

**NARRATEUR, BEFFATORE, NÉCROMANCIEN :
LES AVATARS DE L'HOMME DE COUR
DANS LE *NOVELLINO***

Le personnage de l'homme de cour, que le *Novellino* campe dans un bon nombre de récits, ne fera plus qu'une apparition sporadique dans le *Décameron* et sera définitivement supplanté, dans le *Trecentonovelle*, par la figure du bouffon, dont la présence s'impose en même temps que la redéfinition des modalités du rire¹.

Dans le recueil de Sacchetti, le bouffon a déjà acquis une physionomie professionnelle propre qui l'enracine au sein d'une cour à l'issue d'un parcours dont Florence est le point de départ². Départ rendu nécessaire par le

1. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles, si la bibliographie sur le bouffon est relativement abondante, elle est par contre inexistante pour l'homme de cour. En fait, même le bouffon, ou le jongleur, ne sont que rarement abordés en tant que personnages narratifs qui se distinguent, par leurs rôles, attributs et performances, des "professionnels" du divertissement et du spectacle dont la présence hante l'espace urbain dans les statuts des villes ou dans les textes d'inspiration religieuse. Je me bornerai donc à deux références : MURATORI Ludovico Antonio, *De spectaculis et ludis publicis*, dans les *Antiquitates publicae Medii Aevii*, diss. XIX, et, en traduction française, CASAGRANDE Carla, VECCHIO Silvana, *Les péchés de la langue*, Paris, Cerf, 1991.

2. SACCHETTI Franco, *Il Trecentonovelle*, éd. LANZA Antonio, Milano, Sansoni, 1993, n. 3, 10, 24, 33, 49, 50, 117, 144, 156, 162, 187, 212.

fonctionnement d'une société marchande qui ne reconnaît pas la qualité de métier comportant une rémunération à la production de cette denrée *sui generis* qu'est le rire, et que sont en particulier les nouvelles qui font rire³. Produit d'exportation pour les Florentins, l'aventure personnelle transformée en récit devient, dans les cours, la source d'un profit que le bouffon va ensuite investir à Florence dans l'achat de propriétés immobilières, ou qu'il réinvestit dans leur aménagement⁴. On peut voir dans ce périple la métaphore marchande de la production de nouvelles en tant qu'activité spécifique dont l'origine est florentine, mais dont le déploiement ne trouve que dans les cours le cadre où sa spécificité et son utilité vont être socialement reconnues : ce qui n'est pas loin de correspondre à ce que sera l'essaimage effectif de la nouvelle hors de la Toscane au cours du XV^e siècle.

Dans le *Novellino*, comme ensuite dans le *Décameron*, le terme de bouffon n'apparaît pas. On y trouve en revanche la catégorie hyperonymique de l'homme de cour, présente dans seize nouvelles⁵. Cette dénomination peut coexister, dans un même récit, avec ses hyponymes (N 4 et N 19 : *giullare/ giuolare*), peut se révéler interchangeable avec l'un d'entre eux (N 40, N 58, N 77 : *cavaliere di corte*), peut être remplacée par *favellatore*, *favolatore* ou *novellatore* (N 21, N 31, N 89), peut se trouver explicitement ou allusivement mise en opposition avec l'un de ses hyponymes (N 40, N 44, N 55 : *morditore*) ou bien implicitement associée à l'image du parasite (N 43) — terme par ailleurs absent du recueil —, peut enfin risquer de déchoir dans la catégorie, socialement subordonnée, des *donzelli* (N 58)⁶.

3. *Ibid.*, n. 49, 50, 142, 145, 153, 174.

4. *Ibid.*, n. 117, 187.

5. *Novellino*, 4, 19, 21, 24, 31, 40, 43, 44, 55, 58, 64, 75, 77, 79, 89, 96. Les citations renvoient au texte (reproduisant l'édition établie par Segre) qui figure dans *Novelle italiane. Il Duecento. Il Trecento*, éd. BATTAGLIA RICCI Lucia, Milano, Garzanti, 1982, p. 89-189. Sur la "petite question homérique" soulevée, depuis plus d'un siècle, par l'ecdotique du *Novellino* — question que cet article présuppose mais n'aborde pas —, on peut se reporter aux données critiques et bibliographiques fournies par BATTAGLIA RICCI Lucia, *Novellino*, dans l'ouvrage collectif *Letteratura italiana. Le Opere. I. Dalle origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, p. 61-83.

6 Les multiples hyponymes de l'homme de cour sont collectivement présents dans deux nouvelles (N 21, N 64). La n. 21 s'ouvre sur l'énumération des professionnels du divertissement accueillis à la cour de l'empereur Frédéric : « Lo 'mperadore Federigo fue nobilissimo signore, e la gente ch'avea bontade venìa a lui da tutte le parti, però che l'uomo donava volentieri e mostrava belli sembianti a chi avesse alcuna speciale bontà. A lui venivano sonatori, trovatori e belli favellatori, uomini d'arti, giostratori, schermitori, d'ogni maniera gente ». La n. 64 évoque les dépenses, excédant les capacités financières de l'organisateur, entraînées par l'instauration

Narrateur, *beffatore*, nécromancien :
les avatars de l'homme de cour dans le *Novellino*

31

Dans le *corpus* qui se constitue ainsi par un jeu constamment renouvelé d'associations et de disjonctions, le *Novellino* élabore la figure de l'homme de cour en tant que personnage narratif inédit, doté, au sein du recueil, de caractéristiques qui lui sont propres et qui le différencient des autres personnages (parmi lesquels les détenteurs du pouvoir et de la sagesse, ou du savoir, sont l'écrasante majorité) dont la tradition narrative, dans ses différentes composantes, avait déjà fixé les traits, que le recueil sait bien sûr modifier, mais sans vraiment les altérer.

Ce qui distingue d'abord l'homme de cour, c'est sa qualité de personnage itinérant, mobile, dont la présence dans le recueil dessine, au cours des quatorze récits où il apparaît en tant que personnage⁷, un véritable parcours qui, à travers le temps et les espaces, le conduit, depuis une Antiquité, revisitée par l'imaginaire médiéval, où il côtoie Alexandre (N 4), dans des lieux, devenus tout aussi légendaires, tels que le palais du Jeune Roi (N 19) et la cour de l'empereur Frédéric (N 21), puis dans la chambre d'Ezzelino da Romano (N 31), à la table de nobles chevaliers de Sicile (N 40) et de Lombardie (N 43), dans un espace urbain (N 44, N 55), dans les rues de Gênes (N 58), en Sardaigne (N 77), dans une grande demeure florentine (N 89) et, pour finir, dans un quartier populaire de Florence (N 96) où il réside de façon stable. Surgi, on ne sait d'où venu, dans la nouvelle 4, où il se meut dans un chronotope improbable, il acquiert, au fil des récits, une physionomie de plus en plus vraisemblable qui l'ancre dans un espace aux contours progressivement mieux définis, jusqu'à évoluer dans la topographie, scrupuleusement reconstituée, de la Florence contemporaine (N 96). Il occupe en somme, dans le *Novellino*, la place qui sera ensuite celle du personnage mobile par antonomase, le marchand, dont la présence dans le recueil se limite à trois nouvelles (N 8, N 97, N 98) — où il est lui aussi un homme qui voyage.

d'une *nobile corte* (érigée en tribunal de poésie) au Puy de Notre-Dame, en Provence, et la solution permettant d'y faire face sans que le conflit se creuse entre "cavalieri di [...] terra" et "cavalieri di corte" : « Alla corte del Po di Nostra Donna di Provenza s'ordinò una nobile corte. Quando il figliuolo del conte Raimondo si fece cavaliere, invitò tutta la buona gente ; e tanta ve ne venne, per amore, che le robbe e l'ariento fallio, e convenne che disvestisse de' cavalieri di sua terra, e donasse a' cavalieri di corte. Tali rifiutaro, e tai consentiro. In quello giorno ordinaro la festa. E poneasi uno sparviere di muda in su una asta ; or veniva chi si sentiva sì poderoso d'aver e di coraggio, e levavasi il detto sparviere in pugno : convenia che quel cotale fornisse la corte in quello anno. I cavalieri e' donzelli ch'erano giulivi e gai sì faceano di belle canzoni el suono e 'l motto ; e quattro aprovatori erano stabiliti, che quelle ch'aveano valore facevano mettere in conto, e l'altre, a chi l'avea fatte, diceano che le migliorasse ».

7. Il ne figure, en effet, comme personnage ni dans N 64 ni dans N 24.

Le seul espace que l'homme de cour ne traverse pas est celui du spectacle et de ses prestations dégradantes, où tous les autres textes de l'époque — chroniques, statuts urbains, traités d'inspiration religieuse — confinent le jongleur et autres histrions chez qui l'instabilité devient synonyme d'infraction aux normes morales et sociales, de marginalisation et d'exclusion.

Mais la mobilité de l'homme de cour, et donc sa présence éphémère dans des espaces sociaux codifiés, l'obligent à redéfinir constamment sa position (N 44, N 55) en retournant contre l'interlocuteur l'agression qui le vise et en réagissant contre toute menace de disqualification (N 40, N 58, N 77). Aussi la recherche initiale d'une récompense matérielle par le don (N 4, N 19)⁸ est-elle progressivement remplacée par la quête de la reconnaissance sociale de ses mérites individuels, quête qu'il partage certes avec d'autres personnages, mais qu'il est seul capable de faire aboutir en s'affirmant face à des interlocuteurs socialement supérieurs.

Au fil du texte vient se greffer sur cette quête un autre thème, qui associe l'affirmation de soi à la pratique de l'art périlleux de la narration. Son itinéraire diégétique s'accompagne en effet d'une traversée de différents modes narratifs, depuis l'épisode du *Romans d'Alixandre*, où il est inopinément inséré (N 4)⁹, jusqu'à la nouvelle florentine de *beffa* (N 96), qui fait coïncider sa dernière prestation dans le *Novellino* avec la première occurrence de

8. Sur le don et, plus généralement, la réinterprétation de la libéralité dans le *Novellino*, cf. PERRUS Claudette, *Libéralité et munificence dans la littérature italienne du Moyen Age*, Pisa, Pacini, 1984, p. 183-188.

9. L'introduction de l'homme de cour est sans doute due à une erreur d'interprétation qui a transformé le chevalier prisons (= persan) du *Romans* en « un nobile cavaliere [...] fuggito di pregione [...] poveramente ad arnese », qui se rend (à pied ...) auprès d'Alexandre, misant sur sa générosité pour « tornare in [sua] contrada onoratamente ». Sur son chemin, il rencontre « uno uomo di corte nobilemente ad arnese », et à cheval, qui est sa contro-figura dont il devra se désolidariser pour réintégrer le groupe des nobles personnages — Alexandre et ses barons —, qui, à la fin, se ressoude autour de lui en louant la « grande sapienza » par laquelle il a su apprendre la « mesure » au donateur et identifier dans « l'intention », dans le calcul qui spéculé sur le profit à venir, ce qui distingue le don, sollicité d'Alexandre, du pacte contracté par l'homme de cour. Expulsé hors de l'univers mental de ces nobles silhouettes, l'homme de cour va se représenter dans les mondes, plus proches, de la cour — où le don est devenu la récompense, à décrypter, qui rémunère l'acquisition d'un plus de savoir (N 24, N 77) —, et de la société urbaine — qui ne sait bien pratiquer ni l'un ni l'autre (N 44, N 55) —, tandis que le pacte-contrat, toujours sujet à caution, est confiné dans la sphère du marchandage (N 9, N 10), que l'homme de cour ne va croiser que dans N 75 (l'une des deux nouvelles où son personnage relève de la tradition populaire) et, renversant sa position inaugurale dans le recueil, pour en jouer et s'en moquer, dans N 96.

Narrateur, *beffatore*, nécromancien :
les avatars de l'homme de cour dans le *Novellino*

33

cette structure narrative. Personnage inédit autant qu'agrégat de figures aux rôles et aux attributs différents, tour à tour titulaire d'une quête matérielle et d'une enquête identitaire, l'homme de cour itinérant, qui va se diversifier et se spécialiser au cours de ses déplacements, finit par produire, lors de sa dernière occurrence, la figure narrative du *beffatore* qui va le remplacer dans le *Décameron*.

Le mode d'emploi des récits contenus dans le recueil, qui est explicité dans le prologue, trouve ainsi, dans des nouvelles dont l'homme de cour est le protagoniste, une mise en œuvre qui, loin de se borner à fournir une simple confirmation pragmatique des propos liminaires, va de pair avec le processus par lequel la nouvelle se dégage et se différencie des autres formes préexistantes de récit en fonction du statut qu'elle accorde à l'événement : l'affirmation de Deleuze — pour qui « il y a nouvelle lorsque tout est organisé autour de la question “Qu'est-ce qui s'est passé? Qu'est-ce qui a bien pu se passer?” »¹⁰ — trouve dans le *Novellino* (N 21) sa première formulation¹¹.

Le thème du voyage, dont l'homme de cour itinérant est porteur, mais que Bito — le *beffatore* de la nouvelle 96, enraciné dans un espace urbain dont il maîtrise et exploite toutes les composantes — a laissé derrière lui, se représente comme fantôme dérisoire dans l'«expédition» entreprise par ser Frulli, la dupe, qui, pour punir l'auteur de l'énième tour dont il se sait la victime, s'affuble de cet attribut dégradé du héros épique qu'est son épée rouillée, aussi rouillée que son esprit dès qu'il s'égaré hors de son univers étriqué.

Dernier avatar des chevaliers lombards chez qui la courtoisie se discrédite (N 30, N 41), ser Frulli est aussi un dérisoire antihéros épique qui, l'espace d'un geste incongru, fait resurgir, pour la liquider définitivement, l'opposition inaugurale entre le chevalier et l'homme de cour (N 4) en se proposant comme la dernière incarnation de l'inexorable déchéance à laquelle est vouée la chevalerie dans le monde urbain, où elle ne peut plus engendrer que des silhouettes ridicules (ce que confirmera le *Trecentonovelle*). Aussi ser Frulli, petit noble décafé et avare qui se prend tantôt pour un marchand avisé tantôt pour un héros épique, est-il la première victime, tour à tour bernée, sanctionnée et ridiculisée, du nouveau héros de «l'épopée marchande» à venir, qui se présente, pour l'heure, sous les traits comiques du *beffatore*.

10. DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 235.

11. Cf., plus loin, l'analyse de cette nouvelle.

La *beffa*, ici, n'est bien entendu pas destinée à exalter le dynamisme du marchand mais à définir d'abord, par l'introduction de nouveaux traits réalistes, l'espace — concret et imaginaire — de la nouvelle joute urbaine, qui désarme par le rire : arme bien plus redoutable que l'épée du chevalier puisque la victoire, remportée dans un corps-à-corps entre les deux antagonistes où le maniement des attributs guerriers est remplacé par la manipulation — bien plus complexe — des pièces d'argent, implique et provoque la transformation collective des spectateurs, d'abord passifs et déroutés, en public qui participe activement à la sanction, du fait non seulement qu'il partage avec le *beffatore* le goût pour la moquerie mais que, contrairement au *beffato*, il est capable de saisir — et donc, potentiellement, de déjouer — la manipulation.

La nouvelle de *beffa* sur laquelle s'achève, ou presque, le *Novellino* postule ainsi une solidarité large et une complicité active entre l'individu (narrateur et *beffatore*) et le groupe (public interne et lecteurs) saluant par le rire la réussite de la triple performance, diégétique, cognitive et narrative.

D'autres nouvelles témoignent, tout au long du recueil, de la transformation en cours des modalités narratives et, partant, de la réception des récits. Non seulement par la confrontation implicite et capillaire, très finement analysée par Luisa Mulas¹², avec d'autres versions connues de la même anecdote, mais par la mise en scène, à l'intérieur d'une nouvelle, et la mise en évidence, au gré des corrélations à distance, de ces transformations en tant qu'événement constitutif du récit.

Contrairement à la nouvelle 19, où l'homme de cour est une figure narrativement inerte, simple faire-valoir de la générosité illimitée, déjà légendaire, du Jeune Roi, sa première apparition dans le recueil (N 4) donne lieu à une série de déplacements par lesquels son insertion dans un épisode tout à fait mineur du *Romans* d'Alixandre — hypotexte dont la présence sous-jacente est signalée par une glose du narrateur¹³ — et le transfert de celui-ci dans un récit qui devient nouvelle aboutissent à des transformations radicales dans les

12. MULAS Luisa, *Lettura del "Novellino"*, Roma, Bulzoni, 1984.

13. « E questo si scrisse per lo minore dono che Alessandro donò mai », dit-il, en signalant la fin de sa réécriture par la reprise du vers qui, dans le *Romans*, met fin à l'épisode : « cou fu li menres dons au roi Macidonas ». La suite de l'histoire n'a en effet plus aucun rapport avec l'hypotexte.

Narrateur, *beffatore*, nécromancien :
les avatars de l'homme de cour dans le *Novellino*

35

domaines de la diégèse, de la narration, de sa portée idéologique¹⁴. Mais la première nouvelle où un homme de cour joue le rôle de protagoniste est le récit d'une ruse narrative dont la réussite permet la première infraction à l'ordre émanant d'un supérieur (N 31). Ce n'est pas ici l'anecdote en soi qui est inédite, mais bien son élaboration en tant qu'événement, dont découlent une redistribution des rôles et une redéfinition des enjeux.

Nous sommes dans la chambre à coucher d'Ezzelino da Romano, seigneur qui figure dans bien d'autres textes — des récits, des chroniques, la tragédie de Mussato — en tant que parangon d'une cruauté extrême dont le recueil ne renvoie, dans une autre nouvelle (N 84), qu'un écho atténué. C'est l'hiver, les nuits sont longues, et Ezzelino a besoin d'entendre les récits de « son » *novellatore* pour trouver le sommeil. Mais, un soir, le *favolatore* est pris d'une irrépressible envie de dormir dont la satisfaction ne peut passer que par une infraction détournée et déguisée à l'ordre du seigneur. En fait, le *favolatore* commence par une infraction voyante, mais d'une tout autre nature, puisqu'il s'engage dans un récit aussi peu palpitant (des personnages "comiques" dans une situation qui ne l'est guère) que manifestement interminable, au début laborieux, qu'il allonge à loisir et qu'il interrompt juste au moment où s'ébauche une première péripétie comportant une limite à franchir : le passage d'une rivière en crue (*un fiume [...] molto cresciuto per una grande pioggia*) par un paysan faisant transiter ses deux cents brebis, une par une, dans *un burchiello a dismisura piccolino* prêté par un *pescatore povero*. "Voca e passa", dit le *novellatore*, en passant brusquement du passé simple narratif au présent de la pause descriptive — et il se tait. "Va' oltre", dit le seigneur. « "Laissez passer les brebis, après quoi je raconterai ce qui arrive (*poi conterà il fatto*)" », rétorque le narrateur. Mais l'arrêt, provisoire et fonctionnel, du récit enclavé coïncide avec la fin de la nouvelle, dont le résultat — le besoin de dormir abondamment satisfait — est énoncé par le narrateur externe sous une forme hyperbolique (*Che le pecore non sarebero passate in uno anno, sì che intanto puoté bene ad agio dormire*) qui manifeste son adhésion complice à la ruse de son homologue.

La limite spatiale, plus ou moins aisément franchie par le paysan et ses brebis, se métamorphose et métaphorise en obstacle narratif sur lequel le *favolatore* fait mine de buter pour mieux franchir — mais (en) une seule fois

14. Sur la réécriture de l'épisode dans le *Novellino*, ainsi que sur d'autres versions de l'anecdote, cf. MULAS Luisa, *Lettura ...*, p. 192-5.

— la limite imposée par sa position de subordonné, réalisant ainsi un écart réel, sous couvert de conformité à une pseudo-norme, salué et célébré comme tel par le narrateur. La nouvelle — récit achevé d'un récit avorté — exalte par antiphrase la performance d'un narrateur qui, le temps d'un récit écourté, l'emporte sur le seigneur dont il évalue et exploite l'incompétence narrative. Aussi capable de se passionner pour un récit sans intérêt qu'ignorant des règles élémentaires par lesquelles la narration contourne l'obstacle de l'action répétitive, Ezzelino se laisse "mener en bateau", tel un mouton docile, par son *novellatore*, après l'avoir « prié » de raconter — verbe qui transforme le seigneur en narrataire dont la mansuétude trahit l'incompétence —, à l'opposé du roi qui, dans une autre version, réaffirme par le rire sa supériorité intangible, garantissant qu'aucune limite ne sera franchie.

À l'autre bout du recueil, la nouvelle 89 raconte une histoire analogue, mais en la situant dans un autre espace-temps et en invertissant les rôles. Du tête-à-tête dans la chambre du seigneur qui n'a pas encore sommeil on passe dans la salle à manger d'une grande demeure florentine où des chevaliers, déjà repus, écoutent un *grandissimo favellatore* qui, tel le chevalier de *madonna Oretta* (*Décameron*, VI, 1), s'empêtre dans un récit interminable (*che non venìa meno*). Un beau parleur n'est pas nécessairement un bon narrateur, a-t-on déjà remarqué¹⁵, mais, dans la nouvelle, c'est à un *donzello* n'ayant pas encore mangé, et dont la faim aiguise l'esprit critique, de s'en rendre compte. « Celui qui t'a appris cette histoire ne te l'a pas toute apprise, relève-t-il, puisqu'il ne t'a pas appris à l'arrêter (*perché non t'insegnò la restata*) ». Encore une fois, l'interruption du récit enchâssé coïncide avec la fin de la nouvelle, qui s'achève sur un dernier polyptote (*Onde quelli si vergognò, e ristette*) sanctionnant inexorablement la performance ratée — tandis que le chevalier décaméronien se donnera, sans doute inconsidérément, une autre chance.

À travers la compétence narrative refusée à Ezzelino et accordée au *donzello* florentin on peut sans doute déceler la mise à mal d'une conception de la nouvelle comme récit "digestif" (c'est ainsi que les chevaliers l'accueillent sans broncher), et donc somnifère, que l'interlocuteur se bornerait à avaler. Le public urbain, doté, à l'instar du *donzello*, d'une compétence métanarrative dont le seigneur et les chevaliers sont dépourvus, sait aussi se faire le complice d'une performance diégétique axée sur une ruse dont il saisit et

15. MULAS Luisa, *Lettura* ...

Narrateur, *beffatore*, nécromancien :
les avatars de l'homme de cour dans le *Novellino*

37

savoure le mécanisme (N 96) ; de l'attribution de cette double compétence à un même public va découler, avec l'effacement de l'homme de cour au profit du beffatore, l'avènement de la nouvelle de *beffa* : la nouvelle où la conflictualité structurelle de la société communale trouve sa forme et sa formulation narratives.

Qu'il s'agisse d'un passe-temps digestif, qui trouve tout naturellement sa place dans l'après-repas, ou d'un récit que l'on peut manipuler pour endormir la vigilance de l'auditeur, la mise en scène de l'art de raconter caractérise les deux métanouvelles du recueil, en les distinguant ainsi des nouvelles qui comportent la mise en abyme de l'acte de raconter¹⁶. Mais il y a une nouvelle dont l'événement est provoqué — voire constitué — par le rapport elliptique qu'elle instaure entre l'art de raconter du narrateur externe et l'acte de raconter interne au récit (N 21).

Attablé avec sa cour, l'empereur Frédéric *facea dare l'acqua*, faisait apporter l'eau pour qu'on se lave les mains — ordre et geste rituels marquant le début du repas —, lorsque surviennent trois nécromanciens qui, sans quitter leurs manteaux de voyage, donnent aussitôt, requis par l'empereur, une preuve de leur art de l'illusion en provoquant une violente tempête qui fait détalier les chevaliers. Lorsque le beau temps revient, l'empereur accorde aux nécromanciens, en guise de guerdon, que le comte de Saint Boniface leur porte secours contre leurs ennemis. Le récit suit alors les péripéties du comte, qui le conduisent aussi loin que possible de l'espace-temps initial. Plus de quarante ans après, les nécromanciens reviennent et, faisant taire les protestations du comte, le reconduisent auprès de l'empereur : *Trovarono [...] ch'ancor si dava l'acqua [...]. Lo 'mperadore li facea contare la novella ; que' la contava*. De la perturbation illusoire du temps atmosphérique on est passé — aussi subrepticement que les nécromanciens ont disparu — à la manipulation réelle des temps narratifs et verbaux par laquelle le narrateur, de surcroît, ne se borne pas à ramener le comte à son point de départ mais annule la pré-

16. Le *Novellino* présente un nombre plutôt élevé et une typologie assez diversifiée de récits mis en abyme : cf. N 21, N 23, N 31, N 50, N 71, N 73, N 83, N 89, N 91 ; à quoi l'on peut ajouter, pour ce qui concerne les rapports entre nouvelle et récit enchâssé, les cas où un personnage re-expose, et re-interprète de son point de vue, ce qui vient d'être raconté : N 3, N 4, N 26, N 82 [cf. SEGRE Cesare, *Decostruzione e ricostruzione di un racconto (dalla "Mort le roi Artu" al "Novellino")*, in *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 79-86], voire se raconte, dans sa tête, une tout autre histoire (N 34).

sence même des nécromanciens dans la nouvelle : du long périple, qu'il nous faut réinterpréter comme un voyage immobile dans la "chambre mentale" du comte, il ne reste rien — sauf le récit, dont il est déjà le narrateur au moment où il se retrouve à la cour (prise dans un imparfait de la durée qui est bien pour lui celui de l'action immobile), et la question lancinante qui l'accompagne : "*Come va questo fatto?*" À l'élucidation impossible — que le narrateur a rendue impossible — se substitue la répétition du récit, le présent du récit toujours à recommencer sur lequel, par une dernière manipulation du temps, se clôt la nouvelle : *Lo 'mperadore li le fa ricontare con grandissima festa a' baroni e a' cavalieri*. L'événement le plus énigmatique et insaisissable est bien l'avènement du récit. Faute de pouvoir le saisir, on peut se l'approprier, en le faisant sans cesse re-raconter, et en l'écoulant *con grandissima festa*¹⁷.

Il n'y a événement que lorsqu'il y a écart, déplacement, et donc transgression. Dans l'histoire complexe, non linéaire, qui conduit de l'exemplum, ou du conte, à la nouvelle, le déplacement induit un renversement de perspective que Deleuze, après avoir dit que la nouvelle s'organise autour de la question "Qu'est-ce qui s'est passé?", formule ainsi : « Le conte est le contraire de la nouvelle, parce qu'il tient le lecteur haletant sous une tout autre question : qu'est-ce qui va se passer? » La nouvelle remplace la fuite en avant de l'exemplum, conduisant au résultat escompté d'avance, par le questionnement sur le sens même de l'événement qui est à son origine, et donc par un retour en arrière sur ce qui l'a rendu possible — ce qui caractérise aussi le rapport que le *Décameron* établit entre les nouvelles et la peste.

Le *Novellino* a fait de l'homme de cour l'homme-récit qui, en tant que personnage mobile — mais non marginalisé, non radicalement autre, et d'une

17. La même histoire se retrouve dans le *Paradiso degli Alberti* (GHERARDI DA PRATO Giovanni, *Il Paradiso degli Alberti*, éd. LANZA Antonio, Roma, Salerno Editrice, 1975, p. 130-154), où l'étirement de la nouvelle, racontée par le théologien Luigi Marsili qui substitue aux trois nécromanciens anonymes le célèbre Michel Scot, est destiné à mieux illustrer l'affirmation initiale (« e per questo udirete quanta forza abbia la illusione diabolica nella fantasia de' mortali : sendo chiaro e mostrato a llui [= *uno bellissimo cavaliere tedesco, messer Orfo*, qui prend la place du comte de Saint Boniface] non esser vero né possibile quello che credea, e pure pertinace e fermissimo istava in suo proposito »), ensuite reprise en guise de conclusion : « Si che ormai vedete quanta forza hanno le illusioni diaboliche. »

Narrateur, *beffatore*, nécromancien :
les avatars de l'homme de cour dans le *Novellino*

39

altérité négative, comme le jongleur-histrion¹⁸ —, se déplace en déplaçant les enjeux, et donc les structures de la nouvelle ainsi que les modalités de sa transmission et de sa réception. L'aboutissement de son parcours dans le recueil l'insère durablement dans la société urbaine, où il est cependant appelé à s'effacer pour laisser le champ libre au *beffatore*, dans le *Décameron*, ou pour en ressortir sous les traits du bouffon, chez Sacchetti.

Mais l'homme du voyage peut aussi se présenter sous les traits du nécromancien, le professionnel de l'illusion dont l'art est balayé par celui du narrateur. Autant dire que toute tentative de chercher du côté du contexte, ou du référent, ou de l'hypotexte, quelque réponse à la question du récit devenu nouvelle ne peut que relancer la question du comte, ou de Deleuze : "*Come va questo fatto?*", "Qu'est-ce qui a bien pu se passer?"

Anna FONTES BARATTO

18. Dans le *Novellino* l'homme de cour ne se confond pas avec ces professionnels du faire rire dont la *iocularitas*, ou *scurrilitas*, « porte [...] avec elle tout le poids de la négativité attachée à ces figures dans la culture ecclésiastique médiévale » (CASAGRANDE C., VECCHIO S., *Les péchés...*, p. 283), pas plus qu'il ne participe de la culture carnavalesque chère à Bakhtine. On ne saurait donc l'assimiler au jongleur « rappresentante della gente comune, modesta, facile e incolta », « espressione di una cultura alternativa » qui ferait de lui « il solo cui possa essere delegata la capacità di ridicolizzare il potere » (PAOLELLA Alfonso, *Retorica e racconto. Argomentazione e finzione nel "Novellino"*, Napoli, Liguori, 1987, p. 65).