiter aux périodes qu'il a personnellement vécues: "*E per ço reconte aquestes coses que cascun sàpia que jo viu lo dit senyor rei e que pusc dir ço que d'ell viu e aconseguí, que d'als jo no em vull entremetre sinó de ço que en mon temps s'és fet*" (chap.2, p.23). Il ne traite donc pas, comme Desclot, des débuts de la monarchie catalano-aragonaise ou des prédécesseurs de Jacques Ier, à l'exception de son père Pierre Ier à l'occasion du récit des circonstances particulières de l'engendrement de son fils (chap.3-6).

Le récit correspondant au règne de Jacques Ier s'étend jusqu'au chapitre 28 chez Muntaner, tandis qu'il couvre soixante-trois chapitres chez Desclot, avec des développements assez importants concernant des événements liés à l'infant. Chez Muntaner, Jacques Ier est vraiment le protagoniste

et Pierre apparaît comme personnage plus secondaire pendant cette période. Cela peut correspondre à une mise en valeur de la fonction royale.

La conquête de Majorque, qui est longuement développée chez Desclot (alors qu'elle n'est pas directement liée à son objet principal), est réduite à deux chapitres chez Muntaner<sup>107</sup> (chap.7 et 8). Mais la lutte de l'infant Pierre contre la sédition nobiliaire, et notamment l'épisode de la mise à mort de son frère bâtard, est passée totalement sous silence. On peut noter qu'inversement, après une fin de règne présentée de façon assez semblable par les deux auteurs (un lien fort unissant le père et le fils engagés dans la lutte contre les Sarrasins, chap.27), Muntaner signale le partage des royaumes entre ses deux fils (Desclot ne parle que de Pierre) (chap.29). De même, Muntaner a signalé le peuplement catalan effectué par Jacques Ier après la conquête de Murcie (chap.17). Ces détails peuvent montrer une vision plus générale chez Muntaner, alors que Desclot est davantage centré sur le portrait de son personnage.

-après le couronnement de Pierre II:

Nous reviendrons sur la séquence préalable à l'invasion de la Sicile qui présente surtout, par rapport à Desclot, des modifications de la chronologie. Nous noterons ici des informations supplémentaires données par la chronique de Muntaner, et, inversement, des épisodes occultés. On remarque en effet quelques ajouts de Muntaner par rapport à Desclot: après l'invasion, il mentionne la mort au combat du comte d'Alençon (chap.70), ce qui, nous dit Muntaner, encouragera son frère, Philippe le Hardi, à combattre Pierre d'Aragon (chap.79); il parle de l'attribution à Rome de la couronne d'Aragon à Charles de Valois (chap.103), ce qui n'est pas tout à fait exact<sup>108</sup>; il signale aussi, un peu plus tard, la mort de Charles d'Anjou (chap.118). En plus de ces informations assez exactes, qui montrent que Muntaner ne se contentait pas de recopier Desclot, et qui signalent son intérêt pour l'histoire générale du conflit, il en est d'autres fausses ou déplacées, qui montrent à tout le moins qu'il n'avait pas une connaissance précise des faits. Par exemple, la "bataille des comtes" (chap.105), certainement inventée pour Soldevila<sup>109</sup>, et les combats autour d'Agosta de l'infant Jacques et de l'amiral Roger de Loria cités au moment de faits approximativement situés en 1283-1284

---

107Muntaner explique à la fois que cela n'appartient pas à "sa matière", sans dire précisément ce qu'est cette matière, et que beaucoup d'autres livres ont raconté cet épisode, sans dire précisément lesquels: "*Cor per ço me n'estic, cor ja se'n són fets molts llibres de la sua vida e de les sues conquestes e de la sua bonea, e cavalleries, e assaigs e proeses. Mas en suma vos ho contaré, per ço que mills vengà a la matèria de què us vull parlar.*" (chap.7, p.30)

108Soldevila indique que cette cérémonie d'investiture eut lieu à Paris, après serments prêtés au pape par Philippe et son fils Charles. Voir SOLDEVILA, F., éd., *Les quatre grans cròniques*, Selecta, Barcelone, 1971, p.963, n.1 du chap.CIII.

109Ibidem, p.964, n.7 du chap.105.

(chap.106-108) pourraient se baser sur la reprise de la ville d'Agosta par l'amiral Roger de Loria en 1287, et sur une campagne menée en Calabre en 1288, par Jacques, devenu roi de Sicile, et l'amiral<sup>110</sup>.

Du côté des événements rapportés par Desclot et, on peut le dire, occultés par Muntaner, on trouve de nouvelles luttes contre des nobles conjurés en 1280, une embuscade tendue au roi à son retour de Bordeaux par Jean Núñez en 1283<sup>111</sup>, l'épisode du siège d'Albarrasí, la ville de ce même Jean Núñez en 1284, et la révolte barcelonaise dirigée par Béranger Oller en 1285. Muntaner omet également de parler du séjour de Pierre au palais de son frère à Perpignan, et de la fuite du roi de Majorque dans des circonstances peu glorieuses. Il s'efforce au contraire de donner une vision idyllique des rapports entre les deux souverains, à travers certaines inventions que nous mentionnerons un peu plus bas à propos des versions différentes données d'un même événement.

-au moment de l'invasion française:

Les événements principaux sont les mêmes dans les deux chroniques, mais les versions données diffèrent comme nous le verrons. Il y a quand même quelques épisodes secondaires et néanmoins significatifs qui ne sont rapportés que dans l'une ou dans l'autre. En fait, c'est dans la chronique de Desclot que l'on trouve le plus de détails. Par exemple plusieurs épisodes concernant les rapports des Français avec le roi de Majorque et la population roussillonnaise, un haut fait du comte d'Empúries, l'action de Ramon Folch pendant le siège de Gérone; et puis, particulièrement significatif, le moment de "bouderie" du roi qui se désintéresse du problème, vexé qu'il est par les résistances aragonaises. Lorsqu'il se reprend, Desclot cite des actions du roi qui ne sont pas toutes rapportées par Muntaner: après une nuit de prière au monastère de Montserrat, il ose défilier avec ses hommes sous les yeux de l'armée croisée qui assiège Gérone. Muntaner, pour finir, ne fait pas non plus état du discours tenu par le roi à son armée à Panissars, discours humble au moment de la victoire, et qui provoquait l'admiration du premier éditeur moderne du texte catalan de la chronique de Desclot (et par ailleurs traducteur de celle de Muntaner), l'historien français Buchon.

Du côté de Muntaner, on peut citer trois faits propres à sa chronique: d'abord, l'aventure de la "Mercadera" à Peralada (chap.124), une femme du village qui a capturé un chevalier français; ensuite, l' "holocauste" commis par un amiral français à Sant Feliu de Guixols (chap.127), qui a

110Hypothèse personnelle d'après FORT I COGUL, E., *Roger de Llúria*, R. Dalmau, Episodis de la història, 81, Barcelone, 1966, p.40.

111Cette omission-là peut s'expliquer par le fait que, selon Cingolani, cette embuscade est sans doute une invention de Desclot, qui n'apparaît que dans la seconde rédaction de sa chronique. Voir CINGOLANI, S.M., *Historiografia, Propaganda...*, *op.cit.*, p.485-490.

traîtreusement enfermé les habitants qu'il avait promis d'aider, et a mis le feu à l'édifice; et enfin, des précisions concernant les contacts des armateurs catalans Ramon Marquet et Berenguer Mallol avec leurs espions à Cadaquès (chap.130). Les récits concernant les actions maritimes, en général, coïncident peu.

### Le rapport à la chronologie

Coll i Alentorn fait remarquer dans son introduction que Desclot procède régulièrement à des retours en arrière. En effet, il tient à expliquer les tenants et aboutissants des faits qu'il raconte et il ne manque pas de préciser les dates quand il passe à l'explication d'une autre série de faits, de sorte que le lecteur peut situer les événements les uns par rapport aux autres. Le traitement du temps par Muntaner est beaucoup moins rigoureux du point de vue historique, bien qu'il prétende respecter les lois du genre, comme en témoignent ses excuses lorsqu'il veut raconter un haut fait de Conrad Llança (chap. 19) qui est postérieur à l'époque qu'il est en train de rapporter. Il procède donc, d'une certaine façon, à l'inverse de Desclot en prétendant retracer une continuité historique, mais en bousculant en réalité tous les repères. Finalement, l'histoire rapportée par Muntaner semble parfois tenir davantage à un scénario qu'à la réalité.

Voyons les exemples les plus flagrants de ce phénomène qui, il faut quand même le dire, ne transforme pas la réalité au point qu'un historien comme Soldevila, qui a cherché à reconstituer les faits et gestes de Pierre au jour le jour, renonce à trouver dans la chronique de Muntaner des détails vrais.

Ce sont les événements liés à la conquête de la Sicile par Charles d'Anjou d'abord, puis par Pierre, et à la guerre menée par Roger de Loria, qui donnent lieu aux adaptations les plus importantes. Nous pouvons en effet observer comment Muntaner paraît situer tous ces événements durant le règne de Pierre, alors que celui-ci n'est roi que depuis 1276, et que la couronne de Sicile a été proposée à Charles en 1252 et finalement acceptée en 1263 (un an après le mariage de Pierre avec Constance Hohenstaufen). Au chapitre 32, Muntaner explique que la couronne de Sicile a été proposée à divers rois chrétiens, dont le roi Pierre d'Aragon, commettant une erreur en plus d'un anachronisme, mais au chapitre 34 il situe correctement la bataille de Bénévent, qui permit à Charles de s'emparer effectivement de l'île, en 1266. Puis, Muntaner montre les préparatifs militaires et diplomatiques de Pierre qui cherche à venger sa femme, Constance, dont le père, Manfred de Sicile est mort dans cette bataille. Au niveau diplomatique, pour pouvoir peser sur le roi de Castille, il est dit que Pierre monte une expédition (ce qui est faux) pour s'emparer des Infants de

la Cerda (chap.40), qui sont effectivement tombés en son pouvoir en 1278. En tout cas, ces préparatifs débouchent assez rapidement, il faut le croire, sur le départ d'une expédition maritime, dont le roi seul connaît la destination, et que Muntaner situe correctement en 1282, l'expédition vers la côte d'Afrique dont ni Muntaner ni Desclot ne disent qu'elle fut un prétexte, bien qu'elle apparaisse forcément ainsi chez Muntaner, qui paraît bien être le plus proche de la vérité historique<sup>112</sup>. Cette séquence montre en tout cas à l'évidence que Muntaner ne s'attache pas à ce qui doit lui apparaître comme des détails de chronologie (une durée de vingt ans ramenée à une action trépidante), au contraire de Desclot, mais que ce qui l'intéresse c'est de fournir une séquence narrative qui donne des motifs psychologiques aux actions. On peut voir, dans la même séquence, un effet du même ordre, puisque selon Muntaner, c'est une scène de jalousie de sa femme qui a poussé Charles à accepter la couronne de Sicile<sup>113</sup>.

Nous avons signalé plus haut l'erreur de Muntaner qui situe à l'époque correspondant aux années 1282-1283 des actions qu'il attribue à l'infant Jacques assisté de Roger de Loria, qui nous paraissent inspirées de faits postérieurs de quelques années. Un autre exemple de déplacement dans le temps, plus minime, est celui de l'arrivée de la reine Constance en Sicile (chap.95-98), correctement située par Desclot avant le duel de Bordeaux de juin 1283, et après celui-ci par Muntaner. La cause de ce déplacement pourrait être le désir de Muntaner de broder sur une scène de séparation de Pierre et de Constance, à Barcelone, sur laquelle nous allons revenir.

Pour la période suivante, c'est à dire celle de l'invasion française, les inversions chronologiques sont minimales entre les deux chroniques, cela étant peut-être dû au fait que c'était des événements que Muntaner avait pu vivre de plus près.

### Les différentes versions d'un même événement

Plutôt que de versions différentes, il faudrait parler des inventions de Muntaner dont on peut réunir ici un certain nombre d'exemples pour faire voir à quoi elles tendent. En voici une énumération

---

112 Voir, à propos de la question des projets secrets de Pierre, *Historiografia, Propaganda,...*, *op.cit.*, p.343-347. Il faut bien sûr tenir compte du fait que Desclot veut respecter la vérité officielle, ce qui n'était pas exactement le cas dans sa première rédaction qui était beaucoup plus explicite.

113 Là encore, l'opposition des deux chroniqueurs n'est pas aussi simple: Cingolani nous apprend que la première rédaction de Desclot contenait cette légende, dont elle est d'ailleurs le premier témoignage (*Historiografia, Propaganda,...*, *op.cit.*, p.226-227). Elle y était utilisée dans un sens défavorable à Charles, pour montrer l'insignifiance du motif qui l'avait conduit à accepter la couronne sicilienne (ou à l'usurper, selon la perspective gibeline). Mais, à l'origine, d'après les versions de cette légende qui circulaient dans les milieux guelfes au début du XIVe, son sens était favorable à Charles qui était dépeint comme un chevalier prêt à tous les défis pour plaire à sa dame (*Ibidem*, p.227-234). Du coup, il n'est pas si évident de savoir dans quel sens Muntaner l'emploie: il devrait soutenir le bon droit de Pierre, mais il est toujours prêt à adhérer aux contes chevaleresques.

classée par ordre d'apparition.

La conception de Jacques Ier: un subterfuge de Marie de Montpellier pour Desclot; un plan mis en oeuvre par les principaux hommes de Montpellier, consigné par deux notaires et soutenu par les prières de toute la population, pour Muntaner (chap.3-6).<sup>114</sup>

Pierre retient les infants de la Cerda qui passent sur son territoire, selon Desclot; Pierre monte une expédition pour aller s'emparer des infants de la Cerda en Castille, selon Muntaner (chap.40).

Une bataille contre les Sarrasins non livrée à Alcoll avant le départ pour la Sicile, pour Desclot qui s'efforce de justifier ce qui pourrait passer pour une faiblesse; une grande victoire pour Muntaner (chap.55).

Les Français massacrés par la population de Messine qu'ils étaient en train d'assiéger, et Charles d'Anjou contraint à se réfugier en Calabre, selon Desclot; selon Muntaner, ce sont les almogavares qui ont fait cela (chap.65).

Lorsque Pierre quitte la Sicile pour se rendre au duel prévu à Bordeaux, une tempête dérouté son bateau et le fait passer à proximité d'Alcoll, selon Desclot; Muntaner explique que le roi d'Aragon se rend volontairement à Alcoll, qu'il y aborde incognito et qu'il s'informe auprès d'un Sarrasin de l'opinion -extrêmement louangeuse- que la population locale a de lui (chap.85).

A la place de la simple mention de l'arrivée de la reine en Sicile avec ses trois enfants, que l'on trouve au chapitre 103 de Desclot, correctement placée trois jours avant le départ de son mari pour le duel de Bordeaux, Muntaner, après ce duel, fait se rejoindre le roi et la reine à Saragosse et décrit leur passage jusqu'à Barcelone, fêtés par le peuple à travers le pays, leur arrivée dans la capitale catalane, la réunion des *Corts* (qui n'a en fait pas eu lieu) avec la venue fraternelle de Jacques de Majorque, et le départ processionnel de Constance accompagnée par toute la population jusqu'au port tandis que Pierre préférait cacher sa tristesse dans l'intimité de son palais (chap. 94 et 95).<sup>115</sup>

---

114Cingolani explique que la première élaboration littéraire de l'épisode remonte aux *Gesta Comitum Barcinonensium IV*, qui donnent l'initiative aux notables de Montpellier, ce que reprendra Muntaner, qui: "(...) *més conciliador, exaltador i patètic com sempre, utilitza els tres relats precedents, el de Jaume I i el de Desclot, i també el de les GCB IV, per fer-ne una versió més honorable, més edulcorada i més moralista*". Desclot, selon Cingolani, s'écarte de la version des GCB IV, qu'il connaît, pour remodeler l'épisode à sa façon (*Ibidem*, p.88 et 102).

115Tout est donc faux dans cette peinture, et en particulier la présence de Jacques de Majorque, pour lequel Muntaner invente une autre rencontre avec son frère au chapitre 112, pour des discussions dont il prétend ne pas connaître le fin mot mais qui pourraient avoir porté sur une stratégie commune à l'égard des Français, la sagesse recommandant que



La résistance de la population d'Elne à l'occupant français, bientôt noyée dans le sang, chez Desclot; le massacre gratuit de cette population par une armée française qu'elle venait accueillir à la demande du roi de Majorque, chez Muntaner (chap.121).

La trahison des habitants de Castelló d'Empúries, qui fournissent aux Français le moyen de passer la chaîne des Albères, chez Desclot; la même information donnée par les religieux français d'un monastère voisin, chez Muntaner (chap.122).

L'embuscade préparée contre le roi d'Aragon par les mêmes habitants de Castelló, à laquelle il échappe de peu en compagnie du comte d'Empúries, chez Desclot; l'imploration de ces habitants pour que le roi leur permette de se livrer aux Français, étant donnée leur situation désespérée et l'impossibilité du roi de les défendre, ce pour quoi il leur accorde sa permission, chez Muntaner (chap.126).

L'abandon et la destruction par le feu de Peralada, avant l'épisode de Castelló, et la colère de Pierre et le châtement infligé aux almogavares qui avaient entrepris de ravager le quartier juif de Gérone, après l'épisode de Castelló, chez Desclot; le village de Peralada, celui de Muntaner, ravagé par l'incendie provoqué par les almogavares, qui ne voulaient pas que l'on défende cette cité imprenable car ils ne voyaient pas ce qu'ils pouvaient y gagner, cet incendie étant une des causes de la peur des habitants de Castelló, chez Muntaner.

Le jour de la "Sainte Marie d'Août", le roi d'Aragon et ses hommes doivent faire face à une troupe de chevaliers français. Au cours du combat, où il se montre particulièrement hardi, le roi abat un soldat de Navarre, dans la chronique de Desclot; dans celle de Muntaner, le même jour dans des circonstances assez similaires, le roi abat le comte de Nevers (chap.134).

Au cours de la débâcle française, Philippe le Hardi meurt à Perpignan, selon Desclot; il meurt près de Peralada, selon Muntaner (chap.138).

A l'issue de cette guerre, Pierre prépare une expédition contre Majorque, l'île du frère qui l'a trahi, dans la chronique de Desclot; cette expédition, selon Muntaner, est un prétexte pour mettre Majorque sous protection contre un chantage du roi de France qui détient les fils du roi de Majorque

---

Jacques leur laissât le libre passage à travers sa terre.

en otage, ce qui est aussi faux puisqu'ils sont prisonniers du roi d'Aragon, comme l'a expliqué Desclot (chap.141).

Au moment de mourir, Pierre veut se réconcilier avec l'Eglise en reconnaissant ses torts envers elle, selon Desclot; Muntaner évoque, sans les spécifier, des torts à réparer, laissés à la discrétion des prélats qui entouraient le roi mourant, et insiste sur les dispositions testamentaires du roi, qui ne laissent aucun doute sur sa succession en Sicile (chap.145).

### *Commentaires sur le rapport avec la chronique de Desclot*

La chronique de Muntaner apparaît donc bien comme étant extrêmement proche de celle de Desclot, mais avec un parti-pris de transformation plutôt que de simple reprise. Cette différenciation a longtemps entretenu le doute sur la réelle connaissance que Muntaner pouvait avoir de la chronique de son devancier, avant que Cingolani montre que de nombreuses différences tenaient au fait que Muntaner ne devait connaître que la première rédaction de cette chronique. Comme nous l'avons dit, nous ne souhaitons pas entrer dans le détail de cette distinction entre les épisodes que Muntaner connaissait et ceux qu'il pouvait ne pas connaître. Des considérations assez générales sur ces différences doivent être suffisantes pour caractériser l'intention de Muntaner.

Muntaner, comme Desclot, entend parler des “faits” de ses personnages (par exemple, au chapitre 2, p.24: “*E d'ell avant parlaré dels fets del molt alt senyor En Pere..*”). Mais, autant Desclot construit son récit sur une apparence d'objectivité, livrant la réalité brute, autant Muntaner s'estime en devoir de donner à ce qu'il raconte le statut de “merveille”, répondant ainsi à l'injonction reçue dans le prologue (chapitre 1, p.22: “*-Muntaner, lleva sus e pensa de fer un llibre de les grans meravelles que has vistes que Déus ha fetes en les guerres on tu és estat, com a Déu plau que per tu sia manifestat.*”)

Le répertoire des faits cachés, inventés ou transformés, indique une direction assez claire: il s'agit pour Muntaner de gommer tous les conflits internes au royaume d'Aragon, de donner l'image d'une famille royale totalement unie (alors qu'entre l'époque dont il parle et celle où il écrit plusieurs guerres fratricides ont eu lieu), et de présenter une société unanime dans l'amour pour le roi et la fidélité à Dieu (le désir de voir rétribuer cet amour et cette fidélité n'est pas absent comme on peut le percevoir, par exemple, dans le traitement spécial qu'il accorde à son village natal de Peralada); bref, un monde dans lequel toutes les entreprises du roi d'Aragon ou favorables à lui réussissent. Ce

maquillage a pour effet involontaire de donner une image figée, stéréotypée, des protagonistes, particulièrement Pierre d'Aragon qui apparaît comme un héros sans faille, sans la présence et l'épaisseur qu'avait su lui donner Desclot. La chronique de Muntaner ne manque pas de vie, au contraire, mais celle-ci est tout entière dans l'enthousiasme du narrateur et dans l'inventivité de son intrigue. On a bien, face au héros, des adversaires bien typés, mais leur caractérisation semble directement décalquée de Desclot (personnages de Charles d'Anjou, du roi de France et de ses fils, du cardinal légat du pape). De par les événements qu'elle rapporte, la chronique de Muntaner ne donne donc pas une impression de réalisme, mais plutôt de réalité enchantée. La question se pose de la réception de cette chronique dans la société contemporaine. Muntaner écrivait plus de quarante ans après les faits narrés dans cette première partie, pour un public qui pouvait ne pas avoir accès facilement à des informations fiables. On peut remarquer que dans les faits qu'il manipule, il utilise parfois des traits en partie véridiques qui pouvaient servir à présenter une version plausible des faits racontés: par exemple, quand il affirme que le roi de France détenait en otage les fils du roi de Majorque, alors qu'ils étaient prisonniers du roi d'Aragon; ou bien lorsqu'il fait détruire Peralada par les almogavares, alors que c'est à Gérone que le roi a dû intervenir contre eux. On peut remarquer aussi qu'il est assez ingénieux dans ses inventions visant à expliquer que malgré les apparences Jacques de Majorque et Pierre d'Aragon étaient absolument solidaires. Cependant, il paraît difficile de croire qu'il pouvait espérer convaincre son public que les choses s'étaient passées ainsi alors que la mémoire des révoltes nobiliaires, qui n'étaient pas terminées, et des guerres intra-dynastiques, qui allaient reprendre, ne devait pas être éteinte. Malgré tout, Muntaner insiste sur la réalité de faits qu'il rapporte en tant que témoin, ou au moins pour cette première partie en tant que contemporain (chap.2, p.23: “(...) *que d'àls jo no em vull entremetre sinó de ço que en mon temps s'és fet.*”), il affirme par exemple, au moment où il veut se justifier de rapporter un épisode qui n'aura lieu que plus tard: “*Emperò on se vullen sien meses les raons, que de ço vos faç tots segurs que tot és veritat, així com trobarets per escrit, e no hi metats dubte negun.*” (chap.19, p.45)

Cette contradiction entre une manipulation évidente, une réécriture orientée, et l'affirmation de la réalité de ce qui est dit, implique, selon nous, la nécessité d'une lecture allégorique ou figurée de la chronique.

Ni Desclot ni Muntaner ne sont des historiens au sens moderne, c'est-à-dire occupés à étudier l'évolution d'un phénomène à travers le temps. Ils le sont néanmoins au sens ancien, dans la mesure où ils entendent conserver la mémoire de personnes et de faits remarquables, dans le but d'édifier leurs lecteurs. Mais ils sont aussi historiens au sens où leurs chroniques peuvent répondre à la définition d'un récit cohérent basé sur des faits vrais, avec certaines limitations que nous venons

d'évoquer, notamment en ce qui concerne Muntaner. Nous avons pu remarquer une opposition entre les deux chroniqueurs dans leur rapport à la scène réelle des événements passés: Desclot rapporte des épisodes découplés les uns des autres, il approfondit les causes et les conséquences pour donner une représentation claire et complète de la situation, il indique les correspondances chronologiques entre des événements séparés, et il omet de mentionner des événements "historiques" qui n'ont pas de rapport direct avec le portrait qu'il est occupé à brosser; Muntaner relie les événements les uns aux autres, il déforme la chronologie pour l'adapter à son intrigue, il exploite le registre psychologique pour expliquer les actions, il intègre à sa trame des événements extérieurs significatifs (outre la mort de Charles d'Anjou, la réception de Jacques Ier au concile de Lyon par exemple, ou ses discussions avec son gendre Alphonse X de Castille...), et il présente ce long récit qu'il compose comme étant la réalité: c'est à cela que l'on doit croire. Autrement dit, il y a une opposition profonde entre Desclot et Muntaner: le premier veut faire apparaître le sens sans le dire explicitement, il met en forme (savamment) des extraits d'une réalité rendue sensible par un art romanesque qui replonge le lecteur dans le vécu, à la fois celui des acteurs et celui des témoins, il suscite un processus de révélation et il ne porte qu'exceptionnellement un jugement; le second pointe en permanence la cohérence de tous les éléments entre eux, l'action qui se déroule est une confirmation de son affirmation de principe, l'ensemble de son récit est structuré rhétoriquement par une intention de persuasion, c'est à dire qu'il est présenté comme un discours vrai.

Les considérations précédentes nous amènent à commenter plus précisément ce point de différence essentiel entre Desclot et Muntaner: la position en retrait de l'un et l'omniprésence de l'autre. Desclot, en quelque sorte, se désengage de son récit, il n'est que le porte-parole des faits: "*diu lo conte*" ou "*diu lo llibre*" sont les expressions qu'il répète (sans qu'il soit d'ailleurs possible de repérer une nuance entre elles). Chez Muntaner, les expressions correspondantes sont "*què us diré?*" et "*és veritat*" et son engagement personnel est manifesté dès le prologue, dans lequel une apparition surnaturelle lui transmet un message divin selon lequel sa vie a été préservée au milieu de tous les dangers qu'il a traversés à seule fin de lui confier la mission d'écrire ce livre. Certes, ces deux attitudes ont une origine commune dans la tradition rhétorique: il s'agit dans les deux cas d'agir sur la "preuve éthique", chez Desclot en se présentant d'une façon humble et désintéressée, chez Muntaner en insistant sur le crédit qu'on doit lui accorder. Mais, le fait que Muntaner prenne à ce point le contre-pied de Desclot et qu'il transforme, comme on l'a vu, le contenu des faits rapportés, pourrait laisser penser qu'il souhaite imposer une nouvelle version de cette histoire. Sa chronique serait bien une réécriture de celle de Desclot, mieux accréditée tout en étant, d'évidence, en partie fictive, et de toute façon très orientée. La question serait alors: pourquoi réécrire cette

histoire puisque au bout du compte les deux chroniques paraissent avoir le même objectif politique et moral? La différence dans le mode d'écriture serait-elle malgré tout liée à une différence d'objectif? À la volonté d'afficher un unanimisme mis à mal chez Desclot? Ou bien l'histoire reprise de Desclot prend-elle un autre sens dans le projet global de la chronique de Muntaner, dont en effet elle ne constitue que la première partie? On voit que le rapprochement des deux chroniques, pour révélateur qu'il soit, provoque aussi des interrogations que l'on doit reporter sur l'étude interne de la chronique de Muntaner.

### **Le projet de Muntaner**

Une critique satisfaisante de la chronique de Muntaner ne peut provenir que de l'appréhension de son projet global, même si par ailleurs nous pouvons estimer fructueuses toutes les comparaisons pertinentes. Lorsque l'on considère la suite de cette chronique en suivant les mêmes critères d'observation que ceux que l'on vient d'utiliser, c'est à dire en analysant le traitement des faits chez Muntaner à la lumière des connaissances apportées par les historiens, on constate tout d'abord la continuité du discours du chroniqueur. Les déformations de la réalité se poursuivent, notamment avec le silence sur l'alliance entre Jacques II d'Aragon et Charles II, le fils et successeur de Charles d'Anjou, et la participation de l'Aragon à la guerre menée contre Frédéric de Sicile, deuxième fils de Pierre. Les victoires succèdent aux victoires et l'empire catalano-aragonais prospère et s'étend. Muntaner poursuit son discours providentialiste et continue de tisser une histoire sans lacune au niveau du récit mais pleine de trous en ce qui concerne la réalité. Pourtant, on peut penser que la chronique change complètement de nature au cours de cette évolution, malgré la continuité apparente. Ce changement décisif correspond à l'intervention de Muntaner en tant que personnage de l'histoire qu'il raconte. Le texte se transforme alors, sans rupture apparente, en un hybride de chronique et d'autobiographie. Il convient donc de reprendre l'analyse du discours de Muntaner en tenant compte de cette dimension nouvelle.

#### *Un problème de cohérence*

Si l'on reprend l'organisation générale de la chronique, on constate la tendance de Muntaner à classer les événements par règne et à focaliser l'action sur le roi. C'est le cas du chapitre 2 au chapitre 28, organisés autour du personnage de Jacques Ier; c'est le cas du chapitre 29 au chapitre

146 organisés autour de Pierre II, avec l'inclusion que nous avons signalée d'événements qui étaient en réalité survenus avant; c'est encore le cas du chapitre 147 au chapitre 174, autour d'Alphonse III, le fils aîné de Pierre, dont le court règne est encore une fois évoqué à travers une succession d'événements heureux survenus dans un contexte de réjouissances chevaleresques alors qu'il correspond en fait à un moment d'accablement intérieur et extérieur pour le royaume. Ce devrait donc être encore le cas du chapitre 175 au chapitre 292, pour le règne de Jacques II, mais là le récit prend une ampleur nouvelle et des directions variées, qui laissent peu de place à l'évocation de la figure du monarque. En effet, au chapitre 193, au détour du récit des déboires subis par les Français dans leurs tentatives de reconquête de la Sicile, Muntaner donne une autre des raisons qui l'ont poussé à écrire son livre:

*Ara vos lleixaré a parlar de misser Carles de França, qui va percaçant la gent qui ab ell deu passar en Sicília, e tornar-vos he a parlar d'un valent hom de pobre afer, qui per sa valentia muntà, a pocs de temps, a més que null hom qui anc nasqués. E per ço vull parlar d'ell, en aquest cas, car los afers seus qui avant se seguiran foren fets meravelloses e de gran cosa, e qui tots són reputats, e deuen ésser, al casal d'Aragón; e com, en partida, la cosa per què jo em són mogut a fer aquest llibre, és per les grans meravelles qui per ell se són mogudes e esdevenegudes, e grans victòries que catalans e aragoneses han haïdes en Romania per lo seu començament. De les quals meravelles null hom no poria recontar la veritat con jo faç, que fui en Sicília, en la sua prosperitat, procurador general seu, e cabí en tots los seus afers majors que ell féu, e per mar e per terra; per qué cascuns me'n devets creure. (chap.193, t.II, p.58)*

Ainsi, tout en poursuivant l'histoire du sort glorieux réservé au royaume d'Aragon, tout en maintenant intacte la trame de son récit -on remarquera comment dans la première phrase, l'auteur laisse en suspens l'action de Charles de Valois, qui sera reprise par la suite-, Muntaner change de protagoniste en indiquant que c'était un des buts poursuivis dès l'origine, et il justifie cette apparente digression -cela paraît même déchoir que de passer d'un protagoniste royal à un petit semi-noble comme Roger de Flor, même si son destin va lui faire jouer les premiers rôles à Byzance-, d'une part par le fait que la geste qui va suivre est un élément de plus composant l'honneur de la famille royale d'Aragon et d'autre part par sa position de témoin absolument privilégié.

A partir de ce moment, le principe d'organisation que nous avons constaté n'existe plus. A l'intérieur du règne de Jacques II, différents personnages occupent tour à tour le rôle de protagoniste: Frédéric, Roger de Flor, Muntaner et ses compagnons d'aventure, Ferdinand de Majorque, l'infant Alphonse. Quel est donc, en fin de compte, l'objet de son récit?

Muntaner combine plusieurs traits historiographiques contemporains, dont Bernard Guenée<sup>116</sup> donne les caractéristiques: son récit est "véridique" (il est censé y avoir identité entre le récit et les faits),

---

116GUENEE, B., *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Aubier, Paris, 1980.

constitué des actions remarquables de personnages remarquables, emphatique par conséquent, donnant le bon exemple, révélant l'invisible divin, prophétique, moralisateur, plus volontiers édifiant que respectueux de la vérité historique (B. Guenée, *op.cit.*, p.19 à 29), spontané et s'intéressant au passé proche comme une histoire franciscaine (p.57), de propagande et de témoignage (p.63 à 80). On y retrouve également la propension à se présenter comme un "homme authentique", "à l'autorité duquel il faut croire" (p. 133).

On pourrait donc interpréter les "incohérences" de la *Crònica* de Muntaner (forme hybride, absence d'objet unique, trucage de la réalité historique...) comme un simple effet de l'amateurisme de l'auteur, encouragé par des pratiques contemporaines qui ne correspondent pas à nos critères de sérieux. On peut voir en Muntaner un propagandiste enthousiaste, sincère dans ses convictions religieuses et politiques, mettant le récit de son expérience personnelle au service de son souverain, et proposant une version de ce récit qui corresponde à l'idéal qu'il défend.

### *Au-delà de la propagande*

La volonté de propagande chez Muntaner ne fait pas de doute, et elle peut suffire à expliquer la forme et le but de sa chronique. Mais les lecteurs touchés par l'expérience vécue et son ton personnel n'ont pas dû manquer depuis le XIVe siècle, même si on a bien sûr plutôt des témoignages des XIXe et XXe siècles à ce sujet. C'est sans doute, à moins que ce soit une illusion romantique, qu'au-delà de la propagande et des contradictions apparentes, on doit pouvoir retrouver une écriture signifiante.

Il s'agit donc pour nous de proposer une analyse de la chronique en tant qu'oeuvre littéraire, dans laquelle les incohérences et les contradictions sont en fait porteuses de sens, et de faire émerger une part implicite et interrogative, dissimulée derrière les affirmations assénées comme des évidences.

Cette force poétique que nous prétendons mettre au jour, d'un ordre bien distinct de celle existant chez Desclot, nous paraît résider cependant dans l'articulation du même schéma narratif, l'identification par la réalisation d'une croyance, sauf que l'identification ici n'est plus celle de Pierre II, ou celle d'un autre des divers protagonistes royaux, mais celle de Muntaner lui-même, seul personnage faisant le lien entre toutes les facettes de sa chronique. Cette différence d'objectif le sépare radicalement du projet de Desclot, et rend compte de sa visibilité en tant qu'auteur, narrateur et personnage. Elle désigne aussi la plus grande complexité du projet de Muntaner qui ne peut pas, à cause de son rang subalterne, afficher un objectif de cet ordre. Il y a cependant une parenté

structurelle: Desclot créait un processus d'identification à partir de l'établissement d'une réalité peu à peu structurée par la nécessité d'une croyance; Muntaner fait advenir (sans le dire explicitement) sa propre identification dans le jeu de la réalisation historique, le passage du passé au présent, interprétée au travers d'une croyance politico-religieuse qui est comme une image du sens de sa vie.

### *Muntaner et l'histoire*

Pour saisir la cohérence de la *Crònica*, il vaut donc mieux examiner les choses du point de vue d'un projet d'expression personnelle de Muntaner plutôt que d'un point de vue historien. Le récit de ses propres aventures par Muntaner est la partie la plus dense et la plus intéressante de la chronique. La question devient alors: pourquoi Muntaner ne s'est-il pas contenté de ce récit -qui représente environ soixante-dix chapitres du dernier tiers de la chronique (qui en compte au total 298)?

La réponse à la question posée se déduit assez facilement de l'ensemble du discours de Muntaner, même si son entreprise consiste justement à dissimuler ses raisons derrière une pseudo-objectivité historique. On peut distinguer trois raisons essentiellement qui justifient l'enchâssement du récit personnel à l'intérieur d'une histoire beaucoup plus développée: l'humilité, le service et l'authentification réciproque. Ces trois notions, qui sont comme une variation sur le thème unique de la fidélité, correspondent à autant de contraintes d'écriture qui rendent compte des multiples facettes de la chronique.

Muntaner ne souhaite pas apparaître comme écrivant sa propre histoire (genre réservé aux personnages illustres). Dans le prologue, il n'obtempère pas tout de suite à la demande qui lui est faite; ce n'est que lorsque l'envoyé divin lui laisse entendre qu'il pourra en retirer un bénéfice qu'il se met à la rédaction de son livre (chap.1; t.1, p.23). Plus tard, il explique qu'il ne poursuivra pas le récit de ses aventures personnelles à Djerba, car: “(...) *negun no deu parlar de si mateix, si doncs no són fets qui toquen a senyors.*” (chap. 255; t.2, p.146). En tant qu'auteur, il s'est pourtant identifié dès le prologue, dans lequel il donne son nom, son âge, son lieu de résidence, ses fonctions actuelles ainsi qu'un bref résumé de sa vie. En tant que narrateur, il est omniprésent au long de la chronique, par ses hyperboles, ses prières, ses interpellations... Mais, en tant que personnage, il n'apparaît d'abord que très peu, comme témoin de quelques scènes plus ou moins anecdotiques, dans son enfance puis dans sa jeunesse. Sa participation est plus directe à partir de l'entrée en scène de Roger de Flor, que nous avons évoquée. Il ne devient cependant réellement acteur qu'au moment de la mort de son chef, assassiné par les Alains à Andrinopolis.



Il est intéressant de constater un changement dans la désignation du groupe auquel appartient Muntaner, la Compagnie catalane: avant la mort de Roger de Flor, elle est exclusivement désignée comme “*la host*”, mais dès que ce moment est passé le pronom “nous” prend le relais (chap. 215; t.2, p.85). Muntaner s'appliquant toujours à donner la désignation exacte correspondant au moment évoqué<sup>117</sup>, peut-être faut-il voir dans cet abandon du mot “*host*” la signification du changement de nature d'une armée qui a perdu son chef; mais il faut sans doute aussi l'interpréter comme le signal de l'avènement de Muntaner et ses compagnons au rang de protagonistes du récit. Cette entrée en scène se fait donc d'une manière extrêmement naturelle, sans signe apparent d'une volonté de se raconter.

A partir de ce moment, le “je” est de plein droit protagoniste tout en restant narrateur, mais les deux réalités ne se mélangent pas exactement, ce en quoi il faut voir encore un signe d'humilité. En effet, le sujet n'est pas ce que Muntaner a pensé, éprouvé, enduré... même si cela le devient malgré tout en partie, et que le lecteur est conduit à s'interroger sur le rapport entre ce que Muntaner pense au moment où il écrit et ce qu'il pensait aux moments qui sont décrits. A ce sujet, l'auteur laisse filtrer quelques témoignages de ses émotions:

*(...) si que, en veritat, a mi pres major enyorament d'ells per ço con en mon poder eren entrats, e tota hora havien haïda major fe en mi que en null hom de la host, dels crestians.* (chap.233, t.2, p.112)

*E tantost féu obrir les portes del castell de Sent Omer, on ell estava, e jo ané a veer lo senyor infant. E si haguí dol con lo viu en poder d'altre, no m'ho demanets, que esclatar cuidé per lo cor; mas ell, per la sua bonea, m'aconhortà.* (chap.237, p.118)

*E con haguí estat dos jorns ab ell, pris-ne comiat ab gran dolor, que per poc lo cor no m'esclatà.* (chap.238, p.119)

*E jo, qui oí que el senyor rei havia tan gran fe en mi en aquests afers, vaig-me senyar, e ané'm agenollar davant ell, e fiu-li moltes gràcies del bé que a ell plaïa haver dit de mi, e encara de la fe que havia que jo fos tal, que en tan grans afers sabés donar recapte.* (chap. 251, p.137-138).

Ces exemples sont à peu près les seuls dans lesquels on puisse voir directement un sentiment attribué au personnage au cours de ces chapitres où il apparaît en tant qu'acteur, et même en tant que sujet principal du récit. Il est donc significatif que ce soient, à chaque fois, des sentiments exprimant l'amour ou la reconnaissance entre seigneur et vassal: dans le premier exemple, ce sont des soldats

---

117On le constate à propos de Roger de Flor: Muntaner, qui commence par parler de son enfance, l'appelle d'abord “*Roger*”, “*Rogeró*” (chap.194; t.2, p.59); puis, il entre dans l'ordre du Temple, et Muntaner le désigne comme “*frare Roger*” (même page) et il suivra cet usage jusqu'au moment où il recevra de l'empereur de Constantinople le titre de mégaduc: “*e d'aquí avant haurà nom “megaduc”*” (chap.200, p.69); il conserve cette désignation jusqu'à ce qu'il demande à l'empereur de donner plutôt cette dignité à un aristocrate catalan qui vient de les rejoindre, Berenguer d'Entença; l'empereur obtempère et Muntaner recommence à utiliser “*frare Roger*” (chap.212, p.82) le temps qu'il soit nommé “*cèsar*” (même page).

d'origine turque (les turcoples) qui ne veulent pas laisser partir leur chef bien-aimé; dans les deux suivants, Muntaner parle de ses rapports avec Ferdinand de Majorque, retenu prisonnier par le duc d'Athènes; dans le dernier, Frédéric de Sicile lui confie la mission de reprendre le contrôle de Djerba. C'est donc bien la valeur de fidélité qui est mise en avant à travers ces quelques témoignages de ses émotions, ce qui s'accorde avec la représentation de la chronique comme expression d'une dette, réciproque, entre Muntaner et la maison d'Aragon. Faire voir son humilité nous paraît donc être un motif puissant dans l'écriture de la chronique, et certainement une raison de présenter son récit personnel comme un simple épisode d'une histoire beaucoup plus vaste et glorieuse. Cette apparence de modestie n'empêche pas, cependant, Muntaner de mettre en valeur son rôle et l'exemplarité de sa conduite. De là vient le reproche de vantardise qu'on peut lui faire, en plus de tous ses mensonges et travestissements de la réalité.

La position seconde des épisodes proprement muntanériens exprime aussi le fait que son engagement vis-à-vis des descendants de Jacques Ier doit primer dans toute action entreprise par lui. Son récit doit d'abord, et de façon indiscutable, être un monument à la gloire de la monarchie aragonaise. Ceci explique par conséquent la déformation de la réalité qu'on a pu observer dans la "partie historique". La *Crònica* est une contribution de Muntaner à l'honneur et à l'unité de la famille royale, en prolongement de son expérience personnelle puisqu'on apprend au cours de ses pages que Jacques Ier a été l'hôte de son père, à Peralada, pendant l'enfance de Ramon (chap.2, p.23), que celui-ci a accompagné Pierre lors d'un voyage à Paris (chap.37, p.70), qu'il a ensuite aidé Ferdinand de Majorque au moment des aventures en Grèce (chap.233-237, t.2), qu'il s'est vu confier une mission difficile par Frédéric (chap.251), qu'il a été accueilli à Majorque par le vieux roi Jacques, si malmené dans la chronique de Desclot, et par son fils Ferdinand (chap.255), qu'il a accompagné le fils de celui-ci de Catane en Sicile jusqu'à Perpignan, où il a remis celui qui serait le dernier roi de Majorque à la reine sa grand-mère (chap.266-269), qu'il a adressé un sermon à Jacques II d'Aragon, pour lui faire part de ses conseils à l'occasion de l'expédition de l'infant Alphonse en Sardaigne (chap.272)... Muntaner rend donc un hommage personnel à tous ces personnages à travers sa chronique, et cela justifiait de commencer par les faits de l'ancêtre, Jacques Ier.

Il y a par ailleurs un effet de balance entre les deux parties de la chronique, dont le sens s'équilibre dans l'expérience personnelle de l'auteur. La partie historique est manifestement orientée et idéalisée, mais elle est validée par l'insertion naturelle et humble de l'aventure vécue; celle-ci, de son côté, acquiert une signification transcendante en s'intégrant à une histoire générale et en

justifiant le point de vue exprimé par l'auteur. Cet équilibre se retrouve à un niveau formel: la partie historique est saturée de subjectivité et d'hyperbole, le vécu personnel est amené par le simple déroulement chronologique du récit. On peut comprendre que l'exaltation de Muntaner, en tant que narrateur, qui redouble vis-à-vis des membres de cette famille royale, correspond à sa conviction d'avoir rencontré l'Histoire. Le sens personnel, vécu, de cette expérience disparaît derrière cette notion spectaculaire. De ce fait, on peut ne pas penser, comme Zurita et Soldevila, que le Muntaner trop imaginaire de la partie historique soit devenu un témoin objectif dans cette deuxième partie. Il était certes un témoin privilégié et particulièrement bien informé, notamment en ce qui concerne l'expédition almogavare dans l'empire grec, mais son récit semble devoir plus à une imagerie symbolique, à une réécriture romanesque, qu'à un compte rendu exact de la réalité. Ces deux parties, historique et personnelle, dont nous voyons qu'elles sont parfaitement liées, ont l'une pour l'autre une fonction exemplaire: chacune montre la possibilité de remporter des victoires contre plus puissant que soi et par conséquent de s'élever et de prospérer. En effet, pour ne retenir que l'exemple de Pierre II, figure centrale de la première partie, celui-ci a pu conquérir la Sicile contre Charles d'Anjou, qui était soutenu par les plus grandes puissances, et il a pu mettre en déroute l'armée du roi de France qui avait voulu le chasser de son trône; dans la deuxième partie, Muntaner, qui dans la chronique commence par être un personnage tout à fait secondaire et obscur, surmonte toutes les difficultés et progresse dans la hiérarchie sociale jusqu'au point de devenir ami et conseiller des rois. La clé de sa réussite, nous laisse-t-il entendre, fut sa fidélité au souverain légitime issu de la famille d'Aragon. Il se fait donc l'avocat de cette notion supérieure en attribuant à cette dynastie une grâce particulière, un destin d'élection.

### *La réalité et le roman*

Mais tout cela ne présenterait pas beaucoup d'intérêt pour le lecteur s'il n'y avait pas, derrière le principe même de cette reconstruction idéologique et symbolique opérée par Muntaner, les traces plus ou moins visibles d'une réalité personnelle complexe. Il faut reconstituer, à partir de la version donnée par Muntaner dans le cadre de l'intentionnalité que nous venons de décrire, les débats et les conflits qu'il a pu traverser au moment où les faits se déroulaient. Cette recherche peut nous faire apercevoir le motif réel de l'écriture de la *Crònica* et la raison de l'insistance de son auteur à nous persuader de sa vérité.

Il faut d'abord noter comment le "merveilleux", sur lequel Muntaner insiste depuis le début,

commence effectivement à prendre toute son importance dans cette partie du récit qui s'ouvre avec la mort de Roger de Flor. Jusqu'à présent, il correspondait surtout à des descriptions hyperboliques de combats ou de gains, à des anecdotes plus ou moins remarquables. Dans ces chapitres, il s'applique à caractériser l'environnement et à entrer en résonance avec le sens des actions qui s'y déroulent, contribuant à leur donner à la fois une atmosphère, inquiétante le plus souvent, et une portée symbolique qui s'accorde avec le sens général de la chronique. Nous signalerons ces éléments au cours du résumé que nous allons faire de toute la séquence correspondant à l'accès du personnage de Muntaner au statut de protagoniste..

Un deuxième aspect important, connoté par l'élément merveilleux que nous venons d'évoquer, concerne "la vengeance". Celle-ci, dans cette partie de la chronique, comporte deux éléments, dont la contradiction est perceptible mais, nous semble-t-il, atténuée. D'un côté, elle provoque une violence sauvage, sans limite par rapport à l'offense subie initialement; d'un autre côté, elle correspond à une obligation liée à un code de l'honneur, et donc elle se rattache malgré tout à une forme de légitimité, c'est-à-dire à la reconnaissance de limites. Nous voyons dans la chronique une opposition entre ces tendances, et il nous semble y percevoir également les conceptions personnelles de Muntaner par rapport à ce problème, et certaines difficultés qu'il a pu essayer de cacher.

Justement, un troisième et dernier aspect à noter est celui de la présentation que Muntaner fait de lui-même dans ces chapitres. L'élément qui en ressort est celui de sa réussite, aussi bien en tant que responsable de la Compagnie qu'en tant que protecteur de l'infant Ferdinand, comme s'il n'y avait pas d'opposition sensible entre ces deux conditions d'après ce qu'on peut comprendre de la réalité à travers le récit qu'il nous donne. Muntaner revendique, sans le dire explicitement, l'honneur d'avoir servi fidèlement la Compagnie et le prince, et il veut montrer la continuité entre ces deux fidélités.

Résumons donc cette séquence, en nous intéressant spécifiquement aux éléments que nous venons de présenter (chap.214-239). Ce qui allait se passer avait été suggéré, comme en passant, par Muntaner qui, au chapitre 214, avait évoqué la guerre de Troie comme une vengeance dévastatrice faisant suite au rapt d'Hélène. Tout de suite après, Roger de Flor est assassiné traîtreusement à Andrinopolis, et simultanément la base de la Compagnie, à Gallipoli, est attaquée par surprise (chap.215). A ce moment, le chef se trouve être naturellement Béranger d'Entença, qui organise les défenses pour soutenir le siège. Continuons à bien faire attention aux pronoms utilisés, après le "nous" qui vient d'apparaître au moment de la mort de Roger de Flor. Quand Béranger d'Entença veut quitter la ville avec leurs bateaux et une bonne partie des chevaliers et de la troupe, pour aller piller de quoi soutenir les assiégés, Muntaner emploie la troisième personne du pluriel pour dire que

les autres ne sont pas d'accord: “*E tuit dixeren-li que per res no faïa a fer, mas que valia més que es combatessen tots ensems ab ells, qui els tenien assetjats*” (loc.cit., p.86). Et il précise que Béranger d'Entença était un chevalier “sage” et “bon”. C'est le premier signe, très discret, qui montre une opposition entre Bernard de Rocafort, le chef de la troupe (“*manescal de la host*”), qui n'est pas nominalement mis en cause ici, et Béranger d'Entença, l'aristocrate, chef de la Compagnie en vertu de son rang et de sa qualité. Muntaner, capitaine de leur camp, n'a apparemment pas pris parti, même s'il témoigne de sa révérence pour l'aristocrate. Après son départ, Rocafort et Muntaner sont les seuls responsables sur place, accompagnés de seulement six chevaliers, et de mille quatre cent soixante-deux hommes. Comme en passant, de nouveau, Muntaner explique que la ville où se rend Entença (“*Recrea*”<sup>118</sup>), fut habitée autrefois par Hérode, et dans les eaux d'un golfe tout proche se produit depuis un miracle: des nappes de sang vivant y flottent en mémoire du massacre des saints innocents. On comprend cependant que les innocents actuels, auxquels Muntaner pense en évoquant ce miracle, ne sont pas les habitants du lieu qui vont être chassés et pillés, mais des émissaires que la Compagnie avait envoyés à Constantinople auprès de l'empereur pour le défier publiquement en raison du crime commis contre leur chef. Autrement dit, ils avaient tenu à se dégager du contrat qui les liait avec l'empereur, et se proposaient de prouver au moyen d'un duel “*deu per deu, o cent per cent*” que la justice était de leur côté; et dans la décision qui avait été prise de procéder de la sorte, on peut reconnaître la participation de Muntaner, puisque le “nous” est employé (chap.216, p.87). Or, ces émissaires, un groupe de vingt-sept personnes, sur le chemin du retour, à proximité du lieu du miracle précédemment évoqué, furent assassinés, équarris, et les morceaux accrochés dans une boucherie, alors qu'ils bénéficiaient officiellement d'une protection accordée par l'empereur. Celui-ci fit également exécuter tous les Catalans et Aragonais qui se trouvaient dans la capitale. L'empereur avait beau avoir nié être responsable de la mort de Roger de Flor, le fait d'avoir ainsi agi contre les règles légales devait le disqualifier totalement aux yeux de Muntaner et justifier la vengeance la plus complète, ainsi que le suggère la chronique. Au chapitre 218, Muntaner raconte comment Béranger d'Entença, au retour de son expédition, fut pris traîtreusement par des Génois, et sa troupe en grande partie massacrée, ce qui priva la Compagnie d'un chef noble. Au conseil qui suivit, il fallut décider de la conduite à adopter. De nouveau, on a l'indice d'une certaine dissension au sein de la Compagnie. De quel côté était Muntaner? Il ne le dit pas explicitement, mais, sans que cela suppose une opposition avec Rocafort, on peut penser qu'il était de ceux qui considéraient la vengeance contre l'empereur comme le premier devoir qui s'imposait à eux:

---

<sup>118</sup>Jean-Marie Barberà propose de l'identifier comme Héraklitza ou, “plus probablement, l'ancienne Périnthe”. Voir sa traduction de cette partie de la chronique de Muntaner: MUNTANER, R., *Les Almogavres*, Anacharsis, Toulouse, 2002, p.75, n.85.

que gran vergonya seria nostra que haguéssem perduts dos senyors e tanta bona gent que ens havien morta a tan gran tració, e que no els venjássem, o morissem ab ells; que no havia gents e'l món que no ens deguessen alapidar, e majorment que fossem gent d'aital fama con érem e que el dret fos de la nostra part; e així que més valia morir a honor que viure a deshonor. (chap.219, p.89)

L'autre parti entendait, certes, continuer la guerre contre l'empereur, mais depuis l'île de Mytilène (Lesbos), très éloignée de Constantinople. On peut supposer que ce parti-là était plus intéressé par une vie de rapines et de piraterie, à partir d'un endroit sûr, que par une opération désespérée pour venger “deux seigneurs” et faire valoir son bon droit contre les procédés déloyaux. Cependant, la décision du conseil fut de rester et de combattre, “*e que tothom morís que àls digués*”. Pour éviter toute tentation de fuite, ils décidèrent aussi de couler leurs bateaux, et, ce qui nous indique de façon assez claire qu'il était bien de ce parti de la guerre -on peut même penser qu'il en était un des leaders, ou bien qu'il le revendique *a posteriori*-, Muntaner se met au premier rang de ceux qui allèrent s'occuper des bateaux: “*E jo tantost e tots los altres anam fer esfondrar tots los vaixells*”.

Cette détermination apparaît aussi dans ce qu'il fit faire ensuite: immédiatement, il fit confectionner des bannières. D'abord une pour saint Pierre de Rome, comme si leur guerre était une croisade contre les schismatiques, puis d'autres aux armes du roi d'Aragon, du roi de Sicile, et de saint Georges. Un nouvel élément merveilleux intervient le lendemain: un unique nuage vint les couvrir d'eau alors qu'ils étaient agenouillés devant le drapeau de saint Pierre que l'on hissait, et en train de chanter le *Salve Regina* (chap.220). Nous sauterons à présent par-dessus quelques épisodes de cette guerre, qui tourne assez rapidement à l'avantage de la Compagnie. Mais, voyons comment Muntaner a présenté les choses jusqu'ici: les dissensions au sein de la Compagnie sont à peine suggérées, et il faut faire un certain effort pour deviner sa position et son rôle personnels; cependant, la décision de la vengeance apparaît comme étant légitime au point de vue du droit, du code de l'honneur, et de la fidélité vassalique due au seigneur; d'autre part, la présentation religieuse et merveilleuse qui accompagne toutes ces actions rappelle fortement tout le discours préalable de la chronique où les victoires catalano-aragonaises étaient toujours le signe d'une assistance divine; ainsi, la confection des drapeaux et le petit miracle qu'on vient d'évoquer nous placent dans la continuité de cette histoire, telle que Muntaner la raconte.

Au chapitre 222, alors que la Compagnie avait conquis, à l'issue de deux grandes batailles, la suprématie sur toutes les forces impériales, Muntaner emploie à nouveau la troisième personne du pluriel pour dire qu'il fut décidé d'aller venger sur place le massacre des émissaires que nous avons raconté plus haut. Ils firent donc subir exactement le même sort à toutes les personnes, femmes et

enfants compris, qu'ils purent capturer. Le chroniqueur laisse donc entendre qu'il n'était pas d'accord: "*(...) que anc per hom del món no se'n volgren estar. E fo per cert gran crueltat, mas emperò aquesta venjança ne faeren.*" (chap.222, p.93). Autre élément intéressant: ce lieu étant pris, toute la Compagnie décida d'aller s'y installer, sauf Muntaner qui resta à Gallipoli avec les bateaux, les marins, et cent cinquante hommes. Ne faut-il pas voir là également un signe de dissension? Au même chapitre, Ferran Xemenis d'Arenós, qui avait fait partie de la Compagnie à ses débuts avant de se fâcher avec Roger de Flor, revient vers Gallipoli avec quatre-vingts hommes, que Muntaner équipe avec plaisir. D'ailleurs, le chroniqueur fait comprendre qu'il a vécu cette période avec beaucoup de bonheur, se trouvant comblé et enrichi par la responsabilité qu'il avait de la base de Gallipoli, où se tenait l'administration de la Compagnie et où s'entreposaient tout le matériel et les gains divers obtenus à travers le pillage systématique de la région. Le chroniqueur raconte aussi comment il a dû défendre la place contre diverses attaques d'assaillants qui voulaient profiter de l'absence d'une garnison importante. Il paraît donc jouir d'une certaine autorité, malgré les dissensions que nous supposons et dont il ne reparle plus jusqu'à l'annonce du retour de Béranger d'Entença, libéré de sa prison après une intervention du roi d'Aragon, et qui était revenu pour reprendre le commandement de la Compagnie (chap.229). A ce moment, Muntaner fait part de ses tractations pour ramener la concorde entre les différents groupes, puisque Rocafort et sa troupe refusaient de reconnaître l'autorité du nouveau venu. La situation se complique encore au chapitre suivant avec l'arrivée de Ferdinand de Majorque, fils du roi de Majorque et neveu de celui de Sicile qui l'envoie prendre en son nom le contrôle de la Compagnie.

Voilà, selon nous, le moment critique pour Muntaner, dont il ne laisse rien paraître. Jusqu'à présent, il a surtout insisté sur sa position apparemment de plus en plus solide, qui va lui permettre de se charger de la protection de Ferdinand, à la demande duquel, finalement, il quittera la Compagnie. L'image qu'il nous transmet de lui-même est celle d'un homme ayant rempli scrupuleusement ses obligations vis-à-vis de cette Compagnie, et libre de la quitter pour suivre ce prince qu'elle a refusé de reconnaître pour chef légitime. Peut-être que les choses se sont passées à peu près de cette façon, mais le récit qui nous est donné peut laisser penser que la réalité était plus violente et plus compliquée à gérer. Nous avons supposé que des tensions devaient avoir existé depuis le début, entre ceux qui voulaient se venger de l'empereur et ceux qui qui auraient préféré ne pas risquer le combat frontal. On ne peut pas affirmer que Rocafort ait été hostile au projet de vengeance, puisqu'il a voulu aller massacrer la population du lieu où avaient été tués les émissaires (chap.222), ni qu'il y ait eu un conflit avec Muntaner à ce sujet puisque tous les chefs ont été d'accord pour décider que cette vengeance ne serait pas complète s'ils n'allaient pas combattre les Alains, ceux qui

avaient été les exécutants de l'assassinat de Roger de Flor et de ses hommes (chap.225-226). Autre témoignage de bonne entente, on apprend que pour pouvoir mener à bien cette expédition lointaine, les femmes de la Compagnie furent confiées à la protection de Muntaner, qui dut d'ailleurs compter sur elles pour repousser une attaque génoise sur Gallipoli (chap.227). Et, comme nous l'avons dit, Muntaner recevait sa part des gains de ces opérations extérieures. Pourtant, il confie à sa chronique qu'il était temps pour la Compagnie de reconnaître l'autorité d'un chef convenable (*"tenguem lo nostre fet per guanyat"*) suggère même l'idée d'un danger qui était enfin écarté, d'une opposition enfin surmontable, sans préciser de quoi il pouvait s'agir):

*E d'açò haguem tuit gran alegre e gran pagament, e tenguem lo nostre fet per guanyat, pus Déus nos havia aportat lo dit senyor infant, qui era de la casa dreta d'Aragon, així con aquell qui era fill del senyor rei de Mallorca, e, d'altra part, que era un dels mellors cavallers del món de la sua persona, e dels savis, e qui més volia tenir vera justícia; sí que per moltes raons era senyor qui ens venia molt a tall.* (chap.230, p.106)

Tous sont d'accord, sauf Rocafort, qui ne peut apparemment pas s'opposer aussi brutalement à Ferdinand qu'à Béranger, mais qui manoeuvre sa troupe pour lui faire exiger que Ferdinand soit leur chef en son nom propre et non pas au nom de Frédéric de Sicile. Or, nous dit Muntaner, seuls les chefs de la Compagnie étaient au courant des obligations entre Frédéric et Ferdinand, qui interdisaient à ce dernier de rien faire en son nom propre. Ce qu'il nous décrit est donc l'habile stratégie de Rocafort pour se débarrasser de Ferdinand de Majorque tout en ayant l'air de reconnaître son autorité. Mais, cette reconnaissance de l'autorité de Ferdinand, par laquelle apparemment il convient de passer, était-elle vraiment si nécessaire et inévitable? Il est un peu difficile de croire que Rocafort et ses hommes se soient sentis obligés de faire allégeance au jeune prince s'ils se permettaient de refuser l'autorité du roi de Sicile. Qu'est-ce qui les obligeait à cela? Le respect dû à un fils de roi? La nécessité d'être dirigés par un prince? Sans doute pas. Alors, est-ce que Muntaner brode cette histoire pour ménager l'apparence d'un certain sentiment légitimiste malgré tout parmi cette Compagnie? Y a-t-il eu une opposition à Ferdinand autre que celle de Rocafort, sur qui Muntaner peut vouloir faire retomber toute la responsabilité (une opposition venant des partisans de Jacques II, opposé aux projets de son frère Frédéric)? Ou bien veut-il masquer la profondeur des déchirures et des conflits entre les différents clans qui devaient la composer?

De ces conflits, il en fait tout de même état, mais d'une façon assez ambiguë à notre avis: il indique, ce qui n'était pas apparu jusqu'à ce moment, qu'il était devenu nécessaire de quitter la région -qu'ils



avaient tellement dépouillée qu'elle n'offrait plus aucun moyen de les nourrir-, qu'en cela ils étaient tous d'accord (comme si c'était une décision collective, ou plutôt une décision de Rocafort à laquelle les autres s'étaient rangés), mais qu'ils étaient bloqués sur place à cause de la peur qu'ils s'inspiraient les uns les autres, ce qui était d'ailleurs leur seul motif de crainte puisqu'ils n'avaient plus d'ennemis:

*E açò era acord d'En Rocafort e d'aquells qui ab ell eren, així de crestians, com de turcs, con de turcoples; e així mateix n'era d'aquell enteniment En Berenguer d'Entença, e En Ferran Eixemenis e tots los llurs, e jo mateix ab aquells de Gal.lipol; mas no ens gosàvem moure per paor de brega que no es mesclàs entre nós, con no haviem què tembre. (chap.231, p.109)*

Apparemment, ces craintes étaient fondées, puisque après que les différents corps de troupe se sont finalement mis en marche, et malgré la précaution prise de laisser un certain espace entre l'armée de Rocafort et le reste de la Compagnie, une bataille a lieu dans laquelle Béranger d'Entença et plusieurs centaines d'hommes sont tués (chap.232). Après cela, l'infant de Majorque, ayant eu confirmation qu'on ne voulait pas de lui, décide de repartir et demande à Muntaner de l'accompagner. Celui-ci accepte, mais prend à coeur de s'acquitter des dernières obligations de sa charge envers la Compagnie: il la rejoint avec toute leur flotte, les familles, les biens, et rend à chacun sa part; il veille à assurer la sécurité des membres des diverses factions et à leur permettre de se rendre dans les lieux ou auprès des personnes de leur choix; il réunit un conseil général, tance l'assemblée pour le mauvais comportement qu'ils ont eu, et remet au conseil les livres et le sceau de la Compagnie. Enfin, ils les quitte malgré leurs protestations.

Là encore, on remarque une façon particulière de raconter l'histoire, visant, semble-t-il, d'une part à se donner le beau rôle, et d'autre part à minorer le conflit qui, de toute évidence, ravageait la Compagnie. Pourquoi Muntaner, au-delà d'un simple désir de gloriole ou d'un penchant optimiste très prononcé, poursuit-il ces objectifs?

On a pu remarquer le bonheur associé, pour Muntaner, à sa vie à Gallipoli. Ferran Soldevila attribue à un problème de copie l'erreur qui se répète à propos de la durée de leur séjour sur place<sup>119</sup>, mais le fait justement qu'elle se répète, associé aux si nombreuses manipulations déjà constatées dans la première partie de la chronique, peut nous amener à penser qu'il s'agit d'une erreur tout à fait volontaire. Le fait de dire à trois reprises (chap.223, p.95; chap.225, p.97; chap.231, p.108) qu'ils ont passé cinq ans à Gallipoli, à vivre sans travailler, en profitant de cultures qui poussaient toutes seules, et en précisant dans les deux derniers cas qu'il s'était écoulé sept ans depuis la mort de Roger de Flor (incompréhensiblement, puisqu'ils étaient déjà sur place au moment de cette mort), alors

---

119SOLDEVILA, F., *Les quatre grans cròniques*, op.cit, p.986, n.1 du chap.CCXXXI.

qu'en réalité ils n'y ont passé que deux ans, a certainement pour but de donner une impression de stabilité paradisiaque. Cette stabilité concerne au premier chef Muntaner, qui en est le gardien, mais aussi toute la Compagnie, qui bénéficie des ressources de la base. C'est pourquoi, si l'on ne se fie qu'aux indications du narrateur, le fait de déclarer tout d'un coup que l'endroit était trop dévasté pour y rester, et que cette opinion était partagée par tous, est assez surprenant pour le lecteur, qui est prêt à y sentir une réminiscence de l'expulsion du jardin d'Eden. Une impression assez similaire émane de la scène de la bataille fratricide. L'armée de Rocafort, qui allait devant, s'est attardée en un lieu paisible et nourricier:

*E aquells d'En Rocafort foren-se llevats gran dia per ço con havien aquella nit jagut en un plan qui eren tots jardins e que hi havia tots los fruits qui en aquell temps se convenien, e bones aigües, e molt vi que hi trobaren per les cases; e així, per la bona posada, tardaren-se de partir. (chap.232, p.109)*

Ceux qui venaient derrière, au contraire, avaient dû quitter plus tôt leur étape, et lorsque les deux troupes entrèrent en contact, “le diable” leur fit croire qu'il fallait se défendre, et ils commencèrent à s'entretuer. Béranger d'Entença se rend vite sur place pour faire cesser le combat, et là encore on se méprend sur ses intentions et on le tue. La folie meurtrière ne s'arrête qu'aux pieds de l'infant, car à ce moment-là, les chefs des deux partis s'entendent pour le défendre. Le calme revenant, tous se rendent compte de leur erreur. Cette atténuation de la violence et de la haine réelle par le moyen de l'image merveilleuse, ou de la réminiscence biblique, rejoint la sensation d'enchantement qui accompagne la conclusion de l'alliance entre Ferdinand et Muntaner, qui se produit à ce moment-là. D'abord, l'infant demande une nouvelle fois à la Compagnie si elle l'accepte comme chef, au nom du roi de Sicile. Rocafort, par orgueil, nous dit Muntaner, du fait qu'il n'avait plus d'adversaire et qu'il se voyait le plus haut placé, fait en sorte que tous rejettent cette proposition, au prétexte du lien avec le roi de Sicile. La fiction d'un désir profond de la Compagnie d'avoir pour chef un membre de la maison d'Aragon est ainsi maintenue (fiction, certainement dans ces circonstances-là, mais cinq ans plus tard, en 1312, ayant conquis le duché d'Athènes, la Compagnie souhaite reconnaître l'autorité de Frédéric de Sicile, tout en conservant son autonomie de gouvernement). L'infant, qui avait vu avec “grande joie” ses bateaux arriver, quitta donc les lieux et alla faire une escale à six milles de là, dans l'île de Thassos. Or, par hasard (“*fo ventura*”), Muntaner, qui n'était pas du tout au courant de tous ces événements, étant donné qu'il venait par la mer, avec toutes les femmes et les enfants, accosta sur la même île et y trouva Ferdinand (chap.233). Nous avons déjà évoqué la demande que l'infant fait à Muntaner et la mission que celui-ci accomplit au préalable en terminant d'acheminer sa flotte et en réglant ses derniers comptes avec la Compagnie. Mais, il faut compléter

la série de coïncidences qui caractérise l'épisode. En effet, Muntaner raconte, en revenant pendant un chapitre sur l'époque où il gouvernait Gallipoli, qu'il avait connu et accueilli dans la Compagnie un certain Tesí Jaqueria (Ticino Zaccaria), avec lequel il avait fait exécuter une opération de pillage (qui consistait pour le Génois à récupérer des biens qu'il estimait lui appartenir) dans l'île de Phocée, qui leur avait rapporté entre autres trésors quelques reliques très précieuses, dont en particulier un fragment de la vraie croix, qui avait échu par tirage au sort à Muntaner. Et, par un fait extraordinaire, encore une fois sans que Muntaner n'en ait rien su, Ticino Zaccaria, qui ressentait depuis cette coopération avec Muntaner une très profonde reconnaissance pour lui, s'était entretemps établi dans un château qu'il avait fait rénover, sur l'île de Thassos. D'où cette conséquence merveilleuse: à peine Ferdinand lui a-t-il demandé de se mettre à son service, que Muntaner a pu lui faire profiter de l'hospitalité de cet ami, par l'entremise duquel il était devenu dépositaire d'une telle relique (dont on ne reparlera d'ailleurs plus) (chap.234).

On le voit, toute cette séquence est imprégnée d'une imagerie religieuse qui distribue les rôles et les affects: la Compagnie est une collectivité édénique, qui peut satisfaire sans effort tous ses besoins; Muntaner en est l'intendant et le garant moral, lui qui a veillé à placer leurs actions de vengeance légitime sous le patronage de saint Pierre de Rome et des rois d'Aragon et de Sicile, qui a accueilli comme il se devait les représentants de l'aristocratie, qui a toujours oeuvré à la concorde générale et a été en quelque sorte consacré par la demande personnelle d'assistance que lui a faite l'infant de Majorque; le diable a malheureusement voulu se mêler de la partie, et a provoqué ces petits accrocs qui ont dégénéré. Rocafort, finalement, est le seul vrai responsable, mais cette responsabilité ne devient flagrante qu'après le départ de Ferdinand et Muntaner. Nous allons le voir en terminant le compte rendu de cette séquence, qui pour la première fois met directement en scène une opposition entre Rocafort et Muntaner, en montrant leur différence mais en ménageant malgré tout une certaine entente. D'un côté, Muntaner accompagne son prince, exposant pour lui sa vie et ses biens: il doit céder à la volonté de celui-ci de se rendre à Nègrepont, sur l'île d'Eubée. Là, ils sont faits prisonniers traîtreusement par des Français, tandis que des Vénitiens pillent la fortune personnelle de Muntaner. Ces Français et Vénitiens, conduits par Thibaut de Cépoï, sont au service des ambitions impériales de Charles de Valois, et à ce titre ils voudraient prendre le contrôle de la Compagnie. On leur suggère (“des hommes de Nègrepont”), pour s'attirer la sympathie de Rocafort, de lui faire livrer, d'une part, un certain Garcia Gomis Palasin, que Muntaner présentera comme “*un dels bons cavallers del món, de tots fets*”, à qui “*Rocafort volia pitjor que a hom del món*”; et, d'autre part, Muntaner lui-même, dont ces hommes disent qu'il est parti en emportant une grande partie du trésor de la Compagnie -dont les Vénitiens viennent à leur tour de s'emparer-, et que, par

conséquent, Rocafort sera ravi de mettre à mort aussi (chap.235). La rencontre entre Rocafort et Muntaner promet donc d'être décisive, étant donné le soupçon que le lecteur peut nourrir depuis un certain nombre de chapitres quant à la véritable nature de leur relation. Or, la démonstration est éclatante: à peine arrivés, Garcia Gomis a la tête tranchée sur ordre de Rocafort, tandis que Muntaner est reçu avec force embrassades, honneurs et cadeaux. De plus, au moment des pourparlers entre Cépoï et la Compagnie, la première condition posée est que l'on restitue à Muntaner tout ce qui lui a été volé, ce qui constitue aussi un démenti très clair aux accusations qui couraient sur lui (chap.236). L'opposition entre les deux personnages, qui ne semble plus être qu'un fantasme du lecteur, se trouve néanmoins symboliquement réactivée à partir du moment où Rocafort accepte l'autorité de Charles de Valois et où Thibaut de Cépoï est fait capitaine de la Compagnie:

*Què us diré? En Rocafort, esguardant que ell havia perduda la casa de Sicília, e d'Aragon e de Mallorca, e encara de toda Catalunya, pensà que s'acostàs a misser Carles, e així jurà e féu jurar a tota la companya le senyoria de misser Carles de França, mala a sus ops, e de la una part e de l'altra. (chap.236, p.117)*

En effet, Muntaner explique qu'en réalité Rocafort n'en a plus fait qu'à sa tête, traitant Cépoï avec moins d'égards qu'un chien, et "*féu fer segell ab cavaller ab corona d'aur, que es cuidava coronar rei de Salònic*" (*loc.cit.*). L'opposition avec Muntaner n'est pas indiquée explicitement, mais celui-ci montre, dans les chapitres suivants, tout le soin qu'il apporte à la protection du prince de Majorque emprisonné à Thèbes, et toute la douleur que cet état lui provoque (nous avons cité plus haut une de ces rares marques de sentiment exprimées directement par son personnage). Par contraste, Rocafort devient de plus en plus dictatorial et odieux pour ses propres hommes. A ce propos, nous pouvons noter l'emploi d'un terme significatif pour caractériser ces deux attitudes qui s'opposent. Au chapitre 235, Muntaner regrette l'absence trop fréquente du respect ou de la reconnaissance qu'il faut naturellement témoigner aux "seigneurs", et qui devrait leur garantir une sécurité permanente, quelque imprudence qu'ils puissent commettre: "*E segurament així deuria ésser, si coneixença havia e'l món, mas lo món és així desconeixent, que en poques coses ret negun complidament son deute*" (p.115). Cette "*coneixença*" semble bien caractériser l'attitude de Muntaner. Par contre, il nous dit, au chapitre 239, que "*En Rocafort desconec-se*" (p.121): il s'empare des biens de ses hommes quand ils meurent, et de leurs femmes ou filles quand ils sont encore vivants. Pour cette raison, les cadres de la Compagnie ne le supportent plus et, au cours d'un conseil, ils l'arrêtent et le remettent à Thibaud de Cépoï, qui, selon Muntaner, quitte subrepticement la Compagnie et remet son prisonnier à Robert d'Anjou, lequel le laisse mourir de faim dans son château de Naples

(chap.239). Le chroniqueur poursuit sur quelques chapitres l'histoire de la Compagnie jusqu'à son établissement dans le duché d'Athènes, et son recours à la légitimation par le roi de Sicile. Ensuite, il racontera d'autres aventures le concernant, ou concernant Ferdinand de Majorque, ou plus généralement les événements liés à la Sicile et au royaume d'Aragon, tissant jusqu'à la fin son histoire personnelle avec celle de ses souverains. Mais, la réflexion sur cette séquence byzantine doit nous suffire pour appréhender les ambiguïtés du rapport de Muntaner avec la vérité, et pour conclure sur la correspondance de la *Crònica* au schéma narratif.

### *Questions sur le sens de la chronique*

Plusieurs questions se posent à propos de cette séquence qui correspond à l'avènement du personnage de Muntaner dans la chronique, et qui donc en est un moment certainement plus fondamental que l'épisode précédent qui traitait de Roger de Flor. Schématiquement, on peut se demander si Muntaner veut réellement faire un retour sur ces événements et sur son vécu, ou bien si ce récit a seulement pour fonction de présenter de lui une image favorable; ou encore, s'il croit vraiment à ce qu'il dit; ou tout simplement, si ce qu'il dit ne correspond finalement pas d'assez près à la réalité, ou en tout cas à la réalité qu'il pouvait connaître.

Commençons par la fin. Le principal "reproche" qu'on peut faire à Muntaner par rapport à ce qu'a dû être la réalité historique, c'est d'avoir minimisé les conflits internes à la Compagnie, et d'avoir voulu toujours la présenter comme légitimiste par rapport à la maison d'Aragon. En réalité, il est bien difficile de dire dans quelle mesure sa présentation n'est pas, somme toute, acceptable. La réalité est très complexe à appréhender, et il donne dans sa chronique suffisamment d'indications contradictoires pour n'avoir jamais tout à fait tort. Donnons-en quelques exemples. Au chapitre 225, Muntaner présente le sceau de la Compagnie, adopté lorsqu'elle s'était retrouvée sans chef: "*Segell de la host dels francs qui regnen [en] lo regne de Macedònia*" (p.97), ce qui est suffisant pour montrer l'esprit d'indépendance qui animait cette armée; mais, d'un autre côté, comme on l'a vu, il a insisté au chapitre 219 sur sa décision de faire réaliser et déployer sur leur donjon des bannières aux couleurs de l'Aragon et de la Sicile<sup>120</sup>. Dans quelle mesure la Compagnie était-elle liée à ces souverains? Selon le *Diplomatari* de Rubió i Lluch<sup>121</sup>, on voit des instructions de Jacques II d'Aragon données dès les premiers temps de Roger de Flor à Constantinople, en 1303 (doc.IX), et

120MARCOS, E., "Els catalans i l'imperi bizantí", *Els catalans a la Mediterrània oriental a l'edat mitjana*, Institut d'Estudis Catalans, Jornades científiques, 11, Barcelone, 2000, p.23-78. L'auteur parle de ce double aspect p.56.

121RUBIO I LLUCH, A., *Diplomatari de l'Orient Català, 1301-1409: col.lecció de documents per a la història de l'expedició catalana a Orient i dels ducats d'Atenes i Neopàtria*, fac-similé de l'éd. de 1947, FERRER I MALLOL, M-T. éd., Institut d'Estudis Catalans, Memòries de la secció Històrico-Arqueològica, 56, Barcelone, 2001.

d'autres encore en 1308, adressées à Bernard de Rocafort (doc. XXXIX; le doc.XL fait aussi état d'une instruction envoyée par Jacques II, sans qu'on sache si c'était toujours Rocafort le destinataire). Il ressort de ces documents, selon Rubió i Lluç, que Béranger d'Entença était un agent de Jacques II, et que la politique de celui-ci était plus pacifique à l'égard de l'empereur que celle de son frère Frédéric. Le roi de Sicile, en effet, aurait voulu, au début en alliance puis en concurrence avec Charles de Valois, renverser Andronic. Le doc.XXXI, de 1306, laisse entendre que Jacques était favorable à un accord avec l'empereur, même après la mort de Roger de Flor; il devait donc être opposé à la "vengeance catalane", mais celle-ci témoigne bien du fait que la Compagnie faisait ce qu'elle voulait. Est-ce un changement de stratégie de la part du roi, en tout cas le doc.XXXIX, de 1208, conseille à Rocafort d'accepter l'autorité de Charles de Valois<sup>122</sup>. Concernant la question des dissensions au sein de la Compagnie, et celle du refus d'allégeance à Ferdinand, on voit que Béranger d'Entença, après avoir été libéré grâce à l'intervention de Jacques II informe celui-ci qu'il doit retourner auprès de la Compagnie, à la demande des Catalans (doc.XXVII), ce qui peut laisser supposer qu'il s'agissait de contrebalancer l'emprise de Rocafort sur les almogavares et les turcoples, mais le plus significatif reste la réaction de Rocafort à son retour et pas tellement ce courrier d'Entença qui ne dévoile pas de scission majeure au sein de la Compagnie. Rubió observe dans les documents les signes d'une opposition entre Jacques et Frédéric; Ferdinand avait d'abord insisté auprès de Jacques pour qu'il l'aide à rejoindre la Compagnie, mais c'est avec Frédéric qu'il conclut l'accord que l'on sait (doc.XXXII). Peut-on penser que Jacques y était contraire et que c'est pour cela que la Compagnie a refusé Ferdinand? On voit que même si les explications de Muntaner nous paraissent suspectes, il est difficile de leur opposer une réalité irréfutable.

Ses affirmations en ce qui concerne son propre cas non plus ne sont pas démenties par ces documents. Certes, il n'apparaît jamais dans la correspondance officielle du roi, ni même dans un document que Rubió attribue à un agent de Frédéric de Sicile, qui présente pourtant l'historique de la Compagnie jusqu'en 1305 (doc.XV). Il reste donc un personnage secondaire. Mais, sa capture en compagnie de Ferdinand est rapportée en des termes assez similaires aux siens (doc.XXXV), et un fragment de document retrouvé dans un manuscrit sicilien pourrait correspondre à une déclaration établissant qu'il a accompli toutes ses obligations vis-à-vis de la Compagnie, mais que celle-ci ne pouvant le dédommager pour ses pertes transmet sa demande à l'empereur Charles de Valois, que

<sup>122</sup>Nous avons trouvé par hasard une information dont nous ignorons si elle est connue des spécialistes: le fait que Béranger d'Entença a reçu de l'argent de Charles de Valois. Voir: Moranvillé Henri. "Les projets de Charles de Valois sur l'Empire de Constantinople" In: *Bibliothèque de l'école des chartes*. 1890, tome 51. p. 63-86. Consultable à l'adresse [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec\\_0373-6237\\_1890\\_num\\_51\\_1\\_447601](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec_0373-6237_1890_num_51_1_447601) suivante:

Ramon Muntaner a bien servi (?) (doc.XXXIV). La perte de son bateau chargé de sa fortune est quant à elle confirmée par la réception d'une plainte auprès de l'administration vénitienne (doc.XLII). Donc, là aussi, les documents ne permettent de dire ni qu'il a triché dans son récit, ni qu'il a été parfaitement exact.

La réalité nous apparaît donc, il faut le reconnaître, assez confusément; et il faut envisager la possibilité que Muntaner enregistre dans son récit les choses comme elles se sont présentées à lui, en privilégiant de façon compréhensible son point de vue personnel, sans chercher cependant à donner une version intéressée, d'un point de vue politique ou personnel, de ces événements auxquels il a participé. Dans cette perspective, l'organisation narrative -en ce qui concerne l'emploi des pronoms (qui distingue, sans trop préciser, les actions des uns et des autres), la présentation de sa réalité personnelle (uniquement orientée vers l'expression d'un sentiment de fidélité), l'imprégnation d'une imagerie religieuse, l'enchantement ou la métaphorisation de la réalité (Gallipoli comme un Eden, les coïncidences merveilleuses entourant son départ avec Ferdinand...)- ne recouvre pas une intention cachée mais exprime au grand jour la vision qu'il a, rétrospectivement mais sincèrement, de ce qui s'est passé. Dans ce cas, il faut conclure que les dissensions au sein de la Compagnie n'ont pas fait l'objet d'occultation, qu'elles ont correspondu à des moments de crise mais n'ont pas remis profondément en question son intégrité; que la "vengeance" ou la question des allégeances n'ont pas posé de problème crucial en termes de choix personnel et politique aux différents acteurs, dont Muntaner; que celui-ci a effectivement joui d'une réputation d'homme juste et attaché à la cohésion du groupe, ce qui lui a permis d'être ménagé au moment des crises et de reprendre sa liberté quand il l'a voulu. Cette perception correspond assez à celle des historiens évoqués dans notre première partie, Zurita ou Soldevila, qui voyaient dans cette partie du récit un témoignage authentique qui pouvait rattraper les nombreuses distorsions de la première partie de la chronique.

Compatible avec cette perception d'une réalité reproduite assez fidèlement, aussi bien qu'avec la possibilité d'une certaine déformation, une lecture "intermédiaire" met d'abord l'accent sur l'utilitarisme de la chronique, qui n'est pas une méditation sur le passé ou une reconstruction de celui-ci mais avant tout le moyen d'assurer une position sociale. Muntaner profite de son témoignage pour faire valoir son expérience et manifester son adhésion, à la fois sincère et intéressée, aux idéaux politiques qu'il a servis et qui lui ont permis de réussir. Charles-Henri Lavielle<sup>123</sup> voit ainsi l'opportunisme du chroniqueur se manifester aussi bien dans l'écriture

---

123LAVIELLE, Ch.-H., "postface" à MUNTANER, R., *Les Almogavres*, *op.cit.*

idéalisante, mais habile, qui parvient à insérer une aventure privée dans le destin impérial de la maison d'Aragon, que dans ce qu'on perçoit de l'expérience de Muntaner, qui a su toujours choisir les bonnes solutions pour sa promotion et sa protection, comme en témoignent aussi bien sa participation à l'expédition de la Compagnie que son départ de celle-ci dans la suite de Ferdinand, après avoir pris soin de se tenir à l'écart des querelles intestines. Cette interprétation, qui reconnaît la sincérité de l'auteur, à la fois dans les idéaux exprimés et dans la réalité de son témoignage, donne aussi une image cohérente de sa stratégie narrative, avec ce qu'elle comporte de manipulation:

La rédaction de la Chronique est un coup de génie! Dès le début, la manipulation est habile: en la plaçant comme émanant de la volonté divine, il justifie son entreprise d'écriture auprès de ses seigneurs, et impose ainsi sa version des faits. En introduisant l'Expédition comme un élément majeur de la politique dynastique aragonaise, alors qu'elle n'en est qu'une péripétie, il opère la deuxième manipulation: s'introduire comme un personnage secondaire dans l'histoire de l'Aragon. Là encore, en brillant stratège, il se dépeint fort habilement, mettant en avant sa mise en retrait. Pour cela, il propose aux lecteurs une mise en scène de son personnage particulièrement prisée dans l'imaginaire de l'occident médiéval. En s'incarnant dans deux valeurs essentielles de la chevalerie, l'humilité et la fidélité, il s'installe sans s'imposer. Il utilise l'extraordinaire équipée mercenaire almogavre pour sortir de l'anonymat. (Ch.-H. Lavielle, art.cit., p.172)

Il nous reste à envisager un troisième cas de figure: celui d'une manipulation plus profonde de la réalité, impliquant un rapport plus problématique ou plus engagé avec l'idée de vérité. Dans la continuité de toutes les manipulations historiques de la première partie, on peut imaginer que Muntaner a donné un récit faux concernant des aspects importants de toute cette séquence, ou encore qu'il a construit son récit de façon à imposer sa version des événements. Nous n'insisterons pas trop sur la possible manipulation de son histoire personnelle. Les documents cités, nous l'avons dit, ne s'opposent pas à sa version, mais ils ne la garantissent pas non plus, et les lacunes laissent la place à beaucoup d'inventions possibles. Mais, même sans mettre en doute ses actions personnelles, telles qu'il les rapporte, on peut être fondé à imaginer que sa reconstruction est très éloignée de la réalité, et que cette distance entre réalité et représentation n'est pas un simple effet de la forme de récit qu'il a choisie, mais un indice en soi de cette volonté de reconstruction. Quels sont les éléments qui peuvent nous entraîner vers une telle lecture? D'abord, peut-être, le sentiment d'un gros écart entre le ton enjoué et romanesque de la narration et la réalité des épreuves traversées. La discrétion, pas totale nous l'avons vu, sur la question des choix personnels à effectuer dans un contexte de très grande tension, nous laisse un peu sur notre faim, comme si l'essentiel n'avait pas été dit. Nous avons interprété les premières actions rapportées comme le signe d'une réaction résolue de Muntaner en faveur de la "vengeance", étant donné les crimes et infractions impardonnables commis par l'empereur. Mais, qu'en a-t-il été de la suite, quand on a vu qu'il avait trouvé trop



cruelles certaines actions vengeresses de Rocafort? S'est-il simplement comporté en opportuniste, évitant de prendre le risque d'un affrontement? Si, comme il est très possible, et même probable, la Compagnie était à couteaux tirés, pour des raisons de guerre des chefs, ou pour des raisons de choix politique en matière de stratégie et de légitimité, on peut supposer que chacun avait dû se déterminer et se ranger dans un camp, et que la position relativement neutre de Muntaner exposée dans sa chronique doit plutôt tenir de l'euphémisme. Le fait que Jacques II envoyait régulièrement ses instructions à la Compagnie, et encore en 1308, après la mort de Béranger d'Entença, appelait Rocafort "cher ami", ne signifie pas que son autorité était reconnue. Cela arrangeait peut-être les affaires de Rocafort de faire croire aux uns et aux autres que leur avis comptait.

Alors, si la motivation de Muntaner, en écrivant sa chronique, est celle d'exposer sa propre interprétation de l'histoire, de son histoire, "*de fer comptes de la seva vida amb la Veritat*"<sup>124</sup>, que peut-on dire de ce rapport à ces circonstances troubles et difficiles, qui se trouvent à la fois révélées et masquées dans son récit? D'abord, il nous semble important de souligner que si l'intention de Muntaner est effectivement celle de se mesurer avec sa propre vérité, cela implique que cet épisode dont nous traitons a correspondu dans sa vie à un moment révélateur et déterminant, certainement chargé de tensions difficiles à surmonter. Supposons qu'il ait eu besoin de rompre sa fidélité à la Compagnie pour passer à une fidélité à Ferdinand de Majorque, et que cela n'avait pas été si facile (n'oublions pas qu'une des premières décisions de la Compagnie avait été de punir de mort ceux qui voudraient se soustraire à l'obligation de se venger contre l'empereur). Il se trouvait peut-être, au moment d'écrire, obligé de combiner ces deux fidélités successives et contradictoires. Il efface donc les traces de ce choix à faire, et il minore l'opposition entre la Compagnie et le prince. Mais, il se place néanmoins au premier plan en opposition symbolique avec Rocafort, et l'imagerie religieuse mobilisée témoigne du caractère de révélation qu'il attache à ce récit. La conscience de cet écart entre la réalité et sa transcription allégorique lui fait intégrer le récit de cette séquence dans une fresque historique de plus grande ampleur, caractérisée elle aussi par une manipulation idéalisante à travers laquelle se manifeste avec insistance le choix d'une croyance opérée dans ce moment troublé d'une vengeance sans limite, choix largement récompensé depuis.

Pour pouvoir décider entre ces différentes lectures, il faudrait connaître mieux la réalité dont parle Muntaner. Mais, elles ont toutes de bons arguments, et cela en soi montre la richesse de son texte, malgré tous les défauts qu'on lui connaît. Cette richesse nous apparaît être liée à la complexité constatée à propos de chacun des trois domaines associés dans notre schéma narratif: réalité, croyance et identité sont à l'évidence des notions travaillées pour elles-mêmes et combinées par

---

124 CINGOLANI, S.M., *Memòria dels reis*, *op.cit.*, p.168.

l'auteur dans un processus souvent contradictoire, riche au point de vue de l'imaginaire, complexe dans sa mise en forme, et durablement ambigu.

### Chapitre 3: Rapport de *Curial e Güelfa* au schéma narratif.

Le passage de la chronique au roman entraîne une perspective bien différente pour notre réflexion sur le schéma narratif. La remise en cause la plus évidente concerne le rapport à la réalité. Comment, à l'intérieur de la fiction, reconstruire ce domaine de la réalité, sans lequel la vérité est incomplète? Néanmoins -est-ce à cause de la très grande généralité de notre schéma, ou en raison d'une réelle parenté structurelle entre les oeuvres?-, nous allons constater une adéquation de la structure de *Curial e Güelfa* au schéma narratif, ainsi qu'un jeu, interne au roman, sur les ambiguïtés qui apparaissent lorsque les trois domaines de la vérité ne se recouvrent pas.

*Schéma de construction du roman: reconnaissance après accomplissement d'un vœu.*

Nous allons voir que l'on peut résumer l'argument du roman à une formule dérivée de notre schéma. Mais, la ressemblance n'est pas simplement formelle: si l'on analyse plus précisément les motivations des personnages, en particulier de Guelfe, on s'aperçoit que le schéma n'est pas seulement un prétexte, mais le cadre d'un processus profond (d'identification par la réalisation d'une croyance).

Au début du roman, Guelfe, jeune veuve et duchesse de Milan avec pleine jouissance de son patrimoine, désire pousser un jeune garçon prénommé Curial, page de son frère le marquis de Montferrat, sur la voie des honneurs. Elle souhaite « le faire homme » secrètement, qu'il gagne assez de valeur pour qu'un jour leur union, trop inégale pour le moment, puisse être reconnue publiquement. Elle s'engage donc à le soutenir, tandis que Curial promet de respecter les volontés de sa maîtresse, notamment son anonymat. Le roman est divisé en trois livres présentant chacun un départ de Curial vers des aventures extérieures qui se terminent par un retour à Montferrat auprès de Guelfe.

Au cours du premier livre, Curial gagne une très grande renommée en défendant victorieusement la réputation et la vie de la duchesse d'Autriche, injustement accusée d'adultère et condamnée au bûcher. A l'issue de cet exploit, il est séduit par la soeur de la duchesse, Lachésis, que leur père, le duc de Bavière veut lui offrir en mariage. Au retour à Montferrat, Guelfe, informée de cette liaison, nourrit une très grande jalousie envers Curial, ce qui provoque un combat entre Curial et Bouche de Fare, un prétendant de Guelfe qu'elle utilise contre lui.

Au début du deuxième livre, Guelfe, réconciliée, permet à Curial, de se rendre au tournoi de Melun,

organisé par le roi de France, pour continuer à acquérir du “prix”. Curial remporte effectivement les nombreux combats auxquels il participe en chemin et au cours du tournoi, ce qui lui vaut de jouir d'un prestige immense à la cour du roi de France. Si bien que, même si Lachésis continue d'espérer son amour, rien ne semble plus s'opposer à la reconnaissance de l'accomplissement du voeu. Mais, deux vieillards envieux, qui sévissent depuis le début du roman, parviennent à convaincre Guelfe de la trahison de Curial: on se moque, disent-ils, à Paris, de cette Guelfe qui entretient à grands frais un chevalier infidèle. Guelfe ne supporte pas cette déloyauté qui compromet sa réputation et elle fait le serment de ne plus revoir Curial. Comme seule et ironique concession à ceux qui réclament sa clémence pour Curial, elle annonce qu'elle ne consentira à lui pardonner que si le roi et la reine de France, tous les participants à la cour traditionnelle du Puy en Velay, et notamment tous les amoureux présents, le lui demandent à grands cris.

Désespéré par une telle inflexibilité, Curial se résout, au début du troisième livre, à entreprendre un voyage lointain qui le mène d'abord à Jérusalem, puis en Grèce, puis, à l'issue d'un naufrage, en Berbérie où il passera sept ans captif au royaume de Tunis. Pendant ce temps, Guelfe, qui croit Curial mort, se repent de sa dureté. Lorsque Curial reparait, elle le renvoie malgré tout, pour respecter son voeu. Mais, il est possible d'organiser la rencontre du Puy, avec le roi et la reine de France, qui aident Guelfe à prononcer son pardon, et à accepter d'épouser Curial.

Ce roman, dont la matière est principalement constituée par le récit des aventures de Curial (défis, tournois, batailles et aventures sentimentales) et par celui des réactions de Guelfe à ces événements, s'inscrit donc dans le cadre d'un voeu, prononcé au début et exaucé à la fin, liant réciproquement Curial et Guelfe. On observe que ce voeu s'est compliqué, à la fin du deuxième livre, d'un voeu contraire dont l'annulation finale a permis l'accomplissement du premier. Le deuxième voeu correspond au refus de Guelfe de reconnaître l'accomplissement de la promesse initiale, ce qui fait ressortir l'importance de tous les termes de la formule: reconnaissance de l'accomplissement d'une promesse. Il faut que la promesse soit accomplie et reconnue. Cette constatation peut suffire pour reconnaître dans ce roman une application de notre schéma narratif.

Celui-ci aurait pu n'être, malgré tout, qu'un prétexte. Mais une analyse plus détaillée va montrer que la reconnaissance correspond en fait à une véritable identification, qui elle-même provient d'une nouvelle croyance s'établissant à la place des anciennes peurs et fausses croyances, dans un sens tout à fait religieux.

*Le parcours de la reconnaissance: identification et croyance.*

Cet approfondissement des thèmes de l'identification et de la croyance s'élabore autour des notions d'anonymat, de secret, et de fidélité, qui sont des motifs récurrents du roman, à partir du moment où Guelfe a secrètement jeté son dévolu sur Curial et lui a enjoint de faire son chemin d'apprentissage et d'acquisition de reconnaissance publique, sans dévoiler leur relation. Il se crée rapidement une différence de perception, lorsque Guelfe conçoit les premiers soupçons sur la fidélité de Curial, alors que celui-ci accumule les preuves de la perfection de sa nature chevaleresque. Cette différence est accentuée par le fait que Curial peut jouir immédiatement de la reconnaissance des témoins directs de ses exploits, alors que Guelfe est limitée par sa condition de narrataire des récits qu'on en fait.

### L'identification impossible

L'exigence du secret, le refus du dévoilement, ont des conséquences nombreuses pour les protagonistes. Du côté de Curial, la première conséquence est celle d'apparaître comme un homme libre, alors qu'il est lié par un serment de fidélité, ce qui ouvre la voie aux ambiguïtés de sa relation avec Lachésis. Par la suite, l'exigence de Guelfe qu'il se déplace et combatte de façon anonyme, assez contradictoire d'ailleurs avec son désir qu'il acquière gloire et renommée, contribue à la manifestation la plus probante de sa valeur, puisque celle-ci émane directement des actes sans être faussée par la réputation. La renommée vient de toute façon ensuite, lorsqu'on peut attribuer à Curial les exploits du chevalier masqué, lorsque des témoins de plus en plus nombreux le reconnaissent. Mais l'anonymat imposé reste déterminant dans le parcours de Curial, comme on peut le voir au moment du deuxième vœu de Guelfe, quand Curial, essayant de comprendre le changement d'attitude de son amie, doit se dissimuler à Montferrat et peine à se faire reconnaître de l'abbesse, son alliée, se heurte ensuite à une concession terrible de Guelfe qui ne consent à l'écouter qu'à travers une porte fermée, sans le voir et sans lui parler, et puis, plus tard, après son naufrage, lorsqu'il se résout à passer pour mort et vit désormais en esclavage sous une fausse identité. On peut donc dire que l'exigence première de Guelfe se transforme finalement en refus de le reconnaître, et de le laisser exister.

Du côté de Guelfe, le refus du dévoilement entraîne un clivage encore plus important entre son être intime et son image publique. Elle affecte ainsi de ne se préoccuper que de loin des affaires de Curial, alors que tout le monde à Montferrat est en émoi dès le premier duel contre les accusateurs

de la duchesse d'Autriche. Alors qu'elle trépigne d'impatience pour avoir des nouvelles, qu'elle est folle d'inquiétude avant les épreuves redoutables que son protégé doit affronter, et qu'elle se réjouit infiniment de ses victoires, elle feint de minimiser tout cela et ne laisse rien soupçonner de ses sentiments. Assez rapidement, elle tombe malade. Le secret qu'elle impose à leur relation est donc pour elle aussi une source de souffrance, un obstacle à l'existence.

### La conversion de Guelfe

Il y a, à partir de là, un parcours de reconnaissance chez Guelfe, comme il y a un parcours de révélation de sa nature chez Curial. Cette reconnaissance concerne aussi bien le fait d'avouer à un proche (de façon assez révélatrice, une abbesse) ces sentiments qu'elle ne peut plus cacher, que le fait de se reprocher sa jalousie qui l'a conduite à mettre en danger Curial, au moment de son duel contre Bouche de Fare (qu'elle a fait semblant de bien vouloir envisager comme futur mari). On peut attribuer aussi à la reconnaissance l'allègement de la surveillance que Guelfe propose à Curial lorsqu'elle lui dit qu'il peut refuser d'être accompagné par une demoiselle jusqu'au tournoi de Melun, demoiselle qui doit pouvoir l'informer des rapports de Curial et Lachésis. Curial insiste, d'ailleurs, pour que cette Arta, que Guelfe rebaptise Fête, l'accompagne et prouve qu'il n'a rien à cacher.

Ce parcours de Guelfe consiste donc en une alternance de moments de compréhension et de moments de rejet. Un point final, mais marquant cependant un inachèvement, semble être atteint lorsque, d'une part, Guelfe feint d'accepter d'écouter les explications de Curial, en le laissant s'exprimer à travers la porte fermée, sans lui répondre et sans qu'ils se voient, et d'autre part, lorsqu'elle fait entreprendre des recherches, qui restent infructueuses, pour retrouver son corps perdu après le naufrage sur les côtes africaines.

Lorsque Curial reparait, sept ans plus tard, sans se faire reconnaître, interprétant un chant pour demander l'aumône au château de Montferrat, elle l'interroge sur l'identité de celui qui a composé ce chant dont elle comprend qu'il s'adresse à elle. Répondant à ses questions tout en incriminant sa malveillance à l'encontre de l'auteur de la chanson, Curial finit par être reconnu... et chassé, mais avec un sourire qui lui fait comprendre que l'union est à nouveau envisageable.

On est autorisé à parler de conversion, notamment si l'on prend en compte l'image christique attribuée à Curial, de façon certes peu appuyée, à divers moments du roman. La dernière phrase en tout cas en est explicite, qui reprend les paroles adressées par Siméon à Jésus lorsque celui-ci lui fut

présenté au Temple, prononcées ici pour Curial par son serviteur et “père spirituel” Melchior de Pando. Au cours du premier livre, Curial était apparu de façon similaire quand un “prêteur” (officier de justice), qui avait failli exécuter un vieillard accusé d'homicide que Curial avait finalement sauvé au cours d'un duel judiciaire, lui demanda la permission de le suivre sur la route, imité en cela par le vieillard reconnaissant. A ces exemples s'ajoute le rôle caractéristique attribué à Curial par la “mécréance” de Guelfe. En effet, la situation dans laquelle se trouve Curial, dont la valeur se manifeste avec une évidence toujours plus grande mais que Guelfe refuse de reconnaître, évoque celle de Jésus que certains ne voulaient pas reconnaître alors qu'il était parmi eux.

La combinaison des deux parcours donne sa force au processus d'identification: en reconnaissant Curial, Guelfe fait connaître son amour secret. L'auteur prend soin de ne pas régler la question trop rapidement: Curial demande d'abord au public réuni pour le tournoi du Puy, dont il vient de remporter le prix, de réclamer pour lui le pardon d'une dame qui s'estime maltraitée; donnant l'exemple, la reine de France offre à Curial son pardon, au cas où elle serait celle dont il parle, puis elle invite Guelfe à répéter ses paroles... Ensuite, le roi et la reine, après avoir demandé l'accord du marquis de Montferrat, prient Guelfe de bien vouloir épouser Curial, ce à quoi elle finit par consentir. On peut donc attribuer à une “pression” extérieure son pardon et son acceptation, alors que le lecteur sait qu'elle ne désirait rien d'autre. Une telle résistance de Guelfe, si elle n'est pas simplement destinée à renforcer le contraste de la scène, relève d'une attitude personnelle plus que d'une appréciation juste de la contrainte sociale (selon laquelle il n'est pas tolérable qu'une duchesse épouse un chevalier d'origine modeste). Elle est tout à fait cohérente avec la contradiction dans laquelle se débat le personnage depuis le début, qui ne peut se résoudre que par une conversion, un changement de loi.

#### *La question de la réalité dans Curial e Güelfa*

Nous avons vu comment étaient liées identification et croyance, à travers le vœu (et dans le cas de la révélation de la nature de Curial, à travers les épreuves ordaliques). Nous avons observé que le projet d'identification était compliqué par une opposition entre “mécréance” et reconnaissance. Donner une représentation de la vérité est donc un enjeu global pour le roman. Or, l'ensemble des éléments constitutifs de ce roman (événements, descriptions, interactions entre personnages...) se trouve pris dans un jeu extrêmement habile de “diffraction” de la vérité: celle-ci n'est jamais évidente (bien que la tendance à la confirmation de l'excellence de Curial soit une constante), elle

reste parcellaire, remise en cause, différemment comprise par les uns et par les autres... Comment identifier avec certitude, comment juger sans se tromper, quand nos pensées sont gouvernées par nos passions, quand nos comportements sont dictés par des conventions (forcément limitées), quand nous sommes les jouets de forces qui nous dépassent, quand nous ne pouvons pas connaître la réalité des faits? Telle est la question qui parcourt le livre. La réalité, qui dans les chroniques est un matériau de base qu'il s'agit de modeler, voire de transformer, mais qu'on présente malgré tout comme une version définitive, est dans le roman un objet en cours de fabrication. L'auteur de *Curial e Güelfa* traite le problème avec beaucoup d'ironie: le processus est pour une part confié aux personnages, qui nous offrent le spectacle de leurs errances et errements, et assumé pour une autre part par le point de vue narratif qui paraît contrebalancer les limitations des premiers, mais feint par "réalisme" de ne pas pouvoir faire autre chose que constater leurs échecs ou leurs succès.

#### Du point de vue des personnages

La réalité est donc d'abord ce que se représentent les personnages, qu'ils en soient témoins ou qu'on la leur rapporte. Ils sont responsables de sa "fabrication" dans la mesure où leurs représentations déterminent leurs actions et celles des autres, et où cela crée des interférences qui transforment les réalités initiales. Peut-on cependant parler d'une réalité "indéterminée" si la valeur de Curial y est toujours affirmée? La confrontation des points de vue n'a-t-elle d'autre but que de classer en deux camps opposés ceux qui reconnaissent Curial, qui sont dans le vrai, et ceux qui le défient ou le "dénient", qui sont dans le faux, l'enjeu du roman se réduisant en quelque sorte à faire repasser Guelfe, égarée chez les deuxièmes, du côté de la vérité? Un petit passage en revue des différentes modalités de représentation de la réalité par les personnages s'avère nécessaire pour évaluer le degré d'indépendance du domaine de la réalité par rapport à ceux de l'identité et de la croyance.

-Les adversaires de Curial:

De même qu'il y a de nombreux personnages exprimant leur admiration sans nuance pour Curial (par exemple, l'empereur d'Allemagne au I, chap.11, p.81: "*-¡A valerós cavaller, ja plagués a Déu que yo fos tal com tu, e tu fosses emperador!*"), on en trouve d'aussi nombreux qui jouent le rôle d'opposants, soit qu'il s'agisse de ses adversaires dans les combats, soit qu'ils représentent l'opinion versatile, soit que l'on ait affaire aux deux intrigants envieux. Les premiers sont généralement



caractérisés par leur orgueil, leur vanité qui se dissipe au contact de la mesure de Curial, qui lui ne prétend rien. L'auteur excelle aussi à représenter l'opinion, la rumeur qui se répand, la réputation qui se fait et se défait, par exemple dans les pages qui précèdent le combat contre le Sanglier: excédé par l'engouement excessif suscité par les rodomontades et la réputation effrayante de ce dernier, Curial s'est laissé aller à exprimer sa lassitude; défié par le Sanglier, qui ne se rend pas compte qu'il est lui-même manipulé -comme un sanglier rabattu par les chiens vers les chasseurs, les chasseurs étant ici les ducs d'Orléans et de Bretagne qui souhaitent l'élimination de Curial-, le héros accepte un combat que tous donnent pour perdu d'avance; au premier assaut du Sanglier, l'auteur fait apprécier la formation instantanée d'une nouvelle opinion: “(...) *del qual ahurt se seguí açò: que abdosos los cavallers, e los altres encara, qui.ls miraven, conegueren certament qual dels combatents ere pus fort. Tinyen-se de color de mort les cares dels miradors, e, dins les penses, fan diverses juyhis.*” (II, chap.36, p.229). Quant aux deux vieux intrigants, dont l'auteur se délecte à faire apparaître la tortueuse hypocrisie, ils permettent eux aussi de faire ressortir par contraste la franchise et la libéralité de Curial, qui les héberge généreusement sans se douter qu'ils viennent comploter contre lui. Ils se perdent d'ailleurs eux-mêmes dans les méandres de leur mauvaise foi quand ils veulent tenir un discours négatif sur Curial au roi de France, dont ils ne soupçonnaient pas qu'il était un de ses fervents admirateurs.

Ces diverses catégories d'opposants jouent donc un rôle assez similaire à celui des “reconnaisants”, dans la formation de signes attestant l'authenticité de la valeur de Curial, si ce n'est qu'ils apportent en plus une certaine complexité due à leur fausseté intrinsèque et aux fictions qu'ils inventent.

#### -Ambiguïtés de Curial:

Un certain nombre de signes donnés par Curial sont davantage propres à créer de la confusion, car ils ne s'accordent pas facilement avec son image vertueuse de chevalier idéal. On peut déjà être surpris par quelques épisodes du début de ses aventures: lorsqu'il fuit, tout enfant, sa maison, malgré l'injonction maternelle, par dégoût de la vie trop modeste dont il lui faudrait se contenter; lorsqu'il dit à Melchior que sa passion pour Guelfe est ancienne, alors qu'elle n'a été que consécutive à la déclaration que Guelfe lui a faite tout récemment; lorsqu'il soutient sur l'honneur devant le marquis, alerté par les vieux intrigants, que rien ne s'est passé entre Guelfe et lui (ce qui pour le coup est authentiquement chevaleresque). Plus tard, Curial tombe dans des contradictions plus profondes: subissant la loi du charme de Lachésis, il oublie littéralement Guelfe (un songe lui

fait voir un enfant ingrat qui, devenu homme, refuse de nourrir à son tour celle qui l'avait sauvé en lui donnant son cœur. Plein de rage, Curial voudrait tuer ce personnage, sans se rendre compte que c'est sa propre image). Cependant, dès que Melchior trouve l'occasion de lui faire souvenir de sa maîtresse, Curial retrouve toute sa passion pour elle, alternant ainsi de l'une à l'autre de telle façon que le lecteur doit penser qu'il les désire toutes les deux. On doit supposer aussi que dans la suite de sa relation compliquée avec Lachésis, Curial utilise la même diplomatie assez alambiquée que celle qu'il emploie pour lui témoigner sa passion sans trahir formellement Guelfe, lors de leur première séparation:

*“-Senyora, cert és que no és cosa en lo món que per vostre servey pusca fer, que no ho faça abans que per donzella que en lo món sia; emperò, venint lo cas, me provarets açò que.m requerits: que tracte bé vostre cor. Axí.us suplich tractets vos bé a mi, qui pas no menys pena per vós, que vós diets que passats per mi.”* (I, chap.15, p.121).

En tout cas, différents passages du deuxième livre montrent également cet effort pour assumer l'ambiguïté de ses rapports avec les deux dames. Ce pseudo-équilibre paraît rompu lorsque, Guelfe ayant renié Curial, celui-ci retourne à Paris pour consentir au mariage que réclame Lachésis et conserver ses chances de promotion sociale, et ment à Melchior à propos de ces projets, qui de toute façon échouent lamentablement. Une dernière image des possibles faiblesses morales de Curial se situe en fin de roman, après que Curial a retrouvé sa confiance dans le pardon de Guelfe, lorsqu'il s'adonne aux plaisirs que lui procure le trésor acquis en Afrique, vivant dans le luxe et la luxure (*“com si fos arquebisbe o gran prelat, no recordant-se ésser cavaller ne home de sciència”* III, chap.24, p.173). Un nouveau songe, représentant Bacchus en dieu de la science, le remettra alors dans le droit chemin.

Ainsi, de même que les avis des opposants dont nous avons traité auparavant, ces différentes considérations sur Curial relèvent d'abord du domaine de l'identité (ou, en tout cas, orientent vers ce domaine). Mais, celles-ci conduisent à distinguer le Curial réel du Curial idéal. Cette distinction est au cœur de la problématique du roman: dans quelle mesure y a-t-il contradiction entre les deux? Quel Curial Guelfe doit-elle reconnaître? Le roman pointe en plus la difficulté provenant de la lecture différente des signes, selon leur contexte d'interprétation: ici, par exemple, on remarque que les signes de faiblesse sont privés, protégés par l'anonymat de la relation entre Curial et Guelfe (ils apparaissent au lecteur, mais n'ont de sens que par rapport à Guelfe), tandis que les signes de gloire, constituant le Curial idéal, apparaissent à tous (même si Curial ne doit pas être reconnaissable, en

certaines occasions, à la demande de Guelfe), de sorte que l'interprétation finale demeure problématique et devra, pour se réaliser, faire coïncider la reconnaissance privée et le consensus public.

-Passions et quiproquos:

En dehors des signes plus ou moins directement rapportés à l'identité de Curial, et pour illustrer la facilité avec laquelle le “dissensus” peut s'imposer face au consensus, *Curial e Güelfa* propose quelques scènes dans lesquelles la réalité échappe aux protagonistes à cause de leurs passions. C'est notamment le cas lors de l'excellent enchaînement d'épisodes précédant le combat contre Bouche de Fare. Au départ, le marquis de Montferrat prononce une phrase de défi à l'encontre de Curial, uniquement destinée à exprimer son désir d'éprouver sa vaillance contre celui qui apparaît être un chevalier d'exception. Mais, cette phrase, rapportée à Curial, lui semble être le signe d'une haine du marquis contre lui, d'autant plus qu'il était en train d'observer le marquis tournoyer avec une telle agressivité qu'elle lui paraissait relever davantage du combat mortel que du jeu. A un moment du tournoi, le marquis est aux prises avec Bouche de Fare, et ne doit d'éviter la défaite qu'à l'intervention d'un chevalier catalan. Après les combats, le marquis décide de remettre le prix de la victoire à Bouche de Fare, noble illustre venu lui demander la main de sa soeur Guelfe, en oubliant totalement le modeste chevalier catalan qui l'avait sauvé de l'humiliation, ce qui suscite la colère de ce dernier et de Curial qui prend sa défense. Guelfe, rendue jalouse par la première rencontre entre Curial et Lachésis, feint de soutenir Bouche de Fare pour le duel qui s'annonce, allant même jusqu'à faire confectionner pour lui des équipements taillés dans le tissu offert par Lachésis à Curial, que Guelfe s'était fait remettre... L'accumulation de signes trompeurs, d'attitudes mal interprétées, de croyances opposées, de susceptibilités et de points d'honneur, de désirs de vengeance et de remords, d'abattements et d'excitations, fait disparaître toute notion d'évidence dans le rapport à la réalité.

Le même phénomène se produit à partir d'enchaînements qui peuvent être purement mécaniques. On peut l'observer en reprenant en résumé la séquence du reniement de Curial par Guelfe:

- Le roi de France demande aux deux vieux intrigants, hébergés par Curial et qu'il prend donc pour ses amis, d'essayer de l'éloigner de la cour, car il voudrait convaincre Lachésis d'épouser le duc d'Orléans, et il faut pour cela “qu'elle refroidisse un peu” (II, chap.41, p.250).

- Les deux envieux, de retour à Montferrat, font à Guelfe le récit de la renommée de Curial, en y ajoutant des détails faux susceptibles de provoquer sa colère.
- Guelfe reçoit ensuite sa demoiselle, qui revient elle aussi de Paris, et qui confirme innocemment que Curial et Lachésis continuent de se voir, ce qui entraîne Guelfe à croire intégralement le récit précédent et lui fait supprimer toute assistance financière à Curial et promettre de ne plus le revoir.
- Curial, étonné de ne plus recevoir d'assistance ni de nouvelles, se rend précipitamment à Montferrat. Le roi de France profite de cette absence, qu'il croit liée à la demande qu'il a faite, pour organiser une entrevue entre Lachésis et le duc d'Orléans. Lachésis, ayant vu comment Curial était reparti auprès de sa maîtresse et induite à l'amour pour le duc à cause d'une manigance de la Fortune, change brutalement de sentiment.
- Curial, qui apprend à Montferrat que Guelfe ne veut plus rien savoir de lui, décide de retourner à Paris et de se marier avec Lachésis. Mais, une fois sur place, il constate que son heure de gloire est passée (*"Tornà en París Curial, e trobà lo món cambiat"* II, chap.47, p.284): le roi est fâché de le voir, jugeant qu'il revient trop tôt; Lachésis ne l'aime plus; ses amis sont absents...
- Proche du suicide, Curial perd sa lucidité. Il revient à Montferrat, en désespoir de cause, mais toute sa grâce l'a abandonné et il ne sait que s'enfermer davantage dans les explications que Guelfe a consenti à écouter.

Donc, non seulement le Curial réel est bien éloigné de l'idéal, mais il se retrouve ballotté dans les réalités changeantes, changeant lui-même au gré des circonstances.

-Changements de contextes et jeux de rôles:

Un autre point indiquant la fluctuation de la réalité concerne la variété des contextes et des rôles que Curial se voit contraint d'assumer. Au livre II, Curial joue le rôle d'un chevalier errant, en route pour le tournoi de Melun et accompagné d'une jeune fille dont, selon les prescriptions du code de chevalerie adopté pour l'occasion, les autres chevaliers errants doivent s'emparer après avoir remporté un duel. L'auteur joue ici sur le burlesque d'une situation mêlant le conventionnel et le

réaliste, en opposant l'attitude de Curial qui assume son rôle jusqu'au bout tandis que la jeune fille proteste contre le traitement qu'on veut lui faire subir et demande à arrêter le jeu. Au livre III, les contextes se succèdent de manière rapide et tranchée. Ainsi, au monastère de Sainte Catherine, sur le mont Sinaï, Curial se retrouve proche de suivre les admonestations du Sanglier, devenu moine, qui lui demande de renoncer aux vanités de la vie de chevalier qui ne conduisent qu'à l'oubli de Dieu. Mais, tout de suite après, parvenu en Grèce, il est récompensé par Apollon (au cours d'une scène à la fois rêvée et réelle), qui lui a demandé de présider un jugement devant départager Homère d'avec Darès et Dictys. Il reçoit une couronne de laurier avec une inscription disant: *“Millor e pus valent entre los cavallers, e major de tots los poetes e oradors qui vuy són”* (III, chap.11, p.92). Mais, l'étape suivante de son voyage le conduit à une captivité dont il ne souhaite plus s'échapper, et pendant sept ans il vit sous la simple identité de Jean.

### Du point de vue du narrateur

Nous venons de voir que les contextes d'identification, les possibilités de représentation de la réalité, étaient variables selon la situation des personnages, leur état d'âme, le cadre idéologique dans lequel ils évoluent. Cette variabilité se retrouve au niveau du narrateur, identifié malgré tout par un “je” anonyme, mais dont les modalités de présence dans le texte couvrent un vaste champ allant de la présence en tant que témoin, à celle de connaisseur des manigances des “dieux mortels” de la mythologie, en passant par la position de narrateur omniscient quant au vécu des personnages; qui adopte parfois le ton empathique de l'amitié, ou celui épique et chronistique de l'historien, celui scientifique de l'astrologue ou de l'érudit, ou même parfois celui du commentateur de sa propre oeuvre; tous ces commentaires, sans parler de ses digressions misogynes, s'adressant au lecteur ou, parfois, rhétoriquement car ils ne peuvent pas lui répondre, aux personnages. Même si quelques incohérences laissent penser qu'il s'agit davantage d'un jeu que d'un système rigoureusement organisé, il convient d'examiner les conséquences d'une telle variabilité sur la représentation de la réalité que peut produire le lecteur.

Regroupons ces modes d'intervention du narrateur selon deux tendances: celle de la fictionnalisation et celle du réalisme. Ce roman se présente régulièrement comme le récit d'une histoire vraie, destinée à instruire (les lecteurs pourront y trouver de bonnes raisons de ne pas souhaiter connaître l'amour et ses tourments (I, chap.1, p.19-20)), aussi bien qu'à divertir (*“volent scriure a vostre consolació e plaer recitaré.”* (I, chap.9, p.55)). Dans quelle(s) réalité(s) sommes-

nous cependant situés? Parmi les assez nombreuses interventions de l'auteur où il se représente en train d'écrire son histoire, il en est une au moins qui traite de la question de l'invention:

*Per què, no podent-me yo ajudar dels dons de lur gràcia [des Muses], ab humil e baix parlament proceyré axí com sabré a aquest tercer e derrer libre, lo qual és algun poquet pus intricat que ls altres primers, per ço com en aquest haurà algunes transformacions e poètiques ficcions, scrites no en la manera que a la matèria se pertany, mas axí rudament e grossera com yo ho hauré sabut fer. (III, prol., p.13).*

Régulièrement, l'auteur exprime la difficulté qu'il y a à rapporter exactement les choses telles qu'elles se sont passées (ce procédé est en fait une sorte d'hyperbole), mais ici l'écart est plus grand entre ce qui relève de son invention rhétorique, qu'il juge d'ailleurs négativement, et la réalité. Ici, la composition du récit relève clairement de lui, il n'est pas un simple transcripteur des faits, il introduit même dans son récit des "*transformacions e poètiques ficcions*". Cependant, l'auteur ne va pas plus loin dans la reconnaissance du fait que toute l'histoire est fictive, il se maintient en quelque sorte sur une crête entre réalité et fiction.

Malgré tout, la composition même du roman met en relief des contextes différenciés qui compliquent dans une certaine mesure le rapport à la réalité. Ainsi, le premier livre est à dominante intime (le secret entre Curial et Guelfe, les tribulations de leurs pensées...); le second est à dominante publique (pratique de la chevalerie, rapports à des personnages historiques...); le troisième est à dominante poétique (mythologie, littérature classique, chanson de troubadour...). Ce découpage est en partie annoncé par l'auteur au début de chacun des volumes, mais il n'est pas si rigoureux: tous ces éléments coexistent dans les trois livres. Dans quelle mesure cette variation des contextes renforce-t-elle la fictionnalisation?

On constate d'abord un élargissement du champ, qui contribue à la formation de signes différenciés selon qu'ils sont reçus par le lecteur ou par les divers personnages: nous avons signalé le fait que la connaissance des rapports personnels de Curial et Guelfe permettait au lecteur d'interpréter autrement l'attitude de Curial envers Lachésis qu'elle-même et les autres personnages de la sphère publique ne peuvent le faire. Le passage au troisième livre, déjà bien anticipé cependant au second, relève du même phénomène: on apprend le rôle que jouent dans les affaires de Curial et Guelfe, les sinistres personnages de l'Envie et de la Fortune, qui mobilisent avec plus ou moins de succès les dieux du panthéon pour parvenir à leurs fins. Cet état des choses échappe en grande partie aux protagonistes, même s'ils en sont parfois informés par des rêves, et relève donc d'une complicité tissée avec le lecteur. Cependant, cette "révélation" d'un niveau caché pour les personnages n'entame pas réellement leur autonomie: leur destinée reste explicable en termes de décisions et

d'actes personnels (vœux, (non-)reconnaissance...), d'interactions sociales et de “coups du sort”. Elle est comme un décor, qui n'abolit pas le réalisme de l'action, mais qui donne à voir par ses changements de perspective la possibilité de plusieurs niveaux de lecture. Cela est ironiquement mis en relief par la constitution même de cette “strate mythologique”: les forces éternelles qui “gouvernent” soi-disant les destinées humaines sont essentiellement sujettes à des crises caractérielles, des mésententes, des changements d'opinions inexplicables... Elles ne représentent donc pas une loi supérieure, mais plutôt une caricature du comportement des protagonistes eux-mêmes. Cette position de plain-pied est encore une fois ironiquement illustrée dans l'épisode du songe de Curial au temple d'Apollon: le dieu demande au héros moderne de dire qui a le mieux respecté la vérité entre le poète et les historiens au sujet des valeurs respectives d'Achille et d'Hector. En désignant les historiens comme les transmetteurs les plus authentiques, Curial semble attester de sa propre réalité, et du statut historique de la narration qui le porte. Il apparaît à la fois autonome, souverain, et paradoxalement victime de son propre choix, lui qui n'est qu'un être de fiction.

On constate donc au moins un jeu entre la réalité et la fiction, si ce n'est tout à fait un sabotage du réalisme. L'illusion d'autonomie des personnages est conservée, mais elle est poussée à des extrémités incongrues, déplacée dans des espaces fictifs à la rencontre d'illustres modèles culturels. Ce jeu se retrouve, inversé, du côté des signes tendant le plus à attester de la réalité des faits. On ne devrait pas, apparemment, mettre au rang des incohérences la contradiction qu'on peut relever entre ces deux catégories de signes destinés *a priori* à ancrer le roman dans la réalité: la présence du narrateur dans l'histoire, et l'inclusion de personnages historiques. Pourtant, on ne peut pas ne pas le faire, et il est difficile de penser que ce n'était pas ce que voulait l'auteur. La même logique, et le même plaisir de lecture, nous conduisent à trouver volontaires et significatives les contradictions rencontrées dans chacune de ces catégories. Nous les présenterons successivement.

Du côté du narrateur, les repères donnés sont vite brouillés: les premières lignes du roman font état d'une histoire, introduite à la manière d'un conte, lue ailleurs par le narrateur: “*Fonch ja ha lonch temps, segons yo he llegit, en Cathalunya, un gentil hom...*”<sup>125</sup> (I, chap.1, p.20). La matière en est soit actualisée, par la participation sentimentale des lecteurs: “*Pens cascú en si mateix quants pensaments e quantes cogitacions abraçaren aquella dolorosa nit los dos amants*” (I, chap.8, p.54); soit mise à distance, par choix de composition: “*per ésser breu ho lexaré*” (*loc.citc.*, p.55). Le jeu

---

<sup>125</sup> Sur le manuscrit, l'inscription “*en Cathalunya*” a été rajoutée, et un espace en blanc subsiste à la place de ce qui devait être le nom du père de Curial.

se développe en diverses occasions, par exemple lorsque le narrateur ne veut pas prendre le temps de décrire la beauté de Lachésis, et renvoie son lecteur à Guido delle Colonne pour une description d'Hélène qui peut faire l'affaire (l'auteur emploie le même procédé humoristique à la fin du roman pour suggérer la nuit d'amour entre Curial et Guelfe: *“perquè maestre Guido se és treballat molt en fer tals descripcions, a ell ho recoman”* (III, chap.39, p.255). Mais, le moment où les frontières sont le plus bousculées, en ce qui concerne le rapport du narrateur à sa “matière”, c'est lorsqu'il suggère une connaissance réelle, directe, des faits: *“Certes, aquell dolorós jorn que Curial de la cambra de la Güelfa partí, cuydí morir, e en aquell cas poch desig havia de viure, e encara, com me recorda, convidat per les làgremes d'aquell dolorós Curial, li cuyt fer companyia.”* (II, chap.48, p.291). L'effet de cette première personne du prétérit est assez fort pour que le lecteur se demande s'il signifie que le narrateur est Melchior de Pando, témoin de la scène, ou si ce narrateur n'est pas en train de s'identifier à Curial... Tout ce passage est de toute façon marqué par son émotivité: *“Ay de mi! ¿E com scriuré, sens plorar, aquest dolorós partiment? Certes, la força defall als meus dits, e cau la ploma en mig del paper blanc, e taca'l en diverses lochs. Ja oblit mi mateix, e mir lo desaventurat Curial, qui se'n va ab passos descomposts e la cara tota torbada.”* (loc.cit., p.292). A la suite de ce passage, le narrateur interpelle Curial en lui demandant de redevenir lui-même. On perçoit donc ici, que même si l'on pourrait imputer à l'excès rhétorique l'incohérence de cette première personne, on retrouve une cohérence plus profonde dans la rencontre incertaine des thèmes de la réalité et de l'identité.

On constate donc une imprécision au niveau du rapport que le narrateur dit entretenir avec la réalité rapportée: lecteur / participant, histoire lointaine / histoire récente, fiction / réalité? Cette imprécision est cultivée par l'auteur qui joue à se servir des artifices rhétoriques en les poussant jusqu'à leur point de contradiction. On retrouve ce même jeu avec l'inclusion dans le récit de faits et de personnages historiques. La narration, qui reprend régulièrement le style de la chronique pour les moments de batailles ou pour décalquer un procédé typique (par exemple: *“No.s marvell degú que per aquí no.s parla de Jacob de Cleves, car no.s pertany a nostra matèria parlar-ne pus, car solament hi som per recomtar los fets de Curial (...).”* (I, chap.12, p.94)), emprunte à celle de Desclot divers moments, divers thèmes, et son personnage principal. A la fin du premier livre, dans lequel l'auteur a repris l'aventure du comte de Barcelone défendant l'honneur de l'impératrice d'Allemagne, apparaît Pierre II: *“Havia en aquest temps en Aragó un rey molt noble e molt valerós en estrem, apellat don Pedro, cavaller molt rebust, forts e valent, lo qual mentre visqué féu de son cors en batalles moltes coses dignes de recordable veneració, axí contra sarrayns com altres gents.”* (I, chap.25, p.185). Le récit paraît donc cette fois assez précisément situé dans le temps (une



indication au début du deuxième livre précise que les événements qui y sont rapportés ont eu lieu au cours de la vingt-et-unième année de la vie de Curial (II, prol., p.6)). Mais cette précision ajoute à la confusion si on la relie à nos commentaires précédents sur la proximité apparente du narrateur et du personnage. L'auteur compose en fait un temps historique imaginaire en reproduisant des événements rapportés dans la chronique de Desclot, d'autres inventés à partir de celle-ci (Curial rencontre au début du troisième livre le roi *Corral* (Conradin) en Sicile et le roi Charles en Calabre, alors que le premier n'a jamais été roi mais a été exécuté par le deuxième), et en y mêlant des éléments beaucoup plus contemporains (la prieure d'un couvent où Curial passe une nuit est la soeur de "*Johan le Mengre, en altra manera mossèn Bociquaut*" (II, chap.5, p.42) qui appartient au XVe siècle, de même les religieuses de ce couvent ont des noms qui devaient bien faire sourire les lecteurs de l'époque ("*Johanina de Borbó, Violant de la Sparra, Ysabel de Bar, Blanca de Bretanya, Caterina d'Orleans, Matta d'Armanyach e Beatriu de Foix*" (*loc.cit.*, 46)). Signalons aussi, au rang des inclusions d'éléments extérieurs de diverses périodes, cette attribution à Curial de la chanson *Atressi con l'orifanz*, composée au XIIe siècle par Rigaut de Berbezilh et encore diffusée en Italie au XIIIe siècle.

### *Conclusion*

L'ensemble de ces observations sur la "fabrication de la réalité" dans ce roman nous fait voir quelques constantes. Tout d'abord, la réalité est effectivement un domaine en construction: au niveau des personnages, qui n'ont jamais la connaissance complète de la situation; au niveau du lecteur, qui voit le décor changer selon la fantaisie de l'auteur. De là, l'instauration d'un clivage entre fiction et réalité, mais un clivage absolument mouvant, une superposition plutôt, avec d'incessants passages d'un niveau à l'autre. Le maintien de ce rapport à la réalité, même problématique, donne effectivement une représentation convaincante de l'enjeu de réel: qui est réellement Curial? Guelfe peut-elle le reconnaître? A partir de là, les motifs de l'identification et de la croyance peuvent déployer leurs facettes de vérité et de mensonge. Peut-on cependant parler d'un véritable recouvrement des trois domaines? Le jeu mené jusqu'à présent fait apparaître bien fictive la conclusion du roman, qui se termine, en accord avec sa première phrase, en conte de fée (avec la coloration religieuse que nous avons signalée). Ce recouvrement festif mais artificiel n'efface pas, dans l'esprit du lecteur, la conscience des multiples dissociations rencontrées. Peut-être doit-on dire que le thème de la "réalisation" est finalement le mieux représenté par le personnage de Melchior de Pando, le majordome de Guelfe, confident et père spirituel de Curial, porteur de leurs messages,

conseiller, diplomate et formateur. C'est lui qui parcourt les différents domaines, et qui “réalise” la croyance qui conduit à l'identification: qui forme humainement Curial pour qu'il se rapproche de l'idéal, qui oeuvre patiemment pour que Guelfe le reconnaisse, personnage sans doute représentatif de la croyance de l'auteur dans l'humanisme naissant.

#### **Chapitre 4: *Tirant lo Blanc* et le schéma narratif.**

Nous avons vu, dans notre première partie, que *Tirant lo Blanc* a suscité une abondante production critique, de très célèbres éloges (Cervantes, Vargas Llosa, Dámaso Alonso), et des interprétations divergentes. Les points en discussion intéressent directement notre problématique: savoir si le roman est sérieux ou parodique, réaliste ou nominaliste, sceptique ou idéaliste... Il paraît pertinent de détailler davantage ces différentes approches et d'évaluer leur incidence sur la représentation des trois domaines que nous essayons de séparer. Pour cela, nous avons choisi trois ouvrages, représentant trois perspectives affines avec nos domaines: celle de la vraisemblance selon Martí de Riquer, qui nous permettra de poser le problème de la représentation de la réalité historique; celle de l'imitation et la transformation de textes canoniques, étudiée par Josep Pujol, qui nous fera nous interroger sur l'identité textuelle du roman; celle de la cohérence narrative, et de la signification morale, reconstruites par Rafael Beltran, qui nous permettra de réfléchir aux croyances proposées par l'oeuvre étudiée. Naturellement, ce découpage est très schématique, et chacune de ces perspectives délivre en fait une interprétation globale. Il s'agit bien d'une confrontation, et de la tentative d'observer ce qui peut entre elles se combiner et ce qui s'exclut. Nous n'obtiendrons donc pas, à la fin, une description du roman dans les termes du schéma narratif, mais nous aurons une vision plus claire des problèmes posés pour chacun des domaines et pour leur articulation.

#### **La question de la vraisemblance (lecture de Martí de Riquer)**

Nous avons vu, en remontant jusqu'à Menéndez y Pelayo, que l'épithète « réaliste » est sans aucun doute l'adjectif le plus anciennement et le plus fréquemment appliqué à *Tirant lo Blanc*<sup>126</sup>. Parmi les auteurs ayant le plus insisté sur cet aspect, nous avons cité Martí de Riquer. Même si ce grand spécialiste a travaillé différents aspects du roman et a reconnu et fait reconnaître sa complexité, il est resté attaché à cette notion cardinale de « réalisme » et a voulu montrer, notamment dans *Tirant lo Blanch, novela de historia y ficción*<sup>127</sup>, que la référence et la correspondance au réel étaient au fondement de son écriture.

---

126 Menéndez y Pelayo parle de son « *realismo demasiado prematuro para un libro de caballerías* », MENENDEZ Y PELAYO, *op.cit.*, p. 257.

127 RIQUER, M. de, *Tirant lo Blanch, novela de historia y de ficción*, Sirmio, Barcelone, 1992. Ouvrage écrit en castillan à la suite du succès de *Aproximació al Tirant lo Blanc*, de 1990.

*Lo único que pretendo es dejar bien claro que la novela de Martorell y su protagonista reposan sobre una tangible realidad de mediados del siglo XV y que incluso lo que en la narración literaria pudiera parecer inventado o exagerado se amolda perfectamente a la vida de corte y de guerra de los años en que fue escrita. (p.206)*

Référence, et pas seulement correspondance, car, selon Martí de Riquer, Martorell s'attache à situer son roman dans une période précise, contemporaine de son écriture: la diégèse correspond selon lui à la période 1450-1461, alors que le roman a été écrit entre 1460 et 1464. Cela octroie par conséquent une grande signification à ce qui sera dit -ou ne sera pas dit- de la chute de Constantinople, comme Riquer y insistera. Mais, l'enjeu du rapport (conformation / déformation) à la réalité ne concerne pas seulement ce point crucial, il s'établit à travers tout le roman:

*Esto es lo que, a mi entender, hace imprescindible situar la novela en la realidad histórica de mediados del siglo XV, muy especialmente la realidad valenciana, y sorprender al autor cuando desfigura, transforma, distorsiona o falsea esta realidad, a veces con intenciones que no se ven muy claras, a veces porque juega maravillosamente con su propia creación. (p.10)*

Suivre les vérifications effectuées par Martí de Riquer nous permettra donc, à la fois, d'évaluer l'importance et les modalités du rapport entre le roman et la réalité, et de mettre en question cette démarche critique.

### *Un roman actuel*

Martí de Riquer pense qu'il est possible de situer temporellement l'action de *Tirant lo Blanc*, et, surtout, que c'est l'intention de l'auteur de faire voir qu'une telle datation est possible, bien qu'il ne donne explicitement aucune date. La seule date qui soit donnée par Martorell est celle qui apparaît dans sa dédicace au prince *Don Ferrando de Portugal*: le 2 janvier 1460, jour où, dit-il, il commence à écrire. Il y a cependant, selon Martí de Riquer, une autre indication aussi claire quand il est fait allusion au jubilé de Rome, "*l'any passat*" (chap.68, p.112), ce qui, si l'on considère que Martorell représente des faits contemporains (là évidemment, il y a un biais puisque c'est ce que l'on est supposé démontrer), doit correspondre à l'année 1450. Une fois l'année identifiée, l'historien constate la parfaite adéquation d'une série de jours désignés par leur nom, ou par le nom du saint, ou par le nombre de jours les séparant les uns des autres, avec les dates du calendrier de cette année-là. Toujours grâce aux indications chronologiques disséminées dans le roman, avec parfois, comme il

le reconnaît, des estimations très subjectives, Martí de Riquer détermine que l'action dure au total onze ans et demi, ce qui lui donne au passage des âges tout à fait plausibles pour les protagonistes (p.84), et qui le conduit à affirmer que l'action du roman est contemporaine de son écriture, puisque se terminant après 1460 (p.86). Mais, cette démarche est à l'évidence trop réaliste, et pas tout à fait bien justifiée: pourquoi Martorell n'indiquerait-il pas tout simplement la date de l'action, s'il met autant de soin à faire en sorte qu'on puisse la deviner? Convenons néanmoins qu'elle rencontre malgré tout certainement les intentions de Martorell: celle de se donner un caractère historiographique, à travers un certain réalisme chronologique, et celle, peut-être contradictoire avec la précédente, de paraître contemporaine pour les lecteurs de l'époque. Cette deuxième intention est mise en évidence par l'ensemble des remarques de Martí de Riquer à travers son étude, plus que par les calculs que nous venons d'évoquer: outre l'évocation de l'année jubilaire, dont on peut après tout admettre qu'elle actualise le roman, il y a celle du mariage du roi d'Angleterre, Henri, comme il est dit dans le roman, en fait en 1444 avec Marguerite d'Anjou à Tours, et non avec une fille du roi de France, l'évocation possible aussi de fêtes à Westminster, à Canterbury dans le roman (chap 39, p. 77), à l'occasion non pas du mariage, mais du couronnement en 1445, celle de la défense de Rhodes en 1444 (chap. 105, p. 183) et l'évocation pour finir de la menace turque sur Constantinople correspondant précisément à la situation décrite dans le roman, même si cette menace remontait à un passé déjà ancien...

Persuadé de la validité de sa chronologie, Martí de Riquer donne le statut d'invraisemblances historiques à certaines affirmations qui ne seraient pas si irréalistes à condition de reporter l'action du roman assez en arrière dans le temps: le fait que Tirant ait sauvé Constantinople du péril turc pouvait correspondre à une certaine réalité du début du XIVe siècle, quand Roger de Flor avait remporté quelques batailles en Anatolie, de même que, jusqu'à la deuxième moitié du XIIIe siècle, la côte méridionale de la péninsule ibérique était encore mauresque: "*tota la costa en aquell temps era de moros*" (chap. 114, p. 215). Même le fait que le duc de Bourgogne soit tué en duel par Tirant, très choquant étant donné l'importance politique du duché de Bourgogne et le contexte de la rivalité avec le roi de France, pourrait être, d'une certaine manière, attesté historiquement par le souvenir de l'assassinat de Jean sans Peur en 1419. Mais, quant à la référence à un « roi Robert » de Sicile (chap. 110, p.204), on ne sait pas s'il faut y voir une quelconque allusion (ironique) à Robert d'Anjou, roi de Naples.

Nous percevons bien l'impossibilité de fixer à *Tirant lo Blanc* un contexte historique précis, contemporain ou ancien, non pas par manque d'informations mais au contraire par un excès

d'informations contradictoires. Ce phénomène ne laisse pas d'être intrigant: quelle est en fin de compte l'intention de Martorell? Selon Martí de Riquer, l'insistante sensation de contemporanéité était destinée à créer un choc chez les lecteurs: écrit dans les années 1460, au moment où les appels à la reconquête de Constantinople étaient encore d'une brûlante actualité, ce roman présentait une ville et un empire toujours chrétiens, à rebours de l'Histoire. Cette fiction, que Martí de Riquer présente comme "*la gran utopía*" (p.208), il la voit comme la subtile ironie d'un auteur distancié; mais cette ironie, dans ce cas, ne serait-elle pas plutôt monumentale? Si la sensation de contemporanéité est reproduite aussi fidèlement que veut le montrer Riquer, la non-correspondance entre la réalité décrite dans le livre et celle existant dans le monde, sans autre commentaire ou explication de la part de l'auteur, devait produire un puissant effet "négationniste", au sens de Vargas Llosa<sup>128</sup>.

Il faut avouer que les indices historico-temporels relevés par le critique historien jouent certainement un rôle, mais qui n'est pas tout à fait clair: étaient-ils effectivement destinés à produire ce choc entre fiction et réalité, ou bien correspondaient-ils à une perspective pseudo-historiographique, mélangeant sans trop de scrupules différentes époques?

Martí de Riquer livre d'autres éléments d'analyse historico-géographique qui n'éclaircissent en rien la question, mais au contraire la rendent encore plus intrigante. En effet, à côté d'informations exactes, par exemple sur Constantinople (l'étiquette de la cour, l'usage de l'ancien palais impérial, la présence d'une certaine fontaine à proximité de la ville, celle de deux monastères franciscains à Pera...), ou sur la compagnie de "francs-archers" qui rejoint Tirant, et qui évoque selon l'historien une milice portant ce nom, instituée en France en 1448 (p.145), ou encore concernant la géopolitique d'Afrique du nord, Martorell multiplie les inventions historiquement ou géographiquement absurdes ("*da la impresión de que está burlándose de los lectores cultos que han ido siguiendo el relato*" (p.120)). Par exemple il invente un nom fantaisiste pour l'empereur de Constantinople, fait de lui le petit-fils de Constantin; il fait remporter à Tirant une bataille contre les Turcs sur le fleuve Transimène, situé en fait en Italie et lieu d'une victoire d'Hannibal contre les Romains; surtout, il mélange des noms de lieux exotiques ou de personnages étrangers avec des noms catalans, des noms parfois aussi de personnalités italiennes de la cour d'Alphonse le Magnanime et de Ferdinand de Naples (p.136)... Là encore, la multiplicité des exemples dans un sens et dans l'autre montre qu'on ne peut pas réduire ce phénomène à une imprécision ou une confusion soi-disant médiévales,

---

128Mario Vargas Llosa, dans "Martorell y el "elemento añadido" en Tirant lo Blanc" dans RIQUER, M. de. et VARGAS LLOSA, M., *El combate imaginario, las cartas de batalla de Joanot Martorell*, Barcelone, Sirmio, 1990 (1ère éd. Barral, 1971), p.9-28, exprime l'idée que le jeu sur l'apparence et la formalisation est l'objet véritable de l'écriture de Martorell, « *disidente de la realidad* », ce qui fait que *Tirant lo Blanc* « *al mismo tiempo que reflejo de la realidad que lo inspiró, sea también su negación.* » (p.26)

mais qu'il s'agit vraisemblablement d'un jeu délibéré de l'auteur, qui brouille les signaux et crée un sentiment de réalité fantaisiste, un trouble entre le vrai et le faux.

### *Un roman plausible*

Martí de Riquer consacre une part importante de son ouvrage à l'évocation de personnages réels représentatifs des moeurs et des exploits chevaleresques de l'époque de Martorell. Par exemple, Pedro Vázquez de Saavedra, dont il est sûr que Martorell l'a connu au moins de réputation.

*Este, como Tirant, ganó su prestigio como justador en Inglaterra, y como él se hizo famoso en un paso de armas; como él fue capitán de galeras y acudió en auxilio de Constantinopla y luego amenazó las costas de Berbería, y, ambos, incluso, el caballero real y el de ficción, emitieron votos caballerescos al disponerse a combatir a los turcos. (p.206)*

Roger de Flor est un modèle sur lequel Martí de Riquer n'insiste pas, sans doute parce qu'il n'est pas exactement contemporain, mais il ne parle pas non plus, sans doute pour se limiter au contexte hispanique, du Roumain Jean Hunyadi, que l'historien Marinesco a fait connaître aux lecteurs de *Tirant lo Blanc* en 1953.<sup>129</sup> Ce voïvode de Hongrie était appelé dans toute l'Europe "le Blanc", ou "le chevalier blanc", et le pape avait ordonné des réjouissances par toute la Chrétienté après sa victoire de 1456 contre les Turcs devant Belgrade. Il avait aussi, en 1448, obtenu quelques années de répit pour Constantinople en battant les mêmes adversaires sur le Danube.<sup>130</sup> Ces exemples s'ajoutent donc à ceux que donne Martí de Riquer pour attester du fait que rien de ce qui est dit des exploits et des moeurs chevaleresques de Tirant et de ses compagnons d'armes n'excédait les possibilités de l'époque.

La plausibilité du héros et de ses aventures est traditionnellement renforcée par l'argument du positivisme de ses méthodes et de ses stratagèmes militaires, sur lequel insiste aussi Riquer dans *Aproximació al Tirant lo Blanc* (chapitre X). Dans l'ouvrage qui nous occupe à présent, il s'appuie sur la proximité entre Martorell et son personnage, attribuant au roman un aspect autobiographique. Témoin cette hypothèse de Martí de Riquer: "*Si mi arriesgada hipótesis no fuera desencaminada, Tirant lo Blanch hubiera recibido la caballería del mismo rey que la confirió a Joanot Martorell y en la misma corte.*" (p.96). Sont hypothétiques ici l'identité du roi d'Angleterre dans le roman, et le

---

<sup>129</sup>Riquer en parle dans *Aproximació...*

<sup>130</sup>Rapporté dans NICOLAU D'OLWER, « Tirant lo Blanc: examen... », art. cit., p. 140.

fait qu'Henri VI, qui a effectivement témoigné de son amitié pour Martorell, ait pu armer celui-ci chevalier. La vie de Martorell, telle qu'elle a été en partie reconstituée<sup>131</sup>, comporte en effet sa part d'aventures, de défis et d'idéal chevaleresques. Cependant, comme le note encore une fois Vargas Llosa (p. 25), les lettres de bataille conservées précieusement par Martorell témoignent peut-être davantage de son plaisir à faire durer le conflit sur le terrain purement verbal que d'une propension à l'action guerrière. Aussi, bien que rien d'historique ne remette gravement en cause le réalisme potentiel du personnage de Tirant, et bien que cette dimension appréciée des modernes corresponde sans doute elle aussi à une intention de l'auteur, nous nous retiendrons de lui accorder la prééminence, ou de considérer que le personnage y soit complètement absorbé. Il serait quand même significatif qu'il soit nécessaire de passer par des exemples historiques, ou par l'absence de pratiques magiques ou de vertus surhumaines, ou encore par une éventuelle caractérisation autobiographique, pour pouvoir se représenter ce héros de façon réaliste. Le personnage de Curial, à titre de comparaison, ne réclame pas un tel détour (même s'il porte en lui, comme nous l'avons vu, une opposition entre réel et idéal). On pourrait interpréter cela comme une difficulté à croire réellement en ce personnage de Tirant, ou en tout cas à sa face glorieuse, qui se trouve toujours réfractée, relativisée, soit par la connaissance que nous avons de sa dévorante préoccupation (coucher avec la princesse!), soit par la répétition incessante et quasi-mécanique de la preuve héroïque elle-même. La démonstration de Riquer, malgré ou à cause de ses exemples historiques, ne nous éloigne pas d'une image officielle du héros, telle qu'elle peut apparaître dans les chroniques ou les biographies de propagande. Le fait qu'on assiste et qu'on participe également aux épisodes de sa vie intime, à sa façon personnelle de se confronter à la réalité et de négocier avec elle, suffit-il à compléter le portrait de Tirant, pour en faire un personnage unitaire dans sa complexité? Ce que l'on peut dire, c'est qu'il a indéniablement une identité et une réalité reconnaissable: celle de ces chevaliers "de chair et d'os" qui ont prétendu au rôle de sauveur d'empire, issus des rangs de la chevalerie ordinaire des tournois, joutes et autres "pas honorables". Sa caractérisation psychologique ne dépare pas non plus avec ce qu'on peut imaginer des pratiques de ces chevaliers imprégnés de littérature courtoise, obsédés de "vaine gloire", et visant une conquête féminine susceptible de les mettre en possession de biens considérables. La conformité de Tirant à ces réalités psychologique et sociologique, redoublant une image de héros littéraire, pourra néanmoins nous apparaître soit comme un élément de confirmation de son prestige, soit comme un élément de contradiction. Dans le premier cas, l'actualisation de la figure du héros correspond à un dépassement de ses limites, une espèce de fusion miraculeuse de la réalité et la fiction. Dans le deuxième cas, la mise en évidence du fossé existant entre un personnage réel et son interprétation

---

131 Voir les travaux de Jaume Chiner, Jesús Villalmanzo, et Jaume Turró, cités dans notre bibliographie.



héroïque ne manquera pas de produire des effets burlesques et parodiques. Dans cette optique, la démonstration par Martí de Riquer du souci de Martorell de fournir un ancrage et une apparence réalistes à son roman et à son protagoniste risque d'apparaître en fait comme un argument pour la parodie.

### *Un roman cohérent*

Nous reprendrons la problématique de la cohérence dans un cadre plus large à propos de l'étude de Rafael Beltran, mais pour le moment, examinons rapidement ce que la stricte perspective réaliste de Martí de Riquer le conduit à dire à ce sujet. En effet, ayant établi la domination sur le roman d'un cadre historico-biographique externe, la question se pose de la nécessaire cohérence interne du roman, et de son adéquation obligatoire au cadre susdit. On constate que, dans *Tirant lo Blanch, novela de historia y de ficción*, peut-être parce que l'auteur s'est volontairement intéressé davantage à l'environnement socio-historique qu'à l'intrigue en soi, les aventures de Tirant ont par elles-mêmes peu de signification. En ce qui concerne les amours de Tirant et Carmésine, Martí de Riquer commente surtout les noms, les vêtements... Pour ce qui est de l'exil africain, il y voit un développement propice à de nouvelles expositions géographiques, historiques, politiques... Les événements arrivent aux personnages par hasard, ou parce qu'ils ont réussi à les provoquer. Le roman s'écrit ainsi, au fur et à mesure; mais, il se construit néanmoins autour de l'incohérence majeure qui est le projet proprement fictionnel de *Tirant lo Blanc*: l'effacement de la chute de Constantinople. C'est, en effet, cet élément qui motive le principal commentaire portant sur la construction romanesque dans l'étude de Martí de Riquer. Au cours du roman, le lecteur devient progressivement convaincu du destin impérial de Tirant: il épousera Carmésine et succèdera à son beau-père. Mais, finalement, Martorell décide de déjouer malicieusement les pronostics, et il fait mourir Tirant "*de una prosaica pulmonía*" (p.175). Il faut alors un autre successeur à l'empereur: ce sera Hippolyte, qui avait d'abord été présenté comme le fils du seigneur de Mauvoisin, avant de devenir un neveu de Tirant.<sup>132</sup>

*Es evidente que el novelista se ha ido rectificando, y no sin razón. En cuanto empieza a tejer el parentesco de Ypólit con Tirant acude a su mente la idea final del libro: hacer a Ypólit emperador. En vez de seguir lo más manido y lo que espera el lector, es decir que, casados Tirant y Carmesina y muerto el viejo emperador, el protagonista de la narración se convierta en emperador del Imperio Griego, ha buscado una ruta más novelesca e inesperada, que le dará pie para desarrollar el tema de los amores del joven Ypólit con la madura y liviana Emperatriz. Es un golpe maestro que a Martorell se le ha ocurrido mientras escribía los episodios*

<sup>132</sup>Voir CHINER, J., "Batalla a ultrança per Joanot Martorell", *A sol post. Estudis de llengua i literatura*, 2, Marfil, Alcoi, 1991, p. 83-127. L'auteur montre qu'en fait il n'y a pas de confusion chez Martorell, il y a deux Hippolyte.

*griegos; y las incongruencias que ofrece el personaje tenían fácil solución cuando repasaría la novela.*  
(p.177-178).

On observe que c'est une incohérence de Martorell, la contradiction sur l'identité d'Hippolyte, qui révèle son projet d'écriture: il a dû décider de la fin du roman au moment de la rédaction des épisodes grecs, après avoir donné une première identité au personnage. A partir de là, il a fallu créer la séquence des amours clandestines avec l'impératrice pour rendre plausible l'accession d'Hippolyte au trône impérial. Mais, l'origine de toute cette construction tient au désir de Martorell de terminer par un coup de théâtre, en évitant le sacre prévisible de Tirant tout en conservant la "grande fiction" du maintien de Constantinople dans la Chrétienté. Il faut souligner le caractère intéressant de cette argumentation mais également son manque d'évidence. Argumentation intéressante parce qu'elle montre la possibilité d'une complexité de la construction romanesque: des attentes créées, puis déjouées, des intrigues secondaires nécessaires au développement, un coup de théâtre... Mais, argumentation insuffisante, car elle ne dit rien de la signification de tout cela: pourquoi cette "grande fiction", ce coup de théâtre, cette relation adultérine qui offre l'empire à un personnage dont l'identité était mal définie pour l'auteur lui-même...?

Proposons deux réactions possibles à ce que l'on peut qualifier de "construction décevante": la possibilité réaliste, malgré tout, et la possibilité sceptique.

Selon la possibilité réaliste, on accepte que la construction soit faible, on enregistre les représentations de la réalité, on ne recherche pas de signification globale. Les éléments repertoriés par Martí de Riquer servent effectivement à la reconnaissance du monde contemporain, la représentation se faisant en quelque sorte transparente. A ce moment, la signification du roman équivaut à la signification du spectacle du monde, avec ses détails comiques et ses grandeurs, ses espoirs et ses drames... La construction romanesque a, dans cette optique, une fonction de compilation et de représentation du passage du temps. Les variations sont explicables par un effet de décentrement dû à la différence des points de vue, des situations, des contextes, des procédés d'exposition... Le sens global est à construire par le lecteur, pas forcément en vertu d'une stricte cohérence, mais par la considération de cette variété même. Dans le cadre de ce réalisme, le point de vue exposé est toujours sérieux: que l'épisode soit comique ou grave, il n'y a pas de second degré, il n'y a pas d'intention critique. Les éléments parodiques relèvent d'une simple coloration malicieuse passagère, pas d'une prise de position par rapport à la réalité ou sa représentation. L'ambition du roman est d'être, selon l'expression cervantine, une "mine de passe-temps et de plaisir". Les jugements idéologiques et moraux qu'on peut prêter à l'auteur dépendent directement et

exclusivement de ces colorations successives: tantôt drôles, tantôt grandioses, tantôt tragiques.

Selon la possibilité sceptique, on préférera penser que la “construction décevante” est en elle-même l'expression du scepticisme de l'auteur. On trouvera que le procédé qui consiste à déjouer les attentes du lecteur, attentes nées de l'intrigue ou de la connaissance de la réalité extérieure, est une façon de remettre en cause les intentions affichées dans le prologue ou au cours du roman: dire la vérité, montrer l'exemplarité... On estimera qu'après un excès d'informations contradictoires (réalistes ou fantaisistes, valorisantes ou dévalorisantes), l'absence de signification globale conduit à douter du niveau réaliste lui-même: cela a l'air vrai, cela a l'air construit, mais cela ne veut apparemment rien dire. C'est peut-être cette contradiction sceptique qui se trouve en arrière-plan des interprétations soulignant le caractère désabusé du roman; mais, en fait, plutôt que nous entraîner vers un jugement moral sur l'époque, elle nous oriente vers le caractère de trompe-l'oeil de la représentation romanesque. Cette représentation est là pour elle-même, au titre d'image drôle, parfois grotesquement déformée, parfois officiellement sérieuse, mais toujours objet d'un jeu parodique tenant à l'écart entre la réalité représentée et la représentation. Dans un deuxième temps, la perspective réaliste peut être récupérée si l'on s'interroge sur ce qui dans le monde peut comporter une telle apparence factice: tout ce qui a pu être reconnu de façon réaliste dans le roman: les chevaliers contemporains, les idéaux de reconquête de l'empire byzantin, la conversion de l'Afrique septentrionale, le culte de la chevalerie... On ne voit pas comment, dans une telle représentation, on pourrait trier et adhérer, ou penser que Martorell adhérerait, à certains aspects plutôt qu'à d'autres. Le point commun de tous ces éléments représentés, Bakhtine nous guide vers cette lecture, c'est d'être l'objet, généralement, de discours sérieux et emphatiques, discours qui paraissent ici retournés vers l'insignifiance. Mais, là aussi, ce serait notre choix: rien ne nous oblige à penser qu'en pastichant la réalité, l'auteur voulait montrer que la réalité était pleine de pastiche.

Nul doute que la pensée de Riquer correspond à la première possibilité, mais sa démarche peut aussi alimenter la seconde. Il faut à présent voir d'autres lectures, qui ne sont ni sceptiques ni réalistes au sens strict, et apprécier les combinaisons possibles.

### **La question de la nature textuelle de *Tirant lo Blanc* (lecture de Josep Pujol)**

En 2002 paraît *La memòria literària de Joanot Martorell*, par Josep Pujol.<sup>133</sup> La lecture de cet

---

<sup>133</sup>PUJOL, J., *La memòria literària de Joanot Martorell. Models i escriptura en el Tirant lo Blanc*, Curial Edicions

ouvrage fait indéniablement progresser notre compréhension du roman, car Josep Pujol parvient à montrer comment les nombreuses citations qu'on y trouve, exactes ou le plus souvent transformées, autrefois qualifiées de plagiat, correspondent à une intentionnalité et une pratique cohérentes, à un système d'écriture significatif à la fois artistiquement et culturellement, non pas secondaire mais absolument déterminant. Mais, si cette étude nous donne une meilleure définition de la nature textuelle du roman, elle contredit aussi certaines des options interprétatives évoquées précédemment, et nous devons tenter de mesurer ces apports et ces contradictions pour élaborer une correspondance possible du schéma et du roman.

Nous examinerons successivement deux principes, distincts mais liés, qui nous paraissent pouvoir résumer la thèse de Josep Pujol: la recherche de prestige et la prééminence de la forme sur le contenu; puis, nous traiterons des questions soulevées par cette approche.

### *Modèles et pratiques imitatives*

La recherche de prestige, qui serait le premier moteur de l'écriture de Martorell, peut être observée dès la dédicace et le prologue du roman. Il s'agit de conférer à celui-ci une autorité équivalente à celle d'un ouvrage d'historien classique, ou d'un traité militaire. Lancelot est cité comme référence, l'ordre et la vertu chevaleresques sont présentés comme les motifs à célébrer, spécialement incarnés par le chevalier Tirant le Blanc, mais cette insertion dans la tradition du roman de chevalerie apparaît comme noyée dans un ensemble beaucoup plus vaste: les Saintes Ecritures, Homère, Tite-Live, Virgile, Ovide, Dante... Témoin encore de ce souci de donner une autorité à son oeuvre, Martorell se présente comme le traducteur de ce livre historique. Bien sûr, il ne s'agit pas tant de faire croire à des réalités que de se donner une forme, une ressemblance avec une littérature prestigieuse. Au départ, selon Pujol, Martorell a pour horizon culturel la chevalerie et la littérature historiographique (p.31), et son projet fondamental est de créer une fiction qui ressemble aux histoires véridiques (ou tenues pour telles) des chevaliers du passé, avec leurs exigences narratives, idéologiques et stylistiques (p.32). Il s'agit pour lui d'élever (de dépasser, pourrions-nous dire) le roman de chevalerie (et ses épigones contemporains: les chroniques et les biographies chevaleresques) en lui adjoignant trois ingrédients: "*la militia antiga, un cert enciclopedisme i una retòrica classicitzant, o tinguda per tal (...)*". (p.62).

Le moyen privilégié auquel recourt Martorell, et que Pujol analyse dans toutes ses dimensions, c'est

---

catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelone, 2002.

l'imitation des auteurs classiques. Ce sont six auteurs surtout que l'on retrouve dans les pages du roman (le sixième de façon certainement beaucoup plus limitée): trois auteurs traduits du latin, Sénèque, Ovide et Guido delle Colonne, et trois “*vulgares eloquentes*”, Joan Roís de Corella, Boccace et Juan Rodríguez del Padrón (p.14), mais des passages cités et transformés provenant de plus d'une quarantaine d'auteurs ont été identifiés.<sup>134</sup>

Martorell imite des genres et des auteurs en intégrant des textes étrangers à sa propre prose, ou plutôt en constituant sa prose à partir de textes étrangers. En effet, et c'est un point essentiel sur lequel Pujol insiste, l'auteur rencontre ses textes-sources au cours de l'écriture et celle-ci évolue à partir de ces rencontres: par exemple, Ovide n'apparaît qu'au chapitre 117 et Boccace au 216, tandis que Corella est présent dès le début... Donc, Pujol voit le projet romanesque s'étendre au fur et à mesure: partant, comme nous l'avons dit, d'une fiction chevaleresque aux reflets de chronique et de biographie, son premier objectif est de lui donner une image digne de l'historiographie classique, mais sa recherche de modèles rhétoriques conduit Martorell à développer largement la thématique sentimentale et morale à travers les exemples d'Ovide et Boccace (p.143), et l'écriture débouche finalement sur un modèle tragique (dans un sens médiéval, comme l'explique Pujol dans son chapitre 51, p.210) dont le matériau est fourni par *les Troyennes* de Sénèque.

Pujol ne fait pas seulement apparaître le rôle fondamental de cette recherche de modèles, il décrit dans le détail les pratiques imitatives très variées de Martorell, qui vont de la reprise littérale d'un fragment à l'amplification à partir de quelques mots suggestifs (p.106) et concernent aussi bien l'invention que l'élocution (chapitre 24, p.97), même s'il s'agit là d'une distinction peu pertinente selon le critique puisque, pourrait-on dire en reformulant son idée, l'élocution est dans ce roman à la base de l'invention (p.99). On ne reproduira pas ici tous ces cas de figure, mais il faut donner une idée de l'art de Martorell et de sa productivité. Par exemple, la technique de la mosaïque, décrite la première fois par Albert G. Hauf<sup>135</sup> et dont Pujol donne de nombreux exemples: il s'agit de passages du texte de Martorell composés à partir de fragments provenant d'endroits différents d'une oeuvre,

---

<sup>134</sup>Nous renvoyons à notre annexe bibliographique, en fin de volume, établie d'après Pujol. Il peut être utile d'introduire ici une distinction entre imitation et transformation. Gérard Genette explique “sous une forme volontairement provocante (...) qu'il est impossible d'imiter un texte, ou, ce qui revient au même, qu'on ne peut imiter qu'un style, c'est à dire un genre.” (GENETTE, G., *Palimpsestes*, Seuil, 1982, p.108, souligné par l'auteur). Genette veut dire qu'imiter, c'est apprendre un langage, l'imitation au sens strict d'un texte serait un simple recopiage (p.110), alors que la reprise d'un texte dans un autre texte est un exercice de transformation, qu'on peut toutefois imaginer guidée par la connaissance de ce langage appris et donc mâtinée d'imitation. Martorell imite des auteurs et transforme leurs textes. Nous reviendrons sur ce point lorsque nous évoquerons plus précisément les questions soulevées, selon nous, par l'étude de Josep Pujol.

<sup>135</sup> HAUF, A.-G., “Tres cartes d'amor: contribució a l'estudi del gènere epistolar en el *Tirant lo Blanc*”, *Actes del Symposium Tirant lo Blanc*, Quaderns Crema, Barcelone, 1993, p. 379-410.

ou de plusieurs oeuvres... (on peut citer le coup de foudre de Tirant, pour lequel Martorell emprunte deux passages à Ovide et un à Corella, voir p. 92). Cet “auteur omnivore”, comme Pujol le qualifie à bon droit (p.78), ne semble donc pas suivre de règle précise: les éléments qu'il emprunte peuvent se retrouver dans des contextes semblables ou bien totalement différents de leur contexte d'origine (on a par exemple, un extrait de lettre de bataille utilisé pour l'expression d'un sentiment amoureux (p.141), ou inversement, un fragment sentimental de Juan del Padrón employé dans le contexte militaire d'un conflit entre officiers (p.138)); les phrases peuvent changer de sens; les scènes se ressembler ou se contredire... Pour tenter de comprendre le fonctionnement de ce processus, Pujol parle d'associations mentales s'effectuant à l'intérieur de la “mémoire littéraire” de Martorell, selon trois modes de liaison: thématique, de genre (littéraire), verbale (attraction d'un signifiant) (p.104). En tout cas, ce processus s'enrichit, se complexifie, le but de Martorell étant, semble-t-il, d'associer le maximum de sources, de thèmes, de modèles, pour obtenir ce que Pujol appelle des “stratifications” (p.87), c'est à dire des couches imitatives superposées appartenant à des traditions différentes, toutes modélisantes, dont le final tragique du roman, décrit dans toutes ses composantes stylistiques par Pujol (emprunts aux chroniques de Desclot et Muntaner, au mythe de Tristan et Iseut, aux tragédies de Sénèque et Corella...), est sans doute le plus grandiose mais pas le seul exemple.

Le processus d'imitation, pratiqué de façon courante au moyen âge dans les écoles, et enrichi dans la période contemporaine par la redécouverte des classiques, apparaît donc porté par Martorell à un point extrême et sans doute parfaitement réussi. Pujol note bien quelques défauts, quelques incohérences mineures, mais il s'éloigne de la vision d'un auteur amateur habile, sans formation véritablement approfondie, découvrant avec une vénération presque excessive ces classiques dont il cherche à capter une part du prestige, vision qu'on retrouve chez certains auteurs. Ce qui ressort de cette étude, c'est une tendance martorellienne à aller toujours plus loin que ses modèles: le réalisme des chroniques lui permet de donner une vraisemblance supérieure au roman de chevalerie; mais les *Histoires troyennes* (chap.18, p.66), à leur tour, permettent de dépasser le modèle de la chronique, en développant les motivations intérieures et sentimentales, parmi d'autres aspects; mais elles sont elles-mêmes poussées plus loin par Martorell dans un registre plus classique (p.68) et en même temps enrichi d'une éthique chevaleresque chrétienne, et leur aspect sentimental se retrouve ensuite transformé en érotisme ovidien et boccacien, tout en se développant aussi sur un style noble et tragique... Donc, l'imitation n'est pas ici un phénomène servile mais plutôt une espèce de lutte, un processus d'expansion et de dépassement, correspondant au processus d'héroïsation du personnage principal. Celui-ci acquiert, en effet, même à travers les épisodes érotico-comiques, une

identification multiforme qui en fait une espèce de héros total: à la fois antique et contemporain, glorieux et réel, guerrier et amoureux. Le mélange conçu et organisé par Martorell profite de tous ses ingrédients et ne se laisse pas réduire aux caractéristiques d'un seul.

### *La prééminence de la forme*

Il paraît important de dégager de tout le processus décrit et analysé par Pujol, et résumé ci-dessus, ce deuxième principe moteur de l'écriture de Martorell, déjà mis en exergue par Vargas Llosa. La démarche imitative implique de toute façon une trame narrative très souple et adaptable qui puisse rencontrer et accueillir de nouveaux modèles (p.103), suggérant eux-mêmes de nouvelles situations narratives ou des rapprochements thématiques ou verbaux avec d'autres oeuvres. Mais, Pujol constate la prédilection de Martorell pour des modèles déjà principalement rhétoriques et peu narratifs, tels que *Fiammetta* de Boccace, ou les oeuvres de Corella. Ainsi, à l'encontre de la tradition critique qui glorifiait le réalisme de *Tirant lo Blanc*, mais à l'encontre également de celle qui s'attache principalement à l'analyse de l'intrigue et des écarts stylistiques, Pujol montre un Martorell intéressé avant tout par la forme: celle que lui offrent les livres éloquents, celle que présentent les dizaines de chapitres constitués de "parlements", celle aussi des *topoi* qui fournissent un canevas narratif déjà prêt. Par exemple, le *topos* de Constantinople, dont Pujol fournit un résumé, d'après Stegnano Picchio<sup>136</sup>:

*En la seva formulació mínima, el topos presenta, d'una banda, l'emperador de Constantinoble debilitat i afectat per la mort del seu fill en guerra contra els turcs, que han envaït l'imperi i assetgen la ciutat; de l'altra, un cavaller errant -preferentment francès- que s'ofereix a l'emperador per defensar-lo dels enemics, compleix dignament el seu mandat, venç els infidels i finalment accedeix al tron bizanti gràcies al casament amb la filla de l'emperador. (p.64)*

Ce schéma historico-légendaire se retrouve dans *Tirant lo Blanc* peuplé de personnages, de scènes et de discours issus du *topos* de la guerre de Troie. Pour donner un exemple minime, Tirant, malade d'amour, ne peut rejoindre son armée qui de ce fait subit des revers comparables à ceux des Danaëns privés d'Achille. De la même façon, le personnage de Carmésine, à la fin du roman, combine ceux de Polixène, Andromaque et Cassandre (Sénèque), Hero (Corella), Ghismonde (Boccace), en plus d'utiliser quelques expressions d'Hannibal (à partir d' *Aníbal e Escipió*, d'Antoni

---

136STEGAGNO PICCHIO, L., *La méthode philologique. Ecrits sur la littérature portugaise., T.II, La prose et le théâtre*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1982. Chapitre 4.1, *Vitalité d'un topos littéraire: La Cour de Constantinople*. Extrait cité, p.11.

Canals) (p.197 et suiv.). Alors, si effectivement, dans ce roman, *topoi* et éloquence supplantent intrigue et caractérisations, quelle place reste-t-il à l'analyse narrative? Et, reste-t-il une problématisation de l'idée de vérité que notre schéma permettrait de structurer? Nous n'insisterons pas davantage sur la présentation de cette autonomie formelle, mais nous reprendrons tout de suite ces questions dans le cadre d'une interrogation plus large de l'étude que nous commentons.

### *Problèmes posés*

Nous distinguerons entre des problèmes qui nous semblent spécifiquement liés au procédé de l'imitation, et d'autres qui se posent plus généralement par rapport à la représentation de la réalité.

#### Problèmes spécifiquement liés au processus imitatif

Le processus généralisé des emprunts dans *Tirant lo Blanc* pose le problème d'une contradiction entre imitation et authenticité. Certes, toute écriture est fondamentalement imitation ou réécriture, et d'autre part, Martorell transforme et recrée autant qu'il imite (on pourrait dire que Martorell raccourcit les distances entre langage imitant et langage imité et grossit ce qui est ordinairement plus discret). Mais, l'étude de Josep Pujol ne permet pas, semble-t-il, de répondre à une question liée à cet aspect de l'écriture martorellienne -question déjà posée par Jordi Rubió i Balaguer<sup>137</sup>: que doit percevoir le lecteur de cette opération? Certains des repérages effectués ou présentés par Pujol sont sans aucun doute hors de portée du lecteur moyen, alors que d'autres sont plus évidents. Était-ce un jeu pour ses lecteurs que Martorell avait prévu, ou bien avait-il le souhait d'apparaître comme premier auteur et non comme transformateur? En lisant *La memòria literària de Joanot Martorell*, on se prend à regretter que les premiers lecteurs du roman n'aient pas eu conscience de cette dimension concrète de transformation et d'adaptation, on se demande même si la signification, selon Pujol, des emprunts à ces modèles pouvait leur être accessible. Malgré tout, il laisse entendre que la mémoire de Martorell était aussi celle de ses lecteurs, qui devaient au moins ressentir le prestige d'une prose qui évoquait si précisément des souvenirs de lecture pas forcément identifiables dans le détail. Mais, pour ne prendre qu'un exemple, ces lecteurs pouvaient-ils sentir que la tombe de Tirant réunit celles d'Achille et d'Hector, ce que déduit Pujol du fait que Carmésine se lamente par les mots de Polixène aussi bien que par ceux d'Andromaque, héroïnes des *Troyennes*? S'ils le

---

137RUBIO I BALAGUER, J., *De l'edat mitjana al renaixement*, op.cit.



pouvaient, c'est qu'ils identifiaient le texte comme un patchwork de citations, s'ils ne le pouvaient pas ils manquaient une partie, la plus intéressante peut-être, du sens qu'on peut donner au travail de Martorell. On peut, certes, imaginer un moyen terme: une partie des associations relève d'un travail d'écriture encore dans son stade "mental", appartenant en propre à l'auteur même s'il peut être dévoilé par l'érudit, et une autre partie est destinée à être identifiée par les lecteurs "normaux". Mais, dans ce cas, le problème des limites entre effet recherché et effet fortuit persiste.

Prenons un exemple précis: y a-t-il, ou non, un effet comique produit par la confection d'un passage à partir de sources aussi contradictoires que, d'une part, une authentique lettre de bataille adressée par Joanot de la Serra à Bernat de Vilarig, et d'autre part, une lettre sentimentale extraite du *Bursario* de Juan Rodríguez del Padrón? Il s'agit, au chapitre 154, d'une invective du mauvais duc de Macédoine contre le marquis de Saint-Georges, qui dans les pages précédentes a pris le parti de Tirant contre le premier qui cherchait à le discréditer. Saint-Georges a été imité par une série de nobles grecs qui ont, eux aussi, fait vœu de fidélité à Tirant et promis la mort au duc de Macédoine, mais ce n'est qu'au premier que celui-ci s'adresse, avant de quitter la tente où ils sont tous réunis:

*(i) Si us erre lo nom ab aquest títol de cavaller, de tot en tot a vostres actes contrari, siau ben cert que per ço no l'ignore aquell qui us és degudament més propi nom. Ans si res dich que perjudique en vostra honor, semblants paraules pensen los entenesos que açò hoyran no és de mon costum, mas per lo vostre desafortat defalt -tal que sol de parlar les orelles dels entenents e de dones de honor se n'offenen-, la qual no consent, a malgrat meu, que en aquest cars la lengua s'allimite. (ii) No trobe rahó neguna per hon de vós oblidat sia me degués baratar per Tirant paraules ab efectió demostrades, e vós me dieu e mostrau que.m teniu tan constret e subjutgat que no diré les fictes e fraudulent maleses vostres. E hon són ara les innumerables promeses, jures e sacraments que vós ab falsa disimulació enganosa haveu rahonat? (iii) Però, no.m tinch tanta admiració, puix veig que us és cosa natural que lo fill sia tal com lo pare, per les maleses que haveu fetes a mi. Car les vostres mals actes són tan notoris entre cavallers e dones de honor, en special en la nostra ciutat de Constantinoble, que, deixades totes les altres coses, en los solaços ne fan burla com se recorden de la malesa que m'aveu feta. E yo, mogut de pietat de les congoixes que.m donau, lo caillar vos seria més profitós.* (Chapitre 154; I:335, 11-21, dans l'édition de Hauf citée par Pujol, p. 333, dans l'édition de Riquer).<sup>138</sup>

---

138 Nous reproduisons les textes sources d'après Pujol, p.139-140, en soulignant, comme lui, les parties communes.

“(i) Mossèn Bernat de Vilarig, **si us erre lo nom ab aquest títol e cavaller, de tot en tot a vostres actes contrari, siau ben cert que per ço no l'ignore aquell qui us és degudament pus propi.** Però no m'en cur, **ans si res dich** que algun tant **perjudique** aquesta mia letra, en la qual ni en semblants no caen bé negunes vilanes **paraules, pensen los entenents** que la legiran que açò **no ve per mon costum, mas per vostra desafortada falta -tal que sol de parlar les horelles dels entenents se n'hofenen-, la qual no consent, a malgrat meu, que en cars de ploma se alemite.**

(ii) **Nin fallo razón alguna por donde yo de ty olvidado sea, o me devieses trocar por Diomedes,** al qual yo soy cierto que amas, salvo sy con tus dulçes **palabras , con affecçión** de amar **demostradas, que tu me dezías,** por donde **me tenías** a ty **tan costreñido** y animado, **eran infintosas y falsas, captelosas y malas. ¿Do son agora, Breçayda, las innumerables promesas, juras y sacramentos que tú a mí me hazías (...)?**

(iii) **Mas ¿qué te puedo dezir, Breçayda? pues veo ser cosa natural parecer el hijo al padre. E asý yo no he a maravilla** ser engañado, segúnd mi padre, y tú engañadora, segúnd que el tuyo ya **anda la tu fama por el ayuntamiento de los cavalleros de Troya, y a las dueñas y donzellas tan divulgado y común es ya el clamor de la tu fama** y fecho entre ellos y ellas **que, todas cosas dexadas,** no departen ni fablan en ál **en los sus solazes, y**

La reproduction de cet extrait et de ses sources permet de donner une idée du travail effectué par Martorell à des centaines d'occasions à travers le roman; mais, que pouvons-nous, dans ce cas précis, saisir de ses intentions? Selon Josep Pujol, qui examine ici le phénomène d'intégration de lettres aussi différentes que celles appartenant à des fictions sentimentales et celles relevant de conflits chevaleresques réels,

(...) aquestes ficcions nascudes de l'emulació literària i de la pràctica retòrica del dictamen es poden hibridar amb la realitat epistolar de les lluites cavalleresques coetànies, segurament perquè fet i fet, malgrat les diferències d'origen, de contingut i de funció, unes i altres són percebudes com a productes equivalents, acomunats per la retòrica de la demanda i la resposta, l'acusació i la defensa, la rèplica i la contrarèplica. (p.140)

Donc, selon ce critique, il n'y a pas d'effet choquant à noter dans cette réutilisation de sources disparates, du fait que ce sont deux exemples de lettres rhétoriques. C'est là, sans doute, la raison première qui a permis à Martorell de les associer, mais l'harmonie de cette association est quand même discutable. Tout d'abord, l'extrait est difficilement lisible: il faut comprendre que “no és de

---

**burlan** y retratan de Troylos porque te tanto amava.

(iv) **E yo, movido a piedad por las queexas que** tu mostravas, levantéme.”

((i) cité dans *Tirant lo Blanc, novela de historia y de ficción* de Riquer, p. 66, et dans RIQUER Martí de, “El cavaller Bernat de Vilarig, amic d'Ausias March, lector de Bernat Metge i admirat per Joanot Martorell” *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 40, 1985-86, p.205-226.). (ii) RODRIGUEZ DEL PADRON, Juan, *Bursario*, ed. de Pilar Saquero Suárez-Somonte et Tomàs González Rolán, Madrid, Universidad Complutense, 1984, p.236. (iii) *idem*, p. 236-7. (iv) *idem*, p.237.)

Etant données les obscurités du texte de Martorell, nous joignons cette traduction méritante de Jean-Marie Barberà:

“-Si j'altère votre nom en vous donnant le titre de chevalier, totalement contraire à vos actes, soyez bien sûr que ce n'est pas pour autant que j'ignore celui qui vous revient si justement; mais si je dis quoi que ce soit qui porte préjudice à votre honneur, ces mots, les gens instruits qui les entendront savent qu'ils ne me sont pas habituels; ils sont dictés par votre faute criminelle -si grave qu'au seul fait d'en parler les oreilles des écoutants et des nobles dames s'en offensent-, qui ne tolère point, malgré que j'en aie, que ma langue se limite. Je ne trouve aucune raison qui justifie que vous ayez oublié que c'est à moi et non à Tirant que vous deviez ces paroles exprimées de façon si effective. Vous me dites et vous montrez que vous me tenez si contraint et asservi que je tairai vos mensongères et frauduleuses bassesses. Où sont maintenant les innombrables promesses, les protestations, les serments que vous avez faits avec une hypocrisie perfide et sournoise? Mais je ne m'en étonne point: il est naturel, s'agissant de vous, que le fils soit comme le père, vu les vilénies dont vous vous êtes rendu coupable contre moi; vos mauvaises actions sont si notoires parmi les chevaliers et les nobles dames, surtout dans notre ville de Constantinople, qu'à la fin de la journée, à l'heure du loisir, ils s'en gaussent en se rappelant le mal que vous m'avez fait. Mais moi, mû par la pitié des peines que vous m'infligez, je vous réponds qu'il vous serait plus profitable de vous taire.” (dans *Tirant le Blanc*, traduction de J-M. Barberà, Anacharsis, Toulouse, 2003, p.382).

*mon costum*” se rapporte à “*semblants paraules*”, malgré le défaut d'accord et en retournant en arrière par dessus une proposition dont les termes sont inversés; de même “*la qual*” semble se rapporter à “*lo vostre desafortat defalt*”, malgré la faute d'accord. L'extrait (ii) est le plus malmené, et il aura fallu beaucoup de sagacité au traducteur pour y retrouver une certaine logique. La fin, elle, est assez claire pour ce qui est de l'expression, mais plutôt bizarre pour ce qui est de l'argument (le fait que les chevaliers et dames d'honneur s'amuse encore de la méchanceté que le marquis de Saint-Georges lui a faite parle plutôt contre lui). Quant à la dernière phrase, elle aussi est grammaticalement et sémantiquement absurde, tout en étant paradoxalement compréhensible.

On doit aussi remarquer la différence de style avec les promesses et défis prononcés avant cette sortie du duc, par tous les nobles alliés de Tirant, qui s'expriment tout à fait clairement, sauf le dernier, même si des effets humoristiques, sur lesquels nous reviendrons, y sont perceptibles. L'embrouillement verbal du duc paraît bien connoter la mauvaiseté, le ridicule et la rage confuse du personnage. Le fait qu'on puisse reconnaître des formules plus ou moins typiquement vaniteuses et méprisantes issues des lettres de bataille, et d'autres formules évoquant un dépit amoureux exprimé dans un cadre courtois, devait compléter l'effet comique. On peut donc estimer, pour cet exemple précis, que Martorell souhaitait marquer la différence entre deux types de discours, celui des nobles fidèles à Tirant et celui du duc de Macédoine, chargé rhétoriquement jusqu'à l'absurde et laissant transparaître une association ridicule de sources disparates. Et, d'autre part, nous observons que la conception pujolienne d'une recherche de modèles rhétoriques par Martorell (et, pourrions-nous ajouter, chez Martorell, par les érudits d'aujourd'hui), ne l'amène pas à considérer la possibilité d'une utilisation parodique de ces “modèles”.

Apprécier avec une certaine exactitude quelle perception pouvaient avoir les lecteurs des *transformations* de Martorell, qui ne devaient pas consister en une simple intégration de matériaux dans un but imitatif, rejoint donc la problématique plus générale, et déjà rencontrée, de l'évaluation du sérieux du roman. Et, de cette problématique-là on peut passer à celle de l'autonomie du discours rhétorique par rapport à la situation objective. Si nous reprenons notre exemple, pouvons-nous dire que le procédé de réécriture a simplement servi à caractériser parodiquement un personnage négatif, qui se détache sur un fond marqué positivement, celui de Tirant et ses alliés? Ou bien, puisque Pujol nous montre que ces phénomènes de réécriture ont un rôle si essentiel, faut-il les considérer comme le véritable objet, en soi, offert en partage au lecteur? Comment s'articulent réécritures et base narrative? Quelles sont les limites de la réécriture? A-t-elle toujours la même fonction (parodique), ou bien est-elle effectivement ennoblissante comme le soutient Pujol? N'est-elle pas apparemment ennoblissante pour mieux se faire parodique?

En retournant au contexte de notre exemple, nous pouvons voir comment ces questions se posent concrètement. Trois chapitres avant celui du discours offensé du duc de Macédoine, Tirant demande conseil à tous ses officiers, grands nobles de l'empire grec, au sujet de la réponse qu'il doit faire au roi d'Egypte qui le défie pour un duel. Le roi d'Egypte, dans sa lettre reproduite au chapitre 150, elle-même un très amusant exemple de “*cartel de deseiximent*”, incrimine la trahison de Tirant, qui a infligé à son armée deux défaites selon lui non régulières; mais, c'est pour le libérer d'un vœu chevaleresque qu'il demande à Tirant d'accepter le combat: il a promis d'offrir à sa dame la tête du capitaine des chrétiens, en hommage à sa beauté et à sa qualité sans égales. Ayant vu que Tirant combattait en portant, sur son armure, une chemise féminine, il en a déduit que celui-ci pourrait vouloir prétendre que sa dame valait mieux que la sienne. Le premier conseiller à répondre à la demande de Tirant, son adversaire le duc de Macédoine, lui dit que la dame dont parle le roi d'Egypte est la fille du Grand Turc, très belle et de très haute condition. Il faut donc que Tirant dise si sa dame à lui peut rivaliser avant de savoir s'il peut relever le défi. Même si ce chapitre ne donne pas lieu à beaucoup de réécriture, hormis quelques emprunts à une lettre de bataille (Galceran de Santa Pau – Guillem Ramon de Montcada), il présente une situation plaisamment équivoque pour le lecteur: Tirant ayant confessé un vague amour pour une veuve de son pays, le duc de Péra, qui trouve cela insuffisant (sa façon de l'exprimer est en elle-même comique, mais nous ne pouvons pas commenter tous les traits d'humour), suggère qu'il se prétende amoureux de la princesse: “*Per què só de parer que, perquè vostra querella fos més justa en vostre enteniment, fantasia feu d'esser enamorat de la Princesa, nostra senyora*” (p.323). Nous avons là une curieuse opinion, concernant les duels à caractère ordalique: il faut imaginer et prétendre un amour qui puisse rivaliser avec celui du roi d'Egypte et donc légitimement l'emporter, ou qui au moins fournisse un appui psychologique à Tirant, une illusion motivante. Cette simple idée paraît déjà comique, et propre à s'inscrire dans une représentation parodique de ces duels, représentation déjà initiée par la lettre de défi du roi d'Egypte. Mais, cette suggestion du duc de Péra entraîne l'équivoque dont nous parlions: Tirant, qui est en réalité le prétendant secret de Carmésine, doit paraître hésitant vis-à-vis de ces nobles, sujets et, pour certains, prétendants de la princesse, qui insistent l'un après l'autre pour lui faire admettre le bien-fondé de cette idée. Leurs arguments sont, pour le lecteur, mieux fondés qu'ils ne le croient, et éminemment chargés d'ironie (une ironie assez osée, même, en ce qui concerne l'intervention du marquis de Pescara (*Peixcara*) (p.324)). Ainsi autorisé, Tirant peut expédier sa réponse au roi en bonne et due forme (chapitre 152), et lui envoyer un messenger qui paraît bien en rajouter dans la veine parodique, en expliquant, cette fois-ci au sultan, le chef suprême de la coalition maure, que puisque, au cours de leurs deux défaites précédentes, on leur a dérobé leurs drapeaux, le “*gentil*

*estil d'armes*” leur interdit d'en arborer désormais, “(*estandard podeu portar mas no bandera*)” (p.327). Si le sultan s'obstine à faire porter des drapeaux, Tirant fera peindre son portrait sur un pavillon qu'il attachera à la queue de son cheval... Le sultan proteste contre cette règle, mais veut bien s'exécuter: “-*Maleït sia qui tal cosa trobà! -dix lo Soldà-. Pux estil d'armes ho requir, só content.*” (même page). Ici, le sultan est certainement objet de moquerie, mais, cette moquerie s'étend-elle au fait qu'il veuille se conformer aux règles, et à ces règles elles-mêmes?

Depuis notre point de départ, la diatribe du duc de Macédoine contre le marquis de Saint-Georges, au chapitre 154, que nous avons estimée comique et parodique, nous sommes revenus en arrière, jusqu'à la lettre de défi du roi d'Egypte (chap.150), et nous avons repris le sens de la lecture avec les conseils donnés à Tirant par les nobles qui l'entourent (chap.151) et la réponse expédiée au roi d'Egypte (chap.152). Il faut avouer que, si jusqu'à présent la malice et la connivence avec le lecteur étaient perceptibles, et pouvaient aller jusqu'à la parodie des rituels chevaleresques, le fait que Tirant soit effectivement le prétendant de la princesse, le fait que Martorell lui-même, et toute la société chevaleresque contemporaine, comme le montre abondamment Martí de Riquer, respecte par ailleurs, et fasse respecter ces usages, le fait aussi que, à partir de ce moment, les discours se fassent plus solennels, tout ceci fait douter de la présence d'une intention comique sous-jacente, à travers tout l'épisode.

Effectivement, aux chapitres 153 et 154, sans transition, viennent se placer deux discours graves et solennels: une attaque du duc de Macédoine contre Tirant, et la réponse de celui-ci, inspirée par le discours d'Agamemnon dans les *Històries troianes* traduites de Guido delle Colonne (*La memòria...*, p.75). Ce qui est en jeu dans cet échange, c'est la place et le rôle de Tirant à la tête de l'armée impériale. Le duc l'a attaqué sur sa probité, l'accusant de trahison et de poursuite de son intérêt personnel. Il a annoncé son refus d'obéir à ses ordres et de participer à la prochaine bataille. Un mouvement se fait parmi les hommes qui assistaient à cette première invective, en faveur du rebelle à l'autorité. La situation est donc tendue et périlleuse pour le héros du roman, dont l'intégrité et la valeur sont mises en cause. Faut-il comprendre que Martorell, après les effets comiques des scènes précédentes, reprend un ton sérieux pour faire apparaître sans ambiguïté l'enjeu de la croyance en Tirant? En tout cas, après de longs échanges sur le même registre, Tirant se démet de ses fonctions de capitaine (comme Agamemnon), tout en promettant de continuer à servir l'armée, pour bien montrer qu'il ne recherche pas de bénéfice personnel.

Mais, alors que cette déclaration suscite, comme nous l'avons indiqué au début de ce commentaire, un mouvement de protestations et de promesses de fidélité de la part des grands officiers,

mouvement initié par le marquis de Saint-Georges, l'élément parodique pourrait refaire son apparition dans les discours: ces prises de position qui se succèdent évoquent d'abord des vœux chevaleresques, prononcés tour à tour par les membres d'une assemblée (comme dans le cas des Vœux du Faisan, imités eux-aussi de façon possiblement parodique aux chapitres 203, 204, 205 et 206), mais peuvent aussi faire penser aux soutiens apportés au roi Jacques Ier au cours des *Corts* précédant la conquête de Majorque (selon le *Llibre dels feits*, et la chronique de Desclot). A l'appui de cette possible référence, on notera (chap.154, p.334) l'emploi de formules typiques de la chronique de Desclot:

*(...) deixant lo llibre de recitar d'ells; sinó que es posaren tots en orde per al dia assignat de la batalla.*

*E torna a recitar de l'Emperador (...).*

Parodie que ces promesses d'assistance à Tirant? Succédant aux monologues solennels dont nous avons parlé, elles produisent un effet de contraste, par leur brièveté et leur style bravache. Mais, si ce que Martorell veut produire est un sentiment d'adhésion à son héros, on peut estimer qu'il poursuit effectivement ici cet objectif de deux façons différentes: selon le modèle antique et selon le modèle des défis du XVe siècle. Nous rejoignons alors l'interprétation de Josep Pujol, d'une confluence des registres vers une même intention. Dans ce cas, le dernier de ces brefs discours de défi et assistance, celui, grandiloquent, du duc d'Aigues-Vives, intégrant visiblement un emprunt non identifié, et placé juste avant la réponse du duc de Macédoine que nous avons reproduite plus haut, et qui semble aussi mal construit syntaxiquement et sémantiquement qu'elle, serait également censé apporter du crédit et du prestige à cette scène.<sup>139</sup>

139 Nous reproduisons ce discours et sa traduction, encore une fois ingénieuse, de J.-M. Barberà. Puis, nous proposons une hypothèse de rédaction du texte original qui le rendrait plus logique et lisible, et donc annulerait notre interprétation d'une rédaction intentionnellement obscure.

*“Pres-se a dir lo comte d'Aigües Vives:*

*-Declarada la causa per aquell qui és nostre natural senyor, ab son sacre consell ha donat a Tirant la capitania e governació de tot l'Imperi, ¿què us mou a vós, duc de Macedònia, pertorbar nostre Capità e posar-nos a tots quants aci som en devís, perseverant en vostra vergonyosa porfídia, la fi de la qual és per vós molt poc temuda? E jo no em puc tant acostar donant-vos de mon ésser, com vós fugiu a la vera execució de la raó volent ço que no us és dat, e us sou escalfat en vostra virtut. E si considereu la fi d'aquella e d'on conegueren lo seu naiximent, si dels cavallers que tenu per consellers vostres no els deu ésser donada fe, per ço com són fets enemics per lo regiment que perdut han, car no és bon testimoni contra lo pare lo capital enemic, puix d'ell has hagut adversari, e no venir en error de tal Capità com tenim. No et vença la ira, perquè ell darà a tu salva del dret que ha, per bé no hi sia tengut. Aquest excel.leix Hèctor, és conquistador de la fama, escampador de la sang horrible. Viuen los passats per gloriosa fama, moren los vençuts per treballosa vida. E si algú volra dir lo contrari, jo el faré ésser confés de la sua gran malea, car Déu no permetrà que en tan lleig crim com lo duc de Macedònia ha llevat al nostre Capità, lo qual és just, bo e verdader, reste en lo món impunit, perquè a vós sia castic e als altres exemple.*

*Callà e no dix pus.”* (p.333)

Et, si c'est le cas, pourquoi interpréter autrement la réponse du duc de Macédoine, et vouloir y voir un usage comique d'une grandiloquence mal ficelée? Peut-être Martorell est-il, après tout, un scripteur naïf qui croit pouvoir conjuguer des styles opposés, et pense conférer du prestige à sa création en y intégrant plus ou moins habilement des bouts de textes classiques? Peut-être faut-il, pour le suivre, ne pas voir de remise en cause de son intention globale apparente lorsque des éléments contradictoires se présentent, le goût pour la coexistence du noble et du grotesque étant un des traits de la littérature produite par et pour les chevaliers de l'époque.

*A base d'oposar netament els dos extrems, Martorell exigeix del lector un singular i continuat exercici de situació en marcs de referència estètica, moral i ideològica diferents, d'acord amb la diversitat de registres i d'estils de la novel·la. (La memòria... p.37)*

---

“Le comte d'Aigues-Vives prit la parole:

-Dès lors que notre seigneur naturel a proclamé la décision, prise avec son auguste conseil, de confier à Tirant le commandement et le gouvernement de tout l'Empire, quel besoin vous porte, duc de Macédoine, à perturber notre Capitaine et à nous faire nous déchirer, tous autant que nous sommes, en vous entêtant dans votre honteuse dispute, dont vous ne craignez pas suffisamment l'issue? Je ne puis me rapprocher jusqu'à donner de ma personne pour vous, alors qu'en voulant ce que l'on ne vous a pas donné, vous refusez d'agir sincèrement selon la raison, et que vous vous êtes échauffé à votre ardent courroux. Mais si vous considérez sa fin et d'où elle tire son origine, on verra que si ce sont des chevaliers qui vous conseillent, on ne doit leur accorder nul crédit, attendu qu'ils sont devenus ennemis à cause de l'autorité qu'ils ont perdue -il n'est bon témoignage contre le père qui vienne de son pire ennemi. Etant devenu son adversaire, tu ne dois pas te méprendre sur le vaillant Capitaine que nous avons. Que la colère ne l'emporte pas, car il mettra en jeu pour toi le droit qui est le sien, bien qu'il n'y soit point tenu. Il est supérieur à Hector; conquérant de la gloire, il répand le sang horrible. Les hommes passés vivent par leur illustre renommée; les vaincus meurent par leur vie tourmentée. Si l'un de vous veut soutenir le contraire, je l'obligerai à confesser sa grande vilénie, car Dieu ne permettra point qu'un crime aussi noir que celui qu'a commis le duc de Macédoine contre notre Capitaine, qui est juste, bon et véritable, reste impuni sur cette terre, pour que cela vous serve de châtement, et d'exemple aux autres.

Il se tut et garda le silence.” (p.381-382).

Hypothèse d'une autre rédaction de la deuxième phrase de l'extrait, qui est celle qui en fait pose problème (transformations et ajouts proposés marqués en gras):

*“E si considereu la fi d'aquella e d'on conegueren lo seu naiximent, si dels cavallers que teniu per consellers vostres no els deu ésser donada fe, per ço com són fets enemics per lo regiment que perdut han, car no és bon testimoni contra lo pare lo capital enemic, puix d'ell **ha** hagut adversari, e **per** no venir en error de tal Capità com tenim: **no** et vença la ira, perquè ell darà a tu salva del dret que ha, per bé no hi sia tengut.”*

Traduction explicative:

“Et si vous la considérez de bout en bout [la raison], si [vous vous apercevez en conséquence que] les chevaliers que vous tenez pour vos conseillers ne sont pas fiables, du fait qu'ils sont fâchés d'avoir perdu leur place, car un ennemi acharné ne peut pas faire un bon témoin [un témoin impartial], [même] contre son père, si celui-ci lui a créé [ / est devenu] un adversaire, et pour ne pas vous tromper sur le capitaine exceptionnel que nous avons: ne te laisse pas dominer par la colère, car lui fera pour toi une exception au droit qu'il a [sur toi], bien que rien ne l'y force.”

L'impossibilité, pour Martorell, de vérifier l'impression de son manuscrit, publié plus de vingt ans après sa mort, peut expliquer certaines incohérences du texte. Le passage au “tu” peut se comprendre comme un signe d'intense émotion. Donc, il n'y a peut-être effectivement pas là de volonté de pasticher et de parodier la rhétorique classique.

Peut-être. Dans ce cas, le problème que nous avons posé au départ, de la conscience chez le lecteur des opérations de réécriture de l'auteur, ne se posait pas pour Martorell. Ces emprunts ne sont pas objectivés pour le lecteur, ils ne sont pas donnés à lire en tant qu'emprunts. Martorell devait ignorer, ou tenir pour négligeables, les entorses à la lisibilité, ou les curieux effets de contraste par rapport au contexte, qu'occasionnent parfois ses transformations. Ces emprunts étaient certes destinés à produire des effets, que Martorell recherchait et contrôlait, et que parfois il combinait (par exemple, un effet comique dans le dispositif scénique de la "fiction" de la *Veuve Reposée*, en même temps qu'une explosion élégiaque chez Tirant, le contraste entre ces deux dimensions étant exacerbé chez Martorell par rapport à sa source principale, la *Tragedia de Caldesa*, de Roís de Corella (p.157-158), ou bien une combinaison entre douleur privée et douleur publique, exploitant à la fois le lyrisme corellien et le tragique d'origine sénequienne, déjà au chapitre 291, avant d'être repris, avec d'autres motifs dans les derniers chapitres (p.172). Mais ces effets, simples ou combinés, sont à percevoir en dehors de toute reconstruction ou interprétation qui ne viendrait pas les confirmer ou les renforcer. C'est peut-être là une caractéristique de l'approche nominaliste: dans les limites de la règle posée, tout s'explique de façon cohérente. La règle interprétative posée par Josep Pujol est certes appuyée par de très nombreux exemples, et par le formidable éclairage qu'il donne à cette dimension du dialogue intertextuel que *Tirant lo Blanc* entretient avec ses modèles, mais elle minore peut-être certains aspects du texte qui tiennent plus précisément au statut de la représentation, et donc au lien avec la réalité, même si on a vu que cette dimension était particulièrement contradictoire et difficile à apprécier, peut-être pour les bonnes raisons exposées par Pujol.

#### Problèmes liés à la dimension représentative

Avant d'aborder la lecture proposée par Rafael Beltran, qui va nous replonger dans cette dimension représentative (au sens de représentation du réel, et de signification de la représentation romanesque), nous pouvons essayer de préciser la position de Pujol sur ce sujet et de prévoir les points d'achoppement. Les questions qui nous paraissent problématiques (variations du même problème général du rapport au réel) sont celles de l'existence d'une intrigue, de la cohérence du personnage principal (et des autres), du rapport entre réalité et fiction dans le roman, et de la représentation de la réalité historique, toutes ces questions concourant au problème général de la signification de *Tirant lo Blanc*. Précisons tout de même qu'il est bien clair pour nous que l'ouvrage de Josep Pujol analyse un aspect particulier de l'écriture de Martorell et qu'il ne faut pas trop



extrapoler sa position sur d'autres sujets. Mais, on peut essayer de voir en quoi le système d'écriture qu'il a dégagé peut entrer en contradiction avec d'autres lectures au niveau de ces "aspects problématiques", en partant des remarques qu'on trouve dans cet ouvrage.

-L'existence d'une intrigue:

L'existence d'une intrigue, ou, plus largement, d'une trame narrative, n'est pas remise en cause par Pujol, malgré sa conception d'une histoire se développant à travers des emprunts successifs, et plus attentive à la forme qu'à la fable. Ce qui est rejeté, c'est l'intrigue néo-aristotélicienne et la loi de la soumission à la vraisemblance (p.8). Le réel ne joue donc pas de rôle régulateur, et il n'y a pas de cohérence structurelle à rechercher dans la variété proposée (p.11, n.1). La trame existante (Pujol parle de "canevas narratif" et de "structuration"(p.67), de "schéma narratif" (p.69)...) correspond à des épisodes différents, reliés les uns aux autres par assimilation de nouvelles sources et de leurs vertus parfois contradictoires. Ainsi, après s'être approprié les vertus des textes historiographiques qui s'opposaient aux fables poétiques, Martorell ouvre la porte à celles-ci: le héros se trouve à Constantinople comme dans la chronique de Muntaner, mais les possibilités qui s'ouvrent devant lui viennent des *Histoires troyennes* de Guido delle Colonne (p.68). Cependant, malgré cette liberté et le rôle des suggestions rencontrées au cours de l'écriture, celle-ci est "moins imprémeditée" (p.94) qu'on a pu le croire. Ainsi, la fin du roman, exemplaire quant au rôle de la Fortune (p.183) et quant à la dimension héroïque de Tirant, mort en son apothéose, correspond effectivement aux annonces du prologue (p.192). D'autre part, au cours du roman, des éléments d'une progression peuvent être remarqués: les niveaux ou "stratifications" s'ajoutent les uns aux autres, des scènes doivent s'apprécier à l'intérieur de longues séquences (par exemple, le chapitre 283, correspondant à la "fiction" de la Veuve Reposée, est à replacer dans une séquence qui va du chapitre 264 au 296 (p.158)), ou bien encore, de subtils indices sont donnés pour annoncer la fin brutale de Tirant (p.194)...

Donc, finalement, une cohérence et une progression existent, mais il faut en retrouver le mécanisme dans la pratique d'une appropriation imitative de modèles extérieurs plutôt que dans les réalités décrites (personnages ou actions) qui pourraient avoir leur logique propre ou correspondre à une réalité "tout court", ce qui serait une dépendance de la règle de la vraisemblance. Mais, on peut penser que l'un n'exclut pas l'autre, et, à cet égard, la persistance des lectures réalistes de *Tirant lo Blanc* montre que c'est une possibilité qui pourrait avoir été ménagée par l'auteur. L'évidence des démonstrations de Pujol concernant la reprise de schémas narratifs, de motifs et de caractérisations,

ne doit pas cacher la possible cohérence (ou incohérence significative) d'un plan propre à la représentation romanesque, non totalement investi dans la pratique imitative. Des indices de la présence de ce plan propre peuvent apparaître dans les questions suivantes.

-La cohérence du personnage principal:

De même qu'il y a une trame narrative malgré la diversité des modèles poursuivis, il y a, pour Pujol, construction d'un personnage à travers les évolutions que ces modèles font subir à Tirant. Par exemple, pour se conformer au *topos* présent dans *Guy de Warwick* aussi bien que dans *Muntaner* (avec des bases plus réelles chez ce dernier, mais le *topos* a influencé aussi la réalité), Tirant, en arrivant à Constantinople "*ha de ser dotat de la seva condició d'enamorat*" (p.67). A travers tout le roman, le personnage de Tirant reçoit donc des identifications variées qui s'ajoutent et se combinent: à la fois Hercule, Achille, Lancelot, Tristan, Roger de Flor... Ou, de façon plus anonyme et fonctionnelle: chevalier arthurien, stratège antique, aventurier contemporain, amant courtois, héros sentimental, héros tragique... Mais, peut-on vraiment y croire? Certes, toutes ces identifications sont repérables dans le roman, mais Tirant a aussi d'autres visages, en particulier celui de sa passion dévorante -très concrète, pas courtoise- pour la princesse, qui peut lui aussi dériver d'un modèle littéraire, celui du comique boccacien, mais qui paraît nettement contradictoire avec une identification prestigieuse. On voit de façon répétée Tirant user d'arguments spécieux, ou détourner les principes de la morale chrétienne, pour obtenir de Carmésine ce qu'elle ne veut pas lui donner (par exemple, aux chapitres 210 et 280). Même l'empereur, qui pourtant est en général aveugle à tout ce qui se passe autour de lui, s'interroge sur la sincérité de son Capitaine: "*Ab gran raó se creurà de vós tot lo contrari del que la vostra llengua manifesta -dix l'Emperador-; e jo restaré ab ma veritat manifesta.*" (chap. 161, p.360). Il est vrai qu'en l'occurrence il s'étonne du désintéressement de Tirant, ce qui peut être une façon d'en faire encore l'éloge. Mais, le chevalier apparemment désintéressé vise en réalité plus haut que le comté offert par l'empereur. Il l'explique un peu plus loin à Carmésine: "*E per ço que la celsitud vostra sàpia més clarament ma intenció, jamás pendré títol negú, tant com la vida m'acompanyarà, sinó emperador o no res.*" (p.362). Mais, il faut là encore préciser que c'est pour Tirant une façon de répéter à Carmésine que le plus important pour lui, c'est elle. Il est en tout cas difficile de ne pas considérer qu'il y a d'un côté un Tirant officiel, et de l'autre un Tirant réel, bien que les identifications ne soient pas figées, les deux dimensions s'interpénétrant et se nourrissant mutuellement. On peut même trouver qu'il y a un problème d'identité qui se pose à travers ces contradictions: constamment impliqué dans le

dépassement des modèles, dépassement constitutif de l'écriture, constamment soumis à des épreuves destinées à le mettre en valeur, il est tout aussi régulièrement empêché ou empêtré dans ses désirs et ses aventures, d'une façon qui joue à remettre en cause son image officielle.

Ce processus n'affecte pas seulement Tirant. D'autres personnages combinent plus ou moins harmonieusement des identifications littéraires avec des traits réalistes: en premier lieu, Carmésine, mais aussi l'impératrice, la Veuve Reposée, ou encore l'empereur. Le fait que, malgré leurs contradictions, malgré les discours modélisants dont ils sont les supports, ils apparaissent avec des caractères propres et différenciés, avec leurs parcours singuliers, avec leurs valeurs plus ou moins pathétiques ou comiques, montre que leur dimension réaliste compte pour l'auteur. Donc, contrairement à la conception pujolienne, on peut penser que cette cohérence-incohérence des personnages est à prendre en compte dans la perception des discours: par exemple, le caractère souvent ridicule de l'empereur dans nombre de situations a un effet délégitimant sur ses discours pathétiques et grandiloquents. Mais, délégitimer n'est pas forcément annuler, cela peut être simplement mettre en doute. La prise en compte de la vraisemblance de la représentation romanesque, c'est-à-dire aussi de ses invraisemblances, ajoute une dimension signifiante à la combinaison des effets rhétoriques produits. Il ne peut pas s'agir d'une vraisemblance stricte: comme le soulignait Lola Badia, on ne peut pas concevoir que les personnages occupés à des combats dans le désert africain prennent le temps et la peine de faire autant de beaux discours. Mais, il ne faut pas non plus détacher ces discours du contexte dans lequel ils sont produits.

-Le rapport entre réalité et fiction:

Cette pertinence de la notion de vraisemblance s'observe aussi dans l'élaboration par Martorell de scènes basées sur la technique du quiproquo: l'épisode de Philippe et Ricomane, la "fiction" de la Veuve Reposée, le quiproquo de Tirant qui confond l'affliction de la cour après une défaite militaire et son propre chagrin d'avoir été trompé par Carmésine, l'épisode d'Arthur et Morgane à Constantinople... et beaucoup d'autres moments du roman, où il peut y avoir un jeu à propos d'une réalité perçue différemment par les uns et par les autres. Josep Pujol ne traite que de la "fiction" de la Veuve, et de l'épisode d'affliction à la cour, et dans ces deux cas, il ne veut pas accorder de signification spéciale au quiproquo en lui-même et à ce qu'il dit de la situation des personnages. Dans sa conception, ce qui paraît avoir intéressé Martorell, c'est le contraste entre, dans le premier cas, l'effet comique de la scène et le sentiment tragique de Tirant (p.157), et dans le deuxième cas,

la combinaison de la douleur privée et de l'affliction publique (p.172). Certes, les explications concernant les opérations de réécriture à partir de *Fiammetta* de Boccace sont très éclairantes sur les effets recherchés, mais le fait que dans les deux cas le protagoniste soit dans l'erreur interfère forcément avec ces effets. C'est une chose de penser que les effets des douleurs privée et publique s'ajoutent et c'en est une autre de penser qu'elles se contredisent. Et de même, le contraste entre comique et tragique est saisissant en soi, mais il est aussi doublement comique. En fait, la considération du contexte, et partant, l'opposition donnée à voir entre réalité et fiction, semble produire un effet inverse à celui décrit par Pujol: au lieu d'une mythification de ses personnages, par assomption et dépassement de modèles de plus en plus prestigieux, on assiste à une démythification de ces modèles. Mais, là encore, il ne s'agit pas d'annulation pure et simple de l'effet rhétorique, mais de mise en doute et d'installation dans la contradiction.

-La représentation de la réalité historique:

Martí de Riquer trouvait à chaque page du roman des éléments de représentation de la réalité historique, à tel point que la vérité historique devient chez lui le critère de vérité de l'oeuvre. Chez Pujol, cette vérité historique ne disparaît pas mais elle s'associe sans contradiction à la fiction, en tant que caractère du représentant et non en tant qu'objet représenté. La vérité dans *Tirant lo Blanc* est d'abord un effet de style: la crudité pour le genre comique, l'éloquence pour le sentimental, le noble ou le tragique, et le réalisme pour l'historique. Le style emprunté aux chroniques et aux historiens latins doit fournir une "légitimation historiographique à la fiction" (p.35). Martorell fait tout de même une référence précise au monde contemporain: Pujol montre qu'entre *Guillem de Varoic* et sa reprise dans *Tirant lo Blanc*, une troisième époque a été ajoutée à l'histoire de la chevalerie: après les chevaliers bibliques, et les arthuriens, le narrateur fait référence à "notre temps" et cite trois chevaliers réels, contemporains de Martorell: "*el cabdill albanès Jordi Castriota Scanderberg, el duc d'Exeter i John Stuart, comte d'Evreux*" (p.46). Cependant, il ne s'agit pas pour l'auteur de réduire la scène de son roman au monde réel et contemporain, mais d'atteindre à un temps mythique, indifférencié, restaurant une continuité entre les actions héroïques passées et présentes. C'est ainsi que la référence à Constantinople peut jouer à la fois par ses résonances contemporaines (l'actualité comme signe de sérieux, distinguant le roman d'une "vaine fiction") et à la fois par l'insertion dans la légende (l'intemporalité de son *topos* et du mythe troyen). De la même façon, la mort de Tirant n'a pas pour fonction de signifier la brisure et l'échec d'une vie, mais celle de projeter pour de bon le héros dans l'univers de la gloire éternelle (p.186). Il reste tout de même

que la vraisemblance apparente du récit entre nettement en contradiction avec le tournant majeur représenté par la chute de Constantinople, ce qui suggère que cette réalité doit être prise en compte, que ce soit par la dénégation, la conjuration ou la parodie (par exemple, parodie des prétentions de croisade, si l'on interprète les voeux des chapitres 203 à 206 en référence aux Voeux du Faisan.)

### **La question de la cohérence romanesque (lecture de Rafael Beltran)**

Ce plan de la représentation romanesque, qui semble manquer à la lecture de Pujol, nous le trouvons dans celle de Rafael Beltran, notamment dans son dernier ouvrage, *“Tirant lo Blanc” de Joanot Martorell*<sup>140</sup>, qui se veut une introduction pour un public non spécialiste, mais qui exprime en même temps le point de vue d'un critique qui a consacré une bonne part de ses recherches à ce roman. Rafael Beltran, malgré cette familiarité avec l'oeuvre, ne prétend pas en connaître les arcanes: le roman lui semble ouvert à des interprétations variées, du fait même de sa variété intrinsèque<sup>141</sup>. Cette lecture nous paraît se situer entre celle de Martí de Riquer, pour qui l'écriture de Martorell est quasiment transparente et donne un accès direct à la réalité, et celle de Josep Pujol, pour qui la réalité compte peu, le travail de Martorell étant avant tout un jeu sur le signifiant. Rafael Beltran veut considérer le “mélange” entre le réel représenté et les codes littéraires employés. De fait, sa vision est très souvent de nature parodique. Pourtant, il croit à la sincérité de l'intention “exemplaire” (à l'instar de Lola Badia, dans les articles commentés dans notre première partie), et à ce qu'on pourrait appeler “la réalité de la fiction”. Nous reprendrons ces différents points, en essayant de dégager, encore une fois, ce qui peut paraître contradictoire avec les autres points de vue.

#### *La parodie dans Tirant lo Blanc*

Rafael Beltran ne présente pas le roman comme étant essentiellement une parodie, mais il donne de très nombreux exemples de ce registre. D'après ces exemples, il apparaît que le principe parodique le plus couramment employé consiste à transposer un cliché littéraire dans un contexte réaliste: soit en produisant une exagération “littéraire”, soit en rabaissant une scène classique de façon burlesque.

---

140BELTRAN, R., “Tirant lo Blanc”, de Joanot Martorell, Síntesis, Madrid, 2006.

141“Pero es lógico y hasta necesario que la ambición y solidez de un proyecto literario como el de Joanot Martorell produzca desorientación y hasta perplejidades en los lectores, a la hora de interpretar los papeles y funciones que cumple como texto de ficción, como texto ejemplar y como obra artística.” (p.64)

Parmi les exemples du premier type, on peut citer les exagérations à propos des combats chevaleresques lors des festivités anglaises, dans la première partie du roman, qui transforment un récit apparemment objectif portant sur des activités courantes et connues des lecteurs de l'époque en une série d'exploits dignes de chevaliers arthuriens (p.36). Et ces exploits eux-mêmes donnent lieu à des développements burlesques. On peut citer également, comme transformations de la réalité selon des modèles littéraires, et vice-versa, produisant un effet de surprise et de comique, l'épisode des amours d'Hippolyte et de l'impératrice, absolument vraisemblable mais tissé d'esprit de fabliau (p.119); celui de la relation entre Tirant et Carmésine, forgée, elle, sur le modèle courtois mais donnant lieu à des exagérations comiques, mettant en lumière les appétits concrets de ces personnages idéaux (p.183).

Au-delà des scènes particulières, l'opposition entre réalité et fiction se fait sentir dans un usage "peu orthodoxe" des modèles littéraires ainsi que dans leur variété: modèle arthurien, modèle historique romain, modèle de la chronique (qui intègre, selon Beltran, le modèle de la biographie chevaleresque (p.143)), modèle du conte folklorique, fréquentes parodies du langage religieux (p.181)... Chez Rafael Beltran, les contrastes entre les différents registres sont donc explicitement recherchés par Martorell, dans un but comique, pas tant finalement pour parodier des genres littéraires que pour rendre burlesques les comportements de ses personnages. Il s'agit bien d'un jeu de déformation de la réalité, ou du moyen de la représenter.

### *L'exemplarité de Tirant lo Blanc*

Malgré ces contrastes et la permanence des effets comiques, *Tirant lo Blanc* porte en lui, selon Rafael Beltran, une cohérence et un message sérieux. La parodie peut affecter le formalisme chevaleresque (les vœux, le cérémonial), l'idéalisme dogmatique<sup>142</sup>, ou la représentation de la cour de Constantinople, elle ne concerne pas le personnage de Tirant:

*Esta parodia del formalismo y el innatismo no se aplicará a Tirant. Él va revelando, para admiración de todos, pero lenta y progresivamente, sus grandes cualidades en Inglaterra; lo seguirá haciendo en Sicilia y Rodas; y las habrá de prodigar en Constantinopla y África. (p.137)*

Le critique prend également au sérieux l'ambition d'exemplarité affichée dans le prologue: "*Tirant, como texto de ficción, nace atado a los mejores relatos de la historia desde el primer momento y*

<sup>142</sup> Par exemple, "*La condesa -como harán otras mujeres en la novela- ofrece el contrapunto cotidiano, espontáneo y prosaico a las reacciones dogmáticas del campanudo conde.*" (p.33)

*con las más resistentes cadenas: las de la ejemplaridad.*” (p.29). Mais, selon Beltran, cette exemplarité n'est pas seulement d'ordre historique, censée éclairer les tâches à accomplir dans le présent par la mémoire des faits glorieux des insignes chevaliers (en l'occurrence Tirant), c'est aussi une exemplarité d'ordre moral, illustrée cette fois-ci négativement par le même Tirant, selon une perspective que nous avons, dans notre première partie, déjà trouvée chez Lola Badia et déjà commentée à propos de Beltran. Comme nous l'indiquions en abordant ces interprétations, il est difficile de saisir réellement en quoi *Tirant lo Blanc* peut être exemplaire au niveau moral, surtout quand on estime, comme Rafael Beltran, que le roman présente une cohérence certaine à travers ses contrastes et sa variété. Cette contradiction se retrouve dans les propos du critique qui estime en même temps que les épisodes érotiques sont les plus savoureux du roman, et que c'est la propension du héros à les réitérer qui est responsable de sa condamnation finale. Mais, bien sûr, Martorell a pu vouloir peindre le péché sous son aspect le plus séducteur...

Malgré notre réticence vis-à-vis d'une interprétation moralisante qui paraît trop incohérente par rapport au roman, il est utile de voir en détail comment Rafael Beltran la justifie, car son analyse éclaire de toute façon l'ambiguïté du thème érotique. Signalons d'abord un passage où il justifie ce point de vue, malgré la perplexité qu'il peut provoquer:

*Pero, aunque nos cause cierto desconcierto esa interpretación ejemplarizante del final de la novela, con la condena a muerte de la vanidad de su héroe por el hecho de no haber sabido redondear el prototipo ascético propuesto desde Ramon Llull, es perfectamente reconciliable con la ironía narrativa de presentar a un Tirant, reciente vencedor de millones de enemigos infieles, al final ridículamente vencido por un vientecillo de amor, una calentura pasional, una fusión de humores contrarios, un “dolor de costado”, que, como al amador sanguíneo del Arcipreste de Talavera, le iba a conducir, en plena apoteosis, a la más estúpida y fatal de todas sus caídas.* (p.92)

Nous avons déjà vu que la lecture moralisante du roman s'établit en grande partie sur cette fin qui fauche le héros en pleine gloire. Pour certains, elle signifie l'expression d'un sentiment désabusé quant à la fin de la chevalerie authentique. Pour Josep Pujol, cet aspect, pas du tout moralisateur ou dénonciateur, fait partie d'un traitement glorificateur et mythifiant de Tirant: il fallait qu'il meure comme, par exemple, Pierre II, après avoir remporté toutes les victoires. Chez Rafael Beltran, nous trouvons cette interprétation d'un final ironique, lié aux excès érotiques du héros, même s'il a précisé que cette interprétation n'est pas forcément la première à mettre en avant.<sup>143</sup>

---

143“*Tirant no muere solamente por exceso amoroso, desde luego. Tiene que morir, para Martorell, también por otras razones, que seguramente habría querido que se retuvieran como prioritarias, entre ellas el fracaso de su modelo caballeresco frente al modelo de gobernante que perpetuará Ypólito, como sucesor del Emperador.*” (p.91).

Pour associer la fin de Tirant à une punition de son comportement sexuel, Rafael Beltran s'appuie sur le “mal de côté” dont il est victime, qui pourrait comporter des connotations de cet ordre (voir son chapitre *La muerte extremada: el castigo al amor*, p.88 et suivantes). Ce détail, même associé aux “airs frais de la rivière”, paraît mince pour donner la signification de l'épisode et du roman entier, mais le motif de l'excès sexuel (ou l'*amor hereos* selon Lola Badia) équivalent à celui de Calixte dans *La Celestina* semble, lui, assez bien caractériser le personnage de Tirant. Cependant, malgré l'intérêt de ce rapprochement, on peut voir que dans la tragicomédie, la mise en jugement des protagonistes est beaucoup plus explicite ou évidente que dans le roman: comment, en effet, voir une leçon claire dans ce final où, dans un contraste absolu, le jeune amant de la vieille impératrice se réjouit de (ou, si l'on veut, malgré) la disparition de son ami Tirant, qui lui ouvre le chemin vers le trône, juste après la mise en scène tragique des morts de l'empereur et de sa fille, mais où également, le même arriviste sans vergogne est aussitôt présenté comme un empereur vertueux, aimé de tous et bienfaiteur universel?

Le thème de la conquête sexuelle est omniprésent dans le roman, et on ne peut pas penser que l'aspect moral de la question soit indifférent pour Martorell, puisque c'est la nécessité de préserver son “honneur”, régulièrement et hypocritement rappelée par la Veuve Reposée, qui pousse Carmésine à résister aux assauts de Tirant. Face à ce discours défensif: les attaques incessantes du désir de Tirant, attisées et soutenues par les discours sensuels de Plaisirdemavie, et par ses manoeuvres de sapeur. Les parallèles notés par Rafael Beltran entre *Tirant lo Blanc* et *La Celestina* sont très significatifs, au moins culturellement<sup>144</sup>: la *descriptio puellae* puisant aux mêmes sources rhétoriques, le coup de foudre, le désir exprimé en termes d'adoration religieuse, l'aspect de subversion du discours religieux, l'obsession confinant au ridicule, les chutes des protagonistes, les similitudes dans les discours des personnages facilitateurs, la scène d'amour-viol narrée “en temps réel” par la protagoniste d'après la scène similaire du *Pamphilus*, le mélange de tragique et de comique... Mais, le parallèle s'arrête peut-être là, car: qu'y a-t-il de tragique dans les amours de Tirant et Carmésine, à part le fait qu'elles se terminent brutalement? En fait, tout les destine à s'unir: leur amour est partagé, leur mariage est effectif dès le chapitre 271 (Martí de Riquer explique qu'avant le concile de Trente, il suffit que les deux partenaires prononcent leur serment, même sans témoin, pour que le mariage soit valide), Tirant est le sauveur de l'empire et l'empereur lui en est tellement reconnaissant qu'il voudrait abdiquer en sa faveur et lui propose “en prime” (*per tornes*) d'épouser sa fille, Tirant ne veut pas accepter la succession du vivant de l'empereur mais veut bien

144Beltran a traité plus précisément de ces parallèles dans deux articles: «Paralelismo en los enamoramientos de Calisto y Tirant lo Blanc: los primeros síntomas del “mal del amar”», *Celestinesca*, vol.XII-ii (automne 1988), p. 33-53; et, “Las “bodas sordas” en Tirant lo Blanc y la Celestina”, *RFE*, LXX, 1990, p.91-117.



la prime:

*Emperò, senyor, si la benignitat de vostra altesa me volrà fer tanta gràcia e mercè de voler-me dar les tornes, segons vostra majestat ha ofert, estimaria més que si em daveu deu imperis (...)* (p.359, chapitre 452).

Certes, cette officialisation de leur union a été précédée, au chapitre 436, de l'ultime et victorieux assaut sexuel de Tirant, dans lequel Rafael Beltran voit la représentation d'une animalisation du héros (p.189). Mais, outre le fait que Carmésine ne paraît pas avoir été durablement affectée par cette sauvagerie:

*No-res-menys la Princesa, quasi ressuscitada e tornada en sos primers sentiments, cobrat l'esforç e pasada la dolça fellonia, recità a Tirant lo discurs, vida i estil que tengut havia durant l'absència sua (...)* (p.340, chapitre 438),

cette scène métaphorisée par Carmésine sous la forme de la prise de son château s'inscrit dans la continuité de la lutte menée entre les deux personnages depuis le début de leur histoire, et en constitue le point final. Ce qu'elle peut comporter de grotesque pour Tirant n'est pas pire que, par exemple, le fait de se présenter à un tournoi en portant sur son cimier une représentation du Saint Graal surmontée d'un peigne (chapitre 189), le tout symbolisant les jeux érotiques auxquels il a pu se livrer dans le même chapitre (il a réussi à atteindre avec son pied, sous la robe de Carmésine, son "lieu interdit"(p.410), et elle, juste auparavant, avait joué à le peigner en cachette alors qu'il s'était dissimulé sous des coussins pour échapper au regard de l'impératrice qui venait de faire irruption dans la même pièce.) Le Vase Sacré, pour représenter la "gloire du paradis" atteinte par Tirant avec son pied, les constantes associations sexe-combat chevaleresque et sexe-invocation religieuse, voilà ce qui constitue l'ambiguïté du thème érotique dans *Tirant lo Blanc*, si ambiguïté il y a. Le problème, nous semble-t-il, serait en effet plutôt de déterminer si ces associations, au potentiel parodique largement exploité par Martorell, comme le montre Rafael Beltran, sont ou non de nature à relativiser le sérieux accordé en principe aux thèmes de la chevalerie et de la religion. Mais, en tout cas, malgré les similitudes des histoires et des destins des deux couples Calixte-Mélibée et Tirant-Carmésine, il ne nous semble pas qu'il faille pour ces derniers faire appel aux notions de faute, de culpabilité, de châtement... du moins au niveau d'une intention générale du roman, qui se voudrait exemplaire au point de vue moral.

Pour Rafael Beltran, cette exemplarité morale de *Tirant lo Blanc* se construit principalement, après

son éducation par Guillaume de Warwick, au cours de deux épisodes préalables à son exil africain, passage purificateur, lui-même se trouvant finalement remis en cause par la scène de la défloration de Carmésine, qui justifie le châtement final. Les deux passages en question sont celui de l'épisode d'Arthur à Constantinople (chapitres 189 à 202) et celui de la fiction de la Veuve Reposée (chapitre 283). Il s'agit, apparemment, dans les deux cas, de “mises en scène”, d'intermèdes théâtraux à destination des personnages du roman. C'est pourquoi nous en parlerons à présent sous la rubrique du réalisme romanesque.

### Tirant lo Blanc *comme fiction réaliste*

Le dernier axe distinguant, selon nous, la lecture de Rafael Beltran de celles de Riquer et de Pujol, est son insistance sur le réalisme romanesque. Il ne s'agit pas exactement du réalisme riquérien, même s'il s'y rattache: le but n'est pas d'abord, ou pas seulement, de référer à la réalité, mais de doter la fiction et les personnages qui la font vivre d'une épaisseur de réel. C'est ainsi que l'intention moralisante que retient le critique se conjugue avec un développement de la caractérisation psychologique des personnages, et particulièrement de Tirant.

Dans cette optique, la fiction de la Veuve Reposée s'intègre à une dimension que plusieurs observations de Rafael Beltran mettent en lumière: dans ce roman, sont représentés à la fois le regard que Tirant porte sur les choses et le regard que les autres portent sur lui. Ainsi, l'épisode en question le montre abusé par la fiction de la Veuve: le phénomène est ici amplifié au point que le regard de Tirant est manipulé par autrui. Mais, le décalage entre le spectacle qu'il offre et sa propre perception des choses se retrouve dans divers autres épisodes: celui du tournoi où il arbore l'énigmatique cimier dont nous avons parlé; celui de sa chute à l'extérieur du palais (chapitres 232 et 233), lorsque, après avoir fui le scandale qu'aurait provoqué sa découverte dans le lit de Carmésine (où il a été introduit par Plaisirdemavie sans que la princesse s'en aperçoive, jusqu'au moment où celle-ci se rendit compte “*que era més que dona*”): blessé, il tente d'éloigner ceux qui sont en fait ses amis qui sont à sa recherche, en se faisant passer pour un fantôme; ou encore, celui du quiproquo déjà évoqué des douleurs privée et publique, lorsque les courtisans pleurent une défaite militaire, et lui pleure l'infidélité supposée de Carmésine. La variété des regards est également représentée par les changements de narrateurs (voir le chapitre 4.8.1. de Beltran, p.232), Tirant assumant lui-même ce rôle pour raconter à l'ermite-chevalier le déroulement des festivités chevaleresques de la cour d'Angleterre, avant de passer la parole à son compatriote Diafébus

lorsque sa modestie pourrait souffrir au récit de ses propres exploits; et elle est représentée également par certains épisodes colorés par le désir et la “fantaisie” (Beltran cite, p.93, l'exemple de Tirant subjugué par la beauté de Carmésine, au chapitre 119: “*lo seu enteniment discorregué fantasiant quantes dones...*”, et il reprend cette expression, p.101, pour qualifier le faux rêve érotique de Plaisirdemavie au chapitre 163).

Rafael Beltran présente donc *Tirant lo Blanc* comme un roman “moderne” structuré par une représentation diversifiée de la réalité, autour de personnages complexes, qui sont certes pour partie des répliques de stéréotypes, mais qui ne se réduisent pas à cela. Par exemple, le cas de Carmésine:

*Y en este caso el juego anda ligado al estereotipo de dama cortés al que Carmesina se somete casi siempre con reverencia, pero al que en determinados momentos se rebela, mostrando entonces como personaje atisbos de humanidad, de sicología y de entidad histórica. (p.98)*

Plus complexes encore que ce personnage sont ceux de Tirant, la Veuve Reposée ou Plaisirdemavie, dont la vraisemblance psychologique dépend malgré tout également de leur adéquation à des stéréotypes, préalables ou bien forgés à cette occasion et influents pour la postérité: les antécédents de Tirant, insuffisants pour le définir, sont passés en revue entre les pages 67 et 73; la Veuve Reposée, “*posible antecedente de la Dueña Quintañoa quijotesca*” est présentée p.106; Plaisirdemavie joue un rôle de *servus fidelis* mais préfigure en même temps les personnages de Célestine et de Lucrece dans la tragédie castillane (p.101-102).

A cette complexité et forte caractérisation des personnages, à cette variété des regards et des points de vue narratifs, sont associées les notions d'unité du projet romanesque et d'élaboration de l'intrigue. Ce roman ne présente donc pas, selon Beltran, comme nous l'avons vu chez d'autres critiques, une variété incohérente et contradictoire: il s'agit d'un roman “total”, à la fois biographique, chevaleresque, documentaire, sentimental...

Cependant, de même que la limite entre parodique et exemplaire nous est apparue difficile à tracer, de même le réalisme de la représentation recèle des ambiguïtés qui peuvent contredire la lecture “moralisante” de Rafael Beltran. Si l'on reprend l'épisode arthurien, dont nous avons dit qu'il constituait pour le critique un moment important pour l'édification de Tirant, à travers les sentences prononcées par Arthur aux chapitres 192-201, nous constatons que non seulement la “facture” de ces propos évoque fortement l'aspect parodique déjà commenté, mais la perception réaliste de la

scène elle-même peut contribuer à infirmer ce sens officiellement édifiant. L'épisode a été, notamment, commenté par Lola Badia<sup>145</sup>, dans le même sens édifiant que Beltran, et par Albert Hauf i Valls<sup>146</sup>, dans une optique similaire, quoique plus indéfinie sur le sens final qu'on peut lui attribuer, justement à cause de ce caractère d'intermède théâtral inséré de façon réaliste dans le roman:

*Perquè, tot i al·ludir a la celebració d'entremesos, no deixa prou clar si pretén situar-se al mateix nivell de la ficció artúrica i vol donar -com faria Chrétien- un sens o sentit a l'episodi d'Artur i Morgana, o si més aviat fa la crònica, entremaliada i burlesca, d'una interpretació teatral de la vella temàtica, presentada com a mer divertimento carent de qualsevol significat. Tal buidor resultaria també semànticament de gran importància a l'hora de discutir la intencionalitat del Tirant. (HAUF, art.cit., p.21)*

Il importe en effet de préciser le degré de réalisme de la séquence. Depuis María Rosa Lida de Malkiel et Martí de Riquer<sup>147</sup>, il est entendu que Martorell représente ici, sans le dire, une scène de théâtre, dans laquelle des comédiens représentant Arthur et Morgane se mêlent aux personnes de la cour. Le fait que Martorell ne renseigne pas le lecteur sur la nature de cette scène a été interprété comme un jeu de sa part avec la limite imprécise entre réalité et fiction. On pourrait dire qu'il nous place dans la même situation que Tirant et ses compagnons découvrant le "rocher", au chapitre 53, et ne se rendant pas compte tout de suite que c'est une construction, un décor pour une bataille fictive: ils dégainent leur épée et se précipitent vers un faux combat. Ici, le lecteur peut d'abord croire qu'il s'agit des "véritables" Arthur et Morgane, avant de comprendre qu'il s'agit en fait d'un spectacle courtois. Mais, que penser alors de la portée réelle des paroles prononcées par un comédien jouant au sublime oracle? Ces paroles, qui forment un contraste absolu avec celles que prononce traditionnellement le vénérable héros, Hauf a montré que leur apparence scolastique provient, au moins en partie, d'Eiximenis, et même si les critiques ont insisté sur ce qui correspond à une lamentation au sujet de la perte des valeurs chevaleresques dans la société contemporaine, il faut aussi noter qu'elles sont volontairement embrouillées jusqu'à l'absurde. On peut le voir à la réponse que fait Arthur quand l'empereur lui demande: "*quina cosa és honor, com ell la ignoràs e jamés havia trobat home de ciència ni cavaller que lo hi hagués sabut dir*" (chap.194, p.422).<sup>148</sup>

---

145"De "La Faula" al "Tirant lo Blanc", passant pel "Llibre de Fortuna e Prudència".", rééd. corrigée dans BADIA, L., *Tradicció i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, Institut Universitari de Filologia Valenciana, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Valence, Barcelone, 1993, p.93-128.

146HAUF I VALLS, A., "Artur a Constantinoble. Entorn a un curios episodi del Tirant lo Blanc.", *L'Aiguadolç*, 12-13, 1990, p.13-31. L'auteur identifie des emprunts littéraires à Eiximenis qui ne sont pas répertoriés par Josep Pujol.

147Cités par Albert Hauf. RIQUER, M. de, (éd.), *Tirant lo Blanc i altres escrits de Joanot Martorell*, Barcelone, 1979. LIDA DE MALKIEL, M. R., "Arthurian Literature in Spain and Portugal", dans LOOMIS, R. S., (éd.), *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford, 1959, p.416-417.

148Albert Hauf, en tout cas, note bien l'effet burlesque que cette question peut avoir dans la représentation du personnage de l'empereur.

L'explication que donne Arthur est sans doute à peu près cohérente, bien que les différences qu'il fait entre "honneur", "réputation", "louange" et "gloire" semblent relever davantage de l'argutie que de la pensée profonde, mais sa conclusion apparaît clairement, en tout cas à notre avis, comme une obscure pirouette destinée à donner l'illusion qu'on a prouvé ce qu'il fallait démontrer, c'est-à-dire ici l'incompréhensible définition de l'honneur donnée au début de son discours par Arthur lui-même ("*honor és do de reverència en testimoni de virtut*"):

*La reverència, doncs, qui és honor, se deu manifestar per la virtut d'aquell de qui és donada. No basta que sia pensada dins lo cor, ans requir que ella sia defora donada. Doncs, honor és raó de bé forà, com reverència és donada per alguns forans senyals; encara més és manifest per tal com honor és més en aquell qui honra que no en qui és honrat. E per ço honor és dita reverència donada en senyal de virtut. (chap.195, p.423).<sup>149</sup>*

On peut, certes, encore une fois, penser que Martorell recherche un effet prestigieux (ici à la fois savant et ésotérique) et non un effet comique. Mais, si l'on considère, comme tous les critiques sont d'accord pour le faire, que cette scène est à interpréter comme un spectacle de cour, il faut peut-être éviter d'attribuer les sentences scolastiques à Arthur en personne, et y voir en tout cas un jeu (sérieux, si on veut) du comédien ou du metteur en scène. Or, cela nous conduit à signaler un élément qu'on oublie généralement: l'organisateur de ces fêtes et des divers spectacles qui les composent, donnés en l'honneur des ambassadeurs turcs pendant une trêve, n'est autre que Tirant lui-même. On voit en effet, au chapitre 186, l'empereur lui confier cette tâche:

*E l'Emperador tingué consell ab lo seu Capità e ab altres cavallers, e fon deliberat que fos feta una gran festa e après que tornassen la resposta als ambaixadors perquè se'n poguessen tornar. E l'Emperador ne donà càrrec a Tirant, que ell ho ordenàs tot, així d'armes com de danses e altres coses. E Tirant ho acceptà, perquè no podia lo contrari fer sinó lo que d'ell se pertanyia. (p.405)*

Donc, cette confusion volontaire de l'épisode, faite pour renforcer les effets de contraste entre divers niveaux de réalité et de représentation, peut difficilement avoir pour but de délivrer un message moral et exemplaire de restauration des valeurs de la chevalerie (ou bien il faudrait penser que

---

149A toutes fins utiles, nous donnons la traduction de J.-M. Barbera, qui essaie toujours de rendre le texte plus clair: "l'honneur est donné par marque de respect, en témoignage de vertu", "Le respect, donc, qui est honneur, doit se manifester par la vertu de celui qui le marque. Il ne suffit pas que le respect soit pensé dans le coeur; il faut le marquer par des signes extérieurs. L'honneur est donc l'expression d'un bien extérieur, tout comme le respect est marqué par des signes extérieurs. Il est donc plus manifeste, puisque l'honneur appartient plus à celui qui honore qu'à celui qui est honoré. Et c'est pour cela qu'honneur est dit respect marqué en signe de vertu." (p.488). Mais, peut-être faudrait-il traduire "*reverència*" plutôt par "respectabilité" ou par "grandeur", ce qui de toute façon ne rend pas le texte original beaucoup moins abscons. On trouve de nombreux emplois du mot dans le sens que nous indiquons, par exemple chap. 29, p.65: "*e lo meu rossí ha lleixat lo camí real e ha'm portat davant la reverència vostra*", ou encore chap.41, p.78: "*-Senyor de molta reverència e santedat*".

Tirant se serait adressé indirectement ce message à lui-même?). De même, petit détail, quand à la fin de ce “spectacle” Morgane invite Tirant à danser “*perquè li paregué de major autoritat*” (chap.201, p.425), penser qu'il s'agit en fait d'une comédienne engagée par ce même Tirant nous renvoie encore une fois à une confusion entre vrai et faux, entre réel et fictif, en relation ici, notons-le, avec une identification de Tirant. Ajoutons que cet épisode des fêtes est encadré d'une part par la scène déjà commentée du geste de Tirant atteignant avec son pied l'“endroit secret”, puis arborant son fameux cimier lors d'un tournoi appartenant à ces réjouissances, et d'autre part par la scène des vœux chevaleresques, imités des Vœux du Faisan, prononcés d'abord par Tirant (“*una absurda pero ingeniosa propuesta casi teatral*”, selon Beltran, p.165), son pied chaussé depuis son exploit d'une botte couverte de bijoux, posé à présent sur la tête d'un esclave maure. Si l'on considère que l'intrigue, les scènes et les personnages de ce roman ont une consistance réelle et ne dépendent pas de façon univoque de la reprise de modèles, selon la lecture de Josep Pujol, on doit convenir que cette séquence est d'abord significative par son mélange de registres, de références, de niveaux de réalités, qui rend très hypothétique et suspecte l'identification d'un discours exemplaire et moralisateur.

Pour autant, les éléments relevant d'une construction romanesque globale, interprétables selon un schéma biographique, situant le lecteur et les personnages au point de rencontre du fictif et du réel, possiblement porteurs d'une signification générale, mais en même temps liés à un effet comique ou parodique, donc ces éléments tels que Rafael Beltran les présente semblent bien correspondre à une intentionnalité de l'auteur et pas simplement à un effet de lecture anachronique.

### **Synthèse de ces lectures et correspondance au schéma narratif**

Nous avons exposé schématiquement (et incomplètement) trois lectures qui, bien que différentes et opposées, sont autant de portes d'entrée dans le roman. Cette diversité est un signe à la fois de sa richesse et de la perplexité qu'il provoque. Nous pouvons essayer de reposer le problème de la signification du roman (ou de la représentation qu'il semble donner de “la vérité”) en fonction de sa correspondance avec notre schéma narratif.

Malgré la complexité évoquée, que nous allons vite retrouver, un premier niveau d'adaptation du schéma se dégage facilement. Il y a effectivement un processus d'identification du personnage principal, qui est le sujet quasiment exclusif de ses presque cinq cents chapitres. La croyance

représentée redouble ce processus, puisqu'elle consiste en l'affirmation de la qualité authentique du héros. La réalisation de cette croyance se vérifie dans le parcours biographique représenté, tissé d'épreuves et progressant d'avènement en avènement. Tâchons de voir, sommairement encore une fois, comment ce schéma peut se réaliser, en considérant d'abord la possibilité d'une lecture sérieuse, c'est-à-dire acceptant la vérité apparemment représentée, puis en considérant la possibilité d'intentions contradictoires, implicites, venant désorganiser le schéma. Cette démarche nous permettra de voir comment peuvent se combiner les différentes lectures critiques exposées ci-dessus.

### *Un roman au premier degré*

Est-il possible de lire de bout en bout ce roman au premier degré? Y a-t-il des contradictions insurmontables? Si oui, peut-on les annuler au motif d'une hétérogénéité caractéristique de la littérature médiévale?

*Tirant lo Blanc* se présente chez Riquer, Pujol et Beltran, comme un récit historique, donc à la fois vraisemblable et exemplaire. La combinaison de sources historiques et légendaires, perceptible dès la présentation dans le prologue et les aventures de Guillaume de Warwick, renforce la crédibilité et la valeur démonstrative. Le projet du livre est de donner une image aboutie de l'idéal de la chevalerie. Les éléments d'exagération notés par les critiques, ici dans la lecture de Rafael Beltran, ne sont pas à interpréter en termes de chocs parodiques entre la réalité et des idéalizations littéraires, mais sont simplement destinés à provoquer l'étonnement et l'admiration. Les nombreux discours reconnaissant la valeur de Tirant ou annonçant de façon prophétique son destin exceptionnel sont donnés comme une croyance à partager. La complexification du personnage lors de l'étape sicilienne et surtout à Constantinople tient à la nature des épreuves à surmonter, qui ne sont plus seulement des combats physiques. La réussite dans la lutte amoureuse qui l'oppose à Carmésine participe à sa réalisation de chevalier accompli, ce qui permet de prendre au sérieux les multiples défis lancés par Plaisirdemavie qui l'appelle à se comporter comme tel, c'est-à-dire à imposer sa virilité. Tirant a tardé à mettre ce principe en application, par un excès de respect pour la princesse qui est aussi à son honneur. Ce combat amoureux a longtemps eu lieu sur le terrain intellectuel, de manière semblable à celui mené pour faire admettre Philippe à l'infante Ricomane, et le fait que Tirant recoure à des sophismes théologiques n'entre pas en contradiction avec son identification en tant que chevalier promoteur de la religion présenté dans l'épisode africain. Il s'agit simplement de

faire voir d'autres facettes de son habileté, insuffisante en l'occurrence pour triompher de la vertu de Carmésine. Si l'on voit Tirant abusé et entraîné dans des péripéties qui peuvent paraître remettre en cause sa dignité et sa crédibilité, ce n'est de nouveau que par un effet de la recherche de l'étonnement et de l'admiration. Comme le montre la lecture pujolienne, en entrant dans le détail du goût pour la forme remarqué par Vargas Llosa, le texte se met au niveau des plus prestigieux modèles rhétoriques, au risque de provoquer des effets burlesques lorsque ces modèles se retrouvent confrontés à des situations très prosaïques et contemporaines. Mais la croyance en l'authenticité du personnage doit permettre de dépasser ces impressions négatives. L'aspect comique existe, mais il ne remet jamais en cause la croyance fondamentale, au contraire. Il n'est ni parodique ni burlesque, sauf involontairement. De même, l'authenticité de Tirant n'est pas remise en cause par le dénouement, qui en fait renforce son prestige. Le message moral, même s'il comporte une référence à la fortune, ne passe pas par le désabusement. La réalité (par exemple, l'histoire d'Hippolyte) est plus triviale que le personnage exceptionnel qu'est le héros, mais l'appartenance de ce héros à cette réalité confirme sa valeur et sa vérité.

Cette lecture est assurément possible. Elle se fonde plus sur Riquer et surtout Pujol que sur Beltran, puisqu'elle ne retient pas de contraste entre réalité et représentation, et pas de remise en cause du héros (ni de ridiculisation, ni de moralisation). Elle se situe constamment sur le côté "positif" de notre schéma (authenticité, réalité, croyance) et montre par contraste comment toute autre lecture doit se fonder sur des aspects implicites, jamais confirmés de façon inéquivoque par le texte, jamais identifiables comme expression du narrateur. L'authenticité et la croyance portent sur le caractère parfait et accompli de la dignité chevaleresque de Tirant, véritable Messie pour les autres personnages (identification répétée), sauveur de l'empire, mort au faite de sa gloire. L'aspect réel, non fictif, est représenté par la vraisemblance historique (Riquer), mais pas au point de susciter une distance critique vis-à-vis de "la grande utopie" de la non-chute de Constantinople. La vraisemblance visée est celle d'une chronique, ou d'une biographie chevaleresque, qui ne doit pas paraître incompatible avec le nominalisme de la pratique de la réécriture modélisante. La réalité représentée est une réalité idéale, compatible à la fois avec les contraintes du monde réel (elle n'est pas invraisemblable) et avec les modes de représentation les plus prestigieux. Cette lecture correspond donc en fait à celle de Josep Pujol.

*Un roman parodique*



La lecture parodique repose entièrement, avons-nous dit, sur une dimension implicite: il faut lire le texte à l'encontre de ce qu'il affirme être. De ce fait, elle n'a pas de limite, tout ce qui est affirmé est susceptible d'être renversé. Ce qui paraît impossible, c'est le juste milieu ou l'alternance. Tirant est de bout en bout admirable, dans ses exploits chevaleresques, dans sa dimension héroïque et messianique, aussi bien que dans sa conquête sexuelle de Carmésine, et ses infortunes sont simplement le signe de sa condition humaine et de sa condition littéraire (occasions de belles lamentations rhétoriques...). Mais, dans la vision parodique, cela même est comique. Le roman affiche son caractère exagéré, il s'épuise à vouloir prouver sa vérité par tous les moyens. Des contradictions apparaissent, qui relativisent la portée de ce qui est dit. A chaque présentation de quelque chose admirable correspond la suggestion d'une considération prosaïque ou burlesque. A l'origine de ce phénomène, il pourrait y avoir l'ambiguïté sur le statut de la réalité. Réalité idéale dans le cas de la lecture de premier degré, entièrement configurée par la croyance identificatoire; réalité mixte ou déformée, incertaine, problématique, pour une lecture qui s'exerce à reconnaître les écarts (nombreux), à chasser les clichés, à pister les invraisemblances. A partir de là, croyance et identification se retrouvent à leur tour mises en doute. Les personnages ont plusieurs faces, leur goût pour la controverse tissée d'emprunts variés et perceptibles les conduit à jouer des rôles qui rendent encore plus problématiques leurs identifications. Les promesses ou déclarations de foi relèvent de la posture ou du discours officiel. Bref, le roman devient potentiellement le contraire de ce qu'il prétend être. Cette lecture fonctionne aussi bien que la première. Elle se rapproche de la lecture de Beltran, pour qui les décalages comiques entre réalité et fiction sont intentionnels, et qui donc oppose aussi l'idéal et la pratique. Mais, la conception d'une oeuvre moralisante, et de secteurs du roman à l'abri de la parodie, paraît incompatible avec le caractère implicite, non affirmé et extensible de cette lecture parodique. En fait, celle-ci correspond précisément à la conception bakhtinienne d'un roman parodique mettant en opposition plusieurs langages officiels, avec cette particularité néanmoins d'une absence de toute indication de ce qui serait l'authentique langage de l'auteur. Dans *Tirant lo Blanc*, la voix narrative est entièrement dévolue à la lecture de premier degré.

La deuxième lecture s'appuie sur l'esprit ironique que manifeste de toute façon le roman. Selon la première lecture, cette ironie joue aux dépens des adversaires de Tirant, ou de ceux qui lui font obstacle, et elle met en relief ses ruses ou les efforts qu'il lui faut déployer face aux divers coups du sort qui l'affligent. Toute autre perception d'un effet du même ordre mais visant un autre objet proviendrait de l'incrédulité et de la méconnaissance du lecteur moderne vis-à-vis de la démarche d'un auteur du XVe siècle dans son propre contexte culturel. Mais, la parodie de genre bakhtinien

existait à cette époque. Et, il semble difficile à croire, pour les tenants de la deuxième lecture, qu'un auteur aussi sensible à cet aspect ironique ne se soit pas rendu compte des effets produits par l'hétérogénéité d'un discours soi-disant véridique. Le choix entre les deux lectures est encore une fois davantage affaire de conviction que de démonstration. On peut malgré tout espérer que le rapprochement effectué avec les autres oeuvres de notre corpus permette d'ouvrir quelques perspectives.

## **Conclusion de la deuxième partie.**

A l'issue de ces lectures recherchant, pour les quatre oeuvres, leur correspondance à un même schéma, nous pouvons mieux apprécier peut-être leurs points communs et leurs différences. Nous synthétiserons quelques unes de nos observations, regroupées selon les différents domaines.

### *Identité*

Dans tous les cas, nous avons souligné qu'un processus d'identification était à l'oeuvre, fondé sur des épreuves chevaleresques correspondant à la notion bakhtinienne de reconnaissance d'un individu comme « identique » à lui-même et possédant les qualités attendues. Cette identification passe par un processus de révélation, comme on le voit le plus manifestement chez Desclot où de façon basique il s'agit de mettre en contact l'affirmation répétée d'une identité essentielle, « le roi d'Aragon », avec la réalité de ses actes ou des épreuves à traverser. La réalité ici semble primer puisque c'est elle qui détermine la conscience ou le jugement, qui ne sont pas exprimés pour que le texte n'apparaisse pas comme auto-réalisateur ou dominé par une subjectivité contradictoire avec la valeur de réalité. Chez Muntaner au contraire le jugement de valeur exprimé sur les représentants de la maison d'Aragon dépasse les critères du réalisme et fait ressortir sa subjectivité et le témoignage de sa fidélité. C'est donc, semble-t-il, lui-même qui est au centre du processus d'identification, selon un schéma qui reste chevaleresque puisque c'est à travers son humilité et sa fidélité qu'il se met en valeur. L'essentiel de l'identification de Muntaner concerne néanmoins son authenticité en tant que témoin et exemple: ce qu'il a vu et vécu lui permet de proclamer une croyance qui doit s'imposer à la réalité. Dans les romans, l'identité du héros paraît partagée entre une perfection visible, affichée, officielle, et une certaine ambivalence morale (Curial) ou une certaine complexité dramatique (Tirant), qui remettent en question, sans l'abolir, cette identification idéalisante. Le processus y est donc compliqué par des forces contradictoires qui peuvent avoir des effets dans les deux sens: soit la contradiction provoque un effet réaliste qui authentifie d'une certaine façon le héros et sa valeur, soit l'image héroïque se trouve relativisée et mise en doute par la conscience de ses limites et de son conventionnalisme.

### *Réalité*

La réalité est constituée dans toutes les oeuvres essentiellement à travers des opérations de manifestation, de révélation, de preuve. Elle concerne des “bons faits”, des actions remarquables et significatives, qui peuvent, pour Muntaner, atteindre au statut de “merveilles” même dans le cas d'aventures anecdotiques. La réalité est donc un support pour la manifestation d'une vérité supérieure. Elle est néanmoins à la première place en tant que juge ou vérificatrice des intentions et des discours: les actes et les faits comptent davantage. En résumé, la réalité se présente comme un “signe véritable”, étranger à la fiction puisque réel, et renvoyant cependant à autre chose de plus essentiel et profond. Cette conception d'une réalité intégrée dans un système d'interprétation (une croyance, une loi) entraîne des ambiguïtés dont il est difficile d'apprécier précisément en quoi elles pouvaient être perceptibles et actives à l'époque, ou en quoi elles sont dues à la différence de nos propres critères. On constate, en tout cas, que si la réalité rapportée est presque constamment glorieuse et univoque pour ce qui concerne l'identification héroïque, le problème de la transmission et de sa validité est posé avec insistance. Les chroniques présentent chacune une solution différente à ce problème: soit un effacement de la subjectivité, soit au contraire une affirmation de la personnalité du témoin-guide. Dans les romans, le phénomène le plus marquant est celui de la variété des perceptions, selon la connaissance plus ou moins complète que les personnages, et le lecteur, ont de la réalité. Dans *Curial e Güelfa*, la réalité des actes de Curial n'est pas si problématique que cela, comparativement aux représentations qu'en donnent ou que s'en font les autres personnages: le problème réside surtout dans le contrat initial, qui détermine un certain nombre d'effets, et dans la reconnaissance du fait que ce contrat a effectivement été respecté. Dans *Tirant lo Blanc*, une unanimité beaucoup plus grande règne parmi les personnages au sujet de la reconnaissance de la valeur du protagoniste, mais la variété des contextes et des situations dramatiques, la polysémie des discours, l'hétérogénéité du matériau, la multiplication des quiproquos, produisent un mélange indécidable de grandiose et de grotesque qui sape l'évidence de la démonstration.

### *Loi*

La loi nous apparaît donc d'abord comme principe d'interprétation: il faut savoir reconnaître la vérité de ce qui s'est produit ou de ce qui est rapporté. Dans les chroniques, la fidélité, comme lien réciproque entre vassal et suzerain, permet la reconnaissance et l'accomplissement dans la réalité d'un destin rendu possible au départ par la nature d'un héros tutélaire. Le récit “fidèle” s'inscrit dans

une contradiction qu'il faut résoudre en montrant qu'il y a un accord réalisé entre une croyance à laquelle on adhère, ou un vœu que l'on respecte, et une réalité que l'on rapporte. La croyance est elle-même représentée, comme un préalable ou une condition nécessaire pour que la réalité désirée soit advenue, dans le passé, ou advienne, dans l'avenir. Autant le récit rapporte comment les événements se sont enchaînés grâce à une certaine loi, autant il apparaît lui-même comme prescripteur d'une loi nouvelle. Cette sommation de croire (l'histoire est ce qui est "digne d'être cru") semble entraîner automatiquement un usage de la légende, de la fiction, du mensonge historique, qui se mêlent au témoignage et aux faits réels pour produire un récit cohérent et unifié dans sa vision et dans son intention. Parallèlement à cette ambiguïté constitutive des chroniques, nous avons rencontré le problème de la juste appréciation du "sérieux" des romans. Là aussi, la question de la croyance se pose, qui revient, en termes bakhtiniens, à la distinction entre oeuvres monologiques et oeuvres dialogiques, et dans ce dernier cas, à celle entre langage de l'auteur et langages représentés. Le fait que ces deux romans montrent une certaine insistance à traiter des ambiguïtés du thème de la vérité tout en se présentant de façon explicite comme étant liés à l'histoire, et en particulier aux deux chroniques de notre corpus, nous incite à les considérer plutôt comme des oeuvres dialogiques, dans lesquelles le "style chronique" fait figure de langage représenté, au même titre que d'autres langages empruntés et "camouflés" comme on l'a vu particulièrement dans *Tirant lo Blanc*. Cependant, malgré les contradictions induites par ce dialogisme, nous n'avons pas observé de "parodisation" poussée jusqu'à la destruction ou la dénaturation des modèles ou de remise en question évidente du processus d'identification du héros. Cette dimension parodique relève donc d'un jugement implicite, d'une opération de lecture qui ne représente qu'une possibilité alternative. Nous retrouvons là une multiplicité de lectures que nous avons constatée aussi à propos de la chronique de Muntaner et qui peut exister pour celle de Desclot, en fonction des hypothèses que l'on peut faire sur la conscience exacte que les chroniqueurs avaient de la fiabilité objective de leur récit.

Ces conclusions nous incitent donc à poursuivre la comparaison entre des oeuvres qui, malgré leurs différences, présentent des similarités dont il reste à apprécier plus précisément, si possible, en quoi elles sont représentatives de leur contexte culturel originel ou en quoi elles correspondent à des interprétations issues de notre opération de rapprochement elle-même.

**Troisième partie:**

**DIALOGUES**

## **Introduction.**

Dans cette troisième partie, nous rapprocherons les oeuvres en fonction d'éléments *a priori* similaires ou comparables, en essayant de vérifier la justesse de ces rapprochements, ou d'observer les effets qu'ils peuvent induire. Un premier chapitre reprendra divers thèmes rencontrés lors de l'examen des correspondances avec le schéma narratif, pour confronter des extraits des oeuvres, censés participer à la représentation d'une vérité. Un deuxième et dernier chapitre développera une réflexion sur la lecture qui reconfigure les textes ou bien qui recueille les signes d'une proximité originelle réelle.

## **Chapitre 1: De la preuve à la reconnaissance.**

Conformément à notre postulat et à notre démarche, nous considérerons les oeuvres comme étant élaborées à partir d'une conception implicite de la vérité, qu'il faudrait retrouver pour que le discours explicite soit placé dans une bonne perspective, avec l'éclairage adéquat, et révèle ainsi ses aspects sérieux ou joueurs, sincères ou fraudeurs, univoques ou plurivoques, etc... C'était notre objectif lors de l'étude des correspondances avec un schéma narratif qui pouvait représenter cette conception implicite, qui nous a paru effectivement éclairer certains aspects structurels, mais qui ne permet pas vraiment de décider entre différentes lectures contradictoires. Nous procéderons donc ici à une comparaison plus directe, un dialogue si possible, en partant des éléments repérés comme communs. Un des principes explicites affiché par les oeuvres est la prétention de dire la vérité, ou en tout cas l'affirmation que ce qu'elles disent est vrai. Nous observerons donc comment cet objectif est mis en oeuvre ou rendu crédible, en partant du plus général (considérations sur le rapport énoncé / énonciation, ou histoire / discours) pour aboutir au plus particulier (fragments faisant office de "preuves"). Nous reviendrons ensuite sur la représentation de la croyance, à travers un répertoire de figures spécifiques ou communes à différentes oeuvres, qui semblent avoir pour fonction de favoriser le processus de reconnaissance.

## Le récit comme preuve

La question du rapport entre discours (ou énonciation) et histoire (ou énoncé, action rapportée) est au coeur des théories narratologiques. Pour Dorrit Cohn, la considération de ce double niveau pourrait même permettre d'établir une distinction de principe entre histoire et fiction<sup>150</sup>, à condition d'ajouter pour le récit historique un troisième niveau proprement référentiel (la référence dans la fiction appartenant à l'histoire racontée et ne relevant pas d'un niveau distinct et préalable). Nous n'entendons pas faire de réflexion théorique, ni appliquer directement celle de Dorrit Cohn à l'historiographie médiévale, mais la question de la distinction entre histoire et fiction concerne évidemment à la fois la question générale de la vérité et celle du rapport entre chroniques et romans. C'est donc un aspect essentiel pour notre recherche, que nous développerons en deux parties: tout d'abord à travers quelques exemples significatifs des différents procédés employés dans les oeuvres pour figurer les rapports entre ces différents niveaux; ensuite avec la comparaison des différentes modalités de la représentation du narrateur dans le texte.

### *Le récit et l'action*

#### Dans les chroniques

Dans les chroniques, il faut noter, effectivement, que les faits sont premiers (sauf invention) et que le récit, aussi romanesque qu'il paraisse, est censé s'adapter à cette réalité préalable. On constate néanmoins une tendance à l'autonomie du niveau de l'"histoire", celle-ci paraissant se développer parfois sans être prise directement en charge par le narrateur. Pourtant, la séparation est souvent nettement marquée entre récit et action, au prix d'une certaine redondance, comme on peut le voir dans cet exemple de Desclot:

*El rei de França, qui viu que tot son poder, ne tot son giny, res no li valia, tenc-se molt per escarnit e per gaubat, car tant hi havia treballat e despès, e tantes persones perdudes sobre aquella ciutat, e res no havia fet. Amb tant, apellà lo comte de Foix e dix-li així:*

*-En comte, pus males gents ha en la terra d'En Pere d'Aragó que nos no ens pensàvem. Vós véets quant havem ací estat e quant nos costa debades, e res no havem fet, ne crec que façam jamés per força, si algun pleit no parlam, en guisa que no romangam ahontats. D'on jo us man que anets parlar amb En Ramon Folc, qui és vostre parent, e assajats-lo si us retria la ciutat per precis, ne per amor, ne per servei, ne per menaces, ne per temor, e fets aquell pleit que puscats amb ell.*

*Quan lo rei de França hac fet aquest manament, anà-se'n lo comte de Foix amb En Ramon Roger e venc parlar amb En Ramon Folc. (chap.165, p.411-412)*

---

150COHN, D., *Le propre de la fiction*, Seuil, Paris, 2001 (Baltimore, 1999), p.171.



Ici, le narrateur exprime une première fois le manque de réussite et les difficultés de l'armée croisée, ce qui est repris au style direct par le roi de France qui demande au comte de Foix d'aller négocier avec le responsable de la ville assiégée, ce que le narrateur reprend à son tour. Parfois, la reprise ne correspond pas à une distinction entre narrateur et personnage (en fait entre énonciation et énoncé), mais à une distinction temporelle entre action projetée et action effectuée; par exemple ce passage dans Muntaner, dans lequel quarante hommes ont déjà escaladé la muraille d'un château:

*E En Ferran Xemenis venc a la porta del castell ab tota l'altra companya, ab destrals per trencar les portes; e així con aquests matarien aquells qui eren e'l mur, e el via-fora seria dins, e tuit correrien a aquells, e ells trencarien les portes. E així se seguí, que con aquells quaranta foren sus, pensaren de donar sobre aquells qui eren al mur, que dormien; tota la gent correc envers aquells. E En Ferran Xemenis fo a la porta, e pensà de trencar lo portal, que anc no trobà qui li ho contrastàs; e con les portes foren trencades, pensaren d'entrar e d'ociure e de destruir tot ço que davant se trobaren. (chap.223; t.1, p.95)*

On peut tout de même voir dans cette répétition d'une série d'actions projetées au conditionnel, puis effectuées à l'indicatif, aussi bien un récit du narrateur, qui distingue un avant et un après, ou un potentiel et un réalisé, qu'une reproduction indirecte du plan conçu par Xemenis et communiqué à ses hommes, ce qui rapprocherait cet exemple de celui de Desclot. En tout cas, on pourrait citer de nombreux exemples de ce genre qui séparent, en les redoublant, le récit et l'action, et qui en même temps contribuent à faire porter le récit par les protagonistes eux-mêmes. Au-delà de la redondance, qui peut être recherchée en tant que productrice d'un effet de confirmation de la parole du narrateur, l'effet visé est sans doute celui de porter le lecteur ou l'auditeur au coeur d'une action autonome, aux enjeux faciles à comprendre, incarnée par un nombre réduit de protagonistes identifiés par leurs noms: l'équivalent, en termes émotifs et cognitifs, d'un épisode romanesque. Au chapitre 80 de la chronique de Desclot, nous trouvons un condensé de ces pratiques: diverses répétitions d'actions d'abord planifiées ou annoncées, puis exécutées (avec passage des instructions données par un personnage à la confirmation par le narrateur de la réalisation de l'action; et encore, redite de cette même information par d'autres personnages; et encore, reprise du procédé "annonce / effectuation" à propos d'une autre information, dans le discours d'un personnage), mais aussi une action qui progresse directement à travers le dialogue des personnages (une action qui, ici, consiste principalement dans la transmission et la connaissance de ces informations):

*E ells dixeren-li com una sagetia de Menorca hi havia estat un jorn havia passat, qui havia dites novelles a la gent de la terra que la host del rei d'Aragó venia en Barbaria, per què tots eren fuits a les muntanyes.*

*-Del fet de Constantina -dix lo rei-, sabets-ne res?*

*-Certes -dixeren los mercaders-, nos sabem que aquell senyor qui tenia Constantina ha estat pres e li fou la testa tallada, e a tots los soldaders qui amb ell eren.*

*-Digats -dix lo rei-, en qual manera poc ésser presa la vila ne aquell qui la tenia?*

*-Sényer -dixeren los mercaders-, nós vos ho direm. (...) (chap.80, p.202-203)*

Ici, un seul indice signale encore le plan de l'énonciation, celui qui indique quel locuteur a la parole (“*dix lo rei*”, “*dixeren los mercaders*”). Cet indice minimal est en règle générale maintenu, mais on peut trouver une occasion où il disparaît, ce qui crée un passage sans transition du récit du narrateur à la parole directe du roi:

*El rei apellà son consell de comtes e de barons e de cavallers savis, e dix com los hòmens de Sicília li havien trameses missatges que li retien lo regne de Sicília, e que el bastarien de tot ço que mester hagué.*

*-Ben sabets que el regne és de la dona reina, muller mia, e de mos fills, e aquest rei Carles tenia'l a gran tort. (...) (chap.88, p.215-216)*

Nous avons déjà associé cette autonomie de l'histoire par rapport au discours avec l'idée d'une révélation, un phénomène qui se produit indépendamment de l'action du narrateur. Nous pouvons observer ici la différence avec Muntaner, chez qui la coexistence est affichée de ces deux phénomènes *a priori* contradictoires: autonomie de l'histoire et intervention du narrateur. Un exemple caractéristique de cette position de commentateur de l'histoire en train de se dérouler nous est donné au chapitre 102, dans lequel le roi d'Aragon interroge à part le roi de Castille sur ses intentions à son égard, et celui-ci lui promet son aide en cas d'attaque des Français:

*(...) E així, con los vostres missatges sien tornats, fèts-nos a saber ço que us portaran; e si guerra vos aporten aparellem-nos, que par, entre vós, e nós, e el rei de Mallorca e el rei de Portegal, que ens puscam defendre d'ells; ans entenem que si esforçadament ho menam, que els tolrem Navarra tantost, e puis més avant. E així, avoncle sènyer, confortats-vos e estats alegres e pagats.*

*E segurament ell deïa veritat; que si aquests quatre reis que ell nomenà, d'Espanya, qui són una carn e una sang, se tenguessen ensems, poc dubtaren e prearen tot l'altre poder del món. (chap.102; t.1, p.159)*

Cette technique de “montreur de marionnettes” (expression trouvée chez Frédéric Alchalabi) se retrouve en d'autres endroits, comme ici où la fiction d'une histoire réelle, présente, en cours d'exécution, se combine avec l'expression satisfaite du conteur qui organise son récit à sa guise:

*E així lleixar-vos he estar lo senyor infant, qui és ab lo senyor rei son pare, sa e alegre, e tornar-vos he a parlar de la companya entrò que els vos haja amenats al ducat d'Atenes, on vui són. (chap.238; t.2, p.120)*

Donc, pour résumer ces premières observations sur le rapport entre énonciation et énoncé, nous voyons que les chroniques organisent l'autonomie de l'histoire (ou l'action, ou l'énoncé) en lui conférant sa propre temporalité (en la lui restituant si l'on veut, puisque les choses sont censées s'être passées ainsi), en faisant le plus possible prendre en charge la narration par les personnages ou par une intervention narrative parfois limitée à la présentation redoublée -d'une action projetée ou effectuée par les personnages- ou à un rôle d'indication des locuteurs. La présence du discours narratif reste largement prédominante par rapport aux dialogues, mais ce discours veut apparaître comme étant au service d'une réalité qu'il se contente de transmettre. Cette technique ne se différencie pas de celle d'un romancier cherchant à attribuer une réalité à sa fiction, mais dans le cas de Muntaner elle est enchâssée dans une mise en scène de son propre rôle en tant que conteur. Chez Desclot, la temporalité de l'histoire domine sur celle du discours; chez Muntaner, elles coexistent.

### Dans les romans

Le rapport “énonciation / énoncé” est apparemment similaire dans les romans (nous reviendrons sur la question de l'implication du narrateur, qui les différencie comme elle différencie les chroniques). L'histoire est racontée au passé, à la troisième personne, par un narrateur qui alterne explications, descriptions et commentaires, et introduit les dialogues ou les discours tenus par les personnages. Mais, cette apparence est toute théorique car en réalité les romans diffèrent profondément des chroniques. A la place d'une action simple, et même simplifiée, présentée de façon monologique par un narrateur qui en a une conscience préalable, même s'il s'efforce de lui conserver une apparence de réalité autonome, on a une variété immense (surtout dans le cas de *Tirant lo Blanc*) de points de vue, de considérations morales ou sentimentales, d'effets esthétiques (contrastes, surprises, raffinements descriptifs...), de détours de l'intrigue, de créations d'espaces imaginaires (physiques, psychiques, historiques, géographiques...), de jeux dialogiques avec un abondant corpus de textes littéraires... A la place d'une langue simple, essentiellement paratactique, on a une prose complexe, excessive souvent (par jeu?) dans le cas de *Tirant lo Blanc*. A la place d'un déroulement linéaire, malgré quelques retours en arrière ou quelques développements parallèles, concentré sur le parcours de quelques figures, et commandé par une réalité historique achevée, on a l'évolution conjointe d'un groupe de personnages et de leur monde, guidée par leur seule interaction avec l'imagination de l'auteur. On peut dire que le rapport “énonciation / énoncé” est totalement inversé: dans un cas une réalité précède, qui est traduite en histoire par un narrateur qui s'efface derrière elle, mais qui en fait

la manipule et la recrée selon sa perspective personnelle; dans l'autre cas, un auteur simule l'action d'écrire une chronique (une histoire vraie), il installe un narrateur qui est apparemment chargé de rapporter une réalité préexistante, mais qui est en fait lui-même un élément fictif, évoluant au gré d'une invention en perpétuelle évolution selon des coordonnées purement imaginaires. Dans ces conditions, il est difficile de concevoir que les romans imitent les chroniques autrement que par jeu ou par choix d'un procédé (mis en évidence: représenté et non représentant); il est difficile de croire que les chroniqueurs constituent pour les romanciers un modèle qui leur aurait permis de mieux représenter la réalité. Pour progresser dans cette analyse, il faut examiner plus précisément la fonction du narrateur dans les différentes oeuvres. Dans notre prochaine section, nous nous intéresserons particulièrement à ses modes d'implication, au degré de confiance qu'il peut inspirer, mais auparavant nous donnerons quelques exemples de la variété des situations énonciatives dans les romans, pour illustrer différentes formes du lien entre récit et action.

*Tirant lo Blanc* présente la particularité de détacher les discours des personnages, souvent copieux, du reste de la narration. Ces discours occupent un ou plusieurs paragraphes et souvent font le tout d'un chapitre. Dans ce cas, il arrive fréquemment que le chapitre suivant soit une réponse au discours précédent, et il est fréquent également que le narrateur, dans une clause ou une introduction, fasse le lien et la présentation de ces pièces oratoires. Dans ces discours (qui sont souvent présentés comme des actes de parole: prière, reproche, lamentation, défi, conseil...) sont exprimés les opinions des personnages, leurs jugements sur la situation et sur les autres, souvent avec une emphase qui peut les entraîner assez loin de leur sujet de départ, ou qui peut paraître disproportionnée; et l'on y perçoit régulièrement des sous-entendus, ou une certaine mauvaise foi, ou une orientation tactique, ou simplement des défauts du locuteur (vanité, couardise...). Donc, ces discours supportent aussi l'action, au moins sous la forme de la représentation des enjeux et de l'identification des personnages. La narration ne les redouble pas, ne les explicite pas, elle les relie et décrit, parfois, les sentiments ou les attitudes de ceux qui les prononcent; elle rapporte aussi plus directement l'action, les événements, et fournit les explications nécessaires à la compréhension des situations. Cette narration, qui n'explique et ne commente qu'une partie de l'action, et laisse au lecteur le soin d'apprécier les effets directs et indirects des discours et des scènes présentées, peut être elle-même prise en charge sur de longs chapitres par des personnages, notamment au début du roman, sans toutefois que la forme hétérodiégétique disparaisse complètement à l'intérieur de ces séquences rapportées (par exemple, au chapitre 68; t.1, p.113). Mais, nous touchons là au problème de l'implication du narrateur, sur lequel nous allons revenir. Nous pouvons dire, pour le moment, qu'il ressort de ces observations une grande variété, et même une certaine instabilité, du rapport

entre le récit et l'action.

*Curial e Güelfa* est beaucoup plus homogène, à première vue. Les discours rapportés, directement ou indirectement, n'excèdent pas les limites de la narration: ils s'y intègrent et ne font pas contraste avec elle. La plupart des dialogues sont courts (parmi les plus longues interventions, on peut citer les explications que Laquésis donne à sa mère (II; chap.30, p.200-204) et le sermon du Sanglier (III; chap.4, p.32-37)), et consistent en fait en un choix d'interventions des personnages pertinentes par rapport à la description de la scène faite par le narrateur. Donc, la narration domine mais elle paraît au service de l'action et de la transmission des paroles des personnages, ce qui nous rapproche de la configuration observée dans les chroniques. Pour autant, l'action comme le récit divergent considérablement de ce que présentent les chroniques, du fait que l'intérêt se porte essentiellement sur les aspects sentimentaux et moraux (sur les inflexions qui se produisent à des moments donnés, lorsque Curial aperçoit Melchior de Pando, par exemple) ou sur l'acte même de représentation de la réalité (que ce soit à travers les considérations "hors intrigue" du narrateur, ou la mise en scène du niveau de la fable mythologique, ou à travers la mise en évidence de la duplicité des récits ou des versions reçues et transmises par des personnages selon le biais de leurs intérêts ou préoccupations propres).

#### *Le narrateur intéressé*

Les différences que nous avons indiquées entre romans et chroniques n'empêchent pas, malgré tout, de les comparer, puisqu'une comparaison n'est pas une assimilation. Il est clair, de toute façon, que toutes ces oeuvres ont aussi un ensemble de caractéristiques communes, à commencer par la référence au modèle du roman chevaleresque; et d'autre part il y a le fait de l'"imitation" ou reprise citationnelle de ces chroniques-là par les romans. La comparaison est donc un moyen pour faire apparaître le jeu entre ce qui est commun et ce qui est différent. La question de la représentation du narrateur dans le texte est, à cet égard, l'occasion d'une distribution originale des oeuvres de notre corpus. En effet, alors que les emprunts les plus directs et une certaine tenue stylistique (tendance à la profusion et à l'hyperbole *versus* goût pour la mesure et la précision) nous font associer *Tirant lo Blanc* avec la chronique de Muntaner et *Curial e Güelfa* avec celle de Desclot, la considération du mode d'implication du narrateur fait apparaître un rapport inverse.

## Le narrateur en retrait

Le narrateur se présente de façon assez similaire chez Desclot et chez Martorell. On constate qu'au début de leurs ouvrages les deux auteurs signalent leur responsabilité, mais ce sera, dans les deux cas, leur unique apparition nominative:

*Ací comença lo llibre que En Bernat Desclot dictà e escriví dels grans fets e de les conquestes (...) (prologue, p.55, l.1)*

*E perquè en la present obra altri no puixa ésser increpat si defalliment algú trobat hi serà, jo, Joanot Martorell, cavaller, sols vull portar lo càrrec, e no altri ab mi (...) (Dédicace à Ferdinand de Portugal, p.22)*

Le fait que Martorell présente son travail comme une traduction rend aussi assimilables les deux ouvrages de ce point de vue, puisque les quelques interventions personnelles du narrateur qu'on pourra trouver dans le roman ne sauraient renvoyer à lui d'une façon absolument précise, de même que Desclot s'efface derrière "lo llibre" ou "lo conte". Nous avons déjà commenté l'effet réaliste recherché à travers cet effacement de la subjectivité, dans la chronique, et le relief que prenaient les deux seules interventions développées, comme le note Cingolani, sous forme de *speculum principum*. La question de la "réalité" ou de la présence du narrateur se pose néanmoins d'une façon plus discrète et complexe qu'on ne pourrait le penser de prime abord. Coll i Alentorn inférait de certains détails visuels, ou de passages montrant une information plus précise que d'autres, qu'à ces moments-là Desclot avait dû être un témoin visuel des faits qu'il rapporte. Cingolani estime que le chroniqueur recrée ces circonstances à partir de témoignages ou plus simplement avec son imagination. On a vu les inventions et les manipulations qui répondaient aux objectifs de contre-propagande, et plus généralement le souhait de transmettre une image valorisée de la figure royale. Mais, par exemple, ce détail, que nous avons déjà signalé, du roi qui rougit quand il apprend que les Français ont passé la frontière, associé à la communication de ses pensées dissimulées, est très significatif de l'effet recherché par le chroniqueur-romancier:

*E lo rei, quan les hac enteses, romàs tot vermell per la cara, e estec un poc torbat entre si, no gens per ço que ell n'hagués reguard, mas quan sabia que les gents de la terra s'esperdrien totes. (chap.147, p.358)*

Il s'agit de donner à voir la scène, comme si on avait été là, en situation d'interpréter ces signes visuels révélateurs du trouble du roi et en même temps de la conscience de sa responsabilité d'organisateur et de meneur d'hommes. La discrétion générale du narrateur lui permet de ne pas

avoir à préciser si oui ou non il était présent, s'il rapporte ce qu'on lui a dit, ou s'il invente la scène. Le fait de ne pas savoir comment il obtient ses informations empêche de rejeter totalement l'historicité de son discours sur les pensées du roi: il peut avoir eu un témoignage, pourquoi pas du roi lui-même, qui lui a rapporté les sentiments précis éprouvés à ce moment-là, ce qui l'autorisait à décrire la scène de cette façon. Mais, il peut aussi avoir voulu, comme nous l'avons déjà expliqué, créer ou illustrer toute une séquence mettant en scène les doutes, les soupçons, les incompréhensions réciproques entre le roi, les nobles et les habitants. L'ignorance, par le lecteur, des conditions précises d'information du narrateur protège la véracité de ses dires, mais peut aussi bien amener à considérer comme fictives toutes ses affirmations-témoignages. Littérairement, il devient un "narrateur indigne de confiance".

Cette ambivalence du récit due au retrait du narrateur on la retrouve dans *Tirant lo Blanc*. Elle est même un des éléments principaux concourant à l'ambiguïté générale du texte, puisqu'il n'est jamais évident de savoir si le narrateur laisse entrevoir une certaine ironie, et donc un usage parodique des discours et des actes des personnages, ou bien s'il est totalement neutre, simple fonction de transmission, et donc si la posture narrative ou auctoriale est représentée sans mélange dans la lettre de ces discours et de ces actions. Plus précisément, étant donné que l'ironie est, par moments, indubitablement présente, il est difficile de savoir quelles sont ses cibles ou ses limites. Ce problème se manifeste à de nombreuses reprises au long du roman, dans des contextes divers dont nous verrons plusieurs exemples au cours de ce chapitre (exagérations, apparence historienne, technicismes de héraut d'armes...). Mais nous voudrions détacher ici quelques aspects mettant en scène précisément l'ambiguïté narrative, ou plus simplement, dans certains cas, la mauvaise foi du narrateur. Nous nous baserons sur cette pratique déjà signalée qui consiste à déléguer la narration aux personnages, notamment lors de la séquence anglaise, Diaphébus succédant dans ce rôle à Tirant, qui se tait, par modestie, lorsque l'ermite demande qui a remporté l'honneur des joutes et combats à outrance (chap.57, p.94). Le récit de Diaphébus, authentifié par une lettre officielle du roi d'Angleterre, dépasse de beaucoup le cadre de la simple conversation et épouse la forme romanesque, tout en ayant pris le soin de se présenter comme rigoureusement authentique:

*-Senyor -dix Diafebus-, no volria que la senyoria vostra hagués a pensar negun contrari de mi, per ço com som d'una terra e d'una voluntat; mas ab tota veritat recitaré a la santedat vostra així com s'és seguit. (chap.58, p.95)*

Dans une autre partie du roman, le même Diaphébus est de nouveau chargé de rapporter, cette fois à

la cour de Constantinople, l'excellence du comportement de Tirant:

*L'Emperador lo féu desarmar allí, davant ell, e féu-li dar, que es vestí, una roba d'estat brodada d'or e de perles, llarga fins en terra perquè no es refredàs; e féu-lo seure en un escabell davant la sua cadira, e totes les dames entorn d'ell, e féu-li recitar, del dia que d'allí partiren fins al present dia, tots los actes que fets havien. Creure podeu que Diafebus no s'oblidà res que fos en honor e llaor de Tirant. La glòria que de tants singulars actes l'Emperador sentí, no ho cal demanar; car si l'Emperador n'estava content, molt més ho era la Princesa. E Diafebus aquella nit fon ben servit dins lo palau, de totes les coses necessàries, e tots los servidors seus. E no comportaren que altri lo servis sinó donzelles. (chap.138; t.1, p.280)*

Ici non plus, il n'est pas dit que les actes rapportés sont faux, simplement que Diaphébus n'oublie rien de ce qui est à l'honneur de Tirant. On remarque d'ailleurs que le narrateur principal insiste là-dessus: “*Creure podeu (...)*”. La situation paraît analogue à celle du roman (et à celle des chroniques): un récit véridique mais en même temps expressément louangeur, vécu dans le bonheur de celui qui raconte (du fait de sa parenté et de sa solidarité avec le héros) et dans celui de ceux qui écoutent, pour qui il représente d'heureuses nouvelles. Cette coïncidence d'intérêts particuliers est sensible dans la différence de perception suggérée entre l'empereur et sa fille, qui ne se réjouissent pas exactement pour les mêmes raisons, et par le profit que perçoit Diaphébus, comme traditionnellement tous les porteurs de bonnes nouvelles, mais qui ici prend une curieuse et révélatrice coloration érotique, comme si tous les moments de joie, pour être complets, devaient comporter cette dimension.

Justement, cette dimension est au premier plan dans les deux autres cas de narration interne que nous voudrions rapporter à présent, qui comportent une ambiguïté beaucoup plus grande. Ce sont deux cas qui présentent une certaine symétrie, puisqu'il s'agit de deux “faux rêves” destinés soit à couvrir une scène érotique, soit au contraire à la révéler. La première de ces scènes a lieu au chapitre 162, au cours d'un rendez-vous nocturne accordé par Carmésine et Stéphanie à Tirant et Diaphébus, et rapporté par le narrateur principal en ces termes:

*Com Tirant la véu tan bé abillada, féu-li molt gran reverència, e donant del genoll en la dura terra, besà-li les mans moltes vegades. E passaren entre ells moltes amoroses raons. Com los paregué hora de poder-se'n anar prengueren llur comiat, e tornaren-se'n en la llur cambra. ¿Qui pogué dormir aquella nit, uns per amor, altres per dolor? (chap.162; t.1, p.365)*

La scène réelle n'est pas dite ici, le narrateur principal a jeté dessus “un voile pudique”. Elle sera en fait racontée au chapitre suivant, par Plaisirdemavie, avec force détails crus. Mais, elle le fera en prétendant raconter à Carmésine et Stéphanie le rêve qu'elle a fait. Cet épisode est donc symptomatique d'un trafic des responsabilités entre narrateur principal et narrateur secondaire,



chacun pouvant avoir ses raisons de présenter les choses à sa façon. Plaisirdemavie colore d'ailleurs particulièrement son récit par la mention des désirs que cette scène, observée par un trou dans une porte, éveillait en elle. Nous avons donc ici un exemple de jeu avec la notion de “narrateur indigne de confiance”: le narrateur principal n'a pas raconté la scène, celle-ci est présentée comme un pseudo-rêve érotique, en fait réel mais non avoué pour celle qui le raconte et celles qui l'écoutent, qui en étaient protagonistes. Cette maîtrise du thème du “narrateur intéressé” suggère, pour l'ensemble du roman, un regard plus complexe que celui que la position en retrait du narrateur principal pouvait laisser augurer. Le deuxième cas de falsification d'un témoignage apporte une dimension supplémentaire, qui connaît de nombreux échos dans le roman: celle que Rafael Beltran nomme la dimension “sacro-profane”, et qu'on pourrait aussi qualifier de “quasi-sacrilège”. Le récit -court, certes, mais il s'agit quand même d'une version nouvelle d'un événement déjà passé et, cette fois-ci, raconté par le narrateur-, est ici fait par l'impératrice. Celle-ci explique, au chapitre 162, à son mari l'empereur et aux médecins, venus s'enquérir de sa santé, qu'ils n'auraient pas dû la réveiller car elle était en train de faire un rêve merveilleux: elle avait commencé par rêver qu'elle priait, puis qu'une voix surnaturelle lui répondait que son voeu le plus cher allait être exaucé et qu'elle pourrait revoir son fils disparu, qui se retrouva effectivement aussitôt, blotti auprès d'elle dans son lit. En fait, l'impératrice voile à peine le récit de sa rencontre amoureuse réelle avec le jeune Hippolyte, qu'ils ont failli surprendre et qui est encore caché dans la pièce à côté. L'empereur apparaît donc ici comme doublement trompé, par l'acte et par le récit (c'est d'ailleurs une des caractéristiques essentielles de son personnage: il est souvent trompé, comme il peut l'être aussi par les récits qu'on lui fait des victoires de Tirant, qui ne sont pas fausses mais qui sont d'abord dues à sa passion pour sa fille; et à cette lumière-là, toute la narration des exploits glorieux de Tirant prend une couleur ambiguë). Le désir érotique -dans cet épisode du “rêve” de l'impératrice, comme le plus souvent dans le roman, exprimé par une femme-, paraît être le principal déclencheur de ces récits travestissant la réalité, comme une croyance cachée ou secrète, qui nécessite d'autres transmetteurs que le narrateur principal, lequel semble cultiver une neutralité ou une objectivité qui n'est néanmoins pas sans faille.

Nous avons donc bien une certaine similarité entre les narrateurs principaux de ce roman et de cette chronique: leur apparente neutralité peut dissimuler un point de vue auctorial qui est en fait bien exprimé dans les oeuvres (déformation des représentations par l'action du désir érotique, élaboration d'une image littéraire du roi d'Aragon). Mais, dans le cas de la chronique, l'auteur triche (éventuellement, et dans une certaine mesure) par rapport à une réalité préexistante; dans le cas du roman, il ne triche que par cette mise en doute de la totale fiabilité de son narrateur principal, donc

par rapport, pourrait-on dire, à l'image d'un certain discours officiel, celui justement du chroniqueur chargé de relater les exploits d'un héros. Il ne s'agit cependant pas d'un trait structurel intangible ou univoque: toutes les scènes érotiques ne sont pas rapportées à travers des discours fictifs, et dans les récits louangeurs ou admiratifs, du type "messenger des exploits", même pris en charge par le narrateur principal, la présence d'éléments comiques ou de sous-entendus n'empêche pas le plaisir lié au premier degré de ce récit des exploits (démonstrations de hardiesse, d'intelligence...). Les éléments, même contradictoires, s'ajoutent les uns aux autres et ne s'excluent pas. Pour autant, à notre avis, la contradiction existe et elle est perçue et recherchée par l'auteur et les lecteurs, comme on peut le voir à travers les effets de contraste. Il ne faut donc pas ignorer ces contradictions, mais au contraire y voir un principe essentiel de l'écriture.

La dimension de la réalité ambiguë, que nous avons déjà commentée et sur laquelle nous continuerons de revenir (insertion non signalée du théâtre dans le roman avec l'épisode d'Arthur et Morgane, nombreux quiproquos...), *Tirant lo Blanc* la partage avec *Curial e Güelfa* et sa façon caractéristique de décrire cette réalité à travers les perceptions des différents protagonistes, sources de mésententes et de dissimulations. Mais, nous traiterons à présent de ce roman à travers l'autre cas de figure correspondant à la présence du narrateur dans les oeuvres de notre corpus.

### Le narrateur impliqué

La chronique de Muntaner et *Curial e Güelfa* s'opposent donc aux deux autres oeuvres par le phénomène de l'implication personnelle du narrateur. Nous ne voulons pas reprendre ici tout ce que nous avons pu dire à ce sujet dans les chapitres consacrés à la correspondance de ces oeuvres avec le schéma narratif. Mais, nous voudrions voir ce que la comparaison peut nous apporter. On peut peut-être pousser un peu plus loin le parallélisme, comme nous l'avons fait à propos du narrateur en retrait. Nous avons trouvé que le narrateur de *Curial e Güelfa* multipliait les interventions, mais que cela même contribuait à rendre le récit ambivalent ou incohérent: improbable présence du narrateur sur les lieux de l'action, affirmation de son rôle d'écrivain créateur de fiction en même temps que de son rôle d'historien reproducteur d'une réalité extérieure, multiplication des niveaux de la représentation (intime, social, mythologique, contemporain, historique) qui entrent en conflit ou en contradiction les uns avec les autres. Du côté de Muntaner, nous avons conclu sur plusieurs possibilités de lecture: soit on le lit d'abord comme un témoignage historique, apportant des informations pas si trafiquées que cela en ce qui concerne les événements qu'il a vécus de près, et victime pour le reste de son parti-pris et de son ignorance; soit on pense que son intention est de

mettre en avant son parcours et son allégeance à la fois sincère et opportuniste; soit on penche pour une lecture plus profondément autobiographique, voulant expliciter les conditions et les raisons d'un engagement personnel. Dans cette dernière lecture, on interprètera les contre-vérités historiques comme des signes volontaires du fait que son témoignage dépasse la réalité: il veut transmettre une vérité plus profonde, exprimant à la fois un vécu et une conviction, sous la forme d'un récit figurant d'abord sa fidélité. Les incohérences, ici, tiennent donc aux mensonges, alors qu'il ne cesse de prétendre dire la vérité, et à cette intention autobiographique qui n'est pas dite explicitement, soit parce que ce n'est pas son véritable projet, soit parce qu'il doit respecter la forme d'une modestie apparente, soit parce qu'elle doit se deviner pour être vraiment exacte ou efficiente.

La question qui peut se poser de façon commune pour les deux oeuvres est donc celle-ci: les incohérences observées sont-elles effectivement significatives pour le projet originel? Elles le sont sans doute en ce qui concerne la compréhension des conditions de l'écriture, en tant qu'incohérences involontaires ou considérées comme insignifiantes, mais ont-elles été voulues et choisies en fonction des effets qu'elles pouvaient produire? Selon nous, considérer ces incohérences comme de simples maladresses ou comme des éléments mineurs ne rend pas compte de la spécificité de ces oeuvres. Le prologue de Muntaner est tout entier consacré à la fable d'une rencontre surnaturelle associant ce récit au sens de sa vie: c'est en raison de sa vie bonne et du témoignage qu'il peut apporter que sa vie a été préservée par Dieu, pour qu'il fasse le récit qu'il peut faire des "merveilles" qu'il a vues mais aussi des "persécutions" dont il a souffert (prologue, p.21; chap.1, p.22). Le passage des unes aux autres, de la souffrance au bonheur, suggère qu'il s'agit bien d'un récit autobiographique au sens plein du terme, c'est-à-dire fondé sur l'expérience personnelle et la méditation sur les choix de vie. Le fait que tout le récit ne témoigne que d'une réalité enchantée constitue donc bien une incohérence (un choix d'écriture) qui ne peut être que consciente et significative. En ce qui concerne *Curial e Güelfa*, les "incohérences" provoquées par les interventions du narrateur apparaissent trop liées avec le fond de son discours pour qu'elles puissent n'être que des coïncidences: il s'agit de parcourir dans les deux sens le trajet entre réalité et fiction; ce qui est donné pour réel devient fictif et vice-versa, aussi bien au niveau de l'intrigue et des personnages (les différentes versions des faits auxquelles ils sont amenés à croire, les choix illusoire...) qu'au niveau du rapport entre auteur et lecteur (croire à un témoignage ou jouer d'une fiction).

Nous retrouvons donc pour ces oeuvres une conclusion semblable à celle que nous avons donnée à propos des deux précédentes. Les contradictions internes sont reconnues et volontaires, elles s'inscrivent dans une ambiguïté entre réalité et fiction, ou entre sérieux et parodique, qui tout en

opposant les différents aspects les conjugue, sans que l'un ne détruise l'autre. Les quatre narrateurs de ces oeuvres différentes (par le genre, par l'époque...) nous paraissent occuper une place assez similaire, située au carrefour des mêmes oppositions (présent / absent, fiable / non fiable). Elles apparaissent donc comme des variantes, qui montrent la richesse des possibilités et des choix opérés. Nous serons attentifs, dans la suite de cette étude, aux éléments qui compléteront notre appréhension de ces diverses modalités de la figure du narrateur; mais auparavant, nous devons reconsidérer un aspect important de la question. Peut-on, malgré tout, au nom de cette similarité, ne pas distinguer entre narrateur de chronique et narrateur de roman? Pour Dorrit Cohn, un autre point qui sépare l'histoire de la fiction est la distinction qu'on doit faire, dans un roman, entre auteur et narrateur, distinction qui est au contraire à rejeter dans le cas des récits historiques<sup>151</sup>. Il faut donc se demander si les narrateurs des chroniques nous sont apparus à ce point non fiables qu'ils en sont devenus fictifs? En se présentant nominativement au début de leurs ouvrages, imités en cela par Martorell, Desclot et Muntaner signifient qu'ils assument, en tant qu'auteurs, cette fonction narrative: ils engagent leur parole. Ce ne sont, d'autre part, que certaines lectures, parmi d'autres possibilités, qui conduisent à considérer ces chroniques comme de véritables fictions.

Pour Desclot, finalement, il faudrait que ses inventions ou effets de style correspondent d'abord à la recherche d'une composition autour du personnage du roi et de sa signification, et non pas à la volonté de présenter ou d'imposer une série de versions, plus ou moins vraies ou fausses, correspondant à des événements concrets. La nuance est subtile et elle se rapproche de celle qui sépare les nominalistes et réalistes actuels, en théorie littéraire, auxquels nous avons fait référence dans notre premier chapitre. Dans le cas de Desclot, il n'y a de toute façon pas de contradiction majeure entre les deux objectifs: sa version garde assez de rapports avec la réalité pour qu'on puisse penser qu'il a sincèrement voulu transcrire la perception ou la connaissance qu'il en a eu. D'autre part, la présentation partisane et les manipulations mises en évidence par Cingolani, nous renvoient aux enjeux de propagande qui forment le contexte dans lequel s'insère la chronique. Dans ces conditions, la "mauvaise foi" ne serait pas tant celle du narrateur que de l'auteur lui-même, et la fiction serait tout simplement un mensonge, ou en tout cas une version intéressée. Donc, le narrateur, même effacé, même coupable de manipulations rhétoriques ou historiques, peut être considéré comme étant l'auteur lui-même; ou bien, d'une façon plus fictionnelle, selon une conception plus artistique, il peut apparaître comme un élément d'une représentation qui cherche à créer un effet de réalité, sans donner une représentation exacte des faits historiques.

Chez Muntaner, l'insistance sur la notion de témoignage, la conception de son ouvrage comme un récit historique, ou encore la lecture autobiographique de sa chronique, sont *a priori* des éléments

---

151 COHN, D., *op.cit.*, p.191.

qui devraient nous conduire à ne pas distinguer entre auteur et narrateur. Malgré tout, nous pouvons considérer que la présentation que Muntaner fait de lui-même en tant qu'auteur (son identité sociale, son histoire personnelle, ses raisons d'écrire), son rôle de narrateur-prêcheur, et son apparition progressive dans le texte en tant que personnage, forment un système équilibré qui conduit à distinguer les trois positions, et donc contribue à créer une mise en scène ou fictionnalisation. Ensuite, selon la lecture choisie, on considérera que le discours tenu à partir de ces trois positions est parfaitement homogène et donc on ne verra pas de distinction à faire entre des rôles ou des identités différentes; ou bien, on considérera que ce sont là trois représentants de la personne de Muntaner, ayant chacun une fonction spécifique au service de la communication d'un message qui passe par une identification à réaliser.

### **Preuves et rhétorique**

L'éclairage narratologique nous a paru utile pour caractériser la structure des oeuvres, mais il est bien évident que ce type de réflexion était assez étranger aux auteurs médiévaux. Ils avaient, par contre, une connaissance directe et pratique d'une discipline scolaire qui pouvait leur fournir les bases de leurs constructions. La rhétorique formule les conditions nécessaires ou souhaitables pour persuader autrui de la vérité de ce que l'on raconte, notamment par le moyen d'une auto-présentation adéquate de l'orateur (preuve éthique), par celui d'une action efficace sur les émotions et les représentations de son public (preuve pathétique), et par celui de la construction correcte de l'argumentation (preuve argumentative). Nous avons, d'ailleurs, un témoignage direct de cette influence chez Muntaner, puisqu'il cite ces trois preuves dans le Sermon rimé qu'il avait écrit (en occitan, langue de la poésie) et adressé à Jacques II, pour donner quelques conseils à son fils qui se préparait à aller conquérir le Sardaigne, et qu'il reproduit dans sa chronique:

*La una és la pressona qui presica la gent;  
la segonda, del poble qui l'au bé e l'entén;  
la terça, la raisó de què el sermó deixén.*  
(chap.272; t.2, p.167)

Pour poursuivre notre comparaison, et notre réflexion sur la structuration des différentes oeuvres, nous considérerons à présent certains points communs liés à cet aspect rhétorique, non pas au

niveau général que nous venons de commenter, mais au niveau interne: les effets liés à l'exagération, la production de preuves authentifiées, l'imitation de langages appropriés, l'insistance sur le respect de règles ou de conventions.

### *Hyperboles et exagérations*

L'hyperbole est une figure fréquente dans la littérature médiévale, mais elle est diversement représentée dans les oeuvres de notre corpus: peu présente chez Desclot, davantage dans *Curial e Güelfa* et *Tirant lo Blanc*, et permanente dans la chronique de Muntaner. C'est une figure qui nous intéresse particulièrement puisqu'elle associe vérité et fiction, et concerne la croyance à accorder à la parole d'un locuteur. Nous trouvons chez Fontanier l'expression de l'articulation de ces notions dans sa définition:

L'Hyperbole augmente ou diminue les choses avec excès, et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont, dans la vue, non de tromper, mais d'amener à la vérité même, et de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire.<sup>152</sup>

Fontanier insiste sur le fait que cette déformation de la réalité ne doit pas aller contre la vérité ou contre la franchise du locuteur; c'est donc une question de rapport aux limites et de reconnaissance, de la part de l'interlocuteur, de la distance acceptable pour qu'une exagération soit traduite en contenu réel ou en valorisation crédible:

(...) il faut que celui qui écoute puisse partager jusqu'à un certain point l'illusion, et ait besoin peut-être d'un peu de réflexion pour n'être pas dupe, c'est-à-dire, pour réduire les mots à leur juste valeur. Tout cela suppose que l'*Hyperbole*, en passant la croyance, ne doit pas passer la mesure; qu'elle ne doit pas heurter la vraisemblance, en heurtant la vérité. (*idem*, p.124)

Cette notion d'accord ou de reconnaissance nécessaire concerne sans doute toutes les oeuvres, du moment qu'elles mettent en place un certain langage qu'il faut savoir interpréter. Mais, elle nous semble particulièrement pertinente pour les problèmes posés par la chronique de Muntaner et par *Tirant lo Blanc*. Dans le premier cas, on peut facilement associer hyperboles et mensonges historiques: si les souverains auxquels Muntaner dédie sa fidélité ne doivent être présentés que par des superlatifs, la réalité des faits doit elle aussi n'être que positive. La déformation historique ne

---

152FONTANIER, P., *Les figures du discours*, rééd. Flammarion, Paris, 1977, p.123.

serait donc pas un but, mais un moyen expressif pour faire valoir la fidélité elle-même, ou la nécessité de croire. On peut ensuite associer cette fidélité à l'expérience personnelle de l'auteur, qui permet de justifier ou de comprendre la nécessité de ce processus hyperbolique. D'un côté, on peut trouver que les limites ont été franchies: comment une réalité historique déformée peut-elle exprimer la justesse d'une conviction issue d'une expérience soi-disant réelle? D'un autre côté, on peut accepter le discours hyperbolique sur la "merveille" et admettre que la force de l'expérience de Muntaner et la conviction qu'il en a retiré ne peuvent se dire qu'à travers ces exagérations et ces déformations. En tout cas, l'assimilation des hyperboles avec les déformations historiques nous semble valide, et ces déformations appartiennent donc, selon nous, à la dimension rhétorique de la chronique. La "vérité" qui est visée à travers ces fictions peut être aussi bien idéologique et politique, que personnelle ou autobiographique, mais celle-ci est cantonnée à une dimension implicite.

Dans le cas de *Tirant lo Blanc*, même si les hyperboles *stricto sensu* ne sont pas aussi caractéristiques que chez Muntaner, le problème se pose par rapport à l'emphase des discours, et particulièrement par rapport à la récurrence des exagérations. Nous retrouvons là la question de la duplicité du narrateur. Soit les exagérations sont assimilables à des hyperboles qui ne dépassent pas la vraisemblance, et donc on peut considérer que le narrateur ne remet pas en question la croyance qu'il faut y accorder, moyennant une certaine adaptation interprétative; soit ces exagérations sont destinées à être effectivement perçues comme contradictoires avec d'autres aspects de la représentation, et dans ce cas elles invitent à une interprétation parodique du discours. Nous ne prendrons que l'exemple des exagérations sentimentales exprimées après la déclaration d'amour de Tirant à Carmésine, effectuée au chapitre 127. La princesse est plutôt enchantée par le procédé du chevalier, mais les accusations de légèreté portées contre elle par la Veuve Reposée la conduisent à reprocher à Tirant sa hardiesse et à le menacer de révéler ses véritables intentions à l'empereur. Tirant se justifie alors en disant qu'il ne peut faire autrement que d'être amoureux d'elle, et qu'il sait bien que de toute façon la mort est pour lui la seule issue. Le discours de Tirant est plein d'hyperboles, qui confinent franchement au grotesque comme on peut le voir d'après cet extrait:

*E puix lo meu cor ha tant fallit que és estat causador de tant agreujar la vostra singular persona, e percaçar tant de mal per a mi, ab la mia mà plena de cruel venjança, ans que lo sol haja passat les columnes d'Hèrcules, jo el partí en dues parts. L'una trametré a vostra excel.lència perquè d'aquell prengau complida venjança; l'altra part trametré a la mare que nou mesos lo portà en lo seu ventre, perquè d'aquell prenga la darrera consolació. (chap.129; t.1, p.251)*

La princesse est désormais accablée par des sentiments contradictoires: d'une part son amour pour Tirant et la crainte qu'il se suicide, comme il l'a annoncé; d'autre part, la crainte que cette relation

soit connue et que son honneur en soit affecté. Elle envoie Stéphanie auprès de Tirant pour lui dire qu'elle se repent d'avoir été cruelle. Ici encore, un détail vient signifier la distance entre les discours et les faits: quand Stéphanie rejoint Tirant, elle le voit en train de se dévêtir et elle imagine qu'il se prépare à se suicider, alors qu'il s'agissait d'un geste banal. Elle se jette à ses pieds; Tirant s'agenouille aussi, en raison de la noblesse de la jeune fille; puis, la princesse entre à son tour dans la chambre et Tirant s'allonge par terre... On voit que la narration, tout en restant apparemment objective et en retrait, laisse percevoir en permanence l'écart entre l'exagération passionnelle et la réalité triviale qui transparait dans le grotesque ou dans le comique de ces scènes. Cela correspond à la mise en évidence de la contradiction propre à l'hyperbole. Le vrai et le faux sont manifestés à parts égales, comme indissociablement et comiquement liés. La croyance dans la validité des sentiments et des réalités n'est pas niée (le roman se terminera effectivement sur une scène encore plus tragique que celle qu'anticipe ici Tirant dans sa plainte: “(...) *no us deman sinó que ab les vostres angèliques mans, après la mia mort, me vullau vestir la mortalla e sobre la mia tomba me façau escriure lletres qui pronuncien tal sentència: Ací jau Tirant lo Blanc, qui morí per molt amar.*” (*loc.cit*, p.252)), mais cette croyance est en même temps présentée comme un espace de confusion et de faux-semblant.

### *Preuves documentaires*

L'emploi de documents officiels, ou la référence à de tels documents, est un trait partagé par les quatre oeuvres de notre corpus. Les historiens ont montré comment Desclot travaillait à partir de pièces archivées à la chancellerie. Dans *Curial e Güelfa*, on trouve des exemples de langage officiel dans les proclamations des hérauts d'armes, par exemple pour la convocation du tournoi de Melun (I; chap.14, p.114) ou pour quelques détails de son organisation (II; chap.12, p.100). Mais chez Muntaner, peut-être par déformation professionnelle (il était à l'origine *mestre de ració* de la Compagnie, c'est-à-dire chargé des comptes), on constate une véritable insistance concernant la “preuve officielle”. On le voit dans sa description de la séquence de l'engendrement de Jacques Ier, où il mentionne, contrairement à Desclot, la présence de deux notaires, qui garantissent au roi que sa femme a bien donné naissance à un fils neuf mois après une unique nuit passée ensemble, et après avoir été placée sous surveillance constante (chap.6; t.1, p.26). Muntaner n'est cependant pas l'inventeur de cette référence à un acte notarié qui provient d'une version en catalan des *Gesta Comitum Barcinonensium* (GCB IV), dont Cingolani montre qu'elle était aussi connue de Desclot,



mais qu'il avait transformé ce récit selon sa propre perspective<sup>153</sup>. Le goût de Muntaner pour ce genre de preuve se retrouve à d'autres occasions, notamment celle de la mission qui lui est confiée par Ferdinand de Majorque de convoier son fils nouveau-né, le futur Jacques III (celui qui sera le dernier roi de Majorque indépendant, régnant au moment où Muntaner écrit sa chronique), de Messine à Perpignan. Un premier acte notarié est dressé au départ, identifiant l'enfant remis à Muntaner (chap.268; t.2, p.161). A l'issue du voyage, Muntaner ne veut pas remettre l'enfant à sa grand-mère avant d'avoir obtenu une reconnaissance publique et authentifiée du fait qu'il s'était bien acquitté de sa tâche, que l'enfant était bien celui qu'on lui avait confié. Il consacre 35 lignes de son texte (en tout cas de notre édition) à expliquer la cérémonie, mi-sérieuse mi-attendrissante (chap.269, p.163-164).

*Tirant lo Blanc* reproduit une grande quantité de documents officiels (lettres de bataille, sentences, proclamations, lettre de créance, sauf-conduit, lettres, voeux...) qui participent de son authentification en tant que récit historique et en même temps contribuent à sa variété stylistique. Mais, on remarquera ici un épisode qui évoque (volontairement?) la scène rapportée par Muntaner. Il s'agit d'une mission effectuée par Diaphébus, à la demande de Tirant, qui consiste à conduire à Constantinople un grand nombre de leurs prisonniers de guerre. Diaphébus, comme Muntaner, fait dresser un acte authentifié par les autorités présentes, selon lequel il peut être déchargé de sa mission accomplie. Comme en d'autres endroits du roman, la rédaction de ce passage paraît compliquée à plaisir et nous donnerons en note la traduction-interprétation de Jean-Marie Barberà:

*-Senyor, suplic a la majestat vostra me vulla posar en llibertat, car bé és presoner qui a presoners guarda, com cascú d'aquells compte sobrepujar son coratge de major dignitat que noblea no és; e per ço vulla l'altesa vostra acceptar-los per lo gran perill que tal comanda ab si porta, car llei és feta per aquell qui sols honra basta a conservar la sua honor. Com per los entenents vist serà jo haja retut mon deute de fidelitat, lo que a interès de part s'esguardarà, just o injust acte se nomenarà, e no gràcia. E perquè sia vist lo desig meu ab lo vostre concordés, requir als notaris que me'n sia feta carta pública perquè en reste memòria en esdevenidor. La senyora de gran excel.lència Princesa de l'Imperi grec, l'egrègia Estefania de Macedònia, e la virtuosa Viuda reposada, e la bella eloqüència de Plaerdemavida e l'honesta, pròspora e benaventurada de la senyora Emperadriu, qui és font de tots los sabers virtuosos, facen ver testimoni de mi com he retut mon deute ab los presoners ensems. (chap.145; t.1, p.306)<sup>154</sup>*

153 Voir CINGOLANI, S.M., *Historiografia, Propaganda...*, op.cit., p.86-107, et la reproduction de l'extrait des GCB IV dans son annexe 1, p.679.

154-Sire, je supplie votre majesté de bien vouloir me mettre en liberté, car celui qui garde des prisonniers est bien prisonnier quand chacun de ceux-ci imagine avoir plus de coeur que lui, bien qu'il soit plus noble qu'il ne naquit; voilà pourquoi je prie votre altesse de bien vouloir les accepter, pour le grand danger que représente ce mandat, car obligation est faite à celui qui veut, ne serait-ce que conserver son honorabilité, de soutenir son honneur. Lorsque les experts en la matière auront vu que j'ai rempli mon devoir de fidélité, ce qui regarde à l'intérêt de la partie sera l'objet d'un acte notarié, juste ou injuste, et non de simples remerciements. Et pour qu'il soit patent que nos désirs coïncident, je demande aux notaires de me dresser un exploit afin d'en garder la mémoire. Que madame la Princesse, perfection de l'Empire grec, l'excellente Stéphanie de Macédoine et la vertueuse Veuve reposée, et la belle et éloquente Plaïrdevamie, et madame l'Impératrice, honnête, prospère et bienheureuse, source de toutes les connaissances vertueuses, témoignent de la façon dont j'ai rempli mon devoir en livrant tous les captifs. (*Tirant le*

On ne peut parler ici de citation ou de référence à la chronique de Muntaner, mais on peut noter une certaine coïncidence. Dans les deux cas, la démarche semble inutile: le chargé de mission comble de joie ses mandataires, pourquoi exiger en plus un document qui l'atteste? Cela semble plus un acte de célébration, une cérémonie gratuite, qu'une preuve nécessaire de l'exécution de la tâche. Cet aspect festif correspond chez Muntaner au plaisir des relations amicales qu'il établit avec la famille de Majorque, qui dépasse justement la simple obligation qu'il avait. Dans l'extrait cité de *Tirant lo Blanc*, l'expression “*los entenents*”, qui sera reprise dans les conciliabules entre Diaphébus et Stéphanie (chap.146, p.310), évoque l'amour courtois, de même que le thème des prisonniers suggère un rapport avec l'image de la “prison amoureuse”, image filée dans toute la séquence depuis la question de Carmésine: “¿*Quines noves me portau d'aquell virtuós cavaller qui té la mia ànima cativa?*” (chap.138, p.280), jusqu'au “sauf-conduit” obtenu malicieusement de la princesse par Tirant, qui lui demande donc d'accomplir sa promesse de le libérer: “-*Servau-me lo guiatge, senyora! ¿Per què no em servau lo guiatge? Per què m'apresonau tan cruelment?*” (chap.161, p.354). La preuve que constitue le document officiel est donc, dans ces divers cas, propice à des doubles sens, à des mises en scène qui rappellent le mélange de formalisme et de comique qu'on trouve dans la rédaction des lettres de bataille, dont le roman donne plusieurs exemples.

### *Imitations de langages*

Nous venons de voir quelques exemples de la variété stylistique et linguistique des différentes oeuvres. Cette variété est très étendue: outre les reproductions de documents officiels, on pourrait citer l'imitation de langues étrangères, dans les chroniques particulièrement, et bien sûr la pratique des emprunts et transformations chez Martorell; plus généralement, les traits romanesques que l'on trouve dans les chroniques et les apparences d'historicité que présentent les romans montrent la multiplicité des styles possibles, dont il n'est pas toujours aisé de dire s'ils sont “représentés” ou “représentants”, même si la perspective bakhtinienne nous incite à privilégier le premier aspect. Nous voudrions isoler ici quelques exemples de ces langages imités, pour justement essayer d'apprécier la distance entre un mode d'expression emprunté épisodiquement ou accessoirement - et donc mis en relief, perçu extérieurement-, et un mode correspondant à un projet plus fondamental, plus continu, moins connoté (à moins qu'il ne s'agisse d'une opposition entre divers langages dont

---

*Blanc, op.cit., p.350*)

aucun ne serait plus stable ou plus fondamental qu'un autre).

### Le style historique

Nous ne reviendrons pas sur Desclot, qui ne fait pas ressortir le fait qu'il emploie un style particulier, si ce n'est à travers son expression récurrente "*diu lo llibre*" ou l'indication qu'il ne veut parler que des "bons faits", ce qui, nous l'avons vu, peut l'exonérer du récit de certains faits incompatibles avec sa ligne générale. Nous avons déjà commenté cela et la complexité de cette écriture qui se présente comme fiable historiquement tout en étant construite comme un roman. Nous rappellerons plutôt la pratique de Muntaner, qui fait explicitement référence aux règles de composition d'un ouvrage historique: il parle à diverses reprises de ce qui appartient à sa "matière", pour en exclure différents sujets qui n'y ont pas trait, il souligne le fait que les événements doivent être racontés par ordre, même quand il veut déroger momentanément à cette règle, comme au chapitre 19 où il raconte un haut fait de Corral Llança qui n'aura lieu que plus tard. Nous avons déjà évoqué à ce sujet le soin qu'il met à utiliser les dénominations qui correspondent à l'époque dont il est en train de parler (pratique que l'on retrouve chez Martorell). Ce style historique nous paraît se surimposer au propos général, qui est soit de l'ordre du témoignage, soit de l'ordre de la propagande idéologique ou religieuse, selon la dichotomie que nous avons relevée dès le début de notre étude. Même si sa chronique contient des explications historiques valables (Cingolani note que Muntaner analyse mieux la réalité politique que Desclot), même si son champ est plus vaste que l'autre chronique de notre corpus, la déformation de la réalité y est d'une telle ampleur que l'ambition historique affichée apparaît comme un prétexte. C'est pourquoi, si nous retenons l'idée que son projet fondamental est plutôt celui d'une autobiographie masquée, l'adoption de cette contrainte historiographique peut être considérée comme une brillante trouvaille: le personnage de Muntaner se retrouve amené sur le devant de la scène par le simple déroulement chronologique, conduit à prendre le relais et à participer à une histoire qui le dépasse et qui en même temps l'explique. Sans cesser de raconter cette histoire, le narrateur Muntaner se retrouve justifié dans son rôle et dans ses inventions par la représentation de son expérience en tant que personnage. Cette histoire racontée est un peu figée et silencieuse sur les enjeux et les dangers réels, constamment déformée à travers un filtre chevaleresque et merveilleux; elle conserve néanmoins la valeur de son poids de vécu et le discours tenu est au moins efficace pour représenter une doctrine et une trajectoire personnelles, malgré les critiques historiques et politiques que l'on peut lui adresser.

L'apparence historique de la chronique de Muntaner nous semble donc pouvoir être considérée comme un geste rhétorique lui permettant de tenir ensemble des discours contradictoires: parler de lui sans parler de lui, donner le sens de l'histoire tout en la déformant... Dans le cas des romans, l'adoption d'un style "historique" nous apparaît aussi plus complexe que le rapport de filiation avec les chroniques l'a longtemps laissé penser. Josep Pujol a bien montré que ce "modèle" ne correspond qu'à une des couches de stratification des divers langages de *Tirant lo Blanc*. Donc, même si le prologue de ce roman le présente comme une "commémoration" des actes insignes du vertueux chevalier, et si les nombreuses scènes de guerre, terrestres ou navales, les procédés et les stratégies du valeureux capitaine, sont narrés selon une perspective historiographique (explications réalistes, détails concrets...), on ne peut pas conclure que l'auteur a voulu faire de ce cadre un élément prépondérant, ou que son but a été de confronter ou d'intégrer son personnage et sa création à la réalité historique. La question reste pour nous en suspens, et nous retrouverons dans notre prochain chapitre cette énigme du rapport à l'historicité, et en particulier du rapport au thème contemporain de la chute de Constantinople. En ce qui concerne *Curial e Güelfa* aussi, le rapport à l'histoire et à la littérature historique est un aspect important du roman, que nous traiterons dans le même chapitre consacré à l'opposition entre "sérieux" et "parodique". Mais, là non plus, on ne peut pas réduire ce roman à une imitation sérieuse des chroniques. Nous nous intéresserons donc ici à quelques exemples d'imitation stylistique des chroniques par les romans, qui peuvent montrer, justement par leur caractère appuyé, comment les romans choisissent parfois de se donner cette apparence, tout en laissant peut-être planer un doute sur son authenticité.

Les romans aiment à reprendre des formules caractéristiques des chroniques, que celles-ci avaient déjà pu emprunter à une littérature romanesque ou épique antérieure. Par exemple, la description de Pierre d'Aragon en pleine bataille, chez Muntaner:

*Que ço que el rei faïa no era obra de cavaller, mas obra de Déu pròpriament; que Galeàs, ne Tristany, ne Lancelot, ne Galvany, ne Boors, ne Palamides, ne Perceval lo Galois, ne el Cavaller ab la Cota mal tallada, ne Estor de Mares, ne el Morant de Gaunes, con tots ensems fossen ajustats ab tan poca gent con lo senyor rei d'Aragon era, no pogren tant fer en un jorn contra quatre-cents cavallers tan bons com aquells eren, qui eren la flor del rei de França, con féu lo senyor rei d'Aragó e aquells qui ab ell eren aquella hora. (chap.134; t.1, p.216)*

Martorell reprend le procédé pour Tirant, en intégrant quelques modèles antiques à sa liste, et en utilisant la première personne, habituelle dans ce genre d'hyperbole:

*No crec que jamés pus bell colp haguessen fet los magnànims cavallers passats, ço és, Hèrcules ni Anxilles,*

*Tròiol, Hèctor, ni lo bon Paris, Samsó, ni Judes Macabeu, Galvany, Lançalot, ni Tristany ni l'ardit Teseu.*  
(chap.344; t.2, p.227)

L'auteur de *Curial e Güelfa* choisit lui aussi de distinguer son héros des modèles du passé, en raffinant sur la comparaison:

*Veritat és que aquest noble e valerós cavaller, del qual se scriu lo present libre, no fonch gran capità, ne gran guerrer o conquistador, axí com diriem Alexandre, Cèsar, Anibal, Pirro e Cipiò o altres molts, los quals per lur indústria, mesclada emperò ab cavalleria, conquistaren los uns quaix tot, los altres grans troços o partides del món; emperò no he trobat, en allò poch que he legit, per bé que ho hage volgut encercar, que algun de aquests nomenats hage meses les mans a cors per cors en tants e tan estrets juyhís e lices, e ab tants e tan valents cavallers com Curial féu. (III; prologue, p.13)*

C'est sans doute ce dernier exemple qui illustre le plus clairement la distance prise, selon nous, par les romans vis-à-vis d'une chronique qu'ils sont censés imiter. Car, soit l'auteur de ce roman est un peu naïf, et il estime effectivement que les exploits de son héros sont comparables ou supérieurs à ceux de ces grands capitaines -du fait qu'il a combattu ses adversaires corps à corps-; soit, et c'est notre opinion, l'absurdité de cette comparaison signale un jeu de l'auteur avec les clichés de la littérature chronico-chevaleresque. Ce jeu est d'ailleurs d'autant plus subtil qu'il concerne une formulation ambiguë dès l'origine, puisqu'elle mêle, chez Muntaner, un personnage réel et des héros littéraires. Dans *Tirant lo Blanc*, un certain effet de mise en abyme se produit déjà: la comparaison est censée être réaliste, dans le sens où un chevalier "réel" se montre supérieur à des modèles héroïques; mais le lecteur, même médiéval, ne peut oublier que Tirant est d'abord et malgré tout un être de papier, et sans doute ce genre de comparaison est là pour le rappeler. Mais, suivant cette logique, c'est dans *Curial e Güelfa* que la contradiction est le plus mise en évidence, au point que cela suggère que cette formulation (intégrée dans toute une séquence sur laquelle nous reviendrons dans notre prochain chapitre) vise en fait à remettre en question les pratiques de l'écriture historique.

Donc, le modèle de la chronique ne nous paraît pas prédominant pour les romans, et nous pouvons observer divers exemples d'allusions à des procédés typiques, qui se détachent du fond narratif et qui montrent la liberté des romanciers qui n'emploient ces recours que lorsqu'ils les jugent utiles pour la coloration de leur récit. Ainsi, pour justifier le fait que la narration est focalisée sur Curial, cet exemple que nous avons déjà cité:

*No.s marvell degú que per aquí no.s parla de Jacob de Cleves, car no.s pertany a nostra matèria parlar-ne pus, car solament hi som per recomtar los fets de Curial, e d'altra part, no obstant que Jacob de Cleves fos*

*festejat, honrat e favorit, emperò en esguart de ço que.s feya a Curial, era fort pobre cosa, e per ço a present no.n curarem.* (I; chap.12, p.94)

Ou bien, pour se donner, semble-t-il, un style “muntanérien”, un emploi répétitif du “*què us diré?*” au chapitre 24 du premier livre: “*Què-us diré del altre cathalà, apellat Ponç d'Orcau?*” (p.179), “*Què-us diré de Curial?*” (p.182), “*Què-us diré?*” (p.183).

*Tirant lo Blanc*, qui se veut autant concerné par les aspects historico-géographiques que par l'intrigue sentimentale, emploie aussi, à l'occasion, un langage typique:

*Moltes altres ciutats pres e subjugà en lo regne de Pèrsia, que lo llibre no menciona, mas aquestes són les principals e majors. E moltes altres províncies e terres conquistà lo virtuós príncep Tirant, e uní al domini e senyoria de l'Imperi, ab molt gran triüimfo e victòria que seria gran fatiga de recitar, car per sa indústria e alta cavalleria ell recobrà tota la Grècia e l'Asia Menor, e tota la Pèrsia, e tot lo Salònic (qui és Galípol), la Morea, l'Arca, lo cap de l'Arca, Valona.* (chap.465; t.2, p.379)

Quelques scènes de batailles donnent lieu à des descriptions épiques ou à des explications que l'on pourrait également trouver dans une chronique, comme en témoignent ces extraits du chapitre 340:

*Tirant així mateix ferí, així com era estat ordenat, en l'altra part. Llavors fon mesclada la batalla dolorosa e cruel. E qui ho ves poguera ben dir tot lo fet com passava, car véreu pendre e donar de molts bells colps de llances e d'espases qui portaven de si molt gran pietat, car en poca hora véreu per terra morts de molts bons cavallers.* (chap.340; t.2, p.220)

*Tornaren a la batalla lo segon dia, e aquesta fon molt cruel e sangonosa, on hi moriren infinits moros e no molts crestians, que a un crestià que morís moriren cent moros. La causa de la mortaldat de tants moros fon perquè no eren tan ben armats com los crestians, ni portaven los cavalls tan bons, ni encobertats.* (loc.cit., p.221)

Ce dernier détail, signe de la compétence du narrateur en matière militaire, rappelle une observation de Muntaner, qui expliquait pourquoi l'infant Pierre pouvait, en hiver, relâcher sa surveillance des Maures de Valence “*con los sarrains, d'hivern, no poden hostejar: tant són mal arreats e vestits e temen fred més que gents del món*” (chap.37; I, p70). Mais, malgré l'importance du thème militaire dans ce roman, le style chronistique est de toute façon minoritaire par rapport à la masse des discours et des situations. Nous ne réduirons pas pour autant ce style à son usage dans la narration de batailles. On retrouve son influence -ou plutôt, peut-être, on retrouve le même procédé de citation- dans la façon de décrire certains grands événements. On peut, notamment, rapprocher le récit des cérémonies correspondant à l'intronisation d'Alphonse IV d'Aragon -narrées par Muntaner entre les chapitres 294 et 298, dernier de sa chronique-, et celui des fêtes organisées pour les noces

du roi d'Angleterre, en particulier entre les chapitres 41 et 56 de la narration effectuée par Tirant lui-même. Dans la chronique, c'est une longue séquence majestueuse, ornée de listes et de détails protocolaires, faisant le récit chronologique et détaillé de toute la cérémonie: liste des nobles se rendant à Saragosse, auxquels s'ajoutent des délégations de villes, dont Valence à laquelle appartient Muntaner (qui se retrouve ainsi présent dans cette occasion symbolique selon le même principe qui gouverne toute la chronique); liste des adoulements chevaleresques effectués par le roi, puis par les aristocrates nouvellement adoués eux-mêmes, constituant ainsi l'image d'une transmission pyramidale de cet honneur; défilés ordonnés, lumineux et bruyants, repas, jeux divers et réjouissances populaires qui se succédèrent au cours des journées de cette semaine sainte de l'année 1327. Muntaner revient ensuite, pour terminer la séquence et son livre, sur les détails de la cérémonie d'auto-attribution par le nouveau roi de la chevalerie et de la couronne, ainsi que sur la signification des symboles royaux (couronne, sceptre et pomme d'or).

Sans faire de cette séquence un précédent directement visé par Martorell, on peut noter la présence d'éléments similaires. Pour en donner une idée, on rapprochera ces deux extraits, le premier venant de la chronique et le deuxième du roman:

*Tot primerament, vengren a cavall tots los fills de cavallers qui portaven les espases dels cavallers novells. E après que foren passades les espases, vengren les espases dels nobles qui devien ésser cavallers novells. E après venc l'espaa del senyor rei, la qual portava lo noble En Ramon Cornell. E après de l'espaa del senyor rei, venien dues carretes qui aportaven dos ciris, que en cascun havia més de deu quintars de cera, qui anaven enceses; jatsessia que poca fretura hi faïen, que les altres llumenàries eren tantes, que així bé hi podia hom veure con si fos jorn clar. (chap.297; t.2, p209)*

*Estant lo rei en la plaça, venc lo duc de Lencastre tot armat en blanc, ab quinze milia combatents; e lo Rei, après que li hagué feta reverència, manà-li que isqués primer de tots e que portàs l'avant-guarda. Lo Duc de continent se mès primer e tota la gent d'armes passà davant lo Rei, molt ben armats e ab bell orde e ab molts cavalls ab paraments de brocat e de xaperia d'or e d'argent, e moltes cobertes e pennatxos e cimeres a modo d'Itàlia e de Llobardia.*

*Après del Duc anaven tots los ordens, cascú ab un ciri encès en la mà. Après venien tots los menestrals (...). (chap.41; t.1, p.79)*

Parmi les éléments communs, il y a donc le défilé en ordre et en nombre, l'adoubement chevaleresque du roi (ici, par son oncle), la présence à ses côtés de nombreux aspirants à la chevalerie (dont, on doit le supposer, Tirant lui-même, qui raconte la scène et dont on sait qu'il s'est rendu à ces fêtes dans l'espoir d'y être fait chevalier), les fêtes, chasses et repas. La narration suit un tempo comparable, mettant en valeur la magnificence des scènes et leur succession ordonnée. Mais ces parallélismes font d'autant plus ressortir quelques éléments qui ne devraient pas avoir leur place

dans une telle représentation, dont la séquence chez Muntaner peut fournir le modèle sérieux. Nous trouvons, par exemple, cette description des futurs chevaliers (venant après les représentants du clergé, accompagnés de nombreuses reliques):

*Après venia un pal.li molt gran e ric, e dins lo pal.li venia lo Rei ab tots aquells qui volien rebre l'orde de cavalleria. E tots anaven vestits de setí blanc, qui significa virginitat, o de brocat d'argent; e tots aquests no tenien mullers sinó que eren esposats, emperò, encara que no tinguessen l'esposada en lo regne, bé hi podien anar. (chap.42, p.80)*

Ce détail de la virginité présumée des aspirants chevaliers, vêtus de blanc pour la manifester, est assez insolite, d'autant plus qu'il est accompagné de la mention d'une deuxième catégorie de personnes, vêtues de couleur argent, qui ne prétendent pas être tout à fait vierges, mais sont simplement fiancées (et, à ce sujet, on doit leur faire confiance, même s'ils viennent d'un royaume étranger). Tirant ne précise pas quel était son statut, lui qui vient du royaume de France. D'autres détails du même genre parsèment cette narration: des religieuses participent au défilé, qui ont obtenu du pape de pouvoir sortir de leur couvent pendant un an et un jour pour cette occasion, et chacune pouvait s'habiller comme elle le voulait, à condition de respecter la couleur de son ordre; les prostituées, également, participent, avec une guirlande de fleurs sur la tête; et s'il y avait une femme mariée qui avait quitté son mari, elle devait se signaler en agitant un petit drapeau... Un conflit éclate entre tisserands et forgerons (dix mille hommes dans chaque camp), chacun des deux métiers défendant sa préséance dans le défilé:

*(...) e los juristes foren causa de tot açò, car al.legaven per part dels teixidors que no es podia dir missa ni consagrar lo preciós Cos de Jesuscrist sens drap de lli, e los juristes per part dels ferrers al.legaven que primer fon l'ofici de ferrer que no de teixidor, per quant lo teler del teixidor no podia ésser fet sens ferramenta, per què era provat l'ofici de ferrers ésser més antic e deure preceir als teixidors. (chap.41, p.79)*

L'affaire est promptement réglée par le duc de Lancastre, qui fait exécuter trois juristes de chaque camp, et donne au roi ce conseil de n'en conserver que deux dans son royaume, chargés de trancher en quinze jours toute discussion sur quelque cause que ce soit. Joan Oleza Simó<sup>155</sup> fait remarquer que ce genre de conflit avait un fondement historique, de même que la plupart des éléments rapportés dans le roman à propos de ces fêtes en Angleterre, mais que Martorell s'amusait à exagérer ou à faire des clin d'oeil ironiques. Mais, au-delà de ces effets comiques, ce critique voit

---

155 Juan Oleza Simó, "Tirant lo Blanch y la ansiedad de ficción del caballero Martorell", dans *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV.*, R. Beltran et J.L. Sirera eds., Université de Valence, Valence, 1992, p.323-335.



dans cette utilisation d'un matériau historique un phénomène de détournement de la réalité par les romanciers, qui revendiquent de la sorte leur droit à la fiction (art.cit., p.332): comme si Martorell investissait narcissiquement la réalité historique pour y faire évoluer le héros de ses rêves (qui sera le véritable protagoniste de ces cérémonies anglaises), ou si l'auteur de *Curial e Güelfa* inventait le tournoi de Melun pour donner sa juste conclusion au défi historique entre Pierre d'Aragon et Charles d'Anjou, à savoir la reconnaissance par tous que Pierre était "le meilleur chevalier du monde" (art.cit., p.335). Bien que le narcissisme (expression non utilisée par Oleza) soit une possibilité d'interprétation que l'on a forcément présente à l'esprit quand on lit *Tirant lo Blanc*, tant y est grande l'insistance sur la valeur et la reconnaissance du héros, ce sont davantage les signes de détournement du modèle chronistique qui auront retenu notre attention ici. Ce détournement nous paraît plutôt contradictoire avec l'idée d'une tendance narcissique, même si le personnage de Tirant n'est pas directement mis en cause; quant au rapport entre réalité et fiction dans *Curial e Güelfa*, il nous paraît aussi tenir plus à une confrontation qu'à une réalisation fantasmatique, mais nous en reparlerons dans notre dernier chapitre.

### Le style des hérauts d'armes et le code chevaleresque

Nous avons mentionné, en première partie, d'après Elisabeth Gaucher, l'importance du rôle des hérauts d'armes, à la fois pour une description précise et technique des faits d'armes et pour la qualité de leurs informations historiques. Ce langage est reconnaissable en particulier dans les romans de notre corpus, et il attire l'attention vers la notion de code comportemental, ou tout simplement de conventionnalisme, qui concerne également la chronique de Muntaner.

La chronique de Desclot est en effet, là encore, moins concernée par ce genre de description qui vise à assurer le public que les protagonistes du récit se sont comportés comme les règles de l'honneur l'exigeaient. La chronique de Muntaner est, quant à elle, éclairée par cette perspective: combien de récits de batailles ne semblent faits que pour montrer l'adresse, le courage ou la courtoisie des personnages? Il arrive qu'un récit de règne, celui d'Alphonse III d'Aragon entre les chapitres 147 et 174, ne soit raconté que comme une succession heureuse de guerres et de tournois, sans que l'on voie de différences notables entre les unes et les autres, alors, bien sûr, que le contexte historique réel était nettement plus complexe et inquiétant. Dans les romans, la technicité des récits des combats singuliers vise, en particulier, à entretenir un suspense qui pourrait s'éteindre du fait de leur répétition et de la constante supériorité du héros. Mais, dans *Tirant lo Blanc*, un certain nombre d'exagérations viennent de nouveau contredire cette apparence de rigueur dans le respect

des codes et des procédures. Nous avons déjà renvoyé, à ce sujet, aux critiques de Menéndez y Pelayo et de Rafael Beltran. Et dans *Curial e Güelfa*, c'est l'aspect conventionnel et artificiel de ces combats qui se trouve souligné.

L'ensemble de la séquence narrée par Diaphébus, et plus précisément la partie qui concerne les combats livrés par Tirant (entre les chapitres 58 et 84), contient cette ambiguïté d'une action présentée à la fois comme admirable, à travers l'accomplissement parfait des plus hautes exigences des combats réglés, et comme susceptible d'une lecture burlesque, à travers le choc entre réalisme et hyperbolisme. Un des thèmes majeurs de ce récit est celui de l'examen des circonstances et des faits qui ont conduit Tirant à être désigné par le roi d'Angleterre comme le meilleur chevalier du tournoi. Il s'agit donc d'un récit qui se calque sur ceux des hérauts d'armes qui veillent au respect des règles, qui livrent une appréciation argumentée et impartiale, et qui s'intéressent aux questions théoriques ou en tout cas à la casuistique liée à la pratique des combats entre chevaliers. Diaphébus l'exprime ainsi, disant à l'ermite qu'il lui fait ce récit pour qu'il sache "*si ab raó e ab justícia és estada dada l'honor a Tirant e jutjat per lo millor cavaller de tots*" (chap.68; t.1, p.113). Effectivement, rien dans cette séquence ne vient contredire l'évidence que Tirant mérite son titre. Au contraire, les très nombreuses références aux réflexions, conseils et décisions des juges d'armes, attestent que Tirant a scrupuleusement respecté les formes du droit des armes, et qu'il a même constamment poursuivi l'objectif d'être irréprochable à ce sujet. Au cours de ces joutes et autres combats à outrance, le héros a plusieurs fois été très grièvement blessé, et il a lui-même tué sept de ses adversaires, plus un molosse, comptabilisé dans la liste officielle du fait que Tirant a choisi de lutter à armes égales contre lui, c'est-à-dire sans son épée (le chien prend d'ailleurs la précaution supplémentaire d'aller porter cette épée un peu plus loin):

*-Ara -dix Tirant-, puix conec tu has temor de les mies armes, no vull que diguen de mi que ab armes sobergues me só combatut ab tu.  
Llançà l'espasa detràs. E l'alà donà dos o tres salts e cuità tant com pogué, e ab les dents pres l'espasa e apartà-la un tros lluny, e tornà corrent envers Tirant. (idem, p.114)*

Des éléments extraordinaires voisinent donc avec ces descriptions techniques et les documents authentiques et certifiés par les hérauts: outre le molosse combattant, on trouve des lions apprivoisés qui transmettent les messages de quatre chevaliers masqués et muets, au train de vie somptueux; on est également surpris ou amusé par l'activisme de Tirant, qui, par exemple, s'arrange pour être le premier à relever le défi lancé par ces quatre chevaliers (qui sont en fait rois de Pologne

et de Frise et ducs de Bourgogne et de Bavière), et les tue l'un après l'autre; on est saisi, malgré tout, par la cruauté de certaines scènes, comme celle où Tirant exécute un adversaire qui ne veut pas s'avouer vaincu, en lui plantant sa dague dans l'oeil et en donnant un grand coup dessus pour lui faire traverser le crâne. Dans tous ces cas, l'esprit de compétition et le respect maximal du code de l'honneur expliquent le dépassement de la mesure, que celui-ci conduise à l'auto-destruction (notamment celle de Kirieleison de Montalban, qui meurt d'un accès de rage) ou à la cruauté de Tirant, que lui-même justifie ainsi: “-*Tots los cavallers qui bé volen usar e seguir les armes e l'estil d'aquelles per haver renom e fama han ésser cruels e tenir cadira enmig d'infern.*” (chap.60, p.99). Mais, même si la preuve est donnée, par le récit de Diaphébus, que Tirant est sans conteste le vainqueur légitime -par ses actes et par sa vertu-, un sentiment d'ambivalence persiste bel et bien quant au sens global de la séquence et à l'assomption réelle de ce discours par l'auteur du roman. Certes, rien d'explicite ne vient confirmer nos doutes: on peut interpréter sérieusement, puisqu'aussi bien elles vont se réaliser, les prédictions du héraut d'armes Jérusalem, à l'intérieur du récit, et de l'ermite auditeur qui, impressionnés tous les deux par la valeur du héros, lui voient un destin royal (chap.65, p.106 et chap.84, p.150); et l'on peut être également convaincu par la prière prononcée par Tirant -qui constitue le chapitre 83-, à l'issue du combat le plus détaillé, qui l'opposait à un chevalier qui l'accusait d'avoir gagné jusqu'à présent par fraude et trahison. Ce chevalier a finalement préféré reconnaître son tort plutôt que persister et mourir honorablement en défendant sa parole. Tirant, glorifié par les épreuves traversées et par son engagement total, rend alors grâce à Dieu qui l'a soutenu jusqu'à présent et à qui il demande de continuer à l'aider à maintenir dans l'honneur cet ordre de chevalerie auquel il a été destiné par Lui. Mais, comment un tel programme, ou un tel parcours jusqu'à ce point apparemment sublime, peuvent-ils être en même temps comiques?

L'intention de Diaphébus, nous l'avons dit, était sérieuse, et son récit épouse le point de vue des juges chargés de vérifier objectivement et d'interpréter selon la loi. Ainsi, il pose encore à la fin le problème de savoir si l'on peut reprocher à Tirant le fait d'avoir livré ce combat contre son accusateur, alors qu'il s'était engagé vis-à-vis d'un autre chevalier à se réserver dans l'attente de son duel avec lui, duel qui aura lieu de toute façon et sera interrompu pour cause de fraude manifeste de ce chevalier (chap.84, p.149-150). L'aspect comique peut donc manifester le décalage existant entre le discours sérieux représenté et l'intention narrative générale de l'auteur; mais, bien sûr, cet aspect comique -qui existe de façon évidente- peut être aussi influencé par notre perception contemporaine qui voit des contradictions ou des points critiques là où l'auteur et ses contemporains n'en voyaient pas forcément. Pour autant, nous semble-t-il, il ne faut pas exagérer cette différence de perception, et ce qui nous paraît comique devait l'être aussi au moins potentiellement pour l'époque, sinon

toujours intentionnellement chez Martorell. Comme souvent dans le roman, l'aspect comique de cette séquence tient essentiellement à la notion d'excès, distribuée ici de façon contrastée entre d'une part la minutie appliquée aux règles, à la technique et aux questions de point d'honneur, et d'autre part la passion débordante et brutale, l'*hybris* qui caractérise la plupart des personnages. Cette combinaison de tendances contradictoires donne un relief à la fois saisissant et comique à de nombreuses scènes, notamment celles qui correspondent à des détails du protocole chevaleresque. Déjà, la première obligation faite aux nouveaux chevaliers par le roi d'Angleterre de ne jamais entrer en guerre contre lui sans lui avoir rendu au préalable le collier qu'il leur remet à présent (chap.59, p.96) semble mêler de façon caricaturale un détail formel et une question politique sérieuse. L'épisode du combat avec le seigneur des Bourgsdéserts (*Vilesermes*) met en scène ce souci du détail dans un contexte résolument macabre: Tirant s'acharne à annuler tout soupçon éventuel d'un avantage qu'il aurait essayé de prendre au cours de la préparation de ce combat à outrance dont il a accepté les conditions extrêmes (en chemise, sans autre défense qu'une targe de papier et une couronne de fleurs sur la tête), il refuse donc même de conserver les armes du combat chez lui au prétexte qu'on pourrait l'accuser de leur avoir jeté un sort; au moment du combat, les deux adversaires excluent de faire le moindre pas l'un vers l'autre pour une ultime tentative de règlement pacifique, comme l'exige le droit des armes, il faut donc les faire venir chacun indépendamment jusqu'au milieu de l'espace qui les sépare; après le combat, quand la mort a saisi l'un des deux et que l'autre est évanoui et mourant, on interdit de déplacer les corps tant que les rois d'armes n'ont pas fait leur rapport au roi et qu'on n'a pas statué sur ce duel privé (Tirant ne doit la vie qu'aux soins que lui prodigue sur place la Belle Agnès avec ses demoiselles); à l'issue des délibérations, on déclare qu'il convient de rendre honneur aux deux combattants, et l'on fait défiler le clergé, suivi du corps mort, et de celui de Tirant, dont on a attaché en hauteur un bras inerte pour qu'il puisse soutenir l'épée qu'on lui a placé dans la main. Lorsque la troupe est rendue à l'église pour mettre la victime au tombeau, la mise en scène prévoit qu'on fasse faire à Tirant le geste de vouloir s'y mettre aussi:

*E com posaren lo cos en lo vas, acostaren a Tirant tan prop d'ell que quasi de la mà de l'espasa senyalava que el posassen dins (si bé s'era més mort que viu), car així era estat ordenat per los jutges del camp. (chap.67, p.112)*

Il y aurait d'autres exemples à citer de cet "humour protocolaire", mais nous ne voudrions pas donner ici une liste trop longue. On signalera simplement quelques exemples témoignant plutôt de la tension passionnelle et partisane qui entourait les chevaliers participant à ce tournoi. L'élément

déclencheur de ce combat avec Bourgsdéserts avait été la faveur accordée par la belle Agnès à Tirant de lui permettre de décrocher une broche de son corsage. Son adversaire, estimant être l'amant légitime de la dame, était venu récupérer le bijou auprès de Tirant, et au cours de l'échauffourée qui s'ensuivit douze personnes trouvèrent la mort. Après le combat, les parents du perdant voulurent le venger et ce fut une nouvelle lutte entre les deux groupes, au cours de laquelle le corps inanimé de Tirant reçut encore une flèche. A un autre moment, au cours de l'épisode de Kirieleison de Montalban (chap.80, p.141), Diaphébus signale qu'une bataille rangée avait failli opposer 300 alliés de Tirant à ceux du prince de Galles qui soutenait son adversaire. On voit donc combien ce tranquille et aimable récit, que le parent de Tirant fait à l'ermite à propos des réjouissances courtoises et des cérémonies chevaleresques de la cour d'Angleterre, et dont l'objectif est apparemment de justifier de façon neutre et exacte la récompense obtenue par le chevalier, est en fait chargé de passion et d'excès. Au-delà du contraste entre codification maniaque et passion brutale, ou entre courtoisie et vision macabre, ce récit pose aussi le problème de son adéquation à une réalité qui apparaît elle-même exagérée. Se repose donc le problème de l'adhésion de l'auteur à ce discours d'un narrateur interne, et par conséquent de son adhésion aux valeurs censément représentées par son héros, dont le destin a été ici préfiguré et justifié. Sans essayer de juger précisément cette question, on peut constater que le récit de Diaphébus, caractérisé comme nous l'avons dit par son apparence de discours officiel, ou de discours véridique et authentifiant, a surtout pour effet de transférer dans la fiction et dans l'imaginaire toute réalité (historique, sociale, courtisane) reconnaissable par ailleurs.

Cette échappée vers l'imaginaire -plutôt qu'un conditionnement de la fiction par la réalité, comme on l'interprète souvent-, on peut la retrouver dans des passages assez similaires de *Curial e Güelfa*, avec des caractéristiques propres qui peuvent rendre intéressante la comparaison avec *Tirant lo Blanc*. Joutes et tournois constituent une grande partie de la trame de *Curial e Güelfa*, et l'influence du langage des hérauts d'armes (convocation de tournois, lettres de batailles, préparations et descriptions de combats...) y est sensible, mais on ne trouve pas dans ce roman de longue séquence narrée selon ce point de vue particulier. Ce sont plutôt des références isolées, faites par les personnages, ou des passages évocateurs de ce style, qui se détachent sur un discours du narrateur toujours attentif à une variété d'éléments (contexte sentimental, description d'attitudes, jugements moraux...). On trouve, par exemple, une scène qui rappelle l'interrogation rhétorique de Diaphébus se demandant si on pouvait reprocher à Tirant d'avoir livré un duel, pour se défendre d'une grave accusation, alors qu'il avait promis de se réserver pour un autre combat (à l'enjeu beaucoup plus dérisoire). Ici, Curial se rend à la cour de l'empereur pour défendre l'honneur et la vie de la duchesse

d'Autriche, mais en cours de route, il veut défendre un vieil homme en prenant sa place dans un duel judiciaire, ce que Jacob de Clèves lui reproche en lui disant qu'il n'a pas le droit de risquer de faillir à son premier engagement. Curial répond à son compagnon d'armes:

*-Jacob, yo veig clarament que si en aquest punt aquest prom no és socorregut, ell és mort, e lo seu fet no sofer dilació; e són-me obligat susara a defendre'l. ¿E que susara fallís a la mia paraula?: ans muyra yo. Es ver que dret d'armes no.u sofer, però demana-ho la necessitat e la ànima d'aquest prom que encara no voldria exir del cors. (I; chap.9, p.62)*

Il apparaît donc ici que Curial est plus sensible à l'obligation morale qu'à la lettre du droit, ce qui est de toute façon cohérent avec l'éthique chevaleresque qui veut que l'on ne s'abrite pas derrière une procédure mais que l'on s'engage chaque fois que l'honneur le réclame. On trouve un exemple, entre autres, du style de la lettre de bataille dans la réponse de Curial au défi du Sanglier:

*-Sanglier, yo accepte la batalla, e, jatsia que dret d'armes, o almenys la usança dels cavallers qui fan armes o combaten en duel.lo, vulla que yo devise les armes e cerque la plaça tot'ora, emperò plau a mi, si a vós és vist e aquest càrrech volets haver, que devisets les armes e cerquets la plaça, ab aquest càrrech: que havets devisar, e, si.s vol, vuy o demà entrem en la liça, que aci.m trobarets prest per obrar per les mans ço que vós per la boca havets gosat parlar-. E axí fonch fermat per abdues les parts, responent lo Senglar que era content. (II; chap.28, p.190-191)*

Cependant, si le langage technique de la chevalerie n'est pas ici autant que dans *Tirant lo Blanc* un outil privilégié de représentation de la réalité, la mise en scène des codes et des comportements chevaleresques constitue, malgré tout, un des thèmes majeurs du roman. A cet égard, la séquence qui présente le plus de similitudes avec les exploits de Tirant en Angleterre est celle du trajet qui conduit le héros au tournoi de Melun. Cette séquence suscite elle aussi un certain nombre de questions.

Le but de Tirant était de remporter le prix de la chevalerie, à travers un excès de massacres et de blessures reçues qui à la fois authentifiait le sens de son engagement et renvoyait à une dimension imaginaire et / ou parodique. Curial veut aussi augmenter son honneur en se mesurant à d'autres selon les lois de la chevalerie, mais on trouve quelques différences avec Tirant. Sa situation personnelle, d'abord, est plus ambiguë ou détachée: il doit -assez paradoxalement, nous l'avons dit- voyager *incognito*, et, différence notable avec Tirant, il sort indemne de tous ses combats. Ensuite, ce parcours jusqu'à Melun présente un double aspect: il s'agit clairement d'un jeu de rôles (il faut avoir fait la route en tant que "chevalier errant" et, au moins dans le cas de Curial et de quelques

autres, accompagné d'une jeune fille qu'il faut être prêt à défendre contre toute attaque d'autres chevaliers), mais les combats auxquels ce jeu donne lieu prennent systématiquement un caractère sérieux et se terminent par de graves blessures ou, le plus souvent, par la mort des adversaires. Ce double aspect, qui sera mis comiquement en relief par Fête, l'accompagnatrice du chevalier, avait vu son versant formel édicté par un héraut à la cour du roi de France:

*(...) a forma de cavallers caminants, alias errants, iran per totes les encontrades e combatran ab tots los cavallers qui al torneig iran, si seran per los camins atrobats. E aquell cavaller qui no irà a forma de cavaller errant, no serà admès en lo torneig, ne li serà feta honor, ne serà tengut per cavaller. (I; chap.15, p.114-115).*

Le même héraut avait précisé le code des couleurs des vêtements des chevaliers, selon le type de relation à leur dame (brun foncé et noir pour les amoureux d'une veuve, violet pour les chevaliers épris d'une femme mariée...). Guelfe décide que Curial voyagera *incognito* et qu'il portera des parements verts et blancs, c'est-à-dire ceux réservés normalement pour les chevaliers amoureux d'une jeune fille, alors qu'elle-même est veuve du duc de Milan. Ces distinctions montrent que celle que fait Tirant entre chevaliers vierges et chevaliers fiancés pouvait avoir un certain support réel, mais cela n'en retire certainement pas la dimension parodique. En tout cas, Guelfe propose aussi à Curial de lui adjoindre une jeune fille pour le voyage, tout en prévoyant et en l'avisant que cela lui attirerait bien des ennuis (II; chap.1, p.11). Effectivement, les chevaliers rencontrés en chemin veulent systématiquement, et brutalement, s'emparer de Fête. On voit à plusieurs reprises comment se mêlent dans ces rencontres une courtoisie affectée, respectueuse des formes; une brutalité qui peut devenir criminelle; un désir de ne pas se soustraire au jeu, qui de ce fait devient sérieux; et au contraire, la conscience que tout cela serait évitable. La rencontre de ces contradictions provoque la peur et la colère de Fête, qui n'apprécie pas le rôle qu'on lui fait jouer, et l'amusement de Curial, avant que cet amusement ne se transforme en rage meurtrière à cause du comportement outrageusement violent des chevaliers qui viennent requérir que l'on leur donne la jeune fille. Plusieurs de ces éléments peuvent être reconnus dans cet extrait où intervient un héraut envoyé par un chevalier (Bertrand du Chastel) auprès de Curial pour que celui-ci lui remette Fête:

*(...) manà a mi que corregués fins que fos ab vós, e.us pregàs molt de la sua part que li trametéssets ab mi la donzella, e d'açò li fariets molt gran plaer, e vós poriets tenir quitament vostre camí; en altra manera, que.us plagués sperar-lo, car ell seria tantost ací per pendre-la, segons la usança dels cavallers errants.-*

*Curial, oydes aquestes noves, ans que respongués mirà a Festa en la cara, e començà a riure. Festa, tota plena de malenconia, dix-li: -E de què riets? Anem, tengam nostre camí e entrem-nos-en en alguna vila, car no.s pot fer que no.n trobem alguna, e allí som yo certa que no.m pendran per força, car no prenen sinó aquelles que són atrobades en camí-. (II; chap.7, p.49-50)*

Ainsi, cette série d'aventures sert à établir véritablement l'identité chevaleresque de Curial, sans dissimuler son caractère artificiel et conventionnel. Contrairement à Tirant, Curial ne recherche pas à tout prix l'honneur de la victoire au cours de combats à outrance: ceux-ci lui sont imposés par la mauvaiseté de ses adversaires. Lui souhaiterait s'en tenir à l'épreuve sportive et au comportement courtois, mais le contexte fait que sa valeur rejoint l'idéal de l'honneur chevaleresque: redresseur de torts, défenseur de jeunes filles, indifférent à son sort personnel, respectueux des obligations courtoises... Donc, la chevalerie, dans ce roman, se trouve représentée de façon complexe: à la fois comme un idéal incarné dans la personne du héros, et comme une pratique sociale ambiguë, théâtralisée et dénaturée. Mais, nous avons vu précédemment que Curial lui-même n'est pas non plus exempt de reproches et d'ambiguïtés. L'image idéale qui est proposée dans cette séquence ne doit donc pas être considérée comme une vérité définitive.

Le style des hérauts d'armes sert de prisme pour la représentation des exploits chevaleresques et pour mettre en exergue la perfection du comportement des protagonistes, mais il sert également pour la représentation des rapports amoureux. Les deux aspects sont traditionnellement associés à travers le couple de la dame et du chevalier, mais le recours à ce style particulier, ou à un langage qui en subit l'influence, ajoute la dimension de la codification de la conduite appropriée et du jugement prononcé par les connaisseurs ou initiés. Ce mélange de deux genres est illustré, dans *Curial e Güelfa*, par la thématique des parures vestimentaires et de leurs significations, que nous venons d'évoquer, ou par celle des vœux qui contraignent, pour le meilleur ou pour le pire, à aller jusqu'au bout d'une démarche. Dans *Tirant lo Blanc*, l'association entre amour et chevalerie, et plus concrètement leur réunion dans un même code langagier, se rencontre souvent et sous des formes variées. Nous avons déjà évoqué la lutte amoureuse entre Tirant et Carmésine, qui connaît son point culminant à la fin du roman, avec la "prise" de la princesse: "*en poca hora Tirant hagué vençuda la batalla delitosa, e la Princesa reté les armes e abandonà's mostrant-se esmortida*" (chap.436; t.2, p.339). L'usage du langage des hérauts d'armes -ici, purement métaphorique-, que nous avons envisagé comme un langage image d'un discours expert et authentifiant, est forcément affecté par la présence de ce double contexte d'utilisation. Le discours amoureux et le discours militaire ou chevaleresque se trouvent implicitement éclairés l'un par l'autre, ce qui est un autre élément, essentiel, favorisant une lecture parodique du roman. Nous n'approfondirons pas davantage cette question, sur laquelle nous reviendrons cependant dans notre dernier chapitre, mais nous donnerons ici quelques exemples caractéristiques de cet usage.

Nous trouvons, dans l'épisode déjà abordé plus haut de la mission de Diaphébus qui accompagne à



Constantinople un convoi de prisonniers, la déclaration (ou défi) d'amour qu'il fait à Stéphanie, dont nous pouvons extraire ce passage représentatif du style chevaleresque "initiatique":

*E lleixau a part per vostra virtut les paraules que preniu, excusant-vos ab la senyora Princesa, e aquella preneu en total defensió vostra. Serviu-vos un poc de les mans, estenent-les envers mi en senyal de victòria, perquè al millor cas no us falguen, e haureu feta bona elecció. E si lo contrari feu, lo que no és presumidor, reportarà la mercè vostra aquella confusió e vergonya de poc amar, e blasmada per les dones d'honor, e totes vos daran per pena que sia desagraduada de tota gentileza, puix no voleu sentir la glòria que d'amor s'ateny, condemnant-vos que sia exellada en l'illa dels Pensaments on negú jamás trobà repòs. E si açò no em basta, que no em vullau pendre a mercè, jo publicaré en l'estudi de cavalleria a les dones e donzelles totes les requestes que per ma part a vostra senyoria he fetes, e totes vostres cruels e impiadoses respostes. (chap.146; t.1, p.310)*

Stéphanie lui répond par une lettre, qu'elle lui a fait trouver dans son corsage (et qui constitue le chapitre 147), dans laquelle elle se promet à lui, en empruntant au style de la lettre de bataille pour préciser ce qui devrait se passer si jamais elle ne tenait pas sa promesse:

*E si contra res d'açò venia ni em pot ésser provat, vull ésser encorreguda per falsa e fementida (...). E més, renuncie al dret de cavalleria: no sia negun cavaller qui en camp per mi entre ni dona que em gose raonar, ans me puguen clavar la mà ab la cerimònia entre cavallers e dones d'honor acostumada. (chap.147; t.1, p.315)*

Ici, "cavallers" et "dones d'honor" semblent représenter ce milieu courtois attentif à la fois aux comportements amoureux et aux démonstrations d'excellence chevaleresque. Dans les paroles de la Veuve Reposée, qui s'indigne contre la faiblesse de Carmésine qui se laisse courtiser par Tirant, "gents d'honor" représente plutôt les personnes respectables, soucieuses de morale et d'étiquette: "e més vos valria morir o no ésser eixida del ventre de vostra mare, que tal infàmia vingués a notícia de les gents d'honor" (chap.127, p.246). La princesse, constamment partagée entre le souci de sa respectabilité et l'attrait que Tirant exerce sur elle, et donc perturbée par ces menaces de l'hypocrite duègne, fait elle aussi référence au tribunal de la jeunesse critique, même si c'est pour prétendre ne pas vouloir en tenir compte, lorsqu'elle rejette la première déclaration d'amour de Tirant:

*E llavors tota gentilea coneixerà que la llengua vostra raona lo que no tenui al cor, e en tal cas jo hauré premi de victòria, per bé que los galans e cortesans no em diran que jo sia estada victoriosa, per ço com ho hauré dit a pare o a mare en presència de molts. (chap.128, p.250)*

Plus précisément, Carmésine distingue de la "gentilea" les "galans e cortesans", alors que les discours de Diaphébus et Stéphanie semblent plutôt accorder à ceux-ci la plus haute autorité. A

travers ces désignations et ces jeux de langages cryptés érotico-chevaleresques, véhiculant leur propre code d'honneur et d'amour courtois, se dessine une opposition morale, ou aussi bien un conflit d'intérêt entre l'expression souterraine et dissimulée des désirs et l'affichage de la respectabilité officielle. Les tensions et les quiproquos, avec leurs effets comiques, causés par les interférences entre ces deux niveaux, constituent une part essentielle de l'argument du roman, qui apparaît souvent comme la mise en scène d'une "joute linguistique".

### **Figures de reconnaissance**

Nous avons dit que chacune des oeuvres de notre corpus s'organise autour d'un processus d'identification, lui-même articulé par rapport à une loi. La chronique de Desclot suggère que Pierre correspond à l'image du roi idéal, et qu'il a été reconnu comme tel par ses sujets, ce qui était une condition pour que cet idéal se concrétise dans le succès militaire. La chronique de Muntaner se donne aussi pour un récit idéal, et donc véritable, qui authentifie l'expérience de celui qui le rapporte, de la même façon que cette expérience authentifie son récit. *Curial e Güelfa* se résout par la reconnaissance du fait que les différents voeux ont été respectés, après que ces mêmes voeux ont été soumis à des appréciations contradictoires, à diverses expériences de relativisation ou de négation, au point que le roman semble davantage porter une réflexion sur le rapport entre apparence et réalité qu'une simple histoire sentimentale ou chevaleresque. *Tirant lo Blanc* combine focalisation sur son héros et polysémie des discours, de façon, dirait-on, à faire de la croyance dans le personnage un prétexte à une surenchère linguistique au statut ambigu, interprétable comme une lutte entre sérieux et parodique. Ces oeuvres nous paraissent donc à la fois très différentes, et liées par le projet de jouer avec la complexité de la notion de "vérité". Pour terminer ce premier chapitre de notre troisième partie, nous voudrions faire "dialoguer" quelques éléments communs ayant trait à l'identification du personnage principal, pour faire ressortir encore ressemblances et différences. Nous regrouperons ces éléments autour de deux axes qui feront ressortir la dimension quasi-religieuse de ce processus d'identification: d'abord, la question de l'incroyance vis-à-vis du héros, qui est un élément qui caractérise à peu près tous les adversaires; ensuite, la présentation d'images christiques de ce héros, dont la reconnaissance signifie efficacité et réussite. Beaucoup de ces éléments ayant été déjà traités au cours de notre étude, nous nous limiterons à une présentation résumée.

On peut constater, dans l'ensemble des oeuvres, qu'une façon récurrente de caractériser les adversaires des héros consiste à faire ressortir leur orgueil, leur fatuité, leur fausseté. Leur tort principal est de ne pas reconnaître la véritable identité du héros, et donc de ne pas reconnaître la loi divine qui l'institue. A la place, ils ne reconnaissent que leur loi personnelle, illusoire malgré l'apparence de leur force. La principale condition de la victoire est en effet, selon Muntaner, de se persuader que: *“totes les victòries estan tan solament al poder e a la volentat de Déu, e no en poder de gents”* (chap.1, p.22). Dans cette chronique, même si les Français sont coupables d'aveuglement orgueilleux lorsqu'ils mobilisent une armée aussi impressionnante qu'impuissante à envahir la Catalogne, les adversaires les plus vilipendés sont les “hommes de communes”, Pisans et surtout Génois, qui, du fait qu'ils ne sont pas tenus de jurer fidélité à un suzerain ne peuvent être dignes de confiance: *“Per què és foll tot senyor e altre hom qui es fia de negun hom de comuna; que hom qui no sap què és fe, no la pot guardar.”* (chap.218; t.2, p.88). On en voit des exemples éloquentes à la fin de la chronique, à l'occasion du récit de la conquête de la Sardaigne par l'infant Alphonse, tout juste achevée lorsque Muntaner entreprend sa rédaction. Chez Desclot, nous avons signalé l'ironie discrète mais cinglante, avec laquelle il dépeint l'orgueil et l'illusion, qui se transforment progressivement en un mutisme paniqué, du cardinal Cholet, qui poussait au conflit contre un roi d'Aragon selon lui méprisable, malgré les avertissements du fils aîné du roi de France. Reprenons ce fil. La mauvaise foi de ce cardinal est notamment visible quand, au début de l'invasion, il pousse Philippe le Hardi à agir traîtreusement envers les Perpignanais:

*E respòs lo rei de França al cardenal, e dix-li que allò no es podia fer per negun tall, per ço car ell havia guiats e assegurats amb sagrament e sobre sa fe los hòmens de Perpinyà, e no seria bo que ell trencàs a ells sa fe, car tot príncep deu tenir e observar sa fe a amics e enemics. E dix lo cardenal que no en fos en res d'açò, que ell tenia lloc de l'apostoli, qui era vicari de Déus, e així de part de Déus ell l'absolvía de fe e de tot sagrament que fet los hagués (...). (chap.140, p.341)*

Après ce bel exemple de forfaiture, le cardinal se distingue encore par son impatience vis-à-vis du roi de France, qui tarde trop à essayer de franchir les montagnes qui séparent le Roussillon de l'Ampourdan; mais, cette fois, le roi lui suggère ironiquement de prendre l'avant-garde et les autres le suivront volontiers (chap.145, p.354-355). Le cardinal n'a pas répondu, mais il se réjouit avec le roi, un peu plus loin, lorsqu'une trahison leur ouvre la voie (chap.146, p.356); les deux hauts personnages prennent cependant soin de faire passer le gros des troupes avant de se risquer eux-mêmes à franchir le col (*idem*, p.357). La seule mention suivante concernant le cardinal à l'intérieur

des frontières du royaume d'Aragon, avant une dernière allusion après la débâcle, se trouve au chapitre 166, quand le roi de France et le cardinal, qui piétinent depuis deux mois devant Gérone, apprennent le désastre de la disparition de leur flotte, et “*per un poc no perderen lo seny*” (p.421). Le cardinal a donc été réduit au silence chez Desclot, et c'est Muntaner qui se charge d'explicitier ses sentiments profonds lors de la retraite du col de Panissars:

-*Senyor, què és açò? Tots som morts!*  
(...)  
-*Ah, senyor! Què farem? Veus lo rei d'Aragon qui ve.*  
(...)  
-*Ah, senyor rei de Mallorca! Què serà de nós? Morrem adès?*  
(chap.139; t.1, p.224)

L'orgueil démesuré, la mauvaise foi, la propension à la tricherie et la peur qui succède aux rodomontades caractérisent aussi la plupart des adversaires des héros des romans. Même les adversaires non combattants, comme les deux vieux intrigants, dans *Curial e Güelfa*, se distinguent par leur hypocrisie et leur refus de reconnaître la valeur et la générosité du héros, dont pourtant ils bénéficient. Nous retrouvons là une définition du “mauvais” similaire à celle correspondant à Rocafort, dans la chronique de Muntaner, que nous avons vu “se méconnaître” (*desconec-se*) par orgueil, et ne pas vouloir reconnaître l'autorité de Ferdinand de Majorque, lequel fut contraint d'abandonner la Compagnie à la suite d'un conflit interne attisé par “le diable”. Lorsqu'un adversaire est amené à reconnaître son erreur, et la supériorité du héros, il est logique qu'il choisisse de renoncer au monde et de se retirer dans un monastère, comme le fait le Sanglier après son duel contre Curial. La plupart du temps, cependant, les mauvais restent mauvais.

Le phénomène de la reconnaissance du héros par un de ses adversaires peut donner lieu à des élaborations romanesques, notamment en y associant le thème de l'anonymat, propice à une révélation et à une information incontestables, puisque non affectées par des préjugés ou des précautions de langage. A ce sujet, une scène semble se broder entre les oeuvres de notre corpus. A l'origine, il y a peut-être cette mention de Desclot, qui signale que lorsque Pierre voulut quitter la Sicile pour le duel prévu avec Charles, le mauvais temps l'empêcha de continuer à la voile. Il monta donc dans une plus petite embarcation, avec seulement trois chevaliers et un pilote, et ils tentèrent de continuer leur route à la rame. Le mauvais temps les repoussa, malgré tout, vers les côtes barbaresques, à la hauteur d'El-Koll (*Alcoll*) où s'était déroulée la première partie de l'expédition militaire, prélude de l'invasion de la Sicile. Desclot ne dit pas que le roi a abordé: “*E puis lo vent se*

*mellorà e tornaren en llur via*” (chap.104, p.252). Muntaner, lui, explique que le roi a voulu se rendre sur place, et a interrogé, sans se faire reconnaître, des habitants du lieu, qui lui ont expliqué que la victoire que le roi d'Aragon avait obtenue sur eux avant de partir pour la Sicile avait été encore plus complète qu'il ne l'avait imaginé, et que néanmoins ils avaient la plus haute opinion de ce roi qu'ils auraient voulu pour seigneur, et pour lequel ils se seraient convertis en masse au christianisme (chap.85; t.1, p.131-133). Dans le roman, Tirant discute avec un prisonnier turc qui là aussi ignore qui il est, mais qui dans ce cas exprime toute sa détestation pour le chevalier français: “*lo seu nom és lleig e vil, per ço com Tirant vol dir usurpador de béns o, més propi parlar, lladre*” (chap.163; t.1, p.371). Tirant, amusé, l'encourage à dire tout le mal qu'il peut, avant de se faire connaître, de le libérer et de le gratifier de trente ducats, accompagnant son geste d'une formule de sage politicien: “*-Donar als mals perquè diguen bé, donar als bons perquè no diguen mal.*” (p.372).

### *Figures christiques*

Cet aspect aussi a déjà été abordé plusieurs fois dans notre étude, notamment à propos de *Curial e Güelfa* et de la chronique de Desclot. Dans le roman, le prêtre qui s'adresse à Curial lui demande en ces termes de pouvoir le suivre:

*-Gentil home, yo t prech per aquell bé e per aquella honor que és en tu, que m vulles consentir que yo vage en la tua companyia en aquest viatge que fas, e, si lo cas ho requerrà, me vulles fer parçoner en les tués honors, car yo conech certament que cavaller que en la tua companyia sia no pot haver sinó honor en qualque loch que vage. (I, chap.9, p.68)*

Même si le contexte reste celui de l'honneur chevaleresque, il nous semble reconnaître dans cette formulation une évocation des disciples du Christ, qui quittaient leur vie antérieure pour le suivre. L'exemple du prêtre est d'ailleurs suivi par “*molts altres*”, auxquels Curial “*donava tot ço que mester havien*” (*idem*, p.69). Et, rappelons-le, l'identification christique de Curial est renforcée ou confirmée par la dernière phrase du livre, prononcée par Melchior de Pando, citant les paroles de Siméon dans l'évangile de Luc: “*Nunc dimittis servum tuum, Domine, secundum verbum tuum, in pace.*” De la même façon, les nombreuses scènes de la chronique de Desclot dans lesquelles le roi s'identifie ou est reconnu par les siens, procédé repris dans le roman pour le même personnage -et, avec quelques décalages, pour le personnage de Curial, qui ne réussit pas toujours à se faire reconnaître (voir II, chap.45, p.273-274)- évoque, d'après nous, l'enjeu évangélique de l'identification et de la reconnaissance du Christ (par Pierre, par les pèlerins d'Emmaüs...). La

chronique de Muntaner, elle aussi, nous paraît vouloir évoquer ou suggérer des images comparables, lorsque le chroniqueur, comme nous l'avons déjà souligné, associe une relique très sainte et sa rencontre inopinée avec l'enfant de Majorque, sur l'île de Thassos; ou encore, lorsqu'il narre le voyage accompli entre la Sicile et Perpignan, pour accompagner un nouveau-né, futur roi de Majorque (voir chap.268; t.2, p.160-162): cette image (l'enfant au sein d'une nourrice, le voyage perturbé et rallongé par le mauvais temps...), même fondée sur une réalité, ne peut être que symbolique, et rejoindre, par exemple, celle utilisée pour représenter le transfert en sens inverse, à partir de Barcelone, de la reine Constance et ses enfants, représentés comme les Rois Mages (voir chap.96; t.1, p.152-153). A une telle magie de la reconnaissance appartient aussi, nous semble-t-il, certaines formules que Muntaner met en relief pour signifier l'étroitesse des liens qui l'unissent à Ferdinand de Majorque et ses parents, depuis qu'il a aidé l'enfant à sortir du trouble épisode de sa tentative manquée de prendre le contrôle de la Compagnie catalane: *“e si anc null hom pres gran honor de senyors, si fiu jo d'ells”* (chap.255; t.2, p.145); *“-En Ramon Muntaner: veritat és que vós sòts l'home e'l món a qui ens tenim per pus tenguts que a negun altre.”* (chap.265, p.158). De telles expressions, si elles ne sont pas directement “christiques”, ont cependant la forme d'une reconnaissance hyperbolique qui désigne bien Muntaner comme étant l'objet du processus d'identification.

Nous terminerons ce bref parcours des identifications caractéristiques par un exemple supplémentaire de l'ambiguïté ironique que cultive *Tirant lo Blanc*. Alors que ce roman abonde de formules et d'éloges pour définir et encenser l'immense valeur du chevalier sauveur de l'empire, si l'on cherche des exemples se rapprochant d'une identification christique on est plutôt frappé par leur contexte franchement burlesque. On trouve cette flatterie de la Veuve Reposée:

*(...) així com Jesucrist il.luminà los seus apòstols, així il.luminau vós a totes quantes són, com entrau per aquest palau, e l'hora que vós ne partiu totes restam tristes e adolorides.* (chap.264; t.2, p.100)

L'effet comique réside ici surtout dans le caractère osé de cette comparaison sacro-profane employée par une dame faussement vertueuse qui essaie de détourner pour elle l'amour que Tirant ressent pour Carmésine. Une autre comparaison de ce genre est signée par les soldats de Tirant qui se désespèrent de devoir combattre sans leur Capitaine, retenu à Constantinople:

*(...) en la necessitat tots reclamaven a Tirant com si fos un sant (...). E trameteren una lletra a l'Emperador suplicant-lo que els trametés lo llur Messies, Tirant, com ja eren tornats en les acostumades adversitats de fortuna, e que Tirant los fos donat en premi de victòria.* (chap.167; t.1, p.384)

Ici, l'effet le plus clair de ce discours hyperbolique, visible aussi dans la lettre adressée à Tirant par ces soldats, reproduite au chapitre suivant, est, nous semble-t-il encore, de montrer le caractère non-sérieux de cet excès de louange, dans cet exemple, et par conséquent aussi tout au long du roman. Là n'est pas le véritable enjeu. Autant *Curial e Güelfa* peut contenir un questionnement sérieux sur la personnalité de Curial et sur sa reconnaissance par Guelfe, autant dans *Tirant lo Blanc* cette question n'est qu'un prétexte pour de multiples jeux polysémiques.

## Chapitre 2: Le sérieux et la parodie.

Les chapitres précédents ont montré une proximité structurelle et thématique entre chroniques et romans. Cependant, la question du “positionnement” de chacune des oeuvres par rapport à la “vérité” reste problématique, essentiellement, nous semble-t-il, parce que c'est là une question de lecture, comme nous l'avons déjà vu souligné. Nous voudrions voir à présent s'il n'existe pas un rapport entre la problématique du choix de lecture en ce qui concerne les chroniques, et celle qui concerne les romans. Autrement dit, y a-t-il une ambiguïté commune, que l'on pourrait présenter sous la forme d'une alternative entre “sérieux” et “parodique”? Evidemment, “parodique” appliqué aux chroniques doit être pris dans un sens très large comme “susceptible d'appartenir à deux genres différents”. La question pourrait concerner uniquement le moment de la lecture: par exemple, est-il possible qu'on lise les chroniques comme devant correspondre à une catégorie historique, alors qu'en fait elles pourraient relever d'un genre autre (romanesque, autobiographique, de prédication...)? Dans ce cas, l'alternative tiendrait à nos propres catégories, éventuellement anachroniques, et l'incertitude sur la “bonne” lecture révélerait simplement notre inaptitude à reconnaître les véritables principes génériques ayant guidé l'écriture. Mais, la question a pu aussi se poser au départ, si les auteurs de chroniques ont choisi d'emprunter une forme qu'ils peuvent avoir, en quelque sorte, détournée de son usage.

### *Remarques préalables*

Poser le problème en termes d'opposition entre “historique” (sérieux) et “romanesque” (non sérieux), si c'est à cela que revient la tentative de trouver une problématique associant chroniques et romans, comporte certainement un gros risque de simplification et d'erreur: ce sont des catégories faussement évidentes, et vouloir les distinguer a priori reviendrait à prétendre connaître dès le départ “La Vérité”. La connaissance qu'on peut avoir des oeuvres, en particulier les chroniques, tient aux faits dégagés progressivement qui nous renseignent sur l'insertion des différents éléments composant le texte dans une tradition ou un contexte particuliers, notamment politique. La chronique est un élément appartenant à un débat ou une lutte et doit être comprise dans ce cadre, et non pas en référence à d'éventuels universaux tels que le genre historique “vrai” et le genre romanesque “faux”. A cet égard, les éléments de contextualisation apportés par Stefano Maria Cingolani concernant la chronique de Desclot permettent indubitablement de la connaître mieux.



Pour autant, les catégories du “vrai” et du “faux” restent actives lors de l'assimilation des oeuvres, en dehors de tout possible identifiant formel qui assignerait un texte à un “genre vrai” ou à un “genre faux” (même si de tels identifiants peuvent être affichés au titre de contrat de lecture, ou être proclamés par l'auteur). Le fait qu'un texte puisse être vrai ou faux, non parce qu'il appartient à un genre donné mais en vertu de son rapport avec la réalité (réalité historique pour les chroniques, réalité humaine dans un sens plus large pour les romans), entraîne malgré tout une définition générique. S'il apparaît que la réalité qu'elle prétend représenter est en fait déformée, la chronique peut être perçue comme propagande ou comme fiction. Si le roman se distingue par son réalisme, cela peut être perçu comme un gage de sérieux, par opposition aux récits invraisemblables. Mais, nous avons vu que nos textes sont hybrides, mixtes, ambigus; cela sans doute dès l'origine, mais aussi, et peut-être différemment, à nos yeux. La diversité des interprétations modernes montre le piège que représente l'assignation à un genre, pour ce genre d'oeuvres dont la fiabilité proclamée s'avère vite problématique. Nous essaierons néanmoins de déterminer le genre de lecture que postulent ces textes: monologique (réclamant une adhésion globale et univoque) ou dialogique (parodique, empruntant et opposant des langages divers et contradictoires).

Nous devons donc prendre garde à ne pas essayer d'attribuer d'identification générique a priori, surtout en fonction du critère vrai / faux, qui n'est pas pertinent -ou plutôt, pas suffisant-, pour définir un genre. Mais, nous pouvons nous demander si notre lecture doit se limiter effectivement à ce qui semble correspondre aux préconisations explicitement ou implicitement formulées par l'auteur. Nous avons vu, précédemment, que ces présentations du texte par les auteurs, qu'elles portent sur la croyance qu'on doit y accorder, comme chez Muntaner, ou sur l'insinuation d'une stricte conformité aux faits, comme chez Desclot, peuvent être dépassées vers un “non-dit”, vers une réalité du propos correspondant à un autre aspect du thème global de la vérité. Les romans aussi, qui se présentent comme des chroniques ou des ouvrages rapportant des histoires vraies et sources d'enseignement, peuvent paraître vouloir déjouer cette apparence de sérieux au travers de complications parfois grotesques du rapport entre réel et idéal. La question de la “parodie”, dans ce cas, revient à se demander si entre la présentation et la réalité, distinctes car relevant d'un domaine différent (d'un côté, une identité affichée, de l'autre, une façon de traiter de la réalité), il n'y a qu'une différence de nuance ou bien s'il y a une contradiction. En effet, si on trouve une différence entre la façon dont le texte se présente (ce qu'il déclare être, explicitement ou implicitement) et ce qu'on comprend qu'il veut dire, on pourra éventuellement chercher s'il n'emprunte pas une forme “étrangère” pour faire passer son message propre.

*D'après les chapitres précédents*

En fait, nous avons déjà fait apparaître les éléments qui configurent cette opposition entre présentation (ou apparence) et réalité. Nous y avons trouvé la base du processus de révélation que nous voyons à l'oeuvre dans les chroniques, selon une perspective inversée: Desclot, en ne paraissant présenter qu'un aspect réaliste, invite à partager une croyance; Muntaner, en additionnant les justificatifs de sa croyance, veut faire percevoir sa réalité vécue. Du côté des romans, le jeu entre fiction et réalité, ou entre récit rapporté (transmission) et réalité (connaissance), fait apparaître le caractère en fait limité et orienté de toute représentation, en particulier de celles qui se prétendent dépositaires de la vérité. Nous aurions donc des raisons pour envisager la possibilité d'une alternative concernant à la fois les chroniques et les romans, entre une lecture sérieuse (par exemple, historique pour les chroniques, réaliste pour les romans) et une lecture parodique (par exemple, romanesque pour les chroniques, anti-chronique pour les romans); en tenant compte des réserves à avoir à propos des étiquettes "historique" et "romanesque".

Il convient cependant de rappeler le point essentiel pour déterminer un choix dans cette alternative, ou, pour le dire autrement, pour préciser le "positionnement" de chacune des oeuvres par rapport à la vérité: il s'agit, de toute façon, d'un choix du lecteur. Les seules choses que l'on puisse faire, c'est dire pourquoi, en tant que lecteur, on choisit telle ou telle option, ou bien essayer de présenter les éléments qui, en général, amèneront les différents lecteurs à se déterminer. Le fait que le jugement du lecteur soit déterminant pour l'établissement du caractère parodique ou sérieux peut être mis en évidence à partir d'une petite liste de possibilités de lectures. Par exemple, on peut considérer que l'intention "sérieuse" de Muntaner est de faire une proclamation de foi. Dans ce cas, l'apparence historique qu'il donne à son texte est parodique dans le sens où il s'agit d'emprunter une forme a priori garante d'objectivité pour faire passer un message purement subjectif. Cependant, malgré cet aspect parodique, l'intention sérieuse est en quelque sorte confirmée par l'autorité émanant du discours historique, qui prétend en fait rapporter, selon Jauss, que nous avons cité en première partie, non ce qui s'est effectivement passé, mais ce qui est "digne d'être cru". Si le lecteur veut bien admettre la validité de la proclamation de foi de l'auteur, il ne refusera pas le principe d'une lecture historico-prophétique harmonisée avec cette perspective subjective, même s'il est conscient des lacunes et des distorsions de la réalité objective. C'est là, sans doute, la position que nous avons vue exprimée par Zurita ou Soldevila. Le lecteur peut considérer, au contraire, que l'auteur a l'intention de fournir une version truquée de l'histoire, ce qui le disqualifie dans ses prétentions prophétiques,

qui sont au mieux simplement vaniteuses et au pire dangereuses. C'est le résumé que l'on pourrait faire de la lecture de Cingolani, pour qui le discours de Muntaner peut sans doute constituer une parodie de discours véritablement historique, mais pas être conçu ou utilisé par l'auteur comme non sérieux. De notre côté, nous penchons pour une interprétation qui donne à ce texte historique de Muntaner un caractère volontairement excessif et incroyable, hyperbolique, donc parodique et non sérieux, visant non pas, bien sûr, à sa destruction, mais à le désigner comme prétexte, comme spectacle, recouvrant une réalité et un sentiment plus réels. Dans ces trois lectures, le discours historique apparaît faux -au moins partiellement, et, pour la première, pas pour la partie témoignage-, et il exprime une vision idéale de l'auteur. Mais, notre lecture est la seule à considérer ce discours comme une fiction, conçue et utilisée comme telle par l'auteur, équivalant donc à une parodie (non dépréciative) de discours historique.

De même, le récit de Desclot nous semble relever d'une construction fictionnelle, à cause de son élaboration littéraire visant à produire une identification dans le cadre d'une croyance. La correspondance à la réalité est bien sûr essentielle dans ce projet, mais elle est malgré tout secondaire dans la construction; du coup, elle peut apparaître un peu déformée et incomplète. Il est néanmoins difficile de parler de "parodie", dans la mesure où cette "fiction" ne recouvre pas, ne dissimule pas autre chose, comme dans le cas de Muntaner. On pourrait parler de "fiction vraie", ce qui est un autre nom pour le récit historique, d'après Paul Veyne. Les lectures de Desclot dont nous avons fait état précédemment nous présentent cette chronique soit comme un récit fidèle, à la fois véridique et fidèle à son roi, soit comme un tissage d'inventions et d'informations exactes destiné à répondre à une propagande adverse, en justifiant la personne du roi et ses actions. Cette dernière lecture, de Cingolani, pourrait s'interpréter en termes parodiques: il s'agit de constituer un texte-écran, une réplique, élaborée à partir d'images préexistantes -favorables, ou consistant en des retournements d'images contraires. Par rapport à l'attente d'un texte fiable et sincère, qui serait ce qu'on peut attendre d'un texte historique, cette version a forcément quelque chose de décevant, puisqu'elle apparaît uniquement occupée à tisser et à dénouer des pièges. Mais, pour ce qu'elle permet de saisir des motivations dans le contexte conflictuel de l'époque, et de leur traduction textuelle, elle est historiquement et littérairement la plus intéressante. On peut aussi penser qu'au fond ces lectures ne sont en fait pas incompatibles, étant donné, rappelons-le, le caractère hypothétique de plusieurs des reconstructions de Cingolani (qui prête peut-être plus d'inventions à Desclot qu'il n'en a commis réellement), et les déformations pas forcément si importantes de la réalité, pas au point d'être incompatibles avec une "fiction vraie", qui elle-même peut correspondre à la volonté de transmettre une conviction politique et de défendre celle-ci contre les discours des

opposants.

Du côté des romans aussi, nous avons eu l'occasion de le constater, diverses lectures coexistent, et l'on peut leur prêter aussi bien un discours "sérieux" que "parodique". Le point crucial pour nous est certainement la possibilité d'établir un rapport, dans cette alternative, avec le discours des chroniques. Nous avons déjà trouvé une expression de ce rapport, au moins pour le plan "sérieux", chez les auteurs qui considèrent que les romans s'appuient sur les chroniques, en trouvant chez elles un modèle narratif, une conception de la réalité (rappelons, en particulier, les considérations d'Anton Espadaler, rapportées dans notre chapitre sur la réception critique de *Curial e Güelfa*). Nous proposons donc de développer ce rapport dans les deux sens de l'alternative: soit ce discours "historique" est pris au sérieux, et il constitue dans les romans une base pour un nouveau langage réaliste, soit il est mis en doute et pris pour cible, et son imitation a pour but d'en faire apparaître toutes les contradictions. On voit que l'alternative concerne aussi bien les auteurs que les lecteurs, et en particulier les auteurs de romans en tant que lecteurs des chroniques. Les choix des uns ne préjugent pas forcément de la nature des autres: une chronique "sérieuse" peut être parodiée dans un roman, ou inversement, une chronique "parodique" peut être prise comme référent sérieux par un roman... Il ne faut cependant pas exagérer l'importance de ce rapprochement: les chroniques sont loin de représenter une référence exclusive pour les romans. Mais, cette réserve concerne aussi bien le premier type de lectures que le second, et, si les chroniques de notre corpus, en tant que telles, n'occupent qu'une place relative parmi les citations qu'on rencontre dans les romans, le modèle historique et réaliste est de toute façon actif à travers l'exemple des biographies chevaleresques. Ce modèle est-il un "représentant" ou un "représenté"? Les deux à la fois, sans doute, et nous avons observé comment la narration romanesque peut jouer sur les deux tableaux: la difficulté, qui représente en même temps l'intérêt littéraire de la chose, c'est justement de trouver la limite entre l'imitation et la parodie, entre l'adhésion et le sarcasme.

Pour essayer d'identifier ces limites et ces ambiguïtés, qui représentent à la fois des obstacles et des richesses, nous envisagerons deux séries de problèmes: l'une correspondant à des lectures d'aujourd'hui, marquées par la conscience ou le fantasme d'une certaine duplicité dans les oeuvres; l'autre correspondant à ce qui nous paraît être la déclinaison d'un thème originel à travers les oeuvres, un thème porteur dès le départ d'une ambivalence entre réel et imaginaire.

*Doubles textes (lectures modernes)*

Dans le cadre de cette réflexion sur le caractère, sérieux ou parodique, des textes de notre corpus, il nous semble pertinent d'évoquer une série de thèmes de recherche ayant trait à la nature même de ces textes, considérée sous l'angle de l'ambiguïté. Certaines de ces recherches, après avoir mobilisé longtemps la communauté scientifique, se sont avérées être de fausses pistes, alors que d'autres, encore en cours, ont apporté de réelles connaissances, déjà évoquées dans ce travail. Le fait que la distinction entre sérieux et parodique soit en fin de compte un choix de lecture nous pousse à nous interroger sur ces interprétations, même erronées, qui voulaient voir dans le texte un autre texte. Nous veillerons, cependant, à ne pas pousser trop loin un rapprochement d'études qui n'ont ni le même objet, ni la même valeur.

### Prosifications

Il y a d'abord le phénomène marquant de la recherche des prosifications. Cette recherche, initiée par Manuel de Montoliu dans les années 1920, visait à établir que les chroniques catalanes, à l'instar de certaines chroniques castillanes étudiées par Menéndez Pidal, procédaient de poèmes antérieurs qui auraient été prosifiés. Ce premier auteur a été rejoint par Ferran Soldevila, et il s'est instauré entre eux deux une compétition ou plutôt une querelle, assez étrange puisque les buts poursuivis étaient les mêmes (on peut avoir une idée de cette querelle, sans se reporter à tous les articles qui la constituent, en consultant un recueil de travaux des années 1930 de Ferran Soldevila.<sup>156</sup> Au cours des décennies suivantes, il a été de plus en plus admis, malgré les réserves de certains, que les poèmes reconstitués à partir d'assonnances trouvées dans les textes se trouvaient effectivement à l'origine d'une grande partie du *Llibre dels feyts* de Jacques Ier, et de certains passages des chroniques de Desclot et Muntaner. Mais, dans les années 1990, plusieurs travaux, et notamment un article très bien argumenté de Stefano Asperti<sup>157</sup>, ont réduit ces trouvailles au statut de pures illusions. Non seulement le raisonnement élaboré par Soldevila comportait différentes failles suffisantes pour le ruiner (le postulat de l'existence d'une poésie épique populaire en Catalogne, dont il ne reste plus de trace, est donné comme un fait premier alors que ce devrait être le résultat de la démonstration (Asperti, *art. cit.*, p.93); la prose que l'on connaît présente par nature -pauvreté du lexique, répétitions fréquentes- un nombre élevé de mots pouvant présenter une "rime"(p.104), les poèmes reconstitués devaient donc confirmer l'existence établie par avance de cette poésie, en

---

156SOLDEVILA, F., *Cronistes, joglars i poetes*, PAM, Barcelone, 1996.

157ASPerti, S., "La qüestió de les prosificacions en les cròniques medievals catalanes", *Actes del novè col.loqui internacional de llengua i literatura catalanes*, PAM, Barcelone, 1993, Vol.1, p.85-137.

s'appuyant uniquement sur les facilités que présente cette prose (p.107), etc...), mais la recherche d'une poésie épique derrière la prose de Jacques Ier manifestait surtout une mécompréhension à la fois de ce genre poétique et de la nature du récit royal (p.98-99). Cet épisode illustre donc la tendance à projeter de nouvelles configurations sur les oeuvres, au point ici d'en transformer le texte pour retrouver un niveau archéologique, en fait illusoire et fantasmatique.

Cela nous conduit naturellement à nous interroger sur notre démarche, qui consiste aussi, dans une certaine mesure, à différencier apparence du texte et intention réelle. Mais, c'est de toute façon le lot de toute recherche à composante herméneutique, comme Asperti nous l'indique qu'il la pratique lui-même, pour pouvoir identifier les processus de signification implicite, propres au récit de Jacques Ier et contradictoires justement avec les caractérisations typiquement épiques qui sont forcément manifestes et soulignées. Mais, certains reproches, dans la même étude (p.98), faits à Montoliu, qui non seulement voit de l'épopée chez Jacques Ier mais aussi du roman arthurien chez Muntaner, pourraient éventuellement nous concerner. Le fait de voir un élément romanesque dans la chronique de Muntaner est pour Asperti le signe d'une ignorance de la nature de l'historiographie médiévale en langue vulgaire, qui peut emprunter des traits romanesques (comme des traits épiques) mais pas se concevoir comme telle. Là, effectivement, nous sommes au coeur de notre problématique, non pas que nous soutenions que la chronique de Muntaner veuille être lue comme un roman arthurien, mais nous pensons qu'elle se donne consciemment une forme de fiction merveilleuse, appelant elle aussi une interprétation herméneutique qui en fasse apparaître le contenu de réalité. Justement, la description de la poésie épique médiévale donnée par Asperti, pour montrer à quel point elle diffère de la prose de Jacques Ier, nous paraît pertinente pour qualifier les effets recherchés par Muntaner. Après avoir expliqué que la poésie épique idéalise son héros en le mettant à distance de l'auteur et du public (ce qui, ici, est contradictoire avec la pratique de Muntaner, qui veut témoigner personnellement de faits contemporains pour un public concerné par ces événements), le critique poursuit:

*En aquest procés la història queda deformada o, millor, és re-concebuda en clau mítica, de manera que la realitat es carrega d'una sèrie de valors i de símbols, esdevé al final una realitat simbòlica. Això és possible a través no simplement d'una deformació o falsificació de la veritat històrica -és a dir d'operacions al nivell que en clau narratològica podriem definir com el de la fabula- sinó d'una "lectura" dels esdeveniments des d'una perspectiva particular, mitjançant un complex d'elements de llengua i d'estil que constitueixen formalment el text i permeten a l'autor o cantor que l'executa d'aconseguir un efecte de suggestió sobre el públic, de fascinació, que és funcional a la dimensió en què es situen el text i la història que conta. (p.124-125)*

Ces idéalizations, déformations et réécritures, nous paraissent effectivement caractéristiques des

procédés de Muntaner, tels que nous les avons décrits au chapitre précédent, et la forme de sa chronique consiste, selon nous, en un jeu entre cette mise à distance déformante et la proximité d'un vécu réel qui doit malgré tout transparaître. On peut donc concevoir, en l'absence de prosifications, un emprunt au style épique qui constitue l'aspect romanesque des chroniques: non pas qu'elles s'y retrouvent totalement, mais elles le développent comme un de leurs aspects, une de leurs références. C'est là, sans doute, un élément qui permet de parler de processus parodique, puisqu'une réalité est donnée à voir à travers différents filtres génériques (épique, romanesque, historique, testimonial, notarial...), qui se recouvrent plus ou moins, selon l'appréciation du lecteur.

Pour en revenir aux prosifications au sens strict, il faut noter la position prudente de Stefano Asperti quant à leur éventuelle présence dans les chroniques de Desclot et Muntaner: avoir montré que cette présence était inconcevable dans le livre de Jacques Ier peut au moins faire douter du phénomène chez les chroniqueurs postérieurs, puisque Soldevila, et d'autres, leur ont appliqué les mêmes méthodes contestables (p.136). De toute façon, les "résultats" obtenus en matière de poèmes retrouvés étaient nettement inférieurs, quantitativement.<sup>158</sup> Les recherches postérieures de Cingolani, qui ont montré la réélaboration ou l'invention, par Desclot, de récits légendaires ou historiques, annulent l'intérêt que pouvait représenter la perspective de trouver une chronique rimée antérieure à la chronique transmise: il ne s'agit pas, pour le chroniqueur, de dérimer un poème mais de réécrire l'histoire. Mais, cette évolution ne contredit pas la perspective littéraire d'imitation du style épique par les chroniques, suggérée en conclusion de son article par Asperti (p.137).

### Plagiats

Le rapprochement est peut-être indu, mais il est tentant: parallèlement aux reconstructions d'éléments versifiés dans les chroniques, se développait la recherche de fragments empruntés par le ou les auteurs de *Tirant lo Blanc*. Ici aussi, avant que cette recherche évolue jusqu'à la synthèse et à la mise en perspective de Pujol, la question de l'authenticité de l'oeuvre s'est trouvée posée. Mais, alors que l'on cherchait à défaire les textes des chroniques pour reconstituer à leur place des poèmes originels disparus, témoins encore plus authentiques de l'âme du peuple, le fait de reconnaître, dans les pages du roman, de plus en plus de passages appartenant à d'autres, a signifié pour certains

---

<sup>158</sup>Un poème reconstitué pour la chronique de Muntaner, correspondant à l'épisode de l'engendrement de Jacques Ier (voir SOLDEVILA, F., éd., *Les quatre grans cròniques: Jaume I, Bernat Desclot, Ramon Mutaner, Pere III.*, Selecta, Barcelone, 1971, p.946-948), un ensemble plus important chez Desclot, correspondant aux premiers chapitres et à la conquête de Majorque (voir l'édition de sa chronique par Soldevila, et ses études 3, 6, 7, 9 et 11 dans le recueil déjà cité: SOLDEVILA, F., *Cronistes, joglars i poetes*,...

critiques une remise en cause de son intégrité. Dans un cas, la recherche produisait un texte authentique, dans l'autre elle découvrait un texte falsifié. Dans son introduction<sup>159</sup>, Josep Pujol fait état du lien entre la conception du roman comme une chronique de faits d'armes, ce qui prédispose à un rapprochement avec la doctrine réaliste, néo-aristotélicienne ou moderniste, et le reproche qu'on lui fait à propos de sa surcharge rhétorique, celle justement qui contient de préférence les “plagiats”, et que certains auront tendance à attribuer à un deuxième auteur, Martí Joan de Galba, dont le nom apparaît dans le colophon. Cette opposition révèle donc une incertitude radicale par rapport au roman, dont on conteste à la fois les procédés d'écriture et l'identité de l'auteur. Comme pour les chroniques, on pourrait, en exagérant un peu, estimer qu'il s'agit d'un phénomène de projection d'une nature textuelle “idéale” qu'il faut retrouver en écartant toutes les manipulations qui ont pu la recouvrir. Pour dépasser cette opposition, il aura fallu que des études fournissent une appréciation plus exacte du rôle de Martí Joan de Galba, simple transmetteur du manuscrit à l'imprimeur<sup>160</sup>, que Martí de Riquer revienne, juste avant cela, sur ce qui avait été jusqu'alors son argumentation en faveur de la double autorité<sup>161</sup>, et que l'on prenne conscience de la valeur fonctionnelle des “plagiats”, désormais qualifiés de “sources” (terme employé métaphoriquement par Pujol, pour évoquer à la fois la recherche érudite et “*el dinamisme que regeix el diàleg de l'autor amb els seus auctores particulars*” (*La memòria...*, p.11)). Valeur fonctionnelle qui, nous l'avons déjà exposé, nous semble encore susceptible de nouvelles interprétations, plus directement parodiques. Cette variation dans la réception moderne n'est-elle pas elle-même un produit d'une ambiguïté voulue dès le départ par Martorell, qui joue à attribuer à sa fiction la véracité d'un livre d'histoire? Et cette fonctionnalité des “plagiats”, n'est-elle pas à comprendre dans le cadre originel d'un jeu entre “véritable” et “falsifié”?

Voyons, par exemple, une étude de Paül Limortí i Payà, critique qui se situe dans la lignée de Riquer et d'Espadaler en rapprochant les chroniques et les romans sous l'aspect du réalisme<sup>162</sup>. La thèse générale de ce critique est donc que le roman utilise les moyens déjà employés par les chroniques pour établir leur véracité: respect de la chronologie, auteur impartial, narrateurs-témoins, vraisemblance, emploi de preuves documentaires... (“*Tirant lo Blanc i la historiografia...*”, p.31). Il

159PUJOL, J., *La memòria...* op.cit, p.8-9

160VILLALMANZO, Jesús & CHINER GIMENO, Jaume J., *La pluma y la espada. Estudio documental sobre Joanot Martorell y su familia (1373-1483)*, Ajuntament de València, Valence, 1992.

161RIQUER, M. de, *Aproximació al “Tirant lo Blanc”*, op.cit., p.290-297, et “Tirant lo Blanch”, *novela de historia y de ficción*, op.cit., p.24, n.15.

162LIMORTI PAYÀ, P., “*Tirant lo Blanc i la historiografia catalana medieval*”, *Caplletra*, 23, Valence, 1997, p.27-39. Développé pour l'aspect qui nous intéresse ici dans: LIMORTI PAYÀ, P., “Notes al ‘Pròleg’ i la ‘Dedicatòria’ del *Tirant*”, *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, II, PAM, Barcelone, 1993, p.147-158.



ne considère pas, de son côté, les emprunts textuels de Martorell, ou en tout cas celui dont il s'occupe, comme des éléments exogènes et contradictoires avec la volonté de présenter le roman comme une chronique véritable. Le “plagiat”, selon l'expression de Riquer, du prologue d'Enric de Villena à son livre *Los dotze treballs d'Hèrcules*, retranscrit in extenso par Martorell dans sa dédicace à Ferdinand de Portugal<sup>163</sup>, est perçu par Limorti comme un élément supplémentaire de vraisemblance historique, pas seulement du fait de cette dédicace à un haut personnage, ou de l'argument de la traduction d'une oeuvre trouvée en Angleterre, mais aussi à cause d'une certaine valeur de l'ouvrage de Villena que Martorell pouvait espérer s'attribuer grâce à cet emprunt. Limorti explique, en effet, que cet ouvrage témoignait d'une conception “évhémériste”, chez Villena et plus généralement dans le contexte culturel du XVe siècle, selon laquelle les héros divinisés -en l'occurrence, Hercule- avaient au départ eu une existence historique, avant que les poètes et les historiens ne les embellissent. Justement, Villena se proposait de distinguer la réalité et la fiction (“Notes al ‘Pròleg’...”, p.152-153). Il se serait donc agi, pour Martorell, de présenter un nouvel Hercule, digne d'être divinisé, mais aussi historique que le premier, dont on sait qu'on peut retrouver la réalité à travers les élaborations littéraires, comme en tout cas pouvaient le penser des lecteurs qui ne s'étonnaient pas de trouver le roi Arthur aussi bien dans les romans de la table ronde que dans l'histoire d'Angleterre par Geoffrey de Monmouth (idem, p.154). Nous reparlerons un peu plus loin du personnage d'Arthur, et de son apparition dans *Tirant lo Blanc*, que l'on peut justement interpréter dans le cadre de cette problématique. Mais, la question se pose autant pour les critiques d'aujourd'hui que pour les lecteurs d'autrefois: cette fusion des horizons de la poésie et de l'histoire, telle que Limorti la perçoit dans la démarche de Villena (même si celui-ci prétend, en quelque sorte, la déconstruire) et dans celle de Martorell, était-elle malgré tout si évidente pour une époque et pour des oeuvres qui tenaient justement à bien différencier l'histoire et la fiction? On peut estimer que cette critique présente une tendance à unifier des aspects différents et contradictoires (croyance aux héros, récit vraisemblable, pratique du “plagiat”, récit authentique, texte fictif, texte historique), qui sont effectivement présentés comme unifiés dans le roman, en même temps que nous sont donnés des signes de leurs disjonctions. Et l'on peut considérer aussi, peut-être, que la tendance de la critique à projeter des conceptions unifiantes ou monologiques (correspondant à la “première ligne”, ou “stylisation” bakhtinienne), qui a pu aller jusqu'au rejet d'une partie du texte, qui paraissait non conforme à sa véritable originalité, ou qui au contraire s'applique à produire des interprétations qui reposent, à un moment ou un autre, sur la crédulité et la naïveté de l'auteur vis-à-vis de ses propres exagérations, que cette tendance, donc, appartient elle-même aux éléments

---

<sup>163</sup>Présenté seulement comme “*rey expectante*”, mais identifié par Riquer comme Ferdinand de Portugal (1433-1470), qui pouvait effectivement, au moment de la rédaction du roman, être considéré comme successeur légitime à la couronne d'Aragon par un des partis impliqués dans la guerre civile catalane de 1461 à 1472.

satirisés par Martorell... C'est, en tout cas, dans cette direction que nous ont poussés nos réflexions des chapitres précédents, qui nous ont, en quelque sorte, placés devant cette alternative: soit les sources intégrées par Martorell dans son texte valent par leur prestige et la réussite de leur combinatoire, et l'on ne doit pas tenir compte de leur hétérogénéité problématique et, partant, de l'ambiguïté du réel représenté; soit, au contraire, cette hétérogénéité et cette ambiguïté sont justement les effets recherchés. La fonctionnalité des “plagiats” est donc, de toute façon, au coeur de la signification du roman, et, encore une fois, elle est avant tout affaire de lecture.

Même s'il ne s'agit pas à proprement parler de plagiat, plutôt de pastiche, et même si l'étude en question n'a en définitive aucune valeur scientifique (en tout cas pour ce qui se rapporte au roman appartenant à notre corpus), malgré les compétences reconnues de son auteur, il convient de parler ici d'un article de Jaume Riera i Sans, qui illustre la tendance manipulateur ou configuratrice de la critique à l'égard des textes, et constitue, finalement, un bel hommage à la complexité de *Curial e Güelfa*<sup>164</sup>. Cet éminent historien des Archives de la Couronne d'Aragon a cru pouvoir affirmer que *Curial e Güelfa* était un faux, produit au XIXe siècle par son découvreur Manuel Milà i Fontanals:

*El Curial ja no pot ser tingut com un clàssic. El caràcter fraudulent amb què el seu autor, Manuel Milà i Fontanals (1818-1884), va forjar i presentar la novel·la, fa naufragar qualsevol intent de valoració positiva: no és una novel·la del segle XV, i per bé que és una obra capital de l'erudició del segle XIX, ella no s'hi vol col·locar. És, i serà per sempre més, una novel·la equívoca.* (p.489)

Cette citation laisse penser que l'intention de Riera était surtout d'instiller un doute. En effet, les preuves alléguées, même sur un ton de docte assurance, ne pouvaient peser bien lourd face au prodige qu'aurait représenté l'écriture d'un tel roman par un savant du XIXe siècle, sans compter la performance technique de la production d'un volumineux manuscrit dont l'authenticité médiévale est assurée par plusieurs études paléographiques<sup>165</sup>. Riera i Sans pouvait au mieux espérer faire considérer *Curial e Güelfa* comme un roman “équivoque”, étrange dans sa composition et dans son histoire, et donc susceptible de manipulations, ou d'interprétations manipulateur, dont l'invention de son invention serait en fin de compte l'exemple le plus énorme: peut-être, s'il y croyait vraiment, était-ce pour lui le moyen de démasquer une supercherie en employant les armes de l'adversaire. Ce qui, en tout cas, nous paraît le plus intéressant, c'est que les arguments présentés, à part le fait que cet unique manuscrit a émergé brutalement de l'oubli plus de quatre siècles après la date présumée

---

164RIERA I SANS, J., “Falsos dels segles XIII, XIV i XV”, *Actes del novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Rafael Alemany, Antoni Ferrando et Lluís B. Meseguer, éd., PAM, Barcelone, 1993, p.425-491.

165Par exemple, en réponse au tumulte provoqué par ces affirmations, PERARNAU I ESPELT, J., “El manuscrit medieval del *Curial e Güelfa*”, *Arxiu de textos catalans antics*, 11, IEC, Barcelone, 1992, p.363-372.

de sa rédaction, renvoient à une écriture qui aurait été anachronique au XVe siècle: conçue pour une ponctuation moderne (p.480); renfermant nombre de tournures étrangères, de néologismes, d'archaïsmes..., comme pour se créer un langage littéraire (p.481); masquant l'identité de son auteur et mêlant divers genres narratifs (p.482); inventant avant l'heure le "roman historique" mais mettant en scène un moyen âge postiche, littéraire, non directement vécu (p.483); et finalement produisant une "*paròdia de la parafernàlia cavalleresca, impossible, històricament abans de 1460*" (p.484). On aimerait, à ce propos, savoir pourquoi une telle parodie était impossible avant cette date, qui est sans doute destinée à permettre la lecture parodique de *Tirant lo Blanc*, un roman commencé justement cette année-là. On peut penser, en tout cas, que c'est une impression d'étrangeté littéraire, liée au caractère novateur, ou effectivement parodique, mêlant les accentuations sur le représentant et le représenté, mélangeant le réel et l'artificiel, qui a produit chez cet érudit le soupçon d'une falsification. Ici encore, nous trouvons donc un effet produit par une ambiguïté originelle, qui finit par faire remettre en cause la matérialité même du texte.

### Double rédaction

Les questions sur la nature textuelle et sa possible reconfiguration par la lecture critique concernent évidemment aussi la chronique de Desclot et la nouvelle image qu'en donne Stefano Maria Cingolani, notamment à travers sa comparaison entre première et deuxième rédaction. Nous avons, dans notre première partie, exprimé certaines réserves par rapport à la présentation que le critique donne de l'intentionnalité de Desclot: celle-ci tiendrait à la fois de la propagande, du souci historique et de la littérature; mais, pourrait-on dire, si nous comprenons bien la pensée de Cingolani, elle hiérarchiserait aussi les domaines dans cet ordre-là. L'adaptation de son texte à la propagande royale et au combat contre la propagande adverse, et la transformation, selon une conception idéologique propre au chroniqueur, de sa chronique en *speculum principum*, seraient les éléments déterminants de la réécriture. Celle-ci témoignerait aussi et malgré tout, à l'instar des parties les mieux développées de la première rédaction, d'un souci de précision historique et d'enrichissement documentaire, visant à établir au mieux la mémoire des faits et à fonder des droits et des options politiques pour l'avenir. Ces objectifs non contradictoires, pour un discours qui mime l'objectivité d'un réalisme sans concession mais qui est en même temps pétri de subjectivité partisane, donnent aussi lieu à l'utilisation de moyens littéraires: légendes, héroïisations chevaleresques, motifs du secret, de la reconnaissance... De notre côté, nous avons voulu replacer ces éléments dans la perspective de la construction d'un récit "vrai", c'est-à-dire susceptible de créer

cette impression de vérité et de transmettre une image de la croyance de son auteur. Les deux démarches ne sont pas forcément contradictoires, et il ne nous a pas échappé que les apports de Stefano Maria Cingolani sont incomparablement plus riches et pertinents que les nôtres. Mais, continuer à nous interroger sur les fondements de l'argumentation de ce critique peut nous aider à préciser les limites et la validité de notre propre démarche.

C'est dans cet esprit que nous interrogerons le procédé d'identification de cette double rédaction par Cingolani. Il faut en effet d'abord souligner le fait qu'il n'est pas simplement un commentateur de cette double rédaction, il est aussi celui qui l'a découverte, ou plus précisément identifiée<sup>166</sup>. Ce procédé d'identification est exposé dans l'article à travers la reprise des différentes hypothèses formulées par le critique au cours de son examen du texte: une fois établie la différence substantielle entre une bonne partie de la rédaction transmise par le manuscrit et ce que l'on connaît de la chronique traditionnellement reçue, on peut penser que cette partie différente pouvait représenter une source de Desclot, que le compilateur aurait, sans qu'on comprenne pourquoi, interpolée au milieu de la copie de sa chronique; ou bien, qu'elle était l'effet d'une manipulation du compilateur: résumé de la chronique, réécriture de certains passages d'après d'autres textes; ou enfin, que l'ensemble de cette rédaction (parties différentes et parties semblables) correspondait à une version différente de la chronique de Desclot (*La storiografia...*, art. cit., p.584). Nous tenterons ici de résumer la question le plus clairement possible.

La chronique traditionnellement reçue, selon les éditions de Buchon ou Coll i Alentorn, compte un prologue et 168 chapitres. La version examinée par Cingolani, contenue dans le manuscrit O, Barcelone, Biblioteca de Catalunya, 152 (daté fin XIVe, début XVe siècle, selon l'article cité, p.615, ou l'édition de la chronique par Cingolani, p.48) présente donc des passages similaires et des passages différents que le critique rapporte, dans sa numérotation, aux chapitres de la version traditionnelle. Si nous ramassons les indications données dans l'article, nous pouvons présenter sommairement ce filage:

(O: manuscrit O; D: version traditionnelle)

---

<sup>166</sup>Le manuscrit contenant cette rédaction que Cingolani identifiera comme la première avait été sommairement décrit par Rubió i Balaguer, qui n'avait pas vu dans cette version autre chose qu'une variante de la chronique. Dans l'article auquel nous allons faire référence à présent, Cingolani précise que, plus tard, il s'est aperçu que Jaume Pasqual, un historien religieux du XIXe siècle, avait, lui, étudié cette rédaction, et, s'il ne l'avait pas identifiée comme première rédaction de la chronique, il avait en tout cas correctement établi son antériorité. Voir: CINGOLANI, S. M., "La storiografia catalana all'epoca di Pietro II e Alfonso II (1276-1291). Edizione e studio di testi inediti: 4. Bernat Desclot, Libre del rei pere, prima redazione.", *Studi Medievali*, 3ème série, 48, f2, Spoleto, 2007, p.575-618, p.583, n.30.

Prologue et chapitres 1 à 4, absents de O.

Chaps. 5 à 50, sensiblement égaux (avec quelques différences significatives).

51 à 64, profondément remaniés dans D.

65 à 75, très lacunaires et imprécis dans O, développés dans D.

76 à 80, similaires, sauf quelques différences significatives.

81 à 82, absents de O.

83 à 100, nombreuses différences de détails, O étant moins informé. Cas de modifications lexicales isolées mais significatives d'un point de vue rhétorique.

101 à 103, absents de O.

104, peu soigné dans O.

105 à 129, absents de O.

130, développé dans D.

131 à 168, similaires.

L'édition du texte de cette version du manuscrit **O** est prévue dans le cadre de la série des *Monuments d'Història de la Corona d'Aragó*, dirigée par Stefano Maria Cingolani, pour la sixième livraison. Nous ne la connaissons donc pour le moment que d'après ce que nous en dit son futur éditeur et d'après les extraits qu'il a déjà publiés en annexe de son livre *Historiografia...* (présentés sous forme de chapitres: 51 c, d, e; 52; 54; 56; 57; 59; 60; 64; 65 a, b, c, d; 66; 69; 71-72; 67-68; 70; 67; 73; 91; 92; 93; 130), sans oublier les nombreuses citations dans le corps de l'ouvrage. Il est donc un peu hasardeux pour nous d'essayer de nous faire une idée précise des enjeux de cette comparaison puisque notre vision reste parcellaire et que la correspondance des chapitres rapportée ci-dessus est certainement trop sommaire et risque de nous donner une image inexacte de cette première rédaction. Cependant, en tenant compte des commentaires du critique, nous pouvons faire quelques observations. Il semble que l'on pourrait donc dénombrer sommairement quelques 35 chapitres pouvant, à strictement parler, être qualifiés de réécriture (de 51 à 75, puis de 83 à 100, 104 et 130). Les autres sont soit absents, soit similaires ou présentant des différences de détail (qui pourraient être jugées significatives après coup, du fait de leur adaptation possible à une interprétation générale). Ce comptage, avec toutes ses limites et son imprécision, permet en tout cas de donner une idée de la force de l'hypothèse de Cingolani: celui-ci postule une opération de double rédaction, portant en droit sur l'intégralité de la chronique, en se basant sur l'équivalent d'un peu moins d'un quart des chapitres de la version traditionnelle, qui présentent effectivement les traces de cette opération. En fait, la conception du critique contient un aspect assez fascinant puisqu'en même temps qu'il postule cette première rédaction, il l'identifie: elle correspond à l'intégralité de la version

contenue dans le manuscrit **O** (en y ajoutant néanmoins quelques chapitres du début, qui n'ont pas été reproduits d'après l'original mais d'après un autre texte historique: le *Llibre dels reis*, et un certain contenu à la place de la lacune entre les chapitres 105 et 129, puisque le chapitre 130 commence en faisant référence à un événement précédent comme s'il avait été raconté alors que ce n'est pas le cas), les chapitres similaires sont simplement des chapitres qui n'ont pas été modifiés dans la seconde rédaction. Il faut donc réagir à cet effet de fascination, et peut-être, pour cela, distinguer deux significations de ce concept de double rédaction: d'une part, il y a la mise en évidence d'une opération de réécriture, dont il faut apprécier les limites, peut-être effectivement extensibles, comme le soutient le critique, à la totalité de la version du manuscrit **O**; d'autre part, il y a la compréhension du projet de réécriture de Desclot. C'est la distinction, récurrente dans ce chapitre, entre un niveau textuel matériel et une orientation de lecture, qui parfois reconfigure selon ses propres critères le niveau textuel.

Stefano Maria Cingolani expose des arguments parfaitement articulés mais il ne prétend pas sortir du cadre d'une proposition hypothétique: l'idée que la version du manuscrit **O** constitue un texte autonome, indépendant de la version traditionnelle, est la réponse "*più economica, e chiarificatrice*" (p.597) aux problèmes que pose sa rédaction (par exemple, le fait que le compilateur ne choisisse pas le texte de la version traditionnelle s'il l'a à sa disposition, quand celle-ci est à l'évidence meilleure), et puisque cette version est antérieure à la version traditionnelle, elle ne peut en être qu'une première rédaction; en ce qui concerne l'interruption du processus de révision de cette première version, constatable dans le fait que les 38 derniers chapitres ne présentent pas de différences notables, le critique ne tranche pas entre la possibilité que le chroniqueur ait été satisfait de cette dernière partie de son travail, qui, rappelons-le, est pour Cingolani à la fois la plus réussie littérairement et est néanmoins fautive du point de vue historique, et la possibilité que la mort de Desclot (1288) ait interrompu l'opération de révision (p.614-615). Cette prudence, si éloignée des proclamations péremptoires et des manipulations textuelles rencontrées dans plusieurs des recherches évoquées précédemment, et la rigueur de son raisonnement, nous conduisent à admettre cette identification d'une première version de la chronique, et à accepter les motivations qu'il trouve au processus de réécriture: meilleure information, focalisation sur le personnage de Pierre II, adaptation à sa propagande, élaboration littéraire et rhétorique... Mais, face au risque de ne plus voir dans la chronique que ce projet qu'on y a identifié, c'est-à-dire un projet principalement ou exclusivement régi par des préoccupations politiques et historiennes, visant donc à établir pour le présent et l'avenir un certain nombre de réalités et leurs significations, il nous paraît souhaitable de garder présent à l'esprit le caractère théorique et hypothétique de cette identification. Il faut

cependant noter que notre lecture s'accorde parfaitement avec les éléments dégagés, au moins hypothétiquement, par Cingolani: on peut penser que Desclot a repris sa chronique pour donner à son début le caractère littéraire qui convenait à la fin, partie qu'il n'a pas dû changer car elle exprimait parfaitement sa vision. Nous terminerons donc ce commentaire en faisant part de quelques doutes possibles. Le manuscrit **O**, qui est donc le seul à présenter les différences évoquées, est un manuscrit tardif qui aurait dû bénéficier d'une correction déjà transmise par de nombreux autres manuscrits: certains qui ne comprennent que les 130 premiers chapitres (ce qui est effectivement un bon indice pour l'hypothèse de Cingolani), des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles; d'autres, complets, du XIV<sup>e</sup> siècle. Cingolani précise (p.615) que le copiste de **O** avait laissé des espaces blancs, uniquement dans la partie consacrée à la chronique de Desclot, qui laissent penser que le manuscrit modèle contenait des enluminures, qu'il était sans doute prévu de reproduire. Le manuscrit le plus ancien, du XIII<sup>e</sup> siècle, contenant la partie corrigée, présentait lui aussi une riche illustration, ce qui peut laisser penser que le modèle de **O** aurait pu provenir du même centre, ou du même commanditaire. Il faut, en effet, qu'il y ait une raison pour reproduire ce manuscrit "défaillant". Mais, cette raison ne semble pas être la valeur accordée à la rédaction originelle, puisque les premiers chapitres ont été remplacés par une autre source, et que certaine lacune laisse malgré tout supposer qu'une partie du texte n'a pas été recopiée. On pourrait supposer que **O** est un vestige d'une pratique qui a été répandue, avant que l'usage de donner la première partie corrigée complétée par la deuxième partie originelle ne la remplace totalement, condamnant les manuscrits précédents à la relégation et à la disparition. Dans le cas contraire, on ne s'explique pas bien la bizarrerie de ce manuscrit. Et l'on pourrait penser que la théorie de Cingolani est une rationalisation réussissant à donner une cohérence à un manuscrit effectivement défaillant. Car, si, pour cette raison de bizarrerie, on préfère imaginer qu'une autre des hypothèses envisagées par le critique est la bonne, à savoir que le compilateur aurait pu vouloir intervenir sur la chronique de Desclot, en la résumant, en la "démystifiant", en ajoutant quelques passages non centrés sur Pierre II, en supprimant un certain nombre d'autres..., on obtient une chronique en partie défigurée, moins intéressante littérairement et historiquement, mais qui pourrait peut-être aussi répondre à une motivation cohérente<sup>167</sup>. En fait, cette hypothèse, si elle était vérifiée, ou même simplement travaillée, pourrait faire ressortir la pertinence des interprétations de Cingolani en ce qui concerne l'analyse du projet de Desclot. Ce qui serait remis en cause serait surtout la compréhension des

---

167 Cette hypothèse est écartée par le critique du fait qu'il semble établi que la deuxième version, ou version traditionnelle, est postérieure à la première. Mais, pour montrer cela, il donne l'exemple d'une modification d'une dénomination correcte d'un point de vue historique dans la première rédaction et déformée rhétoriquement dans la seconde, et un autre exemple (même page: p.606) d'une correction en sens inverse, c'est-à-dire dans le sens de la précision historique. On comprend la différence entre ces deux exemples et la justification trouvée par Cingolani, mais n'est-ce pas aussi la démonstration qu'on peut lire les faits dans divers sens?

conditions d'écriture: le rapport entre succession réelle des événements, délai de transmission des informations et temps de la rédaction. Cingolani fait beaucoup intervenir cette dimension pour expliquer les différences entre les deux rédactions, et cela, semble-t-il, avec beaucoup de justesse. Signalons, malgré tout, pour continuer dans le sens de la note précédente, que le fait de présenter l'erreur de datation concernant le début des Vêpres siciliennes, présente dans de nombreux manuscrits dans le titre du chapitre 81, comme une "*prova indiretta*" de l'envoi par les Siciliens d'une lettre à Pierre II pour l'informer de leur rébellion, nous paraît assez hasardeux, et encore plus le fait d'y voir un signe de l'antériorité de la version recopiée dans O. (Voir *La storiografia...*, p.605, et *Historiografia...*, p.373). Car, si nous comprenons bien, Cingolani tire de cette simple erreur de date la conviction qu'elle signale celle de l'arrivée probable des émissaires siciliens, dont on n'a aucune autre confirmation. C'est là sans doute une hypothèse intéressante, la possibilité d'un indice, mais peut-on y voir une preuve? L'édition de la version de O, et la poursuite des recherches sur l'ensemble de la tradition manuscrite, contribueront certainement à éclairer définitivement le problème de cette double rédaction, et confirmeront, probablement, l'hypothèse de Stefano Maria Cingolani.

#### *Problèmes originels: le complexe de Constantinople*

Les considérations qui précèdent ont illustré la condition -ou la tendance-, propre à la lecture, qui reformule les textes, les identifie selon de nouveaux critères, attribue à leurs auteurs des croyances, se construit sur ses propres hypothèses... C'est un beau paradoxe, souvent souligné: les textes sont faits pour être lus, leurs lectures leur appartiennent, les révèlent et les enrichissent; mais, en même temps, elles les réinventent, les déforment, les font disparaître. La lecture, dans son activité de reconnaissance des codes et de discrimination entre représentant et représenté, a directement affaire au domaine de la loi. Le texte représente une croyance à laquelle le lecteur adhère, ou bien qu'il rejette, ou bien encore qu'il observe avec neutralité, mais qui est de toute façon une croyance élaborée en commun avec lui, et qui de ce fait apparaît plus ou moins nettement. Cela dit, une fois admis que la problématique du sérieux et du parodique est indissociable de la question de la lecture, il n'en reste pas moins qu'on rencontre dans les textes des éléments favorisant cette problématisation. Ces éléments sont les ambiguïtés maintes fois soulignées: fictionnalité des chroniques, hybridisme des romans. Pour percevoir que ces ambiguïtés-là ne sont pas seulement une question de lecture, nous pouvons observer qu'elles sont en grande partie liées, dans les oeuvres de notre corpus (sauf le cas particulier de la chronique de Desclot, qui n'est concernée



qu'indirectement, par sa reprise dans la chronique de Muntaner et dans *Curial e Güelfa*), à un phénomène particulier, qui se caractérise par un mélange très riche de réel et d'imaginaire, et que nous appellerons “le complexe de Constantinople”. Il s'agit de thèmes historiques et légendaires connus et importants, à la fois distincts et en rapport les uns avec les autres, repris par les oeuvres -qui se retrouvent de ce fait liées mutuellement en amont de tous les procédés de citation et d'imitation déjà évoqués. Disons que c'est ce lien commun avec un objet qui symbolise le rapport de l'historique et du légendaire, du réel et de l'imaginaire, qui peut justifier, ou au moins éclairer, une bonne partie de l'ambiguïté rencontrée, et qui permet de donner un sens concret à l'alternative posée, entre sérieux et parodique, tant pour les chroniques que pour les romans. Nous aborderons donc dans une nouvelle perspective, successivement, tout en insistant sur les rapports mutuels, les thèmes déjà rencontrés du *topos* de Constantinople, des historiens de la guerre de Troie Darès et Dictys, et des Voeux du Faisan consécutifs à la chute de Constantinople.

### Le *topos* de Constantinople

On a souvent fait le rapprochement entre le récit de Muntaner et celui, historique et autobiographique lui aussi, de Xénophon qui dans *l'Anabase* rapporte une fameuse expédition de guerriers grecs jusqu'en Perse et retour. Cette expédition, qui d'ailleurs à la fin de son périple passe par la modeste bourgade de Byzance, peut rappeler celle de Roger de Flor et ses almogavares jusqu'aux Portes de Fer, ou Portes de Cilicie (un passage à travers les Monts Taurus vers la Petite-Arménie)<sup>168</sup>. Mais ce parallèle, bien que suggestif, notamment en raison de la nature elle aussi assez ambiguë de l'oeuvre antique, était bien sûr totalement ignoré de Muntaner, et pour cette raison il ne nous intéresse pas ici. Par contre, il est une autre référence littéraire qui d'une façon ou d'une autre a dû influencer non seulement son récit, mais l'aventure elle-même qu'il rapporte. Il ne s'agit pas d'une référence au sens strict d'un emprunt à un texte précis, mais plutôt d'une inscription dans un schéma culturel qui motive aussi bien les actions historiques que les représentations littéraires. Nous avons déjà parlé du *topos* de Constantinople, cité par Josep Pujol d'après la formulation de Luciana Stegagno Picchio, à propos de la structuration d'une intrigue narrative dans *Tirant lo Blanc*. Ce que nous voudrions souligner ici, c'est le fait que ce *topos* concerne déjà l'aventure de Roger de Flor. Et la question se pose des rapports entre ce *topos* et la forme romanesque du récit de Muntaner, particulièrement à cet endroit, dont nous avons vu qu'elle était interprétée par Lola Badia comme

---

168 Michel Zimmermann doute que la Compagnie catalane soit réellement parvenue jusque là. Voir ZIMMERMANN, M., “Orient et Occident dans la chronique de Ramon Muntaner. A propos de l'expédition de Romanie.”, *Le moyen âge, revue d'histoire et de philologie*, 94, Liège, 1988, (p.203-235), p.214.

une incapacité à saisir la réalité de façon objective et critique. Muntaner raconte de façon romanesque, certainement en toute conscience, une série d'aventures qui sont inspirées par ce *topos* que nous rappellerons ici d'après la traduction française du livre de Luciana Stegagno Picchio<sup>169</sup>:

Dans sa forme la plus schématique (fabula) le *topos*, du XIII<sup>e</sup> siècle au XV<sup>e</sup>, se présente en ces termes: dans le cadre de la ville "souveraine entre toutes" un vieil empereur, investi de la suprême autorité spirituelle et temporelle en tant qu'héritier du trône de Constantin, mais physiquement affaibli et accablé par la mort de son fils survenue au cours de la guerre contre les Turcs, accepte l'aide que lui offre un chevalier errant pour défendre son territoire menacé par l'ennemi. Le chevalier accomplit dignement son mandat, bat les infidèles et monte sur le trône de Byzance, en épousant la fille du monarque d'Orient. (p.11)

En adaptant sa narration à cet arrière-plan romanesque, Muntaner pouvait réduire certaines différences existant entre la réalité et le modèle: Roger de Flor n'était pas un chevalier errant, mais un chef d'armée; il ne porte pas secours à un vieil homme par compassion pour sa dignité menacée, mais en vertu d'un contrat négocié qui comprend le mariage avec une nièce de l'empereur et l'accès à certaines hautes fonctions; il ne vient pas remplacer un fils mort au combat, mais entre au contraire en conflit avec celui-ci, et se fait finalement assassiner à son instigation, pas pour des raisons de rivalité personnelle mais d'opposition politique et de lutte pour le pouvoir. Le chroniqueur ne dissimule d'ailleurs pas totalement tous ces éléments réels, mais il fait en sorte d'attribuer à Roger de Flor tout le caractère héroïque et providentiel provenant du chevalier errant de la légende, et impute à une famille impériale dénaturée tous les éléments négatifs de cette réalité. Ce choix d'une écriture légendaire n'est pas qu'une opération de maquillage. Il se justifie d'abord, selon nous, par la conscience que l'entreprise de Roger de Flor s'était rapprochée au plus près de la concrétisation de ce *topos*, qui faisait figure de rêve absolu pour bon nombre d'ambitieux de l'époque. On ne manque pas d'exemples, en effet, de projets d'occidentaux cherchant à conquérir le trône impérial. Issus de la famille royale de France, on trouve deux autres personnages de la chronique de Muntaner qui ont oeuvré sans succès pour parvenir à cette fin: Charles d'Anjou, et Charles de Valois, qui avait épousé Catherine de Courtenay pour devenir "empereur titulaire". On a pensé aussi que le fils de Pierre II, le roi Frédéric de Sicile espérait s'attribuer ce trône à l'issue des exploits de la Compagnie catalane, occupée à ravager les terres de l'empereur. Il s'agit là sans doute d'appétits territoriaux chez des princes qui voient dans Constantinople une proie affaiblie et prestigieuse, mais cela devait représenter malgré tout une tentative de réalisation historique d'un désir très valorisé du point de vue culturel, en plus de correspondre à la réaffirmation d'un droit conquis par les Latins lors de la quatrième croisade qui avait donné lieu à la conquête de la ville

---

169STEGAGNO PICCHIO, L., *La méthode philologique. Ecrits sur la littérature portugaise*, II. La prose et le théâtre, Chapitre 4.1: "Vitalité d'un *topos* littéraire: La Cour de Constantinople", Fundação Calouste Gulbenkian, Centro cultural português, Paris, 2008.

impériale, ce sur quoi nous allons revenir.

Luciana Stegagno Picchio sépare deux périodes historiques pour la considération du *topos*: avant et après 1453. Pour la période ancienne, on y lit une certaine rivalité entre la cour d'Arthur et celle de Constantinople, exprimée à travers un sentiment de supériorité des occidentaux (art. cit., p.13-14): Cligès vient se faire adouber par Arthur, avant de repartir hériter du trône impérial; les chansons de geste, “Jourdain de Blaye, Galiens li Restorés, etc...” (p.16), mettent l'accent sur les supplications d'aide adressées par l'empereur, de même que “le roman anglo-normand *Gui de Warewic* dont on peut placer la composition entre 1232 et 1242 et qui, après avoir connu une vogue extraordinaire au moyen âge, devait ensuite constituer vers la fin du XVe siècle le noyau principal du roman catalan, *Tirant lo Blanc*” (p.17). Après 1453, la signification du *topos* change obligatoirement: l'opposition entre Orient et Occident ne correspond plus, en Espagne, qu'à la menace turque et à la nécessité d'achever la *Reconquista* (p.23). Pourtant, le *topos* se maintient, sur un plan désormais purement imaginaire ou mythique, par exemple dans *Palmerín de Olivia*. Stegagno Picchio distingue alors deux branches dans la littérature chevaleresque hispanique, selon que le héros appartient à la sphère bretonne (plus rigide respectueuse des principes) ou qu'il appartient à l'Orient (moins antagonique et plus fusionnel) (p.25). *Tirant lo Blanc*, qui est le premier roman de la nouvelle série, présente la particularité (une de plus) d'appartenir aux deux mondes, de relever à la fois de la chanson de geste occidentale et du destin identificatoire oriental (même page).

Ces considérations (ancienneté du modèle, supériorité occidentale, état de faiblesse de l'empereur) confirment la validité du schéma topique pour la narration de Muntaner (que Stegagno Picchio évoque p.20, et dont elle souligne l'apport d'une “nouvelle composition chrétienne aux récits de chevalerie”), et d'autre part (nouvelles conditions historiques, reconfiguration des destinées possibles pour les chevaliers, nouvel imaginaire oriental), elles introduisent la complexité du rapport de *Tirant lo Blanc* à ce même schéma. On sait, d'autre part, que ce roman exploite la proximité symbolique et géographique entre Constantinople et Troie pour, à partir des *Histoires troïanes* (la traduction catalane de l'oeuvre de Guido delle Colonne) et d'autres oeuvres néo-classiques, situer dans la capitale impériale une quantité d'intrigues inspirées par le cycle héroïque troyen<sup>170</sup>. Alors, nous voudrions évaluer la possibilité que pour Muntaner aussi Troie ait été liée à Constantinople, et éventuellement confirmer à partir de là qu'il avait conscience de construire son récit en s'appuyant sur des représentations culturelles et littéraires.

L'association des deux villes était un fait culturel au moins depuis la quatrième croisade. On peut

---

170 Voir PUJOL, J., *La memòria...*, op.cit., p.67

imaginer que les chevaliers français qui y participaient étaient nourris des inventions du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, qui venaient s'ajouter aux légendes sur les origines troyennes des Gaulois et des Francs, qui ont eu cours entre le VIIe et le XVe siècle<sup>171</sup>. Colette Beaune précise les conditions de cette identification:

Mais c'est la croisade de 1204 qui fit définitivement des croisés des Troyens. C'est une guerre contre des Grecs qui aboutit au sac de Byzance et à la création de l'Empire latin d'Orient. Ces événements pouvaient apparaître comme une vengeance du sac de Troie, les Francs-Troyens récupérant sur les Grecs félons les territoires de leurs ancêtres. (p.65)

Robert de Clari, modeste participant de cette croisade, l'exprime avec ses mots:

Troies fu a nos anchiseurs, e chil qui en escaperent si s'en vinrent manoir la dont nous sommes venu; et pour che que fu a nos anchiseurs, sommes nous chi venu conquerre tere.<sup>172</sup>

Dans la *Crònica*, on trouve bien une vision péjorative des Grecs (chap.203), proche de celle projetée par les Français, qui les trouvaient présomptueux et peu courageux, mais cela peut être simplement dû à la similitude des situations: deux troupes militaires faisant irruption dans une cité culturellement plus développée. Par ailleurs, on peut apprécier la méconnaissance du chroniqueur au sujet de cette quatrième croisade, d'après le récit qu'il en fait au chapitre 261: il se trompe sur la date, "*bé ha dos-cents anys*", sur les circonstances (un simple pèlerinage, "*perdonança*", et non une croisade; mais, ne serait-ce pas une atténuation volontaire de la part de Muntaner, qui tient à donner une représentation positive de cette intervention?), sur les responsables, "*lo duc de Bergunya e un seu germà qui era comte de la Marxa*"... Mais, il en sait assez pour expliquer qu'avec l'appui du pape, ces deux frères ont remis sur le trône un empereur légitime qui en avait été chassé, et que c'est de cette époque que date la présence française en Morée. Dans l'ensemble, malgré tout, le faux l'emporte sur le vrai, et cette fausseté s'explique autant par une méconnaissance dissimulée derrière un récit prétendument savant, que par l'intention de donner une explication, cohérente avec ses principes, à la succession des changements de souveraineté qui avait affecté cette région: défense du droit, de la religion, approbation populaire, répartition des bénéfices de la victoire, domination d'une aristocratie heureuse, victoire finale des Catalans qui se sont emparés du duché d'Athènes. C'est une version arrangée de l'histoire, mais dans laquelle on ne trouve pas d'écho du *Roman de Troie* ou de la mythologie troyenne associée à Constantinople.

Finalement, il n'y a qu'un seul endroit dans la chronique où cette association apparaisse de façon

171 Voir BEAUNE, C., Naissance de la nation France, Gallimard, Paris, 1985, p.22.

172 Robert de CLARI, La conquête de Constantinople, éd. Philippe Lauer, Champion, Paris, 1956, p.CVI.

assez explicite, au chapitre 214. Lola Badia ironise sur les “expériences touristiques” que rapporte le chroniqueur dans ce chapitre, à propos de l'emplacement de Troie, effectivement proche de leur base de Gallipoli, et du récit de la guerre destructrice et vengeresse qui avait succédé à l'enlèvement d'Hélène par Pâris<sup>173</sup>. Mais, ce n'est pas pour étaler ses maigres connaissances que Muntaner fait référence à ce moment-là à cette histoire. En effet, il s'apprête à raconter l'embuscade qui va coûter la vie à Roger de Flor, et la mention qu'il fait de la destruction de Troie correspond à une anticipation de la “vengeance catalane” qui va elle aussi dévaster la région. Donc, même si Lola Badia a raison de souligner que Muntaner ne voit pas, ou ne connaît pas, d'autre contenu à cette histoire que celui d'une destruction, destinée à se répéter indéfiniment, on doit noter ce fait qu'il compose son récit en jouant avec la symbolique culturelle des lieux où s'est déroulée leur aventure. Pour conclure sur ce point, on dira que la version romanesque que Muntaner donne de l'action de Roger de Flor s'inscrit d'abord dans le cadre du discours persuasif et constitué de figures que nous avons déjà analysé, dans le cadre aussi de son écriture d'une histoire orientée, toujours explicable selon ses principes, et qu'elle s'appuie sur la symbolique culturelle attachée aux légendes de Constantinople et de Troie, dans une mesure significative pour la première et plus modeste pour la seconde. Nous ne saurions pas distinguer plus précisément ce qui relève, dans l'adaptation de ce récit au *topos*, de l'invention littéraire de Muntaner et de l'action historique elle-même, qui tendait à réaliser un rêve culturellement programmé. Par rapport à la réalité, il est clair que Muntaner maquille et manipule. Mais, cette manipulation conserve en quelque sorte une certaine fidélité avec ce qui s'est passé, si les acteurs avaient pour ambition de s'inscrire dans le mythe. On constate donc que cette ambiguïté est déjà la même que celle que propose *Tirant lo Blanc*, écrit selon le même schéma, inspiré par la chronique de Muntaner, par le roman *Guy de Warwick*, ou encore par le *Cligès* (dont on perçoit quelques échos, à l'occasion). Sauf que la réalité historique à laquelle on peut rapporter le roman est de signe totalement contraire. L'interrogation sur *Tirant lo Blanc* représente donc une raison supplémentaire d'associer la chronique de Muntaner au “complexe de Constantinople”, que l'on pourrait définir de ce fait comme la conjonction d'une circonstance historique et d'une représentation culturelle, interprétable aussi bien en termes de fictionnalisation et de parodie qu'en termes d'écriture historique et de célébration.

### Darès et Dictys

L'intrigue de *Curial e Güelfa* ne situe pas ce roman dans le même *topos*, malgré une espèce de

---

173 Voir BADIA, L., “Veritat i literatura...”, art.cit., p.34.

passage obligé, qui vers la fin (III, chapitres 28 à 33) fait de Curial un grand chef militaire qui parvient à délivrer du péril turc Constantinople et son empereur infiniment reconnaissant. Malgré tout, ce roman peut se rattacher à notre “complexe de Constantinople” en raison de la représentation qu'il donne du procès, déjà plusieurs fois évoqué, entre d'un côté Homère et de l'autre Darès et Dictys. Plusieurs raisons justifient, selon nous, ce rapprochement: d'une part, ce procès porte, au fond, précisément sur ce thème de la faille entre le réel et sa représentation; d'autre part, le thème de la valorisation des deux pseudo-historiens par rapport à Homère a notamment été transmis par la vogue du *Roman de Troie* (et ses résumés prosifiés) dont on a dit qu'il pouvait être associé à l'épisode de la quatrième croisade, à la représentation des Grecs contemporains comme ennemis des Troyens, et à la justification de la prise de Constantinople; enfin, parce que Guido delle Colonne a repris ce thème, sans d'ailleurs signaler qu'il rédigeait son oeuvre à partir du *Roman de Troie* (ou plutôt de l'une de ses prosifications<sup>174</sup>), et que sa narration joue un grand rôle pour *Curial e Güelfa* et pour *Tirant lo Blanc*, roman dans lequel elle est employée par Martorell justement à la liaison de la légende troyenne avec le *topos* de Constantinople.

Nous reviendrons donc ici, en nous appuyant sur un article très instructif de Francesco Bruni<sup>175</sup>, sur les rapports entre vérité et littérature tels que ce procès les exemplifie, ce dont nous avons commencé à parler dans notre première partie.

Francesco Bruni nous permet de mieux comprendre l'insertion de *Curial e Güelfa* dans cette longue tradition de réflexion polémique au sujet de la séparation entre “fable” et “histoire”. Par exemple, la distinction de deux plans, l'un mythologique ou allégorique (analysé de façon préférentielle par Lola Badia), l'autre réaliste ou chronistique, se trouve très concrètement liée à cette tradition. En effet, si nous résumons un peu les choses, les traités de Darès et Dictys sont des réécritures parodiques de l'épopée homérique, survivants d'une série d'ouvrages qui reprochaient au poème antique de mêler les actions des dieux et celles des humains, et par conséquent la fable et l'histoire. Ces ouvrages se caractérisent donc par l'exclusion des dieux (moins prononcée chez Dictys que chez Darès), mais aussi par le choix de la prose, celui de l'ordre naturel chronologique contre l'ordre artificiel poétique, de même que par une présentation très amoindrie de la valeur des héros, ou par l'accent mis sur les intrigues de palais et les mesquines motivations personnelles et non sur la bravoure des combats: “*quasi una storia guardata scandalisticamente dal buco della serratura*” (p.762). Cet aspect, repris et renforcé dans un sens moralisateur et chrétien par Guido, éclaire

---

174 Voir ROUBAUD-BENICHOUS, S., *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte.*, Champion, Paris, 2000, p.65.

175 BRUNI, F., “Tra Darete-Ditti e Virgilio: «fabula» e storia, “ordo artificialis” e “ordo naturalis”», *Studi Medievali*, 37, f.II, Spoleto, 1996, p.753-810.

particulièrement l'opposition public / privé traitée de façon burlesque dans *Tirant lo Blanc*. Mais, *Curial e Güelfa* fait beaucoup plus explicitement référence au débat théorique qui sous-tend cette opposition de styles, tout en ne laissant pas très clairement percevoir si son auteur a choisi de prendre parti, ou bien s'il prétend réunir les points de vue, ou encore, ce qui serait une position éminemment parodique, s'il met en scène l'opposition de ces deux formes narratives pour illustrer la difficulté du problème, une difficulté qui est aussi celle de son personnage pris entre des identifications contradictoires.

Voyons quelques éléments caractéristiques de la façon dont l'auteur pratique les deux styles. Nous avons déjà signalé que, pour nous, la lecture que fait Lola Badia, selon laquelle l'auteur veut légitimer son style réaliste en montrant sa capacité à produire aussi une fiction interprétable allégoriquement, devait se heurter, malgré toute la pertinence de son interprétation des contenus intellectuel et moral, aux effets parodiques produits par la conflictualité entre ces deux styles mis en présence. Cette conflictualité nous semble pouvoir être éclairée par les apports de Francesco Bruni. Par exemple, celui-ci montre que, la tradition de la polémique entre Darès-Dictys et Homère perdurant, même quand le grand poète n'était plus connu que par ouï-dire, et se réduisant à un débat entre "histoire" et "fiction", on pouvait trouver des exemples d'auteurs professant dans ce cadre une virulente aversion à l'encontre de la poésie. Bruni cite un extrait du prologue d'une versification anonyme de Darès, datant du milieu du XIIe siècle, que nous reproduisons à notre tour, tant les correspondances avec *Curial e Güelfa* sont frappantes:

Hystoriam Troye figmenta poetica turbant;  
unde licet magnis Fortuna sit invida ceptis  
dignaque tam longis non sit michi buccina bellis,  
mens tamen incaluit vestigia fida sequendo  
Daretis Frigii Troyanum scribere bellum.  
At michi Cyrreo, si quis respondet, ab antro  
ad mea scripta deum non estimo sollicitandum,  
scilicet Aoniis me iudice vatibus impar.  
At cui mira magis quam vera canenda videntur,  
ille caballinam scripturus vadat ad undam,

ut virides hedere cingant ornetque poetam.

Non ego sum, quoniam nil fingo, poeta vocandus.” (p.765)

Francesco Bruni montre la rudesse polémique de ce prologue dans lequel l'auteur feint la modestie par rapport aux poètes aidés des Muses pour mieux les moquer et s'en distinguer. “*Come si vede, non è respinto un aspetto della poesia, ma la poesia in sé, ritenuta affabulatrice, fictio che genera menzogna*” (même page). L'auteur de *Curial e Güelfa* fait référence aux mêmes éléments, tout en affichant un positionnement différent: rappelons le prologue du troisième livre de *Curial e Güelfa*, dans lequel l'auteur se déclare indigne des Muses, et demande des excuses pour ce livre qui contient des “*poétiques ficcions*” (III, p.13) mal écrites. Les Muses accueillent néanmoins Curial sur le Parnasse, lui disent qu'elles l'ont toujours protégé sans qu'il s'en rende compte, lui demandent de soutenir Homère contre ses accusateurs. Lorsqu'il émerge de son rêve, Curial a le front couronné de laurier. On pourrait, alors, penser que l'auteur se distingue de Curial comme le polémiste anti-poésie se distinguait des inventeurs de fictions, mais lui-même ne se prive pas d'imiter les poètes:

*E mentre ells axí stiguessen, una armonia tan suau, una musical dolçor, ferí les orelles de Curial, car Apol.ló, ab la sua viola sonant, cantà tan dolçament, que yo no pusch creure que les serenes qui retenien Ulixes no fossen retengudes per tanta dolçor. Axí mateix Febus començà obrir lo carcaix e, trametent sagetes per tot lo món, il.luminants la faç de la terra, daurà lo loch on Curial stava. Axí que Curial, torbat, alargà los ulls e inclinà les orelles vers aquella part; viu los lorers reverencialment inclinar-se, e lo sol ab lo seu carro de quatre rodes tirat per aquells quatre cavalls, ço és, Titan, Etheus, Lampaus e Philogeus, venir fort yvarçosament, en manera que a Curial fonch vejares aquell ésser lo pus clar jorn que ell jamés hagués vist, e per la temperància de les vapors los ulls de Curial sostengueren longament aquella resplendor.* (III, chap.9, p.80)

On peut, cette fois, se dire que l'auteur veut tout simplement réconcilier les deux courants, comme en témoigne d'une certaine façon le jugement prononcé par Curial, plus équilibré que ce que l'irritation manifestée par Apollon contre Achille et les reproches adressés à Homère avait laissé présager:

“-Yo trobe Hèctor ésser lo millor cavaller que fos entre los troyans, e Achil.les lo millor que fonch en los grechs; e que Hèctor féu més, pus solemnes e majors coses, hach més virtuts e fonch menys viciós; Achil.les ferí bé a Hèctor, car en batalla cascú deu cercar son avantatge. Homero ha escrit libre que entre los hòmens de sciència man que sie tengut en gran estima; Dites e Dares scribiren la veritat, e axí ho pronuncie.” (II, chap.10, p.90)

Cette vision conciliatrice est en quelque sorte celle que retiennent Lola Badia et Stefano Maria Cingolani lorsqu'ils reconstituent le discours théorique de l'auteur, comme nous l'avons présenté dans notre première partie, et rappelé brièvement ci-dessus. Mais, nous voudrions insister au



contraire sur les éléments qui font ressortir la conflictualité des courants en présence, ce qui nous semble aussi pouvoir correspondre au projet de l'auteur. Tout d'abord, cette conflictualité mise en scène tient pour nous davantage à celle du débat Darès-Dictys / Homère qu'à celle sur laquelle insistent les deux critiques, qui considèrent malgré tout un conflit sous-jacent à l'opposition des styles que l'auteur veut réconcilier, à savoir culture savante allégorique / roman réaliste de type chronique. Ensuite, si l'auteur mélange les genres et semble vouloir les concilier, il n'en reste pas moins qu'il joue avec leur dissociation et leurs incompatibilités. Nous avons déjà évoqué dans les chapitres précédents les ambiguïtés et contradictions touchant aussi bien le narrateur que le personnage de Curial. Tout cela appartient bien sûr à la même problématique. Mais, nous voudrions la reprendre en insistant sur l'aspect parodique perceptible dans la mise en scène du procès d'Homère.

L'idée de ce procès pourrait être venue de jeux courtois au cours desquels cette représentation était pratiquée, comme nous l'apprend Lola Badia<sup>176</sup>. Cela entre en résonance avec d'autres épisodes dans lesquels l'arrière-plan courtois est perceptible, lié justement à la dimension de spectacle et de jeu de rôles et à l'ambiguïté qui s'y produit entre réalité et fiction. Mais, nous n'avons pas les moyens de développer ce point à propos du procès en lui-même. Nous préciserons simplement ici les implications de la représentation du débat Darès-Dictys / Homère pour la lecture du roman.

L'idée de ce procès n'est donc peut-être pas totalement originale chez l'auteur de *Curial e Güelfa*, mais, que ce soit de son fait ou que ce soit par le truchement de représentations en vogue, cette idée peut être mise en rapport avec cet aspect rappelé par Francesco Bruni: le problème né du mélange entre dieux et humains dans le cadre d'un récit historique. Comme nous le disions plus haut, c'est cette question qui est à l'origine de la polémique et de la rédaction des ouvrages des pseudo-historiens. Benoît de Sainte-Maure amplifie dans son prologue une phrase de celui de Cornélius Népos, au *De excidio Troiae historia* de Darès, "*De qua re Athenis iudicium fuit, cum pro insano haberetur, quod deos cum hominibus belligerasse scripserit*" (cité d'après l'article de Bruni, p.761):

Quant il en ot son livre fait

E a Athenes l'ot retrait,

Si ot estrange contençon:

---

176 "De la "reverenda letradura"...", art.cit., p.6. On a aussi rapproché cet épisode du couronnement de Pétrarque par Robert d'Anjou, à l'occasion duquel le poète reçut la couronne de laurier d'Apollon, comme Curial. Sans doute la référence y est-elle, mais le procès représenté ne nous semble pas avoir pour seul but la glorification de Curial en tant que poète et savant.

Dampner le voustrent par raison  
Por ce qu'ot fait les damedex  
Cumbatre o les homes charnex.  
Tenu li fu a desverie  
E a merveillose folie  
Que les dex, cum homes humains,  
Faiseit cumbatre as Troïaens,  
E les deuesses ensement  
Faiseit cumbatre ovoc la gent.  
E quant son livre reciterent,  
Plusor por ce le refuseent.  
Mes tant fu Omers de grant pris  
E tant fist puis, si cum je truis,  
Que sis livres fu receüz  
E en autorité tenuz.<sup>177</sup>

Donc, l'idée d'un procès pourrait venir de là, et ce serait un élément supplémentaire, avec les ressemblances notées plus haut entre le roman et la versification du livre de Darès, pour faire apparaître l'intérêt de l'auteur pour cette tradition polémique. En tout cas, ce n'est pas chez Guido delle Colonne, qui est un maillon important de cette tradition, et qui est cité à diverses reprises par l'auteur, qu'il a trouvé cette allusion à un "procès", ou à ce que l'on peut envisager comme l'esquisse d'un procès (surtout si l'on y associe la condamnation d'Homère par Platon, reprise par Saint Augustin), puisqu'elle ne s'y trouve pas (p.787). En revanche, Guido surenchérit dans la diatribe contre les poètes inventeurs de fables, et de cette façon il renoue avec les origines de la polémique (p.783); il rejette les dieux païens et élabore à leur propos des rationalisations évhéméristes; il insiste sur la disqualification des héros et blâme le parti-pris d'Homère en faveur des Grecs; mais, c'est plutôt contre Ovide, qu'il connaît, que vont ses préjugés anti-érotiques et son refus de compatir aux peines d'amour (p.787-789).

---

<sup>177</sup>Benoît de Sainte-Maure, *Le roman de Troie*, éd. Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vielliard, Le livre de poche, Paris, 1998, p.42, v.57-74.

Dans ce contexte, comment comprendre le jeu de l'auteur de *Curial e Güelfa*? Nous constatons de curieux effets dus à des rapprochements d'éléments contradictoires: si l'auteur a voulu prendre le parti des historiens, comme semblerait l'indiquer sa défense de la vérité contre ceux qui embellissent les faits, n'est-il pas bizarre de convoquer ce tribunal du Parnasse, de mêler des dieux à son histoire humaine, de faire d'Apollon, dieu païen, le connaisseur de toutes les vérités qu'il infuse à Curial (on se demande d'ailleurs pourquoi il a besoin de lui, qui paraît un peu hébété à cause de cette expérience)? N'est-il pas bizarre qu'il joue lui-même au poète, tout en reprenant les clichés projetés par les défenseurs de la vérité historique contre les prétentieux qui soupirent auprès des Muses? Ne sont-elles pas curieuses et comiques ces hyperboles (nous en avons déjà parlé) à propos de la valeur de Curial, disant que la seule chose qui lui manque, c'est d'être mise en valeur par un grand auteur qui sache “dorer les faits” (III, prologue, p.16), ce à quoi Apollon ajoute qu'il se retient d'en dire plus pour ne pas tomber dans le vice de l'adulation (III, chap.10, p.87)...? Et, n'est-il pas ironique ce renvoi à “*maestre Guido*” qui “*se és treballat molt en fer tals descripcions*”, à propos de la scène érotique entre Curial et Guelfe, qu'il s'abstient de décrire (III, chap.39, p.255), si Guido est précisément un auteur “anti-érotique”? Pour nous, il s'agit tout simplement pour l'auteur de s'amuser à renvoyer dos à dos “poètes” et “historiens” et leurs prétentions respectives à détenir la vérité. Cela n'est pas contradictoire avec la morale du “juste milieu”, que Lola Badia identifie comme étant le message du roman, mais cela comporte une dimension sceptique vis-à-vis de la représentation, associée au plaisir de la manipulation, qui renvoie à “l'esthétique baroque du gothique flamboyant”. Nous reviendrons sur cette question, et sur la différence que Michel Stanesco établit entre le gothique, qui ne serait pas sceptique en réalité, et le baroque, à propos des Voeux du Faisan et de leur représentation dans *Tirant lo Blanc*. Mais, nous voudrions dès à présent envisager selon ces critères, c'est-à-dire la spectacularisation et la fictionnalisation, associées aux jeux de rôles courtisans, la dimension historique de *Curial e Güelfa*.

Nous avons vu que ce roman est couramment perçu comme un roman historique, s'attachant, malgré quelques incohérences et superpositions d'époques différentes, à évoquer le temps et la figure de Pierre II, dans le but, selon certains, de délivrer un message politique valable pour la société contemporaine. Cette vision repose essentiellement, nous semble-t-il, sur l'importante présence de Pierre II dans le roman, et sur la conception de celui-ci comme imitation d'une chronique. Or, d'après la conception que nous venons de dégager à partir de l'épisode emblématique du procès d'Homère, l'imitation du genre historique ou chronistique peut être envisagée d'un point de vue parodique, avec un doute entretenu sur la réalité représentée et sur l'authentification idéalisante des héros. Ce doute, nous l'avons vu dans notre chapitre précédent, affecte le personnage de Curial,

mais pas celui du roi d'Aragon, qui apparaît, lui, effectivement tout droit sorti d'une chronique glorifiante: celle de Desclot, envisagée du point de vue de l'adhésion maximale à la croyance qu'il nous propose. Nous pouvons donc penser que ce qui intéresse l'auteur, c'est le contraste entre ces deux personnages: le roi étant un modèle pour Curial, mais chacun relevant d'un registre narratif différent; ou bien, Curial étant identifié au roi, mais dans un contexte qui n'est qu'une des modalités d'identification parmi celles que l'on peut rencontrer dans le roman. Cette question sur la nature des personnages rejoint celle du sérieux de la représentation historique. Alors, peut-on dire que *Curial e Güelfa* est un roman historique?

Une telle définition sous-entendrait que l'époque de Pierre II est prise comme objet de représentation, ou au moins fournit le cadre temporel de l'histoire. Il est vrai qu'il y a une indication dans ce sens: "*Havia en aquest temps en Aragó un rey molt noble e molt valerós en estrem, apellat don Pedro...*" (I, chap.25, p.185), et au livre II, pendant le tournoi de Melun, Curial et le roi se rencontrent et font cause commune. Mais, il est significatif que ces mentions et ces apparitions du roi d'Aragon ont lieu précisément à l'occasion de tournois ou de défis chevaleresques, comme si le roi n'existait en fait dans le roman qu'à ces moments-là. Nous avons vu, dans un chapitre précédent, que la participation de Curial au tournoi de Melun, et plus précisément sa mise en chemin, accompagné d'une dame rebaptisée "Fête" pour la circonstance, a tous les aspects de l'entrée dans un jeu de rôles, sauf que le sérieux des combats auxquels il se livre vient effacer plus ou moins la limite entre le réel et le fictif. L'évocation historique à laquelle donne lieu l'entrée en scène de Pierre II provoque un effet du même ordre. En effet, l'histoire de sa lutte avec Charles d'Anjou et le roi de France s'y rejoue à travers le tournoi. Le roi est arrivé *incognito*, comme Curial et comme le roi historique se rendant au duel de Bordeaux, à la manière d'un chevalier errant ayant passé par nombre d'aventures avec son épée pour seule compagne, et son désir le plus vif est d'affronter Charles d'Anjou (II, chap.12, p.102; et chap.16, p.123), qui ne participera pas au tournoi. Le comte de Foix sert à la fois le roi de France et celui d'Aragon, et va même s'interposer dans leur combat et recevoir le coup d'épée que Pierre destinait à son adversaire (II, chap.18, p.139), ce qui rappelle sa situation d'intermédiaire pendant l'invasion française. A l'issue du tournoi, certaines formulations renvoient sans équivoque à la chronique de Desclot: le roi (toujours *incognito*) dément être le chef des chevaliers qui l'accompagnent, "*los respòs que entr.ells no havia senyor ni major, car tots eren companys e amichs*" (idem, p.147), ce qui rappelle la déclaration du roi qui, dans la chronique, se présente comme un simple chevalier au service des siens; après quoi, ayant épuisé tous leurs adversaires, le roi et les siens parcourent le champ en tous sens sans rencontrer aucune opposition, comme cela s'était passé à Bordeaux (idem, p.148). D'autres événements du tournoi, tels que

l'attitude des Bourguignons ou les rapports avec les Anglais, sont plus difficilement interprétables dans ce contexte et paraissent renvoyer plutôt à l'actualité. Mais, ce sur quoi nous voudrions insister, c'est qu'il s'agit là de tout le contenu historique du roman, et qu'il consiste donc en une transposition au statut assez ambigu, à la fois réel et fictif, puisque le roi est présenté comme le roi réel et que son combat se présente sous la forme d'un tournoi. La ressemblance est assez frappante, nous semble-t-il, avec les tournois auxquels fait référence Michel Stanesco<sup>178</sup>, dans la lignée de celui qui est présenté de façon romanesque par le *Roman du Hem* ("Jeux d'errance...", *op.cit.*, p.88 et suivantes). Au tournoi du Hem, en 1278, avaient participé de nombreux nobles figurant des chevaliers de la table ronde et les combats avaient été scénarisés et représentaient des aventures courtoises, pleines d'inventions et d'imprévus. Il ne s'agit pas de dire que *Curial e Güelfa* présente de façon réaliste un tournoi qui aurait mis en scène les aventures historiques de Pierre et de ses ennemis, mais simplement de faire remarquer que l'effet du mélange entre réalité et fiction est similaire, comme si le tournoi était un événement propice au voyage dans le temps, et à la rencontre avec les modèles idéaux.

Cette seule base nous paraît donc insuffisante pour parler de roman historique, en tout cas au sens traditionnel de cette expression. Mais, il y a quand même un rapport à l'histoire. Il nous semble surtout motivé par la volonté de rapprocher Curial d'un modèle héroïque et parfait, mais il est significatif que le choix de ce modèle se soit porté sur un personnage historique. Cela renvoie à la perception de l'histoire comme une légende, ce qui est directement en rapport avec le débat Darès-Dictys / Homère dont nous venons de parler. Il nous semble donc cohérent de penser que l'auteur joue à mobiliser divers modes narratifs, divers types de rapport à la "vérité", dont il dénonce par ailleurs les lacunes (les récits historiques qui "dorent les faits", les fictions invraisemblables), pour faire apparaître le caractère instable et néanmoins asservissant de toute représentation, et les répercussions de ce fait sur la condition humaine. La vision de l'auteur n'est cependant pas tragique, puisqu'elle ne sort jamais vraiment du cadre courtois et qu'elle s'attache surtout à traiter de façon drôle et ironique des rapports de séduction. Ainsi, ce qui apparaît le plus important dans tout l'épisode du tournoi de Melun, c'est la rivalité entre les beautés de Fête et de Lachésis, et la position de Curial par rapport à cela: autant Fête, représentante de Guelfe et responsable vis-à-vis d'elle de l'attitude de Curial, que le lecteur lui-même, sont attentifs aux limites et aux écarts que peut ou non se permettre Curial. Et l'auteur additionne les motifs de quiproquo.

---

178STANESCO, M., *Jeux d'errance du chevalier médiéval. Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du moyen âge flamboyant.*, E. J. Brill, Leiden, 1988.

Concernant cette dimension courtoise, et en lien avec l'aspect historique, nous voudrions mettre en évidence une possible référence, apparaissant dans le roman, dont nous n'avons pas connaissance qu'elle ait été déjà signalée. Nous avons déjà évoqué les noms de Raimbaut de Vaqueiras et de Rigaut de Berbezilh. La *Vida* du premier peut être à l'origine de la trame de *Curial e Güelfa* et Curial apparaît dans le roman comme l'auteur de *Atressi con l'olifanz*, composition du second, qui a également inspiré à l'auteur le "contre-voeu" de Guelfe qui ne devait accorder son pardon à Curial que si la cour de France rassemblée au Puy-Notre-Dame, et les amoureux qui se trouveraient là, le lui réclamaient (II, chap.48, p.287). On a aussi trouvé des raisons historiques supplémentaires pour le choix du marquisat de Montferrat comme cadre des amours de Guelfe et Curial, choix déjà explicable par la *Vida* de Raimbaut de Vaqueiras: Antoni Ferrando rapporte les choix antiangevins des marquis du lieu, aussi bien à l'époque de l'invasion de la Sicile par Pierre II (époque qu'on suppose représentée) qu'à celle d'Alphonse le Magnanime, contemporaine de l'écriture du roman<sup>179</sup>. Mais, il y a donc une autre référence possible qui réunit marquisat de Montferrat, duché de Milan, cour de France, "puys" et troubadours, voeux courtois, et autres éléments, présents dans le roman, que nous allons indiquer.

Plutôt qu'une simple référence, il faut évoquer tout un contexte. La rivalité entre Guelfe, duchesse de Milan, et Lachésis, fille du duc de Bavière, peut évoquer celle de Valentine Visconti, fille du duc de Milan Jean Galéas Visconti, et d'Isabeau de Bavière. Les deux femmes, en fait, étaient cousines et avaient parmi leurs ancêtres des marquis de Montferrat, mais ce n'est pas pertinent pour notre parallèle, qu'il ne faut pas trop pousser au point de vue historique (par exemple, les Visconti étaient gibelins et non guelfes). Valentine fut mariée en 1389 à Louis d'Orléans, frère de Charles VI, lequel avait épousé Isabeau en 1385. Celle-ci devint très impopulaire, notamment quand elle dut assurer la régence à la suite de la maladie mentale de son mari. Une rumeur politique lui prêta une liaison avec Louis, le mari de Valentine. En 1407, celui-ci fut assassiné à l'instigation de son cousin Jean sans Peur, duc de Bourgogne. Valentine, inconsolable, se retira au château de Blois où elle fit graver sur le mur une inscription: "Rien ne m'est plus, plus ne m'est rien"; puis, mourut l'année suivante à l'âge de 40 ans. Ces éléments (les origines, la rumeur, la rivalité, la dépression) nous paraissent assez suggestifs, mais ils ne sont pas l'essentiel. Ce qui nous paraît déterminant pour le rapport avec *Curial e Güelfa*, c'est ce qui a trait à la *Cour amoureuse*<sup>180</sup>. A cette institution littéraire ont appartenu Louis d'Orléans, Antoine de la Sale, Boucicaut, Alain Chartier... Ce dernier en fut d'ailleurs exclu pour avoir écrit *La belle dame sans merci*, contrevenant ainsi à la règle principale de

---

179 Voir l' "introduction" à la traduction française du roman par J.M. Barberà, *op.cit*, p.32-33.

180 Voir BOZZOLO, C., et LOYAU, H., eds. *La Cour amoureuse de Charles VI*, t. I, II-III, Le Léopard d'Or, Paris, 1982-1992

l'institution, qui consistait à honorer les dames et donc à s'abstenir d'en dire du mal. Cette cour jouait à perpétuer les pratiques des troubadours, notamment au travers de réunions appelées *Puys* (en référence aux rencontres de troubadours au Puy au XIIe siècle?), dont elle n'avait d'ailleurs pas l'exclusivité puisqu'elles étaient répandues dans le nord de la France, et associées de façon préférentielle à la Vierge (par exemple, “le Puy de la Conception à Rouen, le Puy de l'Assomption à Dieppe, le Puy de Notre-Dame à Lille, à Valenciennes”<sup>181</sup>). L'auteur anonyme de *Curial e Güelfa* a-t-il eu un contact plus ou moins direct avec les activités de cette cour? En tout cas, la proximité thématique de son roman peut le suggérer, mais aussi l'appartenance à cette cour d'Antoine de la Sale, dont on a dit que son *Jehan de Saintré* présentait des similitudes troublantes avec notre roman (on peut d'ailleurs se demander s'il n'aurait pas dû être exclu lui aussi de cette cour, après le traitement infligé à Belle Cousine...), ainsi que celle de Jean le Meingre dit Boucicaut. La biographie de celui-ci pourrait avoir inspiré aussi bien l'auteur de *Curial e Güelfa* que Martorell: modèle de courtoisie, champion de tournois, chef militaire, gouverneur de Gênes, Grand Connétable de Constantinople...; il est nommé, comme nous l'avons dit, dans le roman, et Curial porte le même titre de Grand Connétable quand il défend Constantinople. Encore une fois, il ne nous semble pas que ces pistes aient été creusées jusqu'à présent, mais peut-être pourraient-elles nous faire progresser dans la voie de l'identification de l'auteur anonyme.

Pour conclure ces réflexions, nous dirons que le rapport à l'histoire dans *Curial e Güelfa* est effectivement riche et nourri de références aussi bien au passé qu'à l'actualité, mais c'est un passé sans réalité, plus par excès de références que par défaut. Pierre II apparaît lié à la pratique du tournoi et à l'exaltation de la chevalerie, il fournit un modèle auquel Curial peut s'égalier. Mais, la perfection de ce modèle est par ailleurs renvoyée aux récits historiques et aux fables poétiques qui, les uns comme les autres, ne disent pas la vérité. Cette séparation entre le réel et la représentation, ou entre l'apparence et la réalité, affecte, comme on l'a vu, le personnage de Curial, ce qui est un bon moyen pour lui donner, par effet de contraste, une certaine réalité. De toute façon, la séparation entre réel et représenté n'est pas absolue: il ne s'agit pas d'une parodie destructrice visant à annihiler le discours cité en le mettant au contact d'une réalité totalement contradictoire. Le roman joue avec l'ambiguïté en exhibant ses conventions (il est une chronique, il est un récit courtois), mais il s'y plie néanmoins: les vœux sont respectés et exaucés, Curial est reconnu et correspond à l'image archétypique. Tout en ayant été Autre, le roman revient au Même. En cela, il conjoint des lectures contradictoires: le réel et le fictif s'opposent et ne s'opposent pas, ce qui nous ramène à la structure paradoxale du “complexe de Constantinople”.

---

<sup>181</sup>*La cour amoureuse...*, op.cit., t.I, p.2.

## Les Voeux du Faisan

Nous avons déjà évoqué, en première partie, la lecture par Dominique de Courcelles de la scène des voeux de *Tirant lo Blanc* (chapitres 203 à 207), qu'elle voit aussi comme une conjonction de parodie et d'efficace: parodie des Voeux du Faisan et néanmoins réalisation dans la fiction de ce qui n'a pas été accompli dans la réalité (la défense de Constantinople), donc une manière de faire son deuil du passé et de se projeter dans un nouvel imaginaire, ce qui rappelle les deux époques du *topos* de Constantinople chez Luciana Stegagno Picchio. Nous sommes effectivement avec cet épisode au coeur de la problématique du sérieux et du parodique. Dans notre deuxième partie, nous sommes revenus sur la question de l'interprétation en termes parodiques ou sérieux de cet épisode et de celui du roi Arthur, qu'on peut lui rattacher. Nous avons vu que certains critiques prenaient l'ensemble au sérieux, comme une affirmation de l'esprit chevaleresque (Lola Badia) tandis que d'autres (Rafael Beltran) distinguaient entre une scène parodique (les voeux) et une scène moralement exemplaire (Arthur). De notre côté, nous avons estimé que le langage abscons employé par Arthur, ainsi que le jeu entre fiction et réalité qui caractérise cette insertion d'un “entremets” directement dans la trame du récit, évoquaient plutôt une intention parodique. Nous voudrions à présent reprendre et poursuivre ces réflexions en nous interrogeant sur le sens de ces épisodes par rapport au contexte historique.

La comparaison avec le récit du Banquet de Lille et les voeux prononcés alors<sup>182</sup> permet de confirmer que ces Voeux du Faisan sont bien le modèle de la scène correspondante dans le roman, et de constater que l'épisode d'Arthur est également lié à cette cérémonie. En effet, pour ce qui concerne ce dernier élément, l'épisode romanesque est introduit par l'arrivée à la cour de Constantinople de quatre demoiselles portant des noms “admirables”: *Honor*, *Castedat*, *Esperança* et *Bellea* (chap.189; t.I, p.419). Espérance prend la parole et explique à l'empereur qu'elles sont venues, avec Morgane, le supplier de les aider à retrouver Arthur qu'elles cherchent désespérément, condamnées qu'elles sont par Fortune à un exil éternel. Le récit des Voeux, de son côté, fait part de l'arrivée à la fin du banquet, après un grand nombre d' “entremets”, d'un cortège formé de porteurs de torches, de musiciens, d'une dame vêtue d'une robe blanche portant à l'épaule son nom écrit, “Grace Dieu”, et à sa suite douze dames accompagnées de chevaliers et représentant chacune une

---

<sup>182</sup>Voir *Les voeux du faisán, noblesse en fête, esprit de croisade: le manuscrit français 11594 de la Bibliothèque Nationale de France*, éd. Marie-Thérèse Caron, Brepols (Burgundica, 4), Turnhout, 2003, 420 p.



vertu. Grace Dieu est la seule à parler et elle explique que leur cortège est envoyé par Dieu auprès de tous les rois et princes chrétiens pour les encourager à partir en croisade contre les Turcs. Même si un seul des noms de ces vertus coïncide avec l'une des demoiselles du roman (Espérance), la transposition semble assez évidente. Un sens allégorique et sérieux paraît également transposable: les vertus chevaleresques et / ou religieuses circulent de cour en cour en recherche d'assistance. Ce parallèle qu'on peut établir entre les deux textes nous invite donc à interpréter la scène dans son ensemble en rapport avec le contexte historique de la chute de Constantinople.

Au moment où Joanot Martorell écrit son roman, entre 1460 et 1464, les Voeux du Faisan, prononcés en 1454, sont encore d'actualité mais peuvent déjà être l'objet de sarcasmes. Fin 1463, le pape Pie II promulgue une bulle de croisade dans laquelle il se plaint de l'inaction des princes; début 1464, l'initiateur de la cérémonie et principal artisan du projet, Philippe le Bon, fait état de son renoncement. De son côté, le romancier avait pu être touché de près par la chute de Constantinople et par ce projet de croisade: il appartenait à l'entourage d'Alphonse le Magnanime qui, avant 1453 avait aidé à la défense de l'empire et en 1455 s'était croisé lui aussi. Mais, diverses discordes et ruptures liées à la situation diplomatique entre Bourgogne, France et Angleterre, retardèrent et gênèrent l'exécution du projet. Venise aussi eut une attitude fluctuante. En 1458, Alphonse mourut et Martorell quitta Naples, étant désormais au service du Prince de Viana<sup>183</sup>. Selon Jaume Turró, Martorell fait part dans son roman de la même exaltation en faveur de la croisade que celle qui continue de s'exprimer littérairement à la cour de Naples et ailleurs dans le royaume. Ce seraient même ces événements, d'après Rafael Ramos cité par Turró, qui l'auraient déterminé à reprendre son projet primitif, *Guillem de Varoic*, sur des bases plus ambitieuses, et la vogue du roman dans les décennies suivantes serait un phénomène lié à l'idéal toujours d'actualité d'une croisade contre les Turcs.

Plusieurs possibilités de lectures se présentent donc, même en écartant celle qui ne tiendrait pas compte de l'actualité mais se situerait sur un plan purement légendaire et littéraire. Soit il n'y a aucune parodie dans toute cette séquence: elle exalte, d'une façon festive et joyeuse, la vertu chevaleresque, mise en valeur à travers l'épisode d'Arthur et celui des voeux de Tirant et ses proches, et promet la victoire finale contre l'ennemi. Soit à cette ambition se mêle une certaine dose de sarcasme, sans doute à cause du manque de résistance de la ville et du manque d'engagement de ceux qui ont promis de la défendre: Arthur est prisonnier à Constantinople, l'empereur ne sait pas ce

---

183voir TURRO, J., *Una cort a Barcelona per a la literatura del segle XV. (Conferència llegida al seminari de literatura medieval i moderna del departament de filologia catalana de la Universitat de Barcelona el 14 de novembre 2000)*, [www.narpan.net/documents/tirant.htm](http://www.narpan.net/documents/tirant.htm)

qu'est l'honneur (*"L'Emperador (...) féu-li demanar quina cosa és honor, com ell la ignoràs e jamés havia trobat home de ciència ni cavaller que lo hi hagués sabut dir."* (Chap.194, t.I, p.422)), les vœux prononcés sont ridiculement exagérés par rapport à ceux du banquet réel<sup>184</sup>. Soit on juge que la force parodique qui travaille le roman fait de ces scènes au contenu potentiellement grave un prétexte à une farce d'autant plus énorme.

A défaut de résoudre une fois pour toutes cette question, qui nous occupe depuis le début de cette recherche, nous pouvons essayer d'identifier les points de résistance: voir en quoi ces lectures sont incompatibles, et en quoi l'une ou l'autre se justifie mieux par rapport à la situation historique et par rapport au reste du roman.

Nous avons déjà observé que la lecture parodique ne peut se fonder que sur des éléments implicites, une lecture d'adhésion au sens premier ou apparent étant toujours possible. Voyons donc ce qui disparaîtrait si l'on ne retenait pas la lecture parodique, et si ces éléments paraissent importants pour la compréhension générale du roman. Si l'on retient donc l'hypothèse parodique maximale, on ne verra pas dans les aspects grotesques déjà soulignés un simple sarcasme à l'encontre des défaillances politiques de tel ou tel, mais bel et bien une mise en cause de l'idéal héroïque prétendument représenté de façon brillante par le chevalier Tirant. On sera, en effet, sensible aux motifs réels sous-jacents: cette scène qui re-présente un spectacle parmi les plus emblématiques de l'exaltation chevaleresque au service du Bien Public et de la Chrétienté, est prétexte à un discours didactico-moral chez Arthur, totalement à contre-emploi, qui vitupère notamment l'inconduite des femmes et prône la chasteté. Mais, on sait quel combat Tirant est en train de livrer pour obtenir les faveurs de Carmésine, et on sait à quelles extrémités ridicules cela le conduit parfois. Par exemple, on peut trouver effectivement ridicules les vœux qu'il prononce avec autant de forfanterie, simplement pour réagir à une farce elle aussi liée à son obsession érotique, puisqu'il s'agissait de faire mouiller par l'esclave maure, pour voir la réaction du chevalier, l'intrigante botte toute décorée de pierreries, que Tirant portait en permanence depuis qu'avec elle il avait atteint le "secret" de la princesse. On est fondé à penser qu'on a affaire ici à une exagération de ce procédé qui, depuis

---

<sup>184</sup>Par exemple, si l'on compare cet extrait du vœu de monseigneur de La Roche: "Je veue a Dieu, a Nostre Dame et au faisant que s'il est ainsy que mon tres redouté seigneur, monseigneur le duc de Bourgoingne, aille au saint voiage qui est empris et ordonné pour maintenir la foy et pour la deffense de la crestienté, je me trouveray en sa compagnie, s'il lui plait de sa grace, pour le servir de ma poissance autant qu'il y demourra et que la vie me durera. Et des le premier jour que me partiray, je ne metteray armure quelle qu'elle soit en mon bras droit; et avec ce ne me serray a table le mardy jusques a temps que je me seray trouvé en besoigne contre les ennemis de la foy ou il y ait desconfiture de mil combatans. (...)", avec celui d'Hippolyte: *"(...) per lo gran desig que tinc de servir a mon senyor Tirant, del qual só criat per exercitar la mia persona e per mills obtenir la gràcia de la mia bella dama qui tant val, sens mitjà de la qual a mi seria molt difícil pogués desitjar major bé que la sua amor, per què he proposat de fer tal vot com oireu: de no menjar pa ni sal, e lo que menjaré serà tostemp agenollat, e de no dormir en llit, fins a tant que jo hage mort ab les mies pròpies mans trenta moros sens ajuda de negú, e en tal cas mon vot sia complit. (...)"* (chap.206; t.I, p.428).

Darès et Dictys en passant par Guido delle Colonne, consiste à montrer les raisons mesquines des grandes actions officielles.

Si la parodie ne porte que sur la scène originelle des Voeux du Faisan, considérée comme un simple spectacle de propagande du duc de Bourgogne (que, par ailleurs, Tirant a déjà tué en duel, parmi trois autres princes *incognito*, chaps.71b-73), on s'explique mal que Tirant en soit le support: on ne voit pas en quoi la nouvelle scène serait une version plus efficiente que l'ancienne, et donc on ne voit pas en fait comment il échapperait lui-même à la parodie.

Si l'on considère qu'il n'y a pas d'intention parodique, mais qu'on fasse malgré tout crédit à Martorell d'une certaine maîtrise de la cohérence des différents niveaux narratifs, on est conduit à rendre compatibles certaines valeurs qu'on aurait tendance à voir comme contradictoires. Le roman, et cette séquence en particulier, serait effectivement une célébration de l'idéal chevaleresque, aussi bien dans sa dimension politique et de croisade, qu'à travers le goût pour un patrimoine littéraire et culturel spécifique (Arthur, Morgane, les voeux...), ou encore à travers l'exaltation de la vitalité du désir érotique et du jeu courtois auquel il donne lieu. Concernant ce dernier aspect, il doit être admis que l'attitude de Tirant ne va en rien contre la chasteté (valeur à défendre, selon Arthur), mais qu'elle est simplement l'expression d'un désir vital légitime et valorisé, ou bien encore que la chasteté ne concerne que les femmes, qui ont à résister à l'intempérance naturelle des hommes, dont la seule obligation (respectée par Tirant) consiste à être fidèle et sincère.

Les trois lectures paraissent possibles, même si la seconde demande un certain effort (on peut concevoir la scène comme un spectacle pouvant ne se résumer qu'à cela et ne déboucher sur rien (les Voeux du Faisan) et être, malgré tout, l'occasion d'une promesse valide faite par un chevalier exceptionnel (Tirant)...). Pour justifier la lecture totalement parodique, il faudrait pouvoir comprendre son intention exacte: ce qu'elle vise, ce qu'elle défend. Il faudrait aussi expliquer comment elle peut se soutenir sur près de 490 chapitres, sans s'auto-détruire. Inversement, même si on identifie plus facilement la visée de la lecture non parodique -un processus continu de mise en valeur du héros, sur des bases narcissiques ou idéologiques-, il est difficile de la rendre compatible avec l'esprit d'ironie qui suinte de toute part et ne paraît rien laisser à l'abri.

Nous ajouterons, sans espérer de progrès décisifs, quelques remarques à propos de cette séquence qui peut servir de "pierre de touche" de l'intention de l'auteur -à cause de son rapport direct avec des événements historiques contemporains qui appelaient une certaine forme d'implication ou de réaction. On peut la mettre en rapport avec un épisode du début du roman, appartenant aux chapitres de la formation de Tirant par le chevalier-ermite Guillaume de Warwick. Aux chapitres 33 et 34 (t.I,

p.68-71), celui-ci donne à Tirant comme exemple de chevalier accompli Quint le Supérieur (*Quinto lo Superior*), personnage apparemment créé de toutes pièces par Martorell. On peut reconnaître dans ce passage un récit inspiré par l'actualité récente ou contemporaine des préparatifs de croisade. En effet, ce Quint le Supérieur (est-ce un cinquième chevalier mythique qui doit succéder à quatre précédents héros?) fut envoyé à Constantinople par le pape:

*(...) fonc tramès ambaixador per lo Papa a l'Emperador de Contestinoble, ab dues galeres. Arribà al port de Contestinoble, e eixit en terra en la ciutat, e véu-l que estava molt subjugada per los turcs, e sabé com los turcs feien estables per als cavalls de la major església de la ciutat. (chap.33, p.69)*

Depuis 1453, les papes avaient été très actifs pour fomentier une réaction de la Chrétienté à la chute de Constantinople. “Une flotte pontificale fut construite et mit à la voile en août 1456 avec quelques navires du roi de Naples.”<sup>185</sup>. En 1463 / 1464, pendant la rédaction du roman, nous l'avons dit, une nouvelle bulle pontificale appelait encore à la croisade, que le pape déclarait vouloir accompagner personnellement (idem, p.45). Quelques années auparavant, il avait, semble-t-il, rédigé une lettre d'esprit humaniste, jamais envoyée mais malgré tout largement diffusée, appelant Mehmet II à se convertir (idem, p.44). L'important, sans doute, c'était que Constantinople reste chrétienne, même aux mains des Turcs. Cet arrière-plan est sensible dans l'épisode de Quint le Supérieur: celui-ci apostrophe l'empereur de Constantinople qui laisse les envahisseurs transformer la plus grande église de la ville en écurie, et il s'emporte devant le manque de courage de l'empereur qui veut lui expliquer qu'ils ne peuvent rien faire devant la multitude des Turcs, qui peuvent à tout moment les emprisonner ou les tuer:

*Dix Quinto: “¡Oh gent de poc ànimo e de poca fe! Bé mostrau ésser mals cristians, que no confiau de l'adjutori divinal. Ara jo faç vot a Déu que lo primer qui parlarà, jo li daré ab aquesta mia tallant espasa un tal colp, que los crits sentiran los qui estan dins l'església. (chap.33, p.69)*

Le chevalier se rend alors à l'église en question avec ses quelques hommes, et après avoir prié un moment au milieu du tohu-bohu des Turcs occupés à tout transformer, il demande à voir leur capitaine, à qui il déclare:

*Jo só de l'Imperi Romà, ambaixador del Sant Pare, e só vengut per castigar a tu, qui est dissipador de la cristiandat, ab aquesta espasa nua que tinc en la mà, qui est molt cruel, e daré la mort a tots aquells qui volen destruir la casa de Déu. (chap.34, p.70)*

---

185 *Les Voeux du Faisan, op.cit.*, p.40

Le Turc lui répond alors qu'il n'est pas impressionné par ses menaces, mais qu'il connaît les vertus du Saint Père; et, par respect pour celui-ci, ils remettent tout en ordre et quittent la ville en promettant de ne plus y revenir avant longtemps. La question reste ouverte de savoir si ce sévère chevalier chrétien peut être réellement considéré comme un précédent ou un annonciateur d'un Tirant qui prononce les vœux que l'on sait, dans les circonstances que l'on a dites. Mais, puisque la principale différence semble tenir à l'élément érotique, il peut être utile de se pencher sur le discours tenu à ce sujet dans ces chapitres de formation du jeune Tirant. On sait que le *Llibre de l'orde de cavalleria* de Ramon Llull a inspiré la présentation théorique du *Guillem de Varoic*, roman inachevé de Martorell, que les premiers chapitres de *Tirant lo Blanc* reprennent. Dans aucune de ces trois oeuvres, parmi les enseignements donnés par le vieux sage à son jeune élève, le thème sexuel n'est très développé. Ramon Llull n'en parle pas à l'occasion de la description des armes, et notamment de l'épée, comme cela se produira dans les deux autres cas. Il aborde ce thème à propos des "coutumes", des comportements moraux que doit observer le chevalier:

[11] *Lutxúria e fortitudo se combaten la I contra l'altra; on, les armas ab què lutxúria combat fortitudo son jovent, beyles faysons, molt manjar e beure, ornats vestiments, avinentesa, falsetat, tració, injúria, menyspreament de Déu e de paradís, e poc tembre infernals penas, e ab les altres armas semblants a aquestes. Fortitudo combat lutxúria ab recordar Déu e sos mandaments, e ab entendre Déu e los béns e ls mals que pot donar, e ab amar Déu per ço cor és digne de ésser amat e temut, honrat, hobeït; e fortitudo combat luxúria ab noblea de coratge, qui no.s vol sotsmetre a malvats e a sutzes pensaments, ni no vol deveylar de sa alta honor per ésser en blasme de les gents. On, con cavayler sie dit cavalier per combatre vicis ab forsa de coratge, cavayler sens fortitudo no ha cor de cavayler ni ha les armes ab les quals cavayler se deu combatre. (Llibre de l'orde..., op.cit., p.211-212)*

Dans *Guillem de Varoic*, Martorell associe l'idée de chasteté à l'épée:

*La correja de l'espasa significa: com lo cavaller la's ciny, així deu ésser cenyit de castedat. (...) E si tu, cavaller, guardes honor a l'espasa, que no fasses nenguna sutzetat com la portaràs cenyida, ni li fesses violència nenguna en jaure't ab dona alguna, sé't ben dir, si et veus entre tos enemics, que la tua espasa tots temps te farà vencedor de tots tos enemics.*<sup>186</sup>

Cet extrait nous montre un détail qui résonne assez familièrement pour les lecteurs du roman: apparemment, ce qui compte c'est de ne pas avoir l'épée sur soi quand on commet le péché de luxure, car ce serait lui manquer de respect.

Dans *Tirant lo Blanc*, la référence est réduite à une phrase, également associée à l'épée:

---

186in MARTORELL, J., *Tirant lo Blanc i altres escrits de Joanot Martorell*, éd. de M. de Riquer, Ariel, Barcelone, 1990, *Apèndix II*, p.1246-1247.

On pourrait éventuellement tirer comme conclusion de cette réduction du thème sexuel dans l'enseignement donné au jeune chevalier, et du détail relevé dans le deuxième extrait, que pour Martorell, la chasteté ne faisait effectivement pas partie des caractéristiques essentielles du chevalier accompli, et qu'il était beaucoup plus sensible à la matérialité, ou l'apparence, des objets symboliques de la chevalerie qu'à leur sens spirituel profond. Ces traits de mentalité peuvent sans doute réduire certaines des contradictions entre apparence et réalité que l'on rencontre dans le roman. Mais, cela suffit-il à réduire l'écart qu'il y a par exemple entre un Tirant quasiment blasphématoire en de multiples occasions quand il soupire auprès de la princesse, et le même en missionnaire et professeur de théologie en Afrique du Nord?

Malgré les incertitudes que peut provoquer ce roman, nous dirons que Martorell ne nous semble ni crédule ni innocent. Il devait être parfaitement conscient des effets parodiques que l'on pouvait associer à une première lecture plus "croyante", et c'est justement cette simultanéité d'effets contraires qu'il devait rechercher. Cette double nature, caractéristique du "complexe de Constantinople", qui exhibe avec insistance une apparence discutable, pour provoquer des lectures plurielles et peut-être, de ce fait, donner l'impression d'une vérité plus étendue, correspond aussi sans doute, plus généralement, à l'esthétique ludique de la culture gothique telle que la définit Michel Stanesco, à la suite de Johan Huizinga. Mais, Michel Stanesco insiste sur le fait qu'au delà d'une analogie évidente avec le baroque -dans les deux cas il s'agit de présenter une apparence la plus riche et la plus complexe possible-, il y a une différence fondamentale entre les deux esthétiques: le baroque se dédouble, se perd sous des apparences multiples et trompeuses, tandis que le gothique est transparent, l'essence des êtres se révèle comme une évidence à travers leur belle apparence<sup>187</sup>. De notre côté, nous avons plutôt compris les oeuvres de notre corpus comme des exemples de jeux avec des significations contradictoires, sans doute pas pour cacher quelque chose ou pour faire douter de la vérité, mais certainement pour organiser un parcours complexe entre les apparences et les réalités.

---

187 Voir *Jeux d'errance...*, *op.cit.*, chap.XVI, p.213 et suivantes.

## **Conclusion générale.**

Nous reprendrons ici quelques éléments apparus au cours de notre travail, qui doivent pouvoir représenter une réponse synthétique à notre questionnement originel. Nous nous demandions s'il était possible de décrire l' « apparence de vérité » que se donnent les oeuvres, si l'on pouvait préciser le rapport des auteurs avec cette apparence, et si la comparaison des oeuvres pouvait éclairer ce questionnement ou être éclairée par lui. Nous avons été confrontés à la multiplicité des interprétations qui ont été données par la critique, nous avons proposé une articulation de la notion de vérité commune et « efficace » pour chacune des oeuvres, et nous avons tenté de préciser leurs similitudes et leurs différences en les faisant dialoguer. Nous reviendrons donc ici sur la question de la pluralité des interprétations, sur la richesse du thème de la vérité dans ces oeuvres, et sur notre lecture personnelle de chacune.

### *La pluralité des interprétations*

Nous avons vu que chacune des oeuvres de notre corpus avait donné lieu à un grand nombre d'interprétations diverses et divergentes. Cette diversité a été pour nous un signe du fait que chaque lecture renouvelle et transforme le texte originel -au risque parfois de le dénaturer-, en même temps qu'un moyen de connaissance des aspects contradictoires des textes. Les points de divergence nous sont apparus comme pouvant désigner une conception médiévale de la véridicité différente de la nôtre. En particulier, nous avons constaté de profondes divergences quant à l'interprétation de la signification historique des oeuvres, qu'il s'agisse des chroniques ou des romans. Nous pourrions résumer notre réflexion en disant qu'elle a consisté à envisager la pluralité de ces lectures comme découlant d'une certaine ambivalence du discours historique médiéval (qui n'est pas forcément plus ambivalent que le nôtre). Nous avons trouvé -chez Paul Zumthor, Elisabeth Gaucher ou Stefano Maria Cingolani-, l'idée que pour un historien médiéval le discours historique pouvait servir aussi bien à transmettre une vérité qu'à la fonder. Les écarts constatables entre la version donnée par un auteur et la réalité peuvent ainsi conduire à penser que cet auteur veut « fonder » et non « transmettre ». L'histoire devient ainsi facilement fiction. Cependant, il n'est pas si facile de distinguer et d'apprécier correctement l'un ou l'autre acte de parole: les deux se présentent de la même façon, se donnent l'un pour l'autre. On peut considérer que l'acte de fonder est plus hégémonique, se donne ses propres règles, et implique par conséquent une croyance plus radicale.

Inversement, l'acte de transmettre reconnaît davantage une vérité extérieure, une réalité indépendante. La distinction vaut pour les romans, et rejoint, nous semble-t-il, la distinction bakhtinienne entre monologique (ou unilingue) et dialogique (ou plurilingue): dans un cas, la règle d'un seul langage s'applique; dans l'autre, la réalité se présente sous une forme diverse. Dans la pratique, les combinaisons sont infinies, d'autant plus que les oeuvres présentent certainement un caractère mixte, à la fois "transmettrices" et fondatrices. L'interprétation dépend à la fois de la position dans laquelle on place l'auteur (fondateur ou transmetteur) et du contexte de lecture que l'on choisit (fondateur ou transmetteur, également), qui ne correspondent pas toujours. Par exemple, on peut estimer qu'un auteur se comporte en "fondateur" alors qu'il devrait être, ou plutôt, qu'il a traditionnellement été considéré comme "transmetteur". Nous pensons, bien sûr, aux chroniqueurs; mais la variété des interprétations et des hypothèses que l'on peut faire sur l'intentionnalité de leurs discours et sur la réalité qu'ils peuvent avoir vécue et voulu transmettre, nous conduit forcément à toujours balancer entre les deux pôles (en supposant, par exemple, qu'un discours identifié comme "fondateur" peut avoir malgré tout pour but de transmettre un contenu réel; ou bien, qu'un discours reconnu comme "transmetteur" devrait d'abord être reçu comme une fiction). Du côté des romans, on peut prendre au sérieux les règles de la fiction: considérer qu'elles s'imposent au monde, que les auteurs croient ou veulent effectivement faire croire à la réalité de leur fiction et à la valeur affichée de leur héros. Certainement, oui: c'est la base de toute oeuvre de fiction. Mais, la variété des réponses critiques, l'ironie et la parodie constamment évoquées pour *Tirant lo Blanc* et le caractère de réflexion théorique que l'on rencontre dans *Curial e Güelfa*, nous ont conduits à envisager et à privilégier le mouvement inverse: la fiction se parcellise et joue avec la réalité du monde.

### *Le thème de la vérité*

Le clivage interprétatif que nous venons d'évoquer désigne donc, selon nous, à la fois la variété du questionnement critique et une problématique active pour les auteurs. Nous avons essayé de préciser cette problématique originelle, avec les outils correspondant à la perspective critique choisie (analyse des voix narratives, repérage des pratiques imitatives, prise en compte du contexte culturel). Mais, auparavant, nous avons voulu reconstituer un archétype de la notion de vérité qui aurait pu être déployé narrativement par les oeuvres de notre corpus. Cela nous a permis d'organiser notre comparaison des oeuvres sur la base d'un schéma commun qui nous a semblé découler assez naturellement d'une conception qui concerne à la fois le discours doctrinal à l'intention des chevaliers et la reconnaissance des rapports hiérarchiques, et des obligations réciproques qu'ils



entraînent, au sein de la société. Nous avons trouvé que l'articulation des notions d'identité, de réalité et de loi, pouvait être représentative de l'idée que chacune des oeuvres voulait donner de son rapport à la notion plus générale de vérité, présentée, d'une façon ou d'une autre, comme un enjeu essentiel par chacune des oeuvres. Selon nous, il existe effectivement une référence commune à une notion de vérité qui n'est pas un simple concept, mais qui correspond à un réseau de thèmes récurrents, associant aussi bien l'identification chevaleresque décrite par Bakhtine et la fidélité comme principe politique, que la question de la fiabilité des messages ou des témoignages et le respect des codes courtois... Nous avons donc considéré que les différents domaines (identité, réalité, loi) pouvaient se compléter, se recouvrir, se substituer l'un à l'autre, mais qu'il fallait percevoir un rapport significatif entre eux pour saisir l'intention "véridique" animant le texte. La vérité dans les oeuvres apparaît ainsi à la fois centrale, multiple et plastique, ce qui rejoint en quelque sorte la dichotomie dont nous venons de parler entre discours fondateur et discours transmetteur: même si la dimension privilégiée est apparemment celle de la réalité, les oeuvres ne se placent pas exclusivement dans le cadre d'une opposition entre réel et fictif; elles rapportent, et éventuellement subordonnent, cette opposition à celles entre authentique et faux, juste (digne d'être cru) et injuste. Cette vérité multiforme, omniprésente, n'en demeure pas moins problématique, pour le public médiéval autant que pour nous. En tout cas, c'est ce que nous avons perçu à la lecture des romans, qui compliquent à plaisir toutes ces oppositions. Les romans reprennent et imitent les chroniques (ils ne font pas que cela), sans jamais oublier leur propre nature fictionnelle, et en interrogeant celle des chroniques (ou, en tout cas, celle du discours historique officiel). Les mêmes dimensions sont explorées, mais selon une perspective parodique, qui n'est pas forcément sans contenu sérieux. En effet, l'ambiguïté des chroniques, entre réalité et fiction, rejoint une ambiguïté plus large dans les romans, touchant aussi bien le rapport à l'histoire que la reconnaissance de l'identité véritable des personnes. La proximité de ces quatre oeuvres avec les biographies chevaleresques ou d'autres exemples de littérature chevaleresque courtoise montre que ces phénomènes d'ambiguïté et de jeu entre parodique et sérieux appartiennent à un vaste courant culturel (rappelons la difficulté de saisir la dimension parodique de *Jehan de Saintré*), qui englobe d'autres manifestations comme les tournois "historiques" dans lesquels les participants doivent à la fois montrer leur valeur réelle, se comporter idéalement, interpréter un personnage, jouer un rôle selon les conventions du spectacle. Différents niveaux de représentation et de croyance se superposaient, sans que l'effet comique et le plaisir de l'artifice, certainement présents, n'annulent la sincérité de l'implication des acteurs ou l'admiration ressentie à leur égard. Nous avons trouvé également que ce phénomène de jeu entre mythe et histoire, ou entre réalité et fiction, touchait, dans plusieurs des oeuvres de notre corpus, à un riche et important motif culturel, que nous avons appelé

“complexe de Constantinople”. En effet, il nous a semblé que l'on pouvait associer les différents enjeux historiques autour de cette ville, qui apparaissent ou sont évoqués dans les oeuvres, non seulement avec le *topos* formulé par Luciana Stegagno Picchio, mais également avec le thème du procès Homère / Darès et Dictys à propos de la juste représentation de l'histoire de la guerre de Troie. Constantinople devait être possédée ou perdue, elle excitait les désirs de réussite ou représentait la menace de la disparition; dire ce qu'elle représentait passait naturellement par la fiction et le mythe, même si sa réalité était tout à fait concrète et inévitable. Cette coexistence de deux plans peut nous remettre en mémoire la distinction d'Auerbach entre une vérité homérique, qui s'accommode du sentiment de la fiction, et une vérité biblique, qui exige une croyance absolue dans la réalité de la représentation. Il s'agit ici d'autre chose, mais qui correspond à une tentative d'union ou de passage entre deux différents systèmes de représentation.

### *Lecture des oeuvres*

Nous avons présenté différentes lectures existant pour chacune des oeuvres, et régulièrement exposé les critiques que nous pensions pouvoir formuler. Nous avons souhaité le faire dans un esprit de dialogue, en ayant bien conscience que la part de ce que nous avons reçu est bien plus grande que celle que nous pouvons apporter, et que celle-ci est de toute façon subjective et améliorable. Il nous semble malgré tout nécessaire de résumer, dans cette conclusion, quelques unes de ces appréciations personnelles sur les oeuvres de notre corpus.

### La chronique de Desclot

La question principale que nous nous sommes posée à propos de cette oeuvre tient sans doute autant à la lecture que Stefano Maria Cingolani en a donné qu'à notre perspective de trouver dans une articulation sous-jacente de l'idée de vérité un principe de composition du texte. Cette question pourrait se formuler ainsi: faut-il reconnaître le caractère littéraire, romanesque, de cette chronique pour en comprendre véritablement l'intention? D'une certaine façon, la réponse positive à cette question constitue la conclusion de l'étude de Cingolani. Cependant, le fait d'avoir dégagé aussi complètement les enjeux politiques et propagandistes, et d'avoir mis autant l'accent sur les manipulations de la réalité commises par Desclot, qui apporte encore une fois une connaissance extrêmement précise des intentions, des compétences et des conceptions du chroniqueur, pourrait

parfois faire oublier la possibilité d'une traduction gratuite d'une vérité personnelle en littérature. C'est peut-être une vision un peu naïve de notre part, et de toute façon Cingolani n'ignore pas cette dimension littéraire, mais nous espérons avoir contribué à l'enrichir. Mais, il nous semble que cette "vision littéraire" de la chronique, voulue par Desclot (pour autant que l'on ait pu, à l'époque, distinguer entre un récit proprement historique et un autre plus proprement littéraire), ne se comprend pleinement qu'à travers la reconnaissance de sa sincérité (cela montre sans doute que son système rhétorique est encore assez efficace).

### La chronique de Muntaner

De la même façon, il nous semble que Muntaner est parfois un peu injustement traité. Il ne s'agit pas pour nous de le réhabiliter moralement, mais, cette fois-ci, à un niveau purement littéraire ou rhétorique. Nous ne voyons pas dans son discours croyant et merveilleux l'expression d'une crédulité ou d'une hypocrisie, mais plutôt un équivalent de ce jeu courtois qui consiste à montrer sa vraie valeur tout en apparaissant masqué. Il s'agit, selon nous, d'un système extrêmement compliqué, dans lequel tout ce qui est apparent est faux, car devant être cru (et croire à ce qui est évident ne demande aucun effort et a peu de valeur). En même temps, il est suggéré que cette fausse apparence, à laquelle il faut croire aveuglément, correspond malgré tout à une vraie réalité, qui n'est pas dite explicitement. C'est là que nous ne pouvons pas le juger moralement, car nous ne savons pas ce qu'il en a été exactement de cette réalité vécue, à part le fait qu'elle a été mouvementée. Muntaner a pu aussi bien la cacher car elle n'était pas si glorieuse, que la laisser voir sans trop la déformer, et de toute façon en la voilant assez pour paraître humble. Son discours peut lui aussi correspondre à une pensée sincère (le sens essentiel que la fidélité a pu jouer pour lui, découvert peut-être à travers les épreuves vécues dans l'Empire grec), ou relever d'une stratégie socialement intéressée. En tout cas, il est remarquable par l'efficacité de sa suggestion.

### Curial e Güelfa

Ce roman nous semble lui aussi construit autour des oppositions entre apparence et réalité, et entre idéal et réalité. Les discours tenus sont frelatés, ou simplement défaillants. Les opinions qui se forment risquent toujours de comporter leur part d'erreur. La valeur authentique, le choix juste, ne sont pas aisément reconnus. Les conventions censées garantir l'authenticité et la réalité (voeux,

règlements de tournois ou de jeux de rôles courtois) produisent elles-mêmes des effets contraires ou exhibent comiquement leur caractère artificiel ou ambivalent, tour à tour ludique et sérieux. Même les discours a priori les plus autorisés, historique et poétique, se disputent la palme du meilleur représentant de la vérité, dans la plus grande confusion. On pourrait penser que le roman expose un point de vue sceptique, mais la progression mutuelle et difficile des deux personnages principaux vers la reconnaissance instaure la dimension de la croyance comme étant le but ultime et nécessaire du parcours. La vérité n'est donc pas exclue, mais elle n'est pas immédiate et se gagne à l'issue d'un apprentissage et d'une conversion.

### *Tirant lo Blanc*

Ce roman nous apparaît comme une parodie des fantasmes contemporains ((re)conquêtes politico-militaires, exaltation littéraire des héros, prestige de la culture classique, réussite courtoise...) d'autant plus absolue et efficace qu'en même temps elle les partage, les pratique, ne les remet pas véritablement en cause. Il ne s'agit pas de singer un modèle ou de le détruire, mais d'y adhérer tout en laissant voir ce qu'il contient de burlesque. Dans l'hétérogénéité et la multiplicité contradictoire de *Tirant lo Blanc*, il nous semble qu'il ne faut pas choisir: il faut tout prendre, en même temps. Il faut y croire sans être dupe. Nous rejoignons l'opinion de Jordi Rubi, selon qui il ne s'agit pas d'un roman à thèse mais avant tout d'un divertissement. Joanot Martorell ne nous semble ni idéaliste ni sceptique, ni narcissiquement crédule ni laborieusement imitateur de modèles classiques. Le principe essentiel de son roman nous paraît être celui du jeu (d'une joute) entre différents langages, entre différentes consciences linguistiques (y compris la perception ou non-perception des sous-entendus). Tous ces langages (chevaleresque, courtois, historique, religieux, érotique, politique, folklorique...) peuvent être employés sérieusement ou travestis, perçus différemment par les uns et par les autres, concerner des choses essentielles et brûlantes ou futiles et paillardes: la polysémie généralisée doit tout contaminer et faire se rejoindre, par exemple, l'idéal chevaleresque et la gaillardise, ou la défense de la Chrétienté et le ridicule des petites vanités. Il n'y a donc pas ici d'identification à réaliser ou de croyance à intégrer et à partager, même si ces éléments sont constamment mobilisés à travers le roman. Atteindre une vérité n'est pas l'objectif.

## BIBLIOGRAPHIE

1. Editions consultées des oeuvres du corpus.

-Chronique de Desclot:

DESCLOT, Bernat, *Crònica*, éd. de Miquel Coll i Alentorn, Barcelone, Barcino, 1987, réimpr. de

l'éd. de 1949, 5 vol.

DESCLOT, Bernat, *Crònica*, éd. de Miquel Coll i Alentorn, Barcelone, Edicions 62, 3ème éd., 1999.

DESCLOT, Bernat, *Llibre del rei En Pere*, éd. de Stefano Maria Cingolani, Barcelone, Barcino, 2010.

-Chronique de Muntaner:

MUNTANER, Ramon, *Crònica*, Barcelone, Edicions 62, 4ème éd., 1994, 2 vol.

MUNTANER, Ramon, *Les Almogavres, L'expédition des Catalans en Orient*, trad. de Jean-Marie Barberà [traduction partielle], Toulouse, Anacharsis, 2002, 174 p.

-*Curial e Güelfa*:

*Curial e Güelfa*, éd. de R. Aramon i Serra, Barcelone, Barcino, 1982, réimpr. de l'éd. de 1930, 3 vol.

*Curial e Güelfa*, Barcelone, Edicions 62, 5ème éd., 1998, 347 p.

*Curial et Guelfe*, trad. de Jean-Marie Barberà, Toulouse, Anacharsis, 2007, 429 p.

-*Tirant lo Blanc*:

MARTORELL, Joanot, *Tirant lo Blanc*, éd. de Martí de Riquer, Barcelone, Edicions 62, 9ème éd., 1996, 2 vol.

MARTORELL, Joanot, *Tirant lo Blanc i altres escrits*, éd. de Martí de Riquer, Barcelone, Editorial Ariel, 1990.

MARTORELL, Joanot, *Tirant le Blanc*, trad. de Jean-Marie Barberà, Toulouse, Anacharsis, 2003, 989 p.

MARTORELL, Joanot, *Tirant le Blanc*, adapt. fr. du comte de Caylus, éd. de Jean-Marie Barberà, Paris, Gallimard, collection Quarto, 1997, 644 p.

## 2. Editions électroniques des oeuvres du corpus

-Chronique de Desclot:

DESCLOT, Bernat, *Crònica de Pere el Gran*, [éd. facsimilé en ligne du Ms. 647 de la Biblioteca Nacional], Alicante, Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, Madrid, Biblioteca Nacional, 2006.

Disponible sur <http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/jlv/05810621922437639832268/index.htm>

-Chronique de Muntaner:

MUNTANER, Ramon, *Crònica*, [Reproduction en ligne du Ms. 1803 de la Biblioteca Nacional], Alicante, Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives; Madrid, Biblioteca Nacional, 2006. Disponible sur

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cronica-manuscrit--0/html/>

-*Curial e Güelfa*:

*Amors de Curial e Güelfa*, [Reproduction en ligne du Ms 9750 (S. XV) de la Biblioteca Nacional], Alicante, Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2001. Disponible sur <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/amors-de-curial-e-guelfa--0/html/>

-*Tirant lo Blanc*:

MARTORELL, Joanot, *Tirant lo Blanc*, [Ed. facsimilé de l'incunable conservé à la British Library], Alicante, Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2003. Disponible sur <http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/p349/12259414320154839654435/index.htm> (existent aussi sur le même site les éditions facsimilé en ligne des incunables de l'Hispanic Society de New York et de l'université de Valence).

MARTORELL, Joanot, *Tirant lo Blanc*, [Ed. en ligne avec concordances], Alicante, Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2010. Disponible sur <http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/p349/00365018758858606315635/index.htm>

### 3. Bibliographies en ligne

Sur *Tirant lo Blanc*:

<http://parnaseo.uv.es/tirant.htm>

Sur *Curial e Güelfa*:

[http://parnaseo.uv.es/Tirant/bibl\\_curial\\_sabate.htm](http://parnaseo.uv.es/Tirant/bibl_curial_sabate.htm)

### 4. Références des articles et ouvrages cités

ABASTADO, C., "Situation de la parodie", *Cahiers du 20e siècle*, 6, 1976.

ALONSO, D., "*Tirant lo Blanc*, novela moderna". *Revista Valenciana de Filologia*, I, 1951, p.179-215.

ASPERTI, S., "La qüestió de les prosificacions en les cròniques medievals catalanes", *Actes del novè col.loqui internacional de llengua i literatura catalanes*, Vol.1, Barcelone, PAM, 1993.

AUERBACH, E., *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale.*, Paris, Gallimard, 2002.

BADIA, L: "Veritat i literatura a les cròniques medievals catalanes: Ramon Muntaner", *Tradició i modernitat*. Valence – Barcelone, Institut Universitari de Filologia Valenciana - Abadia de Montserrat, 1993, p. 19-38. Première publication en 1985.

\_\_\_ "De la "reverenda letradura" en el *Curial e Güelfa*", *Caplletra*, 1987, n° 2, p.5-18.

\_\_\_ "La segona visió mitològica de Curial: Notes per a una interpretació de l'anònim català del segle XV *Curial e Güelfa*", *Estudis de llengua i literatura catalana / XIV, Miscel.lània Antoni M. Badia i Margarit*, Barcelone, PAM, 1987, p.265-292.

\_\_\_ « El *Tirant* en la tardor medieval catalana », *Actes del Symposion Tirant lo Blanc*, Quaderns Crema, assaig, Barcelone, 1993, p.35-99.

\_\_\_ « El *Tirant*, la tradició i la moral », *Tradició i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March.*, Institut universitari de filologia valenciana, PAM, Valence / Barcelone, 1993, p. 129-193.

\_\_\_ "De "La Faula" al "Tirant lo Blanc", passant pel "Llibre de Fortuna e Prudencia".", rééd. corrigée dans BADIA, L., *Tradició i modernitat als segles XIV I XV. Estudis de cultura literària i*

- lectures d'Ausiàs March*, Institut Universitari de Filologia Valenciana, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Valence, Barcelone, 1993, p.93-128.
- \_\_\_ «El saber i les lletres fins al 1500», dans *Història de la cultura catalana*, Vol. I, *L'esplendor medieval, segles XI - XV*, Barcelone, Edicions 62, 1999, p.71-124.
- BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2003.
- BEAUNE, C., *Naissance de la nation France*, Paris, Gallimard,, 1985.
- BELTRAN, R., «Paralelismo en los enamoramientos de Calisto y Tirant lo Blanc: los primeros síntomas del “mal del amar”», *Celestinesca*, vol.XII-ii (automne 1988), p. 33-53.
- \_\_\_ “Las “bodas sordas” en Tirant lo Blanc y la Celestina”, *RFE*, LXX, 1990, p.91-117.
- \_\_\_ «Llegir *Tirant lo Blanc* (I i II)», *El Temps* (col.leccionable *El món del « Tirant »*), 1991, fasc. XXIV et XXV, Edicions del País Valencià, p.625-48.
- \_\_\_ «*Tirant lo Blanc*» de Joanot Martorell, Madrid, Editorial Síntesis,, 2006.
- BOZZOLO, C., et LOYAU, H., éd.s. *La Cour amoureuse de Charles VI*, t. I, II-III, Le Léopard d'Or, Paris, 1982-1992.
- BRUNI, F., *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*. Bologne, Il Mulino, 1990, 521p.
- \_\_\_ “Tra Darete-Ditti e Virgilio: «“fabula” e storia, “ordo artificialis” e “ordo naturalis”»», *Studi Medievali*, 37, f.II, 1996, p.753-810.
- BUTINYA, J., “Contra veritat escriure, no.m par sie loor”, *Catalan review*, vol.V, n°2, Déc.1991, p.47-54.
- \_\_\_ “*Si Curial fos Alfons IV*”, *Revista de literatura medieval*, 4, 1992, Universidad de Alcalá, p.57-78.
- \_\_\_ “De les fonts del “Curial e Güelfa” i del posat blasrador del seu autor”, *Revista de Filología Románica*, 9, 1992, p.181-189.
- \_\_\_ “La tècnica arquitectònica del “*Curial e Güelfa*” i el Principat d'Orange”, *Revista de L'Alguer*, 4, 1993, p. 217-230.
- CARON, M.-Th., éd., *Les voeux du faisan, noblesse en fête, esprit de croisade: le manuscrit français 11594 de la Bibliothèque Nationale de France*, Turnhout, Brepols (Burgundica, 4), 2003, 420 p.
- CHINER, J., “Batalla a ultrança per Joanot Martorell”, *A sol post. Estudis de llengua i literatura*, 2, 1991, p. 83-127.
- \_\_\_, VILLALMANZO, J., *La pluma y la espada. Estudio documental sobre Joanot Martorell y su familia (1373-1483)*, Valence, Ajuntament, coll. Estudis, 1, 481 p.
- CINGOLANI, S. M., «Jo Ramon Muntaner. Consideracions sobre el paper de l'autobiografia en els historiadors en llengua vulgar», *Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*, Vol. III, PAM, Barcelone, 1985, p. 95-126.
- \_\_\_ “Historiografia catalana al temps de Pere II i Alfons II (1276-1291). Edició i estudi de textos inèdits: 3. *Gesta comitum Barchinonensium IV*”, *Llengua & Literatura* 15, 2004.
- \_\_\_ “Finzione della realtà e realtà della finzione. Considerazioni sui modelli culturali del *Curial e Güelfa*”, *Intel.lectuals i escriptors a la baixa edat mitjana*, Barcelone, Curial Edicions Catalanes, PAM,, 1994, p.129-159.
- \_\_\_ *Historiografia, propaganda i comunicació al segle XIII: Bernat Desclot i les dues redaccions de la seva crònica*, Barcelone, Institut d'estudis catalans, 2006, 788 p.
- \_\_\_ *La memòria dels reis, Les quatre grans cròniques*, Barcelone, Base, 2007, 326 p.
- \_\_\_ “La storiografia catalana all'epoca di Pietro II e Alfonso II (1276-1291). Edizione e studio di testi inediti: 4. Bernat Desclot, Libre del rei pere, prima redazione.”, *Studi Medievali*, 3ème série, 48, f2, Spoleto, 2007, p.575-618.
- \_\_\_ *Llibre de l'Infant Pere, BC 487, ff. 162r-165r*, [édition critique en ligne de Stefano M.Cingolani],Alicante, Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2006. Disponible sur <http://www.lluisvives.com/servlet/ServeObras/jlv/01048074218928351880035/index.htm>
- CLARI, Robert de, *La conquête de Constantinople*, éd. Philippe Lauer, Paris, Champion, 1956.



- COHN, D., *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001 (Baltimore, 1999), p.171.
- COLL I ALENTORN, “introducció” à DESCLOT, B., *Crònica*, Barcelone, 1987 (réimpr. de 1949), vol.1, 197 p.
- COMPAGNON, A., *Le démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998. 341 p.
- CORTÉS CAÑAGUERAL, M., “La coherència iconogràfica de la segona visió mitològica de *Curial*”, *Revista de Llengües y Literatures Catalana, Gallega y Vasca*, V, 1996-1997, p.41-58.
- COURCELLES, D.de, *Ecrire l'histoire, écrire des histoires dans le monde hispanique*, Paris, Vrin, 2008.
- DOUTREPONT, G., *Les mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIVe au XVIe siècle*, Bruxelles, 1939 (réimpr. Genève, 1969).
- ESPADALER, A., *Una reina per a Curial*, Barcelone, Quaderns Crema, 1984.
- FERRANDO I FRANCÉS, A., « Sobre el marc històric de *Curial e Güelfa* i la possible intencionalitat de la novel·la », *Actes del Col·loqui Internacional Tirant lo Blanch «l'albor de la novel·la moderna»* (Aix-en-Provence, 21-22 d'octubre de 1994), Barcelone, PAM, 1997, p. 323-369.
- \_\_\_ “introduction” à *Curial et Guelfe*, Toulouse, Anacharsis, 2007, p.5-35.
- FONTANIER, P., *Les figures du discours*, Paris, rééd. Flammarion, 1977.
- FORT I COGUL, E., *Roger de Llúria*, Barcelone, R. Dalmau, Episodis de la història, 81, 1966.
- GADEA, F., *Literatura catalana medieval*, Jonc, Barcelone, 1986, p.252
- GAUCHER, E., *La biographie chevaleresque. Typologie d'un genre (XIIIe-XVe siècle)*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1994.
- GENETTE, G., *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- GUENEE, B., *Histoire et culture historique dans l'occident médiéval*, Paris, Aubier, 1980.
- HAUF I VALLS, A.-G., « El parany historiogràfic. Notes al pròleg del *Tirant* », *Saó*, 115, Valence, février 1989, p.19-23.
- \_\_\_ “Artur a Constantinoble. Entorn a un curios episodi del Tirant lo Blanc.”, *L'Aiguadolç*, 12-13, 1990, p.13-31.
- \_\_\_ “Tres cartes d'amor: contribució a l'estudi del gènere epistolar en el *Tirant lo Blanc*”, *Actes del Symposium Tirant lo Blanc*, Quaderns Crema, Barcelone, 1993, p. 379-410.
- \_\_\_ “Les cròniques catalanes medievals. Notes entorn a la seva intencionalitat.”, *Història de la Historiografia Catalana*, IEC, Barcelone, 2004, p.39-75.
- JACQUES, F., *De la textualité*, Paris, Jean Maisonneuve, 2002 239 p.
- JAUME I, *Crònica o Llibre dels Feits*, éd. de Ferran Soldevila, Barcelone, Edicions 62., 1982.
- LA SALE, Antoine de, *Jehan de Saintré*, éd. Joël Blanchard, traduction de Michel Quereuil, Paris, Le Livre de Poche, coll. Lettres Gothiques, 1995.
- LAVIELLE, Ch.-H., “postface” à MUNTANER, R., *Les Almogavres*, Toulouse, Anacharsis, 2002, p.163-174.
- LEJEUNE, P., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LIBERA, A de, *La querelle des universaux. De Platon à la fin du Moyen Age.*, Paris, Seuil, 1996.
- \_\_\_ article “nominalisme” du *Dictionnaire du Moyen Age*, Paris, Quadrige / puf, 2002.
- LIDA DE MALKIEL, M. R., “Arthurian Literature in Spain and Portugal”, dans LOOMIS, R. S., (éd.), *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford, 1959, p.416-417.
- LIMORTI PAYÀ, P., “Notes al ‘Pròleg’ i la ‘Dedicatòria’ del *Tirant*”, *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, II, Barcelone, PAM, 1993, p.147-158.
- \_\_\_ “*Tirant lo Blanc* i la historiografia catalana medieval”, *Caplletra*, 23, 1997, p.27-39.
- LLULL, R., *Llibre de l'orde de cavalleria*, éd. Albert Soler i Llopart, Barcino, Barcelone, 1988.
- MARCOS, E., “Els catalans i l'imperi bizantí”, *Els catalans a la Mediterrània oriental a l'edat mitjana*, Barcelone, Institut d'Estudis Catalans, Jornades científiques, 11, 2000, p.23-78.
- MARINESCO, C., “Du nouveau sur *Tirant lo Blanch*”, *Estudis Romànics*, 4, 1953-1954, p.137-204
- MENENDEZ Y PELAYO, M., *Orígenes de la novela*, T.1, Madrid, Bailly-Balliere e hijos, 1905

- MORANVILLÉ, H., Les projets de Charles de Valois sur l'Empire de Constantinople.. In: *Bibliothèque de l'école des chartes*. Tome 51. 1890, p. 63-86. Disponible sur: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec\\_0373-6237\\_1890\\_num\\_51\\_1\\_447601](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec_0373-6237_1890_num_51_1_447601)
- NICOLAU D'OLWER, Lluís, « Sobre les fonts catalanes del *Tirant lo Blanc* », *Revista de Bibliografia Catalana*, 5, Barcelone, 1905, p.5-37.
- \_\_\_ “*Tirant lo Blanc*: examen de algunas cuestiones”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XV, 1961, p.131-154
- OLEZA SIMÓ Juan, “*Tirant lo Blanch* y la ansiedad de ficción del caballero Martorell”, dans *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV.*, R. Beltran et J.L. Sirera éd., Valence, Université de Valence, 1992.
- PERARNAU I ESPELT, J., “El manuscrit medieval del *Curial e Güelfa*”, *Arxiu de textos catalans antics*, 11, Barcelone, IEC, 1992, p.363-372.
- PERUJO MELGAR, J. M., *La coherència estructural del « Tirant lo Blanc »*, Alicante, Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 1995.
- PIERA, M., “«Aquells qui ho voldran saber lligen Maestre Guido de Columpnis»: una lectura de *Curial e Güelfa*”, *Catalan Review*, IX, 1995, p.113-124.
- POUIVET, R., « La question de la vérité est-elle (encore) une question philosophique? » dans QUILLOT, R. (dir.), *La Vérité*, Paris, Ellipses, 1997.
- PUJOL, J., *La memòria literària de Joanot Martorell. Models i escriptura en el Tirant lo Blanc*, Barcelone, Curial Edicions catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002, 245 p.
- RASTIER, F., Réalisme sémantique et réalisme esthétique, [en ligne] 1992, disponible sur <http://www.revue-texto.net/index.php?id=572>
- RENEDO, X., « De libidinosa amor los efectos », *L'Avenç*, 123, 1989, p. 18-23.
- \_\_\_ « Quin mal és lo besar? (Literatura i moral al voltant de la quarta línia de l'amor) », *Caplletra*, 13, 1992, p.99-115.
- RIERA I SANS, J., “Falsos dels segles XIII, XIV i XV”, *Actes del novè Col.loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Rafael Alemany, Antoni Ferrando et Lluís B. Meseguer, éd., Barcelone, PAM, 1993, p.425-491.
- RILEY, E., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1981, (1ère éd. 1966).
- RIQUER, M. de., *Història de la literatura catalana*, vol. III, Ariel, Barcelona, 1964, rééd. 1984, p.252.
- \_\_\_ “El cavaller Bernat de Vilarig, amic d'Ausias March, lector de Bernat Metge i admirat per Joanot Martorell”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 40, 1985-86, p.205-226.
- \_\_\_ *Aproximació al « Tirant lo Blanc »*, Quaderns Crema, Barcelone, 1990.
- \_\_\_ “*Tirant lo Blanc*”, *novela de historia y de ficción*, Barcelone, Sirmio, 1992.
- RIQUER, M. de., VARGAS LLOSA, M., *El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell*. Barcelone, Sirmio (1ère éd. Barral, 1971), 1990.
- ROUBAUD-BENICHOU, S., *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte.*, Paris, Champion, 2000.
- RUBIÓ I BALAGUER, J., *Història i historiografia*, PAM, VI, Barcelone, 1987.
- \_\_\_ *Estudis de literatura catalana*, Barcelone, PAM, 1992.
- \_\_\_ *Estudis literaris*, Barcelone, Edicions 62, 1996.
- RUBIÓ I LLUCH, A., “Discurso de contestación del Sr. D. Antonio Rubió y Lluch” dans: *Discursos leídos en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en la recepción pública de D. Isidro Bonsoms y Sicart, el día 9 de mayo de 1907*, p. 139-170.
- \_\_\_ *Diplomatari de l'Orient Català, 1301-1409: col.lecció de documents per a la història de l'expedició catalana a Orient i dels ducats d'Atenes i Neopàtria*, fac-similé de l'éd. de 1947,
- SAINTE-MAURE, Benoît de, *Le roman de Troie*, éd. Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vieliard, Paris, Le livre de poche, 1998.

- SOBRÉ, J. M., *L'èpica de la realitat: l'escriptura de Ramon Muntaner i Bernat Desclot.*, Barcelone, Curial, 1978.
- SOLDEVILA, F., *PERE EL GRAN, primera part: l'infant.*, [facsimilé de l'éd. De 1950], Barcelone, 1995, 485 p.
- \_\_\_ éd., *Les quatre grans cròniques: Jaume I, Bernat Desclot, Ramon Muntaner, Pere III.*, Barcelone, Selecta, 1971.
- \_\_\_ *Cronistes, joglars i poetes*, Barcelone, PAM, 1996.
- STANESCO, M., *Jeux d'errance du chevalier médiéval. Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du moyen âge flamboyant.*, Leiden, E. J. Brill, 1988.
- STEGAGNO PICCHIO, L., *La méthode philologique. Ecrits sur la littérature portugaise., T.II, La prose et le théâtre*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1982.
- SZKILNIK, M., *Jean de Saintré. Une carrière chevaleresque au XV<sup>e</sup> siècle.*, Genève, Droz, 2003.
- TURRÓ, J., “Sobre el Curial, Virgili, Petrarca”, *Homenatge a Joan Fuster, III*, Universitat de València- Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Valence- Barcelone, 1991, p.149-168.
- \_\_\_ *Una cort a Barcelona per a la literatura del segle XV.* [en ligne] (Conférence lue au séminaire de littérature médiévale et moderne du département de philologie catalane de l'Université de Barcelone le 14 novembre 2000), disponible sur [www.narpan.net/documents/tirant.htm](http://www.narpan.net/documents/tirant.htm)
- VARGAS LLOSA, M., “Martorell y el “elemento añadido” en Tirant lo Blanc” dans RIQUER, M. de. et VARGAS LLOSA, M., *El combate imaginario, las cartas de batalla de Joanot Martorell*, Barcelone, Sirmio, 1990 (1<sup>ère</sup> éd. Barral, 1971), p.9-28.
- VARVARO, A., “Il testo storiografico come opera letteraria: Ramon Muntaner”, *Symposium in honorem prof. Martí de Riquer*, Barcelone, Universitat de Barcelona, 1984, p.403-415.
- \_\_\_ «Tirant lo Blanc: las palabras como hechos», *Actes del Symposion 'Tirant lo Blanc'*, Quaderns Crema ('Assaig', 14), Barcelona, 1993, p. 587-603.
- VEYNE, P., *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971.
- VILLALMANZO, J., CHINER, J., *La pluma y la espada. Estudio documental sobre Joanot Martorell y su familia (1373-1483)*, Valence, Ajuntament, coll. Estudis, 1, 481 p.
- WALEY, P., « In search of an author for Curial e Güelfa: the French clues », *Bulletin of Hispanic Studies*, LIII, 1976, p.117-126.
- WARREN, F. M., *A History of the Novel previous to the seventeenth century*, New York, 1895.
- ZIMMERMANN, M., “Orient et Occident dans la chronique de Ramon Muntaner. A propos de l'expédition de Romanie.”, *Le moyen âge, revue d'histoire et de philologie*, 94, 1988.
- ZUMTHOR, P., *Langue, texte, énigme.*, Paris, Seuil, 1975.

## 5. Annexe bibliographique: les sources de *Tirant lo Blanc*.

Dans le but de souligner l'importance du phénomène des sources utilisées, adaptées et transformées par Martorell, nous indiquerons, d'après Josep Pujol<sup>188</sup>, celles qui ont été identifiées jusqu'à présent, et leur distribution parmi les 487 chapitres du roman.

– Abréviations utilisées pour les auteurs et les oeuvres les plus souvent cités:

Frontin, *Stratagemata* (traduction catalane médiévale): Frontin.

Guido delle Colonne, *Historia destructionis Troiae* (traduction catalane médiévale): Guido.

Sénèque, *Tragédies* (traduction catalane médiévale): *Troades, Medea., Thyestes, Agamemnon.*

Ovide, *Héroïdes* (traduction catalane médiévale): Ovide.

<sup>188</sup>PUJOL, J., *La memòria...*, op.cit., p.215-219.

Juan Rodríguez del Padrón, lettres pseudoovidienne et *Triunfo de las donas*: Rodríguez del Padrón.

Joan Roís de Corella:

\_\_\_ *Història de Jàson i Medea*: *Jason*.

\_\_\_ *Lo jui de Paris*: *Juí*.

\_\_\_ *Debat epistolar C. de Viana*: *Viana*.

\_\_\_ *Història de Leànder i Hero*: *Leànder*.

\_\_\_ *Plany dolorós de la reina Hècuba*: *Plany*.

\_\_\_ *Lo jardí d'amor*, prologue: *Jardí*.

\_\_\_ *Lamentació de Mirra*: *Mirra*.

\_\_\_ *Lamentació de Narcís*: *Narcís*.

\_\_\_ *Lamentació de Tisbe*: *Tisbe*.

\_\_\_ *Lamentació de Biblis*: *Biblis*.

\_\_\_ *Lletra consolatòria*: *Lletra*.

\_\_\_ *Lletres d'Aquil·les i Polixena*: *Lletres*.

\_\_\_ *Parlament en casa de B. Mercader*: *Parlament*.

\_\_\_ *Raonament de Telamó e Ulixes*: *Raonament*.

Boccace:

\_\_\_ *Decameron*: *Decameron*.

\_\_\_ *Elegia di madonna Fiammetta* (traduction catalane médiévale): *Elegia*.

\_\_\_ *Filcolo*: *Filcolo*.

- Distribution:

Dédicace: Enric de Villena, *Los dotze treballs d'Hècules*.<sup>1</sup> à 39: *Guy de Warwick*, *Guillem de Varoic*, Ramon Llull *Llibre de l'orde de cavalleria* (Pujol ne donne pas ces sources comme absolument certaines, bien que la référence paraisse très claire). 3: *Troades*, *Juí*. 5 et 10: *Jàson*. 15: *Viana*. 17: *Leànder*. 20: *Jàson*. 22: *Plany*, *Troades*. 23: *Jàson*. 27: *Parlament*. 28: Mossèn Gras, *Tragèdia de Lançalot* (non certain selon Pujol). 33-39: *Livre de Lancelot du Lac* (non certain selon Pujol). 107: *Troades*. 109: *Medea*. 113: *Thyestes*. 117: *Heroides*. 117-120: Guido. 118 et suivants: *Muntaner Crònica*. 119: *Heroides*. 120: *Tisbe*. 123-125: Guido. 127: Guido, *Heroides*. 129: *Jàson*, *Agamemnon*, Guido. 129-130: *Medea*. 132: *Agamemnon*, *Lettre de bataille Martorell-Montpalau*, Guido. 135: *Lettre du Sultan de Babylone au roi de Chypre*<sup>189</sup>. 141: Tite Live *Dècades*. 143: Pétrarque *lletra de reials costums*. 146, 149 et 154: *Lettre de bataille Joanot de la Serra - Bernat de Vilarig*. 149: Guido. 151: *Lettre de bataille Galceran de Santa Pau – Guillem Ramon de Montcada*. 152: *Lettres de batailles Martorell – Montapalau et Martorell – Perot Mercader*. 153: Guido. 154: Guido, Rodríguez del Padrón. 155: Ovide. 156: Guido, Salluste *De coniuratione Catilinae*. 157: Guido. 161-163, 167, 170-171: Ovide. 170-173: Rodríguez del Padrón. 172: *Lletres*. 174: *Medea*. 175-176, 178-180: Ovide. 187-188: *Lletres*, Ovide. 188: *Raonament*, *Lletres*. 189-202: Guillem de Toroella *La faula* (non certain selon Pujol). 190: *Mirra*, *Parlament*. 197: Eiximenis *Dotzè del Crestià*. 201, 207: *Filcolo*. 208: *Filcolo*, Ovide, *Mirra*. 209: Ovide, *Mirra*. 210: *Mirra*, *Tisbe*. 211:

<sup>189</sup>Non cité par Pujol, mais exemple connu.

*Raonament*. 212-213: *Filcolo*. 214-215: Ovide. 216: *Elegia*, *Mirra*. 217: *Mirra*, *Narcís*. 218: *Narcís*, Ovide. 226: Ovide. 229: *Raonament*. 231: *Mirra*. 233: Ovide. 234: *Tisbe*, *Jardí*. 236: Ovide. 238, 240: *Biblis*. 241: *Leànder*. 242: *Biblis*. 246: *Mirra*, *Biblis*, *Lletres*. 247-248: *Biblis*. 254: Jean de Galles *Breviloquium*. 255, 258: Ovide. 260: *Biblis*. 262, 268: Ovide. 269: *Leànder*. 268: *Elegia*. 271: *Decameron*, *Biblis*. 275: Ovide, *Elegia*. 276: *Elegia*. 277: *Decameron*. 279: Ovide. 286, 290, 293, 295: *Elegia*. 296: Guido. 299: Guido, *Elegia*, Ovide, *Narcís*. 301: Frontin, *Tisbe*, *Mirra*. 305: *Mirra*. 308-309: Guido. 311: *Elegia*. Frontin. 315: Frontin, *Elegia*. 316: *Elegia*. 319: *Elegia*, Ovide. 321: *Lletres*. 322-323: *Elegia*. 323-325: *Viana*. 326-339: *Jàson*. 331: *Lletres*. 335-340: Guido. 336: *Elegia*. 337: *Raonament*. 338: *Leànder*. 340, 341-343: *Frontin*. 341-342: *Elegia*. 349: Valère Maxime *Dictorum factorumque memorabilium* (traduction catalane médiévale d'Antoni Canals). 353: Brunetto Latini *Livres dou tresor*. 360: *Plany*. 367-368, 370: *Decameron*. 369: *lletres*. 382: *Mirra*. 399: *Elegia*. 400: *Viana*. 402: *Lletra*. 410: John Mandeville *Voyage d'outre mer*. 411-412: *Decameron*. 428: *Viana*. 429: *Lletra*. 445: *Juí*. 446: *Jàson*. 448, 450: *Juí*. 451: *Jàson*, *Juí*. 467: *Jàson*. 467 et suivants: Desclot *Crònica*. 472: *Leànder*, *Troades*. 473: *Leànder*, *Plany*. 474: *Leànder*, *Agamemnon*, *Thyestes*. 475: *Troades*, *Thyestes*. 477: *Troades*, *Medea*. 479: *Plany*. 482, 483: *Juí*. 485: *Leànder*.

## TABLE DES MATIERES

**Introduction, p.9**

Première partie: Bases.

## **Chapitre 1: Sémantique du mot « vérité » à travers les oeuvres, p.14**

### 1. Premiers repérages, p.16.

Vérité-concept, p.17; Vérité-vertu individuelle, p.17; Vérité-réalité, p.19.

### 2. Spécificités de l'usage du mot et construction de la notion selon les oeuvres, p.24.

La chronique de Desclot, p.24; *Curial e Güelfa*, p.26; La chronique de Muntaner, p.28; *Tirant lo Blanc*, p.31.

### 3. Synthèse et points communs, p.35.

Identité, p.36; Réalité, p.37; Loi, p.37.

## **Chapitre 2: Eclairages théoriques et critiques, p.39.**

Champ philosophique, p.40; Champ historique, p.41; Champ littéraire, p.43; Arrière-plan critique, p.46; Possibles parodies, p.50; Schéma chevaleresque, p.55.

## **Chapitre 3: Véridicité des chroniques, p.58.**

### 1. La chronique de Bernat Desclot, p.61.

Le *Llibre del rei En Pere* selon Stefano Maria Cingolani, p.63; Déformations et inventions de Desclot, p.63; Événements passés, p.63; La légende du grand sénéchal, p.63; La légende de l'impératrice d'Allemagne, p.64; La schématisation des règnes de Pierre Ier et Jacques Ier, p.64; Événements actuels, p.65; Présentation d'une image favorable, p.65; La sélection d'épisodes, p.67; Des erreurs, possiblement de bonne foi, p.68; Transformations mineures, p.69; Conceptions du récit, p.70; Une oeuvre de propagande, p.71; Un livre d'histoire, p.73; Un récit romanesque, p.75; Questions de méthodologie, p.78 .

### 2. La chronique de Ramon Muntaner, p.81.

Le problème du genre, p.81; Nouvelles considérations sur l'intentionnalité, p.87.

## **Chapitre 4: La réception critique des romans, p.91.**

### 1. Réception de *Tirant lo Blanc*, p.91.

Les anciens: autour de 1900, p.91; Milieu du XXe siècle, p.93; *Examen de algunas cuestiones*, p.93; « *Llibres de cavalleries* » et « *novel.la cavalleresca* », p.95; Le réalisme dépassé, p.98; Les 500 ans de *Tirant lo Blanc*, p.99; Un message de Joanot Martorell, p.100; Lola Badia, p.102; Les modèles, p.108; Faire son deuil de l'histoire, p.110.

### 2. Réception de *Curial e Güelfa*, p.111.

Un roman historique, p.111; Une vérité morale, p.115; Une vision théorique, p.116.

## Deuxième partie: Correspondances.

### **Chapitre 1: La chronique de Desclot et sa correspondance au schéma narratif, p.122.**

Le parti-pris réaliste, p.122; Les bons faits, p.122; Le retrait du narrateur, p.123; Le respect des sources, p.124; La focalisation sur le roi, p.125; La révélation progressive, p.126; Croyance et identification, p.127; L'image idéale du roi d'Aragon, p.128; Pierre par les autres, p.129; Le bon roi, p.132; Une foi de plus en plus grande, p.134; Conclusion, p.136.

### **Chapitre 2: Correspondance de la chronique de Muntaner avec le schéma narratif, p.137.**

#### 1. Comparaison avec la chronique de Desclot, p.137.

Panorama des différences, p.138; Le choix des événements, -avant le couronnement de Pierre II, p.138; -après le couronnement de Pierre II, p.139; -au moment de l'invasion française, p.140; Le rapport à la chronologie, p.141; Les différentes versions d'un même événement, p.142; Commentaire sur le rapport avec la chronique de Desclot, p.145.

#### 2. Le projet de Muntaner, p.148.

Un problème de cohérence, p.148; Au-delà de la propagande, p.150; Muntaner et l'histoire, p.151; La réalité et le roman, p.154; Questions sur le sens de la chronique, p.164.

### **Chapitre 3: Rapport de *Curial e Güelfa* avec le schéma narratif, p.170.**

Schéma de construction du roman: reconnaissance après accomplissement d'un vœu, p.170; Le parcours de la reconnaissance: identification et croyance, p.171; L'identification impossible, p.172; La conversion de Guelfe, p.173; La question de la réalité dans *Curial e Güelfa*, p.174; Du point de vue des personnages, p.175; Les adversaires de Curial, p.175; Ambiguïtés de Curial, p.176; Passions et quiproquos, p.178; Changements de contextes et jeux de rôles, p.179; Du point de vue du narrateur, p.180; Conclusion, p.184.

### **Chapitre 4: *Tirant lo Blanc* et le schéma narratif, p.186.**

#### 1. La question de la vraisemblance (lecture de Martí de Riquer), p.186.

Un roman actuel, p.187; Un roman plausible, p.190; Un roman cohérent, p.192.

#### 2. La question de la nature textuelle de *Tirant lo Blanc* (lecture de Josep Pujol), p.194.

Modèles et pratiques imitatives, p.195; La prééminence de la forme, p.198; Problèmes posés, p.199; Problèmes spécifiquement liés au processus imitatif, p.199; Problèmes liés à la dimension représentative, p.207; -L'existence d'une intrigue, p.208; -La cohérence du personnage principal, p.209; Le rapport entre réalité et fiction, p.210; -La représentation de la réalité historique, p.211.

#### 3. La question de la cohérence romanesque (lecture de Rafael Beltran), p.212.

La parodie dans *Tirant lo Blanc*, p.212; L'exemplarité de *Tirant lo Blanc*, p.213; *Tirant lo*

*Blanc* comme fiction réaliste, p.217.

4. Synthèse de ces lectures et correspondance au schéma narratif, p.221.

Un roman au premier degré, p.222; Un roman parodique, p.223;

### **Conclusion de la deuxième partie, p.226.**

Identité, p.226; Réalité, p.226; Loi, p.227.

Troisième partie: Dialogues.

### **Introduction, p.230.**

#### **Chapitre 1: De la preuve à la reconnaissance, p.230.**

1. Le récit comme preuve, p.231.

Le récit et l'action, p.231; Dans les chroniques, p.231; Dans les romans, p.234; Le narrateur intéressé, p.236; Le narrateur en retrait, p.237; Le narrateur impliqué, p.241.

2. Preuves et rhétorique, p.244.

Hyperboles et exagérations, p.245; Preuves documentaires, p.247; Imitations de langages, p.249; Le style historique, p.250; Le style des hérauts d'armes et le code chevaleresque, p.256.

3. Figures de reconnaissance, p.265.

Les incroyants, p.266; Figures christiques, p.268.

#### **Chapitre 2: Le sérieux et la parodie, p.271.**

Remarques préalables, p.271; D'après les chapitres précédents, p.273.

1. Doubles textes (lectures modernes), p.275.

Prosifications, p.276; Plagiats, p.278; Double rédaction, p.282.

2. Problèmes originels: le complexe de Constantinople, p.287.

Le *topos* de Constantinople, p.288; Darès et Dictys, p.292; Les Voeux du Faisan, p.303.

### **Conclusion générale, p.310.**

La pluralité des interprétations, p.310; Le thème de la vérité, p.311; lecture des oeuvres, p.313; La chronique de Desclot, p.313; La chronique de Muntaner, p.314; *Curial e Güelfa*, p.315;



*Tirant lo Blanc*, p.315.

**Bibliographie, p.317.**



## DIRE ET REPRESENTER LE VRAI DANS LES CHRONIQUES ET LES ROMANS CHEVALERESQUES CATALANS

COMPARAISON DES CHRONIQUES DE BERNAT DESCLOT ET RAMON MUNTANER ET DES  
ROMANS *TIRANT LO BLANC* ET *CURIAL E GÜELFA*

### **Résumé:**

Notre étude comporte deux axes principaux: premièrement, une réflexion sur la signification de la notion de vérité pour les auteurs médiévaux des textes de notre corpus, historiens des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles et romanciers du XV<sup>e</sup>, et sur la perception de cette signification par la critique actuelle; deuxièmement, une étude des rapports qu'entretiennent ces différentes oeuvres, qui présentent une symétrie particulière du fait de la reprise de motifs caractéristiques de chacune des chroniques par chacun des romans. Ces deux axes sont mêlés et doivent s'éclairer mutuellement. Nous commençons par une approche sémantique de la notion dans les oeuvres, par un repérage des problématiques concernées par notre sujet (littérature et réalité, distinction entre histoire et fiction au moyen âge, particularités du contexte culturel), et par une discussion des interprétations de la critique au sujet de la véridicité des oeuvres. Nous recherchons ensuite dans la structure narrative de chacune des oeuvres un rapport avec une conception commune de la notion de vérité, ce qui n'implique pas une même intentionnalité. Au contraire, ayant mis en évidence une référence commune à une certaine apparence de vérité, nous tâchons de mesurer la part de fictionnalisation et de parodie que ces oeuvres comportent, à des degrés divers. Nous proposons ainsi une lecture des chroniques littéraire plutôt qu'historienne, et une conception de la reprise des chroniques par les romans comme parodie du discours historique.

## THE CONCEPT OF TRUTH IN THE CATALAN CHRONICLES AND CHIVALRIC NOVELS

COMPARISON BETWEEN THE CHRONICLES OF DESCLOT AND MUNTANER AND THE NOVELS  
*TIRANT LO BLANC* AND *CURIAL E GÜELFA*

### **Abstract:**

Our study follows two main lines: first, a reflection on the understanding of the concept of truth by the medieval authors of the texts of our corpus, historians of the 13th and 14th centuries and novelists of the 15th century, and on how contemporary critics perceive this understanding; second, a study of the relations between these different texts which show a particular parallelism since some characteristic features of each chronicle are taken up in each novel. The two lines constantly cross and must throw light on each other. We begin with a semantic approach to the concept of truth in the texts, and then with a look into the issues related to the theme (litterature and reality, distinction between history and fiction in the Middle Ages, particularities of the cultural context), and a discussion of critical interpretations of the veridicality of the texts. Then, in the narrative structure of each text of the corpus, we look for a relation with a common conception of the notion of truth, wich doesn't imply they have the same intentionality. On the contrary, after pointing out a common reference to a certain appearance of truth, we try to determine the levels of fictionalisation and parody in the different texts. So, we present a literary, rather than historical, reading of the chronicles, and a conception of the reuse of the chronicles by the novels as a parody of the historical discourse.

**Mots clés:** Chronique de Muntaner; Chronique de Desclot; Tirant lo Blanc; Curial e Güelfa; Vérité; Parodie.

**Keywords:** Muntaner's chronicle; Desclot's chronicle; Tirant lo Blanc; Curial e Güelfa; Truth; Parody.