

Les inattendus de la narration dans le *Pecorone* de Ser Giovanni Fiorentino

Le *Pecorone* est un recueil anonyme de nouvelles, rédigé au tournant des XIV^e et XV^e siècles et directement inspiré, comme tous les recueils du même type, par le *Décameron* de Boccace. Pourtant le rapprochement s'arrête là. Le *Pecorone* échappe aux règles du genre. Le style de la nouvelle, extrêmement codé chez Boccace, avec quelques éléments mis en place en début de narration et rigoureusement développés pour arriver au dénouement final est, dans le *Pecorone*, en quelque sorte dévoyé pour créer un texte à part, aux allures d'inachevé, avec des redites, d'interminables discussions très statiques et d'un intérêt discutable¹, des personnages qui s'effacent de la narration, des histoires dont la trame laisse parfois perplexe. On met fréquemment, et sans doute à juste titre, cette étrangeté du *Pecorone* sur le compte d'une certaine maladresse de l'auteur. Mais, au fond, peu importe. Ce qui reste, c'est un effet de lecture surprenant, parfois dérangeant, à cause, justement, de ces libertés que l'auteur prend, *volens nolens*, avec les normes de la nouvelle boccacienne.

I. L'enfermement de la *cornice*

Peu d'informations nous sont parvenues sur les conditions d'écriture de l'ouvrage, si ce n'est que l'auteur signe son œuvre du nom de Ser

1. « Disse la donna: "Che hai tu?" Disse la fante: "Non ho niente." Disse la donna: "Io vo' che tu mel dica; però che senza cagione non ha' tu sospirato così forte." Rispuose la fante: "Io non vel direi mai." Disse la donna: "Per certo sì farai, altrimenti io mi cruccerei con teco." [...] » *Il Pecorone*, a c. di Emilio Esposito, Ravenna, Longo ed., 1974, II, 2, p. 46.

Giovanni Fiorentino, ce qui est un double hommage, à Giovanni Boccaccio d'une part et à la ville natale du maître et de l'élève d'autre part. Pourtant, si la forme de départ est la même que dans le *Décameron* (des nouvelles, insérées dans un cadre plus vaste, la *cornice*, et racontées par des devisants), le *Pecorone* se démarque dès l'abord du modèle original. La *lieta brigata* mise en scène chez Boccace est, dans le *Pecorone*, réduite à un couple de jeunes gens enfermés dans un espace clos. Le paysage, essentiel chez Boccace, disparaît. La *cornice* est située dans un parloir, un endroit donc exclusivement destiné à la communication orale. Le lieu est ainsi choisi uniquement en fonction de sa vocation. Dans le *Décameron*, les lieux enchanteurs dans lesquels évoluaient les devisants faisaient office de contrepoint à la ville de Florence, infestée par la peste et l'inhumanité. Ici, la *cornice* ne se propose pas explicitement comme une alternative au monde extérieur même si, pour les devisants, elle est un refuge qui leur permet, tant qu'ils respectent une certaine distance, d'entretenir leur amour.

En somme, la *cornice* se réduit à sa plus simple expression. La caractérisation des personnages est à peine esquissée, leur histoire d'amour statique et guindée². Alors que Boccace faisait référence à des événements historiques précis (la peste de 1348), l'auteur du *Pecorone* efface pratiquement toute dimension temporelle; il n'en reste qu'une fonction structurante, les vingt-cinq journées qui organisent le recueil. L'espace, lui non plus, n'est jamais décrit, comme si cette question ne concernait pas l'écrivain pour qui le problème est, avant tout, de créer une structure propre à accueillir les nouvelles.

Aussi l'action de la *cornice* se déroule-t-elle exclusivement dans un couvent de Forlì. Le personnage masculin a choisi délibérément la clausuration par amour pour la jeune sœur Saturnina³, en décidant de devenir le chapelain du couvent. Le parloir dans lequel les devisants se retrouvent,

2. « Se il XII giorno, Saturnina e Aurette si baciano per la prima volta e dimenticano poi quest'usanza per riprenderla solo il ventunesimo giorno e alla fine dei loro incontri, l'autore non mostra di avere un profondo senso psicologico per quanto concerne lo sviluppo naturale di una relazione amorosa. » Léonie GRAEDEL, *La cornice nelle raccolte novellistiche del Rinascimento italiano e i rapporti con la cornice del Decameron*, Firenze, Il Cenacolo, 1959, p. 50.

3. Ajoutons que le personnage, comme c'est souvent le cas dans la littérature du Moyen Age et de la Renaissance, tombe amoureux par oui-dire: « Di che ritrovandosi in Firenze un giovane, il quale avea nome Aurette, savio, sentito e costumato e ben pratico in ogni cosa, il quale avea ispeso in cortesia gran parte di quello ch'egli avea, e udendo la nobile fama di questa preziosa Saturnina, subito se ne innamorò, no l'avendo mai veduta; e pensò di farsi frate e di venire a Furlì. » *Pecorone*, Proemio, p. 5-6.

qui les confine dans un espace restreint et inconfortable, détermine un type de rapports très contraignant. La vocation même du lieu implique une relation exclusive, totalement centrée sur elle-même (en l'occurrence, Saturnina et Auretto sont les deux seuls protagonistes de la *cornice*). Mais surtout, durant ces vingt-cinq journées où les jeunes gens se retrouvent quotidiennement pour se raconter des nouvelles, peu de modifications interviennent dans leurs sentiments et leurs gestes. Étrangement, il s'agit, pour les deux amants, d'un rapport totalement stéréotypé, pratiquement figé par la rigueur du lieu et dont l'expression redondante rend compte de manière lancinante : on ne compte pas, en effet, les répétitions d'expressions telles que « *si presero per mano* » ou éventuellement « *si baciarono insieme* » qui ouvrent et ferment les journées.

Cette volonté de gommer tout détail d'ordre historique ou sentimental confère à la *cornice* un caractère oppressant comme si la mention d'une précision sur l'époque ou d'un geste déplacé était dangereuse. Sans doute doit-on restituer cette atmosphère particulière de la *cornice* dans la période où le recueil voit le jour. La date de rédaction du *Pecorone* fait l'objet de controverses. Carlo Muscetta la situe entre 1406 et 1419, tandis qu'Enzo Esposito estime qu'elle ne peut dépasser 1385⁴. Quoi qu'il en soit, les renseignements fournis par le texte indiquent que sa maturation a lieu à la fin du XIV^e siècle⁵, à un moment critique pour Florence et l'ensemble de la Chrétienté. Si on admet l'hypothèse de Paolo Stoppelli, reprise par Antonio Lanza, selon laquelle Ser Giovanni serait un prête-nom pour le *giullare* Malizia Barattone, la rédaction se situerait au début des années 1380, au moment où le poète, après avoir quitté la cour de Naples, revient finir ses jours à Florence⁶. La cité, en pleine mutation politique, avec la mise en place de la nouvelle oligarchie des Albizzi, secouée par des troubles internes, menacée par les visées annexionnistes de Rome et surtout

4. Cf. Carlo MUSCETTA, *Struttura del Pecorone*, « Sicularum gymnasium », XX, 1967, p. 6, et Enzo ESPOSITO, dans l'introduction au *Pecorone* de l'édition Longo.

5. « [...] cominciai questo negli anni di Cristo MCCCLXXVIII, essendo eletto per vero e sommo apostolico della divina grazia papa Urbano sesto, nostro italiano, regnante lo ingesuato Carlo quarto, per la Dio grazia re di Buemmia e imperatore e re de' Romani. » *Pecorone*, Proemio, p. 4-5.

6. « La permanenza a Napoli di Malizia si sarebbe protratta fino agli anni settanta, quando la vita nella città, per le mutate condizioni politiche non doveva più essere allettante come un tempo; ci sarebbe poi un soggiorno romagnolo; quindi il ritorno a Firenze all'incirca dopo l'80. [...] Il *Pecorone* sarebbe l'opera della vecchiaia del nostro autore. » Paolo STOPPELLI, *Malizia Barattone (Giovanni di Firenze) autore del Pecorone*, « Filologia e critica », II, 1977, p. 33.

de Milan, s'épuise dans une politique militaire coûteuse et parfois stérile. En outre, les années quatre-vingt constituent un moment de grave crise morale, où le grand schisme qui éclate un an après le retour du Pape d'Avignon, en 1378, crée un bouleversement profond dans la conscience chrétienne⁷. Dans le *Pecorone*, les devisants, tiraillés entre leur passion charnelle et leur vocation spirituelle, évoluent dans un espace étroit et contraignant qui, dans une certaine mesure, rend compte de cette atmosphère de désagrégation des cadres moraux et religieux, voire politiques. En quelque sorte, cet enfermement est la métaphore d'un monde aliénant et oppressant que les devisants fuient à travers les contes.

Dans cette optique, le rapport entre les différents espaces et la façon dont les personnages les occupent, permet de mieux comprendre le recueil dans ses structures profondes et son ou ses messages idéologiques. Dans le *Pecorone*, le décalage entre le traitement de l'espace de la *cornice*, qu'il s'agisse de ses dimensions ou du champ de manœuvre qu'il offre aux personnages, et celui des nouvelles n'est sûrement pas anodin. Le narrateur a beau dire que les deux personnages sont heureux d'être ensemble malgré l'austérité du lieu, il a beau esquisser, par petites touches, la progression de l'intimité qui se tisse entre eux, la comparaison entre l'extrême liberté offerte aux personnages des nouvelles et l'emprisonnement, même volontaire, des devisants s'impose.

II. Les libertés dans les nouvelles

Les personnages des nouvelles jouissent d'une marge de manœuvre considérable, surtout lorsqu'elle est rapportée à celle des devisants. Ce sont des personnages en quête perpétuelle de liberté, comme Giannetto, personnage emblématique du *Pecorone* qui refuse son héritage et choisit délibérément la liberté et l'aventure⁸. Chez les femmes, cette tournure d'esprit est particulièrement frappante. On trouve, comme chez Boccace, des femmes adultères en actes ou en pensées, mais surtout des femmes hardies et entreprenantes qui décident de leur destin et de la façon de

7. Cf. Giorgio PENCO, *Storia della Chiesa in Italia*, Milano, Jaca-Book, 1982, vol. I.

8. « E poi ivi a certi di questi due fratelli chiamarono Gianetto e dissono: "Fratel nostro, egli è vero che nostro padre fece testamento e lasciò reda noi, e di te non fe' veruna menzione; nondimeno tu se' pur nostro fratello, e pertanto a quell'ora manchi a te ch'a noi quel che c'è". Rispuose Gianetto: "Frate' miei, io vi ringrazio della vostra proferta; ma, quanto l'animo mio, è d'andare a proccacciare mia ventura..." » *Pecorone*, IV, 1, p. 89.

mener leur vie sentimentale. Ce sont souvent elles qui mènent les ébats amoureux, expriment leur désir (« *Galvano mio, domanda; ma prima voglio che tu m'abbraci* »)⁹ et choisissent le moment où elles s'offrent¹⁰. Petruccia, malheureuse de se retrouver servante dans sa propre famille, abandonne tout pour partir à l'aventure et vivre l'amour en dehors de la consécration du mariage (III, 1). Dionigia, fille du roi de France, fait de même lorsque son père cherche à la marier à un homme de soixante-dix ans (X, 1).

En général, les héros des nouvelles vivent leur passion avec une intensité étrangère aux devisants, comme pour compenser la paralysie affective à laquelle sont réduits Aurette et Saturnina. Et c'est sans hésiter que certains amants bravent la mort pour vivre librement quelques moments de tendresse. Ormanno, amant malheureux persécuté par un oncle jaloux, accueillera avec résignation sa sentence de mort, comme s'il s'y attendait et ne regrettait rien¹¹. La femme qui l'aime, quant à elle, refuse sa condamnation de façon beaucoup plus virulente – sans pour autant l'éviter – mais n'a en aucun cas hésité à se lancer dans l'aventure. En ce sens, le texte insiste sur la réciprocité de l'amour et le partage égal des responsabilités¹². Tout se passe comme si les personnages des nouvelles refusaient les règles sociales pour vivre pleinement et librement leur passion, quitte à en mourir¹³.

Cet état d'esprit est en fait le reflet de l'extrême liberté qui règne dans les nouvelles et qui contraste avec la rigueur de la *cornice*. Il est en effet frappant de constater que certains personnages ne sont pas entièrement déterminés, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas figés dans un certain nombre de caractéristiques inaltérables. Dans une nouvelle du *Pecorone* située à Bologne, le mari de *madonna* Giovanna, à la recherche de l'amant de celle-ci, arpente frénétiquement la maison, la met sens dessus dessous, en

9. *Pecorone*, I, 1, p. 16.

10. « Di che la mammola gli andò dietro e disse: "Messer, dice Madonna Zovanna che voi venissi statera insino a lei, però che vi vuole parlare" ». *Pecorone*, I, 2, p. 25. Cf. également Lisabella qui, dans la nouvelle III, 2 invite Ceccolo à la rejoindre dans sa chambre.

11. « Santolino disse: "Ormanno, e' ti convienne morire, e questo è posto in sodo". Ormanno venne tutto meno, e poi disse: "hacci rimedio niuno ch'io non muoia?" Disse Santolino: "No, però ch'al tutto è deliberato così". Di che Ormanno s'inginocchiò a' piè di Santolino, e alzò le mani al cielo, e poi si chinò e [...] poi si mise le mani agli occhi per non vedere la morte sua [...] » *Pecorone*, VII, 2., p. 176.

12. « E moltriplicò tanto questo amore che si comminciarono a donare intime di ricchi doni, e massimamente la donna a lui, e così si favellarono più volte [...] » *Pecorone*, VII, 2, p. 171.

13. Le thème de la mort par amour est récurrent dans le *Pecorone*. Cf. VII, 2, mais aussi VII, 1 ou XIV, 2.

perforant les matelas de son épée. Cette description très théâtrale a un rôle déterminant dans l'équilibre du récit, même si elle est relativement courte. Jusqu'à ce moment, la nouvelle mettait en scène un jeune étudiant romain qui fréquente la femme d'un vénérable professeur de l'Université de Bologne. Or, pendant tout le début de la nouvelle, ce maître apparaît comme un homme sage, posé, capable de prendre un certain recul sur sa profession. Lorsque Bucciolo vient le voir et lui demande de lui apprendre les arcanes de l'amour, le professeur accepte – « *quasi ridendo* » – de les lui enseigner. Au lieu de pontifier, comme bon nombre d'enseignants qu'on trouve dans ce type de nouvelles, il se dit ravi d'une telle proposition et l'accepte avec humour, comme un pari. En somme, il apparaît comme un personnage sympathique et, fait rare sinon unique chez les professeurs mis en scène dans les nouvelles florentines, il s'y connaît en amour puisqu'il va donner des conseils efficaces à son élève. Lorsque Bucciolo choisit, parmi toutes les femmes de Bologne, la propre femme du professeur pour mener à bien ses travaux pratiques, l'histoire s'oriente vers un quiproquo entre personnages de même valeur, d'une part le maître donnant à son élève des conseils qui se retourneront contre lui, de l'autre Bucciolo les mettant innocemment en pratique.

Le passage où le mari furieux recherche son rival dans toute la maison réoriente donc le récit en faisant basculer le personnage du professeur : il avait l'apparence d'un sage et il devient un barbon jaloux. Cette scène, suivie d'une autre où, finalement, la femme ameute le quartier en criant que son mari est devenu fou, rappelle bien sûr les nouvelles de Boccace sur les maris cocus, notamment celle de Tofano (VII, 5) où le quartier intervient (le mari est d'ailleurs aussi battu) et celle d'Arriguccio (VII, 8). Ainsi, le professeur, qui au début passait plutôt pour une figure atypique, est ramené à un personnage beaucoup plus conventionnel, voire topique. Du même coup, le comique tourne à la traditionnelle *beffa*, une *beffa* où la punition est particulièrement sévère puisque le pauvre professeur finit roué de coups, enchaîné à son lit et déshonoré aux yeux de tous pour avoir soupçonné sa femme d'adultère.

L'effet de lecture ici est double. Ce changement de registre du personnage dérange le lecteur habitué à la régie impeccable des nouvelles boccaciennes. En même temps, les personnages y gagnent en autonomie, comme émancipés de la convention littéraire, et s'enrichissent d'une surprenante humanité. Ici, le professeur est tour à tour sympathique dans son rôle du père de substitution qui apprend la vie au jeune homme, horripilant et comique dans celui du mari jaloux, et pathétique lorsque, reconnaissant

sa défaite, il s'adresse à son élève une dernière fois : quand Bucciolo, l'auteur involontaire de son déshonneur, vient lui rendre visite, le professeur, qui s'était précédemment emporté violemment, n'a pas une réaction agressive mais au contraire résignée, lucide, et presque affectueuse, avec cette façon de répéter plusieurs fois le nom de son élève (« *Bucciolo, Bucciolo, Bucciolo, vatti con Dio, che tu hai bene apparato alle mie spese* »), comme s'il savait la partie terminée.

Les personnages bénéficient donc dans le *Pecorone* d'une liberté individuelle mais également formelle et littéraire, dans la mesure où ils ont tendance à échapper à la convention. Un autre exemple va dans le même sens, celui de Siletta, jeune fille issue de la haute aristocratie provençale, que son père a mariée à un homme âgé et très riche. Lorsqu'elle se retrouve veuve sans héritier (et donc sans héritage, compte tenu des usages matrimoniaux alors en vigueur), son père lui reproche de ne pas avoir tout fait pour avoir un enfant. En somme, il lui reproche de ne pas avoir fait appel à un intervenant extérieur au couple, capable de pallier les déficiences du vieil homme. Siletta, au lieu de s'offusquer, répond qu'elle a fait tout son possible, mais qu'aucun homme, malgré ses sollicitations, n'a osé s'atteler à la tâche. Ce qui surprend ici, c'est non seulement la spontanéité, mais aussi le décalage entre le statut de la jeune femme et son discours, surtout compte tenu du fait qu'elle s'adresse à son père¹⁴.

Une certaine désinvolture, une relative liberté de ton apparaît au fil des nouvelles. Et s'il n'y a jamais de discours polémique voire politique, on peut trouver une critique voilée de l'Église. Le couvent est présenté, dès les premières pages, comme un lieu d'enfermement mais également de protection où les devisants, isolés du monde extérieur, se retrouvent en toute tranquillité pour raconter leur histoire et se témoigner leur amour. Dans les nouvelles, ce caractère protecteur du couvent est également présent, notamment dans la nouvelle X, 1, où Dionigia, la fille du roi de France, refusant d'épouser un vieillard, décide de s'enfuir et de se cacher dans un monastère, en Angleterre. Pourtant, la jeune fille, qui désirait devenir religieuse, est trahie par la mère supérieure, et est épousée presque de force par le roi d'Angleterre. L'auteur qui, contrairement à Boccace, ne cache pourtant pas ses sympathies pour les gens d'église, dont il a choisi deux représentants comme narrateurs de ses nouvelles, a donc ici une position ambiguë vis-à-vis des couvents. Dans la nouvelle, l'incertitude demeure

14. « Padre mio, non vi crucciate di questo, ch'io vi prometto che non rimase in casa né cavaliere né scudiere né famiglia a cui io nol dicesse, e mai nessuno mi volse credere ». *Pecorone*, IV, 2, p. 127.

et on ne saura pas quels sont les arguments qui ont tant poussé la mère supérieure à contredire la vocation de Dionigia. Corruption ou servilité, le fait est que la jeune fille a subi une forte pression avant d'accepter. Il n'est pas dit qu'elle soit contrainte à proprement parler, mais le contraste entre les demandes insistantes et réitérées de la religieuse et la rapidité surprenante avec laquelle est expédiée la question du consentement de la jeune fille sur un problème qui engage sa vie entière reste tout de même suspect.

Certes, la position de l'auteur vis-à-vis des gens d'église est exceptionnellement respectueuse et louangeuse¹⁵. Il n'empêche que le couvent est ici présenté comme un lieu fallacieux, insidieux et surtout pas comme la maison de Dieu, puisque le roi peut y dicter sa loi.

III. Un espace illimité

Dans certains discours développés dans les nouvelles, dans le contraste, surtout, entre la *cornice* et les nouvelles, le *Pecorone* parle d'annexion de la liberté individuelle et d'émancipation. Les devisants, qui vivent dans un univers semi-carcéral, n'ont pour seule alternative à leur claustration que les espaces d'aventure de leurs nouvelles. Et comme pour compenser cet enfermement, l'auteur ne pose aucune limite à l'aménagement de l'espace des nouvelles. Contrairement au parloir, on devine, au-delà de l'espace représenté, des endroits secrets et de vastes étendues où les personnages vont parfois se réfugier, qu'il s'agisse d'une pièce secrète¹⁶, d'une chambre, d'une forêt¹⁷ ou même d'un pays¹⁸. Ces espaces cachés ou décrits très succinctement semblent, pour ainsi dire, interdits

15. Dans la nouvelle de dol Pracido, en particulier, un prêtre protège au prix de sa vie une jeune fille se rendant à Avignon pour rencontrer son oncle cardinal, tandis qu'un autre nourrit un amour chaste et tendre pour celle-ci. (*Pecorone*, III, 1). De même, lorsqu'il évoque le destin d'un pape, l'auteur choisit celui de Célestin V, ce pape vertueux qui a renoncé à la Papauté pour rester ermite. Il ne retient pas non plus la version plus que probable selon laquelle Boniface VIII, son successeur, aurait fait assassiner Célestin, préférant parler de « *cortese prigione* » dans laquelle se serait éteint le Pape (*Pecorone*, XIII, 2, p. 302) et dans la nouvelle suivante, il évoque, toujours à propos du Pape Boniface VIII, les « *magnanime cose che fece nel papato* ». (*Pecorone*, XIV, p. 305)

16. « [...] il maestro [...] commise per ingegno artificialmente una pietra, la quale passava d'entro e di fuori immaginandosi di potere entrare dentro nella detta camera a sua posta; e di questa entrata non sapea persona al mondo se non ne lui. » *Pecorone*, IX, 1, p. 199.

17. *Pecorone*, VII, 1; XVI, 1; XVII, 2.

18. *Pecorone*, X, 1.

aux autres personnages et souvent au lecteur lui-même, qui doit parfois se contenter d'attendre que les héros reviennent en scène. Un des exemples les plus éloquents se trouve dans la nouvelle I, 2. Le récit débute par la présentation de deux jeunes gens, qui décident d'aller à Bologne pour suivre leurs études. Non seulement ils sont parents (*consorti*) mais apparemment ils sont très liés, puisque le premier, une fois sa licence acquise, décide d'attendre plusieurs mois que son compagnon obtienne la sienne pour s'en retourner chez lui. C'est alors que le second, Pietro Paolo, disparaît totalement de la nouvelle, par ailleurs relativement longue, pour ne réapparaître que trois lignes avant la fin. Bien sûr, on suppose qu'il se consacre à ses études, mais, à dire vrai, rien ne le prouve dans le courant du texte et on ne saura même pas s'il a obtenu finalement son diplôme. Rien n'indique non plus qu'il continue à fréquenter son ami (il est vrai que ce dernier a fort à faire puisqu'il a entrepris d'occuper le temps qui lui reste à étudier les sciences de l'amour).

Ce manque d'intérêt pour ce personnage est d'autant plus étonnant de la part du narrateur que ce dernier prend bien soin de mettre, au départ, ses deux héros sur un pied d'égalité d'un point de vue narratif (les informations fournies concernent autant l'un que l'autre) mais également et surtout syntaxique. Les premiers paragraphes sont en effet organisés autour d'un balancement régulier entre l'un et l'autre personnages et ponctués de formules telles que *l'uno... l'altro*, énoncées trois fois en dix lignes, ou de certains parallélismes de construction¹⁹.

Cette disparition soudaine et surprenante d'un personnage qui promettait d'être un protagoniste à part entière ne peut être mise sur le compte d'une maladresse de l'auteur, dans la mesure où cette caractéristique n'est pas occasionnelle : d'une part les nouvelles du *Pecorone* fonctionnent très fréquemment sur un couple d'hommes dont chacun, à un moment donné,

19. « Egli ebbe a Roma in casa i Savielli due compagni e consorti, che l'uno avea nome Bucciolo e l'altro Pietro Paolo, bene nati e assai ricchi dell'avere del mondo. Di che e' si puosono in cuore d'andare a studiare a Bologna: e l'uno volle aparare legge e l'altro dicreto. E così presero per partito e aconciarono i fatti loro e fornironsi di ciò bisognava loro, e presono comiato da' parenti loro e vennero a Bologna. E ordinatamente l'uno udì legge e l'altro dicreto: e così studiarono per ispazio di più tempo. Or come voi sapete, il dicreto è di minore volume che non è la legge, di che Bucciolo, che udiva dicreto, apparò più che non fé Pietro Paolo. Di che, essendo licenziato, e' prese per partito volersi tornare a Roma, e disse a Pietro Paolo: "Fratel mio, poi ch'io sono licenziato, io sono fermo di volermi tornare a casa". Disse Pietro Paolo: "Io ti priego che tu non mi lasci qui, ma piacciati d'aspettarmi questo verno, e poi a primavera, e noi ce ne andremo insieme. E tu puoi in questo mezzo aparare qualch'altra scienza, e non perderai tempo." » *Pecorone*, I, 2, p. 18-19.

suit sa propre voie²⁰, d'autre part, les personnages des nouvelles disparaissent fréquemment, contrairement à ceux de la *cornice*, toujours fidèles au poste ; plus généralement, les personnages des nouvelles agissent de façon complexe et inattendue alors que les devisants, qui ont une épaisseur psychologique fort réduite et ont surtout une fonction narrative répétitive, sont très peu nuancés dans leur comportement. Il faut donc voir cette étrangeté du texte des nouvelles comme une tentative pour augmenter la profondeur de champ et créer un espace qui, contrairement à celui de la *cornice*, est incontrôlable et offre aux personnages une extrême liberté. Ce serait en outre une façon, pour les devisants, d'accorder aux héros de leurs nouvelles l'intimité qui leur est refusée.

Mais la nouvelle qui présente de la façon la plus accomplie cet espace de liberté auquel aspirent les personnages des nouvelles est probablement celle qui a inspiré à Shakespeare *Le marchand de Venise*, la nouvelle de Giannetto. Dans cette nouvelle, le héros ne rêve que de partir pour un pays fabuleux et imaginaire, dirigé par une maîtresse femme, très intelligente (c'est elle qui parvient à décourager l'usurier juif de prélever une livre de chair sur le corps de l'ami de Giannetto, alors que tous les marchands vénitiens réunis n'y étaient pas parvenus) un peu magicienne (elle se trouve au bon endroit, au bon moment, avec le bon déguisement) et qui, pour faire vivre son pays, entraîne les marchands de passage dans son lit et dévalise leur navire. C'est dans cette utopie, ce lieu magique où la reine choisit ses amants, que Giannetto débarque et se fait, par deux fois, dépouiller. Et pourtant, il y retourne, comme happé : il y revient alors qu'il est ruiné, humilié par cette femme redoutable, et que tout le monde cherche à l'en dissuader. Il y retourne par amour bien sûr mais aussi parce que l'alternative à cette terre rêvée, c'est un quotidien dont Giannetto ne veut pas. Ansaldo, sans le vouloir, lui donne l'argument essentiel pour repartir une dernière fois : "*Figliol mio, io non voglio che vi vadi più però ch'egli è il meglio che noi ci stiamo pianamente con questo poco che noi abbiamo*". Ce qui, somme toute, est une perspective assez peu réjouissante pour un jeune homme épris d'absolu.

À la fixité et à la rigueur du parler s'oppose donc l'étendue d'un espace infini où il est possible de cacher et de se cacher, un espace qui permet

20. I, 2 (Bucciolo et Pietro Paolo); III, 1 (dol Pracido et le prêtre mystérieux); IV, 1 (Giannetto et Ansaldo); IV, 2 (Adobrandino et Ricciardo); V, 1 (Chello et Gianni); V, 2 (Ianni et Cucciolo); VI, 1 (Alano et Gianpier) etc.

de fuir son destin ou au contraire de le prendre en main et d'aller toujours de l'avant. Sans limites, il devient une alternative et une échappatoire précieuse pour les deux amants de la *cornice*. Les disparitions de personnages, les tours inattendus que prend parfois la narration, tous ces blancs du texte sont autant d'espaces vierges où les personnages se réfugient pour vivre librement et passionnément. Un luxe que seuls peuvent s'offrir les personnages des nouvelles, "électrons libres" s'égaillant en *terra incognita*.

Béatrice LAROCHE