

Pe' piani e profondissime valli du *Décameron* : la littérature par temps de peste

Si l'on est désormais bien revenu de la célébration enthousiaste saluant dans le *Décameron* la robuste architecture d'une cathédrale gothique, on n'en a peut-être pas encore tout à fait fini avec les lectures "ascensionnelles" qui conduisent des abîmes du mal (Ciappelletto) aux sommets de la sainteté féminine (Grisélidis en Vierge Marie). C'est sans doute pour réagir contre l'insoutenable pesanteur d'une telle lecture que l'on aurait davantage tendance à privilégier maintenant la virtuosité de l'exercice rhétorique ou le recensement encyclopédique du narrable – sinon les travaux pratiques de narratologie qu'y avait trouvés Todorov. Toutes ces lectures me laissent aussi sceptique que perplexe. Loin de moi l'idée de sous-estimer la maîtrise rhétorique ou stylistique du *Décameron* ; il me semble toutefois que les questions qu'il pose ne sont pas exclusivement rhétoriques ou narratives, mais qu'elles concernent au premier chef le rapport entre la littérature et la peste : plus précisément, le rôle de la littérature dans un monde qui ne cesse d'être ravagé par sa propre peste.

En plaçant la description de la peste au commencement du *Décameron*, Boccace désigne la réalité avec laquelle son écriture va se mesurer comme le territoire en expansion des actions humaines, dont les limites sont d'autant plus difficiles à cerner que la peste y exerce des ravages sans bornes. Il définit ainsi, d'emblée, le défi qu'il relève – et le pari qu'il tient : le défi, ou le pari, d'ouvrir en grand la littérature narrative en prose vulgaire à l'étendue horizontale de l'expérience humaine, sans soumettre celle-ci à l'emprise de la verticalité omnisciente prédéterminant, d'en haut et d'ailleurs, la hiérarchisation des styles, des contenus et des destinataires. Les propos liminaires de Panfilò, dans la nouvelle qui ouvre le recueil, ne sont nullement ambigus lorsqu'ils affirment que l'extension horizontale de cet espace tourne définitivement le dos à la

verticalité de l'œuvre de Dante – comme elle s'oppose à la profondeur de l'exploration du “ je ” que Pétrarque est en train de creuser pour la poésie en vulgaire.

Le choix, affiché ensuite, d'un “ style ” *umilissimo e rimesso* (IV, Introduction, 3)¹ découle de l'œuvre de fondation de la littérature en vulgaire et en prose : non pas une “ comédie ” humaine, dont le domaine serait déjà délimité, classé et rangé au sein de la doctrine médiévale des styles, mais l'exploration inédite, “ pe' piani [e] profondissime valli ” (IV, Introduction, 3), de l'espace accidenté et ouvert, dont l'horizon ne cesse de se dérober, qui est dévolu “ agli avvenimenti e agli atti degli uomini ” (I, 3, 3). Si “ comédie ” il y a, c'est au sens où la littérature s'engage à se mesurer à tout l'espace de la peste en tant que transgression illimitée. Que, dans les nouvelles, le comique qui suscite le rire occupe une place importante – cinquante-deux récits sur les cent, selon Segre² –, cela, qui va de soi, était destiné à provoquer des réactions aussi violentes (qui continueront par la suite de marquer, notamment au XVI^e siècle, l'histoire de sa réception) qu'immédiates : tout d'abord au sein du public interne du *Décameron*³, puis chez Pétrarque, le premier lecteur qui, de son propre aveu, a parcouru le recueil d'un œil distrait⁴, mais qui a tenu à faire savoir ce qu'il en pensait quand même, par sa traduction/trahison de la nouvelle de Grisélidis. Il n'en reste pas moins que *l'orrido cominciamento* soustrait le comique du *Décameron* à toute relation obligée avec le rire⁵ (face à la peste, d'ailleurs, il n'y a pas toujours de quoi rire), de même que Boccace soustrait la littérature à toute subordination aux impératifs qui lui sont extérieurs.

Le vacarme depuis la cuisine

Dans le *Canzoniere* de Pétrarque, pour ce qui est de la poésie, comme dans le *Décameron*, pour ce qui est de la prose, la fondation de la littérature en vulgaire passe par l'invention du cadre pouvant la “ contenir ”, c'est-à-dire permettant d'accueillir le défi, ou le pari, qu'elle implique et d'en endiguer les dérapages.

Le recueil arpente son territoire en expansion tout en revisitant le patrimoine littéraire, aussi vaste qu'hétérogène, où se trouvait consignée jusque-là l'incontrôlable variété de l'expérience humaine (et c'est une démarche analogue que Pétrarque entreprend de son côté). Ce patrimoine comportait déjà la nouvelle (le *Novellino* anonyme est là pour en témoigner), que Boccace révolutionne mais qu'il n'invente pas, puisqu'il place lui-même ses récits sous le signe de la réécriture : ce qu'il dit d'emblée⁶ ; ce qu'il confirme par le choix des surnoms qu'il impose à ses dix narrateurs ; ce qu'il

¹ Toutes les citations et les références renvoient à l'édition du *Décameron* par V. BRANCA (Torino, Einaudi, 1980).

² Cesare SEGRE, “ La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento ”, in *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria ?*, Torino, Einaudi, 1993, p. 89.

³ Les femmes de la *brigata* autant que l'anti-public de ses détracteurs.

⁴ Comme il le dit dans la lettre célèbre par laquelle il adresse à Boccace sa traduction, encore plus célèbre : “ Librum tuum [...] nescio quidem unde vel qualiter ad me delatum vidi. Nam si dicam legi, menciar [...]. Excucurri eum, et festini viatoris in morem, hinc atque hinc suspiciens, nec subsistens ” (*Seniles*, XVII 3).

⁵ Une relation obligée dans l'acception moderne du *comique*, mais que la doctrine médiévale des styles n'établit guère.

⁶ *Proemio*, 13 : “ intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie ”. J'aurais tendance, maintenant, à mettre ces quatre termes sur le même plan, plutôt que de considérer les trois derniers comme des “ sous-genres ” du premier.

revendique face à ceux qui, justement, lui font grief de récrire en s'écartant des "originaux"⁷ ; ce qu'il réaffirme, enfin, dans la Conclusion où il prend la parole en tant qu'auteur⁸.

Si l'importance de la tradition orale⁹ interdit de procéder à un recensement exhaustif des hypotextes, la Conclusion de l'Auteur déploie tout l'éventail bariolé des "terrene brutture" que Boccace trouve dans ses "sources" : des Écritures au jargon florentin, sans oublier la "représentation de la réalité en peinture"¹⁰, qui laisse les peintres libres de choisir le nombre de clous à enfoncer dans les pieds du Christ¹¹. Mais c'est par le biais de la réécriture que le texte mesure – et exhibe – l'écart qui le sépare d'un patrimoine narratif tentaculaire, auquel il puise aussi largement qu'il le remanie et se l'approprie sélectivement, par une réécriture virtuellement interminable et potentiellement omnivore. En même temps, le travail de la réécriture, qui ne cesse de réorganiser, brasser, transcodifier et resémantiser ce qui a déjà été raconté, vise à mettre de l'ordre dans la prolifération d'un patrimoine narratif qui d'emblée déborde – comme le montre le caractère "inclassable" du premier récit – l'indication liminaire des "genres" auxquels il puise. Et qui déborde également, en cours de route, les délimitations que les narrateurs s'étaient eux-mêmes imposées : comme le montre le "privilege" de Dioneo, qui insinue l'exception au sein de la règle fixée pour chaque journée ; comme le montre ensuite la mise en scène qui dramatise l'irruption soudaine du thème de la *beffa* au sein même de la *cornice*, dont elle subvertit l'ordonnance jusqu'alors intangible.

La provocation vient d'abord, comme il se doit, de Dioneo qui, à la fin de la cinquième journée (V, Conclusion, 6-14), son tour étant venu de chanter, puise dans le répertoire des chansons "volgari [...] e plebee", dira Della Casa¹². Cependant, rappelé à l'ordre par la reine et "lasciate star le ciance" (§ 15), il récite aussitôt une ballade "tutta intessuta su motivi della tradizione lirica"¹³ : la tradition qui avait déjà entériné le renversement parodique de son propre code au sein de la poésie *comico-realistica*.

Mais la provocation codifiée, ou codifiable, qu'introduit provisoirement Dioneo tourne à l'effraction lorsque, dans l'Introduction de la journée suivante, les serviteurs, jusque-là objet du discours des devisants et exécutants muets de leurs consignes, prennent soudainement la parole et font irruption sur le devant de la scène. Ils improvisent alors un intermède comique qui est d'abord perçu comme "un gran rumore", provenant de la cuisine, par la *brigata* – laquelle est déjà installée à sa place habituelle, où elle n'attend que l'ordre de la reine pour entamer la première nouvelle de la journée :

⁷ IV, *Introduction*, 39.

⁸ *Conclusion de l'Auteur*, 16-17.

⁹ Ainsi que bien d'autres facteurs inhérents à la fluidité des genres narratifs, à la prolifération des versions différentes d'un même récit, à "la graduale contaminazione e dissoluzione dei generi narrativi brevi già avviata un secolo prima in Francia", et sans oublier "l'*auctoritas* debole connessa alla narrativa breve medievale" (Costanzo DI GIROLAMO, Charmaine LEE, "Fonti", in *Lessico critico decameroniano*, ed. Renzo BRAGANTINI, Pier Massimo FORNI, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, p. 142-161).

¹⁰ Je fais évidemment référence au sous-titre de *Mimésis* (Erich AUERBACH, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968).

¹¹ *Conclusion de l'Auteur*, 4-6 ; la mention des "terrene brutture" est au § 11.

¹² Cité par BRANCA (*Galateo*, XX), dans la note *ad locum* de son édition du *Décameron* (p. 707).

¹³ *ID.*, *Ibid.*, p. 709, note *ad locum*.

E già l'ora venuta del dovere a concistoro tornare, fatti tutti dalla reina chiamare, come usati erano dintorno alla fonte si posero a sedere ; e volendo già la reina comandare la prima novella, avvenne cosa che ancora adivenuta non v'era, cioè che per la reina e per tutti fu un gran rumore udito che per le fanti e' famigliari si faceva in cucina (VI, Introduction, 4).

Ainsi le “ nuovo ludo ” des serviteurs se produit-il précisément dans ces quelques instants de tension silencieuse qui précèdent la nouvelle centrale du *Décameron*, la méta-nouvelle de madonna Oretta (VI, 1). Non pas, donc, comme lors de la provocation de Dioneo le soir précédent, l'infraction qui renverse les règles du code – l'infraction carnavalesque, en somme –, mais l'irruption, au cœur même de la “ macro-méta-nouvelle ” de la cornice, de ce qui jusque-là était relégué dans les marges, présentes mais invisibles, de sa “ cuisine ” narrative.

La verdeur plébéienne des propos de Licisca est aussitôt communicative, et la reine, sans doute secouée par le même rire à gorge déployée que les autres narratrices, doit une première fois capituler, après avoir en vain essayé d'“ imposer le silence ” :

Mentre la Licisca parlava, facevan le donne sì gran risa, che tutti i denti si sarebbero loro potuti trarre, e la reina l'aveva ben sei volte imposto silenzio ma niente valea : ella non ristette mai infino a tanto che ella ebbe detto ciò che ella volle (VI, Introduction, 11).

La brèche ainsi ouverte n'est pas près de se refermer, qui risque même, à un certain moment, d'engloutir toutes les nouvelles de la sixième journée – à commencer par celle de madonna Oretta. Tandis que la reine se tourne “ en riant ” vers Dioneo pour qu'il tranche la question soulevée par Licisca (§ 12), il lui faut, en effet, jouer de toute son autorité, en s'adressant à celle-ci “ con un mal viso ” et en la menaçant du fouet, pour empêcher que le *nuovo ludo* n'occupe, ce jour-là, la totalité de la scène :

[...] e, se non fosse che la reina con un mal viso le 'mpose silenzio e comandolle che più parola non facesse se esser non volesse scopata e lei e Tindaro mandò via, niuna altra cosa avrebbero avuta a fare in tutto quel giorno che attendere a lei (VI, Introduction, 15).

L'objet de la dispute plébéienne, dans laquelle la servante a impliqué les nobles devisants, va ensuite occuper, deux jours durant, la totalité de leur programme narratif. L'écart émanant de la cuisine a entre-temps été “ digéré ” (c'est ce que montre la Conclusion de la sixième journée) : non pas effacé, ou gommé, mais transformé pour qu'il produise autre chose, et au premier chef une réouverture (aussitôt assortie de règles plus strictes¹⁴) des thèmes des journées, dont Dioneo signale qu'ils avaient commencé à donner des signes d'essoufflement¹⁵.

¹⁴ L'intitulé de la septième journée est le plus contraignant de tous, qui prédétermine le sexe des deux antagonistes et enferme la péripétie à l'intérieur d'une double alternative, régissant les motivations de la femme et les réactions du mari.

¹⁵ “ – Valorose donne, in diverse maniere ci s'è della umana industria e de' casi varii ragionato tanto, che, se donna Licisca non fosse poco avanti qui venuta, la quale con le sue parole m'ha trovata materia a' ”

Le thème de la *beffa* est donc introduit dans le recueil comme réécriture – transcodification, resémantisation et digestion/résorption – de l’intermède comique joué par des serviteurs dont les noms, empruntés à la comédie latine (une “cuisine” fort goûtée par Boccace), viennent ici s’ajouter aux indications “génériques” déjà fournies par les surnoms des devisants. Peut-être faudrait-il, en définitive, sinon déloger la méta-nouvelle de madonna Oretta de sa place centrale, du moins mieux la situer : au centre du tournant méta-narratif déclenché par le “gran rumore” qui, depuis la cuisine, a obligé les narrateurs à ouvrir plus grands leurs oreilles et, dans la suite, leur discours, pour que le recueil, qui multiplie ses ouvertures, se donne un nouveau départ en accueillant, pendant une journée entière (la septième), la situation la plus emblématique du désordre au quotidien qu’est l’adultère au féminin.

La souplesse d’une structure forte

Ce texte fondateur, qui ne cesse de recommencer en poussant toujours plus loin les limites du territoire qu’il arpente, est également un livre qui n’arrête pas de ne pas se refermer.

Après le *Proemio*, qui situe le moment où la dette de reconnaissance contractée par le “je autobiographique” se concrétise en un livre¹⁶ et trouve ses destinataires, *l’orrido cominciamento* de l’Introduction constitue moins le début de ce livre que la désignation de ce qui est à l’origine de la fondation de la nouvelle littérature en prose vulgaire ; enfin, la création de la *brigata* est liée à l’invention du cadre, la structure forte dont le texte a besoin pour accueillir et “contenir” sa matière en expansion. Mais l’intervention de l’auteur, dans l’Introduction de la quatrième journée, ouvre un nouveau front, qui est celui de la polémique directe, par femmes interposées, avec les détracteurs de la nouvelle littérature et de l’auteur qui l’a fondée. Une polémique qui s’appuie sur une presque-nouvelle, dont Boccace dit qu’elle n’est pas achevée... Et l’on a déjà vu que les infractions aux règles qui régissent le cadre se reproduisent lors de la sixième journée, avant que le texte, qui a entre-temps défini, par antiphrase, ses propres normes dans la méta-nouvelle de madonna Oretta, ne s’ouvre plus largement au comique, en acceptant le risque de ses débordements.

La pluralité des entrées en matière se reproduit pour chaque nouvelle, qui, de surcroît, refuse de faire coïncider sa fin avec l’achèvement de son segment textuel en tant qu’unité distincte, et qui ne se termine qu’en empiétant sur la nouvelle suivante. Ce qui fait que les nouvelles du *Décameron* constituent chacune une entité textuelle où la fin précède le début ou, si l’on veut, qui commence par le relais d’une conclusion. Dans le *Décameron*, les interruptions sont programmées comme autant de marges assurant, à intervalles cadencés, la cohésion de ses unités internes, nouvelles et journées. Des marges structurelles et structurantes, donc, mais qui sont en même temps systématiquement brouillées du fait qu’elles se trouvent déplacées au début du nouveau segment textuel qui vient de commencer – qui a déjà commencé, en réalité, par la “rubrique” que chacun porte “nella fronte”. Souvent, d’ailleurs, la véritable conclusion

futuri ragionamenti di domane, io dubito che io non avessi gran pezza penato a trovar tema da ragionare” (VI, *Conclusion*, 4).

¹⁶ Pour plus de clarté, je distinguerai, dans le “texte” qu’est le *Décameron*, le “recueil”, réunissant les cent nouvelles racontées, du “livre”, comprenant le recueil et son cadre.

d'une nouvelle, qui en enregistre la réception par la *brigata*, comporte à son tour l'interruption, brusque ou autoritaire, des réactions qu'elle suscite. Il faut bien que cela finisse, mais ce n'est jamais une opération anodine : aussi Boccace exhibe-t-il des clôtures qu'il s'empresse d'enjamber, pour que la continuité de la narration prime sur la segmentation de ses unités distinctes.

La Conclusion de l'Auteur ne constitue pas la conclusion du livre, puisqu'elle parachève la discussion polémique qu'il avait engagée avec ses détracteurs dans l'Introduction de la quatrième journée. Pour ce qui est de la *cornice*, qui se termine, de façon quasiment abrupte, par la dissolution de la *brigata*, elle ramène circulairement les devisants à l'endroit même d'où ils étaient partis, quinze jours plus tôt, mais pour les faire repartir aussitôt, en ordre dispersé, les uns – les trois hommes – vaquant à leurs loisirs, les autres – les sept femmes – retournant à leurs maisons respectives :

E come il nuovo giorno apparve, levati, avendo già il siniscalco via ogni cosa mandata, dietro alla guida del discreto re verso Firenze si ritornarono ; e i tre giovani, lasciate le sette donne in Santa Maria Novella, donde con loro partiti s'erano, da esse accomiatatosi, a' loro altri piaceri attesero, e esse, quando tempo lor parve, se ne tornarono alle lor case (X, Conclusion, 26).

Auparavant, dans l'Introduction de la neuvième journée, Boccace avait introduit, par effraction, une ultime infraction aux lois du cadre qui est en passe de se refermer. Soudain une autre voix surgit qui, en faisant une irruption hypothétique, de l'extérieur, dans l'espace clos de la *cornice*, profère une dénégation anticipée de l'existence éphémère de la *brigata*, destinée à se dissoudre sous peu :

Essi eran tutti di frondi di quercia inghirlandati, con le man piene o d'erbe odorifere o di fiori ; e chi scontrati gli avesse, niuna altra cosa avrebbe potuto dire se non : “ O costor non saranno dalla morte vinti, o ella gli ucciderà lieti ” (IX, Introduction, 4).

Ce triomphe sur la mort, qui tourne à l'apothéose de la *brigata* – et partant de la littérature célébrant sa propre victoire par la joie sur les instances de mort –, n'est pas l'aboutissement du livre, mais une échappée subite, contiguë à la journée qui se soustrait au “joug” des “lois habituelles”¹⁷ : un décrochage, momentané et marginal, qui cependant sépare et isole les deux dernières journées, contestant, chacune à sa façon, au

¹⁷ Emilia présente ainsi le programme narratif de la IX journée, dont elle est la reine : “ Diletteose donne, assai manifestamente veggiamo che, poi che i buoi alcuna parte del giorno hanno faticato *sotto il giogo ristretti*, quegli esser *dal giogo* alleviati e disciolti, e liberamente dove lor più piace, per li boschi lasciati sono andare alla pastura : e veggiamo ancora non esser men belli ma molto più i giardini di varie piante fronzuti che i boschi ne' quali solamente querce veggiamo ; per le quali cose io estimo, avendo riguardo quanti giorni *sotto certa legge ristretti* ragionato abbiamo, che, sì come a bisognosi, di vagare alquanto e vagando riprender forze a *rientrar sotto il giogo* non solamente sia utile ma oportuno. E per ciò quello che domane, seguendo il vostro dilettevole ragionar, sia da dire non intendo di *ristrignervi* sotto alcuna specialità, ma voglio che ciascuno secondo che gli piace ragioni, fermamente tenendo che la varietà delle cose che si diranno non meno graziosa ne fia che l'aver pur d'una parlato ; e così avendo fatto, chi appresso di me nel reame verrà, sì come più forti, con maggior sicurtà ne potrà *nell'usate leggi ristriognere* ” (VIII, Conclusion, 3-6).

nom de la “ variété ” ou de l’exemplarité, l’ouverture en grand sur le comique des deux journées précédentes, consacrées à la *beffa*.

La neuvième journée, on le sait, est l’équivalent, au sein des dix journées, du privilège détenu par Dioneo au sein des dix narrateurs. Et la reine souligne, par une double comparaison, le caractère “extravagant” de la journée, qui doit préluder à leur retour, “ *si come più forti* ”, sous la férule de la règle – un retour qui cependant n’aura pas lieu. La dixième journée affiche en effet une prétention à l’exemplarité “ *e dicendo e facendo* ”¹⁸, qui la place en dehors de la distinction nette, formulée par Dioneo, entre *operare* et *ragionare*¹⁹ : une distinction –significativement énoncée en même temps que l’intitulé de la septième journée – sur laquelle repose l’existence même de la narration comme “ représentation de la réalité en littérature ”.

Poursuivons encore un peu le paradoxe d’un recueil qui n’arrête pas de ne pas finir, ou, ce qui revient à peu près au même, dont le retour à la règle se fait sur le mode d’un dérapage qui finit par brouiller les confins entre la clôture de la règle et l’écart que l’exception garde ouvert.

Dans la huitième journée, la *beffa*, introduite lors de la journée précédente, se généralise comme structure narrative emblématique du comique – mais aussi des dérèglements qui l’accompagnent. Lorsque son tour arrive, à la fin de la septième journée dont il est le roi, Dioneo explique, dans un discours passablement embrouillé, qu’il s’est en définitive rangé à l’idée de se prévaloir de son privilège²⁰ – de l’exception réglée qu’il représente – pour raconter une nouvelle dont la position est, de fait, difficilement définissable, tellement l’exception (le roi occupant normalement la neuvième place) se confond avec la règle du privilège (la dernière place) qui lui est accordé en tant que narrateur. Rien de tel n’accompagne la présentation de la nouvelle qu’il s’apprête à raconter à la fin de la huitième journée. Bien au contraire, il affirme qu’elle va constituer l’acmé des récits proposés jusque-là, et il corrobore sa déclaration liminaire, rhétoriquement très travaillée, en l’assortissant de deux polyptotes, dont l’un joue à quatre reprises sur le terme clef de la journée :

“ *Graziose donne, manifesta cosa è tanto più l’arti piacere quanto più sottile artefice è per quelle artificiosamente beffato. E per ciò, quantunque bellissime cose tutte raccontate abbiate, io intendo di raccontarne una tanto più che alcuna altra dettane da dovervi aggradire, quanto colei che beffata fu era maggior maestra di beffare altrui che alcuno altro beffato fosse di quegli o di quelle che avete contate* ” (VIII, 10, 3).

¹⁸ “ *Queste cose e dicendo e facendo senza dubbio gli animi vostri ben disposti a valorosamente adoperare accenderà : ché la vita nostra, che altro che brieve esser non può nel mortal corpo, si perpetuera nella laudevole fama [...]* ” (IX, *Conclusion*, 5).

¹⁹ “ *Donne, io conosco ciò che io ho imposto non meno che facciate voi, e da imporlo non mi poté istorre quello che voi mi volete mostrare, pensando che il tempo è tale che, guardandosi e gli uomini e le donne d’operar disonestamente, ogni ragionare è concesso. [...] Per che, se alquanto s’allarga la vostra onestà nel favellare, non per dover con l’opere mai alcuna cosa sconcia seguire ma per dar diletto a voi e a altrui, non veggio con che argomento da concedere vi possa nello avvenire riprendere alcuno* ” (VI, *Conclusion*, 8, 10).

²⁰ VII, 10, 3-6.

Alors que la nouvelle “exceptionnelle” de Dioneo ne se soustrait pas à la règle dont elle est censée représenter, au contraire, le point culminant, l’avant-dernière nouvelle, celle qui constitue normalement le temps fort d’une journée, effectue une incursion/ex-cursion dans le domaine du comique scatologique²¹, dont la contre-épopée – qui, dans le *Décameron*, est toujours nocturne –, atteint là son unique sommet²². Le cadre est, en somme, une structure assez forte pour soutenir la fondation de la nouvelle littérature et, en même temps, assez souple pour accueillir les écarts que ses règles ne cessent d’engendrer, sans pour autant compromettre la tenue de l’ensemble – ni son orientation optimiste²³, qui prévaut même dans les nouvelles tragiques de la quatrième journée, dont la conclusion ou l’épilogue assurent le triomphe final de l’Amour, lequel impose la sépulture commune, solennelle et publique, des amants. Aussi les comparaisons architecturales ont-elles l’inconvénient majeur de gommer ce qui fait la souplesse, oxymorique, problématique et dynamique, de cette structure forte. Une souplesse qui est justement mise à l’épreuve, et testée jusqu’à ses limites extrêmes, dans les marges destinées à “contenir” (dans les deux sens du margine/argine) la règle et ses écarts.

L’affleurement des ombres

C’est donc la neuvième journée qui constitue l’ultime banc d’essai de la souplesse de cette structure forte²⁴. La “variété”, permettant à la neuvième journée de se soustraire à la règle du thème unique, se traduit, de fait, par deux mouvements opposés, conduisant, l’un, à désagréger les structures narratives les mieux éprouvées, l’autre, à effectuer un retour à la règle sous le signe du triomphe de l’ordre répressif, aussi providentiel que masculin. C’est de la première tendance que relèvent, par exemple, la *beffa* de madonna Francesca (IX, 1), d’une froideur anti-érotique, voire d’une cruauté dépourvue de tout érotisme, et la *beffa* qui n’en est pas une, dans la nouvelle des deux Cecco, Angiulieri et Fortarrigo (IX, 4), où s’estompe jusque dans les prénoms toute possibilité de distinguer le héros positif (le *beffatore*) de sa victime : aussi la *contro-beffa* réparatrice est-elle renvoyée dans l’ailleurs, voire dans le nulle part de l’après-récit²⁵. L’autre tendance est illustrée par les nouvelles de Margherita, la femme de Talano (IX, 7), et de la femme anonyme de Giosefo (IX, 9), les deux femmes *ritrose*,

²¹ Sur lequel s’achève, de surcroît, l’exploration, dans la huitième journée, de la *beffa* au sein de la société florentine, la nouvelle de Dioneo se déroulant ensuite à Palerme. Un rabaissement moins sordide, mais comparable, était auparavant échu au juge *marchigiano* (VIII, 5).

²² “Unique” en ce qu’il coïncide avec la totalité de l’intrigue, la chute d’Andreuccio dans le *chiassetto* (II, 5) n’étant, à l’inverse, que le point de départ de sa lente remontée.

²³ Encore que, si, dans VIII, 10, la *nouvelle* s’achève sur la déconfiture de Iancofiore, l’*histoire* de Salabaetto se termine, comme celle de Landolfo Rufolo (II, 4, 30), par son renoncement définitif à la pratique marchande (VIII, 10, 64). D’une certaine façon, Iancofiore bafoue l’amant, qui se rattrape, mais “tue” le marchand, fragilisé, qui encaisse mal sa mésaventure (d’autant plus mal qu’il avait été incapable de venir à bout tout seul de Iancofiore). Une dissociation analogue entre la revanche de l’amant bafoué et l’insatisfaction du “professionnel” ridiculisé, que la *contro-beffa* ne suffit pas à combler, est également présente dans la nouvelle du clerc amoureux (VIII, 7).

²⁴ Amélie Maggiani vient d’achever, sous ma direction, son mémoire de maîtrise qui porte précisément sur cette journée : je me réjouis de pouvoir esquisser ici quelques-unes de ses conclusions, sans déflorer pour autant l’intérêt de son travail, qui devrait déboucher sur une publication.

²⁵ “E così la malizia del Fortarrigo turbò il buono avviso dell’Angiulieri, quantunque da lui non fosse a luogo e a tempo lasciata impunita” (IX, 4, 25).

réfractaires à tout changement qui ne soit pas imposé par la sauvagerie d'un châtiment corporel émanant de la volonté divine (par le biais d'un rêve prémonitoire ou de la sagesse de Salomon). La neuvième nouvelle, qui est donc la nouvelle de la reine, se caractérise en outre par un déséquilibre structurel qui, des deux questions adressées à Salomon, ne développe que la mise en pratique de la réponse apportée à la première : on apprend ainsi d'abondance à dompter une femme comme un mulet rétif, mais la valeur positive de la réciprocité dans l'amour – il faut aimer pour être aimé – est tout juste esquissée dans le dernier paragraphe. Les deux mouvements, qui semblaient d'abord s'opposer, finissent ainsi par devenir complémentaires, dès lors que la désagrégation des structures narratives met en péril la dynamique, positive et optimiste, du récit – la dynamique qui avait jusque-là garanti les victoires de l'*ingegno* et de l'amour autant que la promotion de personnages féminins capables d'inventer et de “renaître”, à l'instar de la lune²⁶.

Dans la neuvième journée, tous les devisants semblent se parer à tour de rôle des plumes du “noir corbeau” que Dioneo s'attribue au moment d'entamer son propre récit :

“Leggiadre donne, infra molte bianche colombe agiugne più di bellezza un nero corvo che non farebbe un candido cigno ; e così tra molti savi alcuna volta un men savio è non solamente accrescere splendore e bellezza alla loro maturità, ma ancora diletto e sollazzo. Per la qual cosa, essendo voi tutte discretissime e moderate, io, il quale sento anzi dello scemo che no, facendo la vostra virtù più lucente col mio difetto più vi debbo esser caro che se con più valore quella facessi divenire più oscura [...]” (IX, 10, 3-4).

Après quoi il propose une lecture plaisamment antiphastique de sa nouvelle, qui doit apprendre, dit-il,

“quanto diligentemente si convengano osservare le cose imposte da coloro che alcuna cosa per forza d'incantamento fanno e quanto piccol fallo in quelle commesso ogni cosa guasti dallo 'ncantator fatta” (IX, 10, 5).

La “petite erreur”, la faille qui risque de “gâcher” tout le “sortilège” de l'enchanteur (et du recueil) est en fait la plongée – admirablement analysée par Barberi Squarotti²⁷ – dans le monde opaque de la banalité et de la médiocrité, d'un quotidien où rien ne saurait bouger, où la parole a perdu tous ses “sortilèges” (IX, 10). Le “réalisme” du *Décameron* atteint là sa pointe extrême, qui est aussi le point limite faisant basculer la nouvelle dans le récit d'un non-événement : un récit dont la surprise réside dans l'absence, voire dans l'impossibilité, de toute surprise.

La neuvième journée n'a pas seulement la fonction rhétorique de faire affleurer l'obscurité qui rend la lumière plus éclatante (IX, 10, 3-4), mais elle s'enfonce dans les zones d'ombre d'un quotidien dégradé, que les ressorts narratifs, au service d'une perspective dynamique et optimiste, avaient jusqu'alors contenues et marginalisées. On

²⁶ Comme l'affirme le proverbe qui clôt la nouvelle d'Alatiel : “Bocca basciata non perde ventura, anzi rinnova come fa la luna” (II, 7, 122).

²⁷ Giorgio BARBERI SQUAROTTI, “Gli ammaestramenti di Dioneo”, in *Il potere della parola. Studi sul “Decameron”*, Napoli, Federico & Ardia, 1983, p. 174-192.

a vu, déjà, que le retour à la règle – comparée à un joug pour les bœufs par la reine, dont la nouvelle conseille ensuite d'utiliser le même bâton pour mater les femmes et les mulets – n'aura en fait pas lieu. Et pas seulement à cause de la visée exemplaire de la dernière journée, mais aussi parce que, dans ses nouvelles, la valeur suprême de la libéralité réside dans la vertu du renoncement²⁸, de la non-acquisition de l'objet convoité, que l'on avait pourtant mérité d'obtenir.

J'en viens ainsi à la nouvelle sur laquelle le recueil semble – je dis bien semble – se refermer : la nouvelle de Grisélidis, que je “renonce” à soumettre à une énième tentative d'interprétation globale, pour ne m'en tenir qu'aux marges de ce texte énigmatique.

La question de la clôture du livre se pose à nouveau lorsqu'on constate que le bilan de la toute dernière nouvelle, situé au début de la conclusion générale du recueil et du cadre, s'ouvre en réalité sur un état généralisé de confusion, sur la perplexité, la discordance et le “tiraillement” des devisants, qui ne savent ni que dire ni que penser du récit qu'ils viennent d'entendre et qu'ils finissent, d'une certaine façon, par mettre en pièces :

La novella di Dioneo era finita, e assai le donne, chi d'una parte e chi d'altra tirando, chi biasimando una cosa, un'altra intorno a essa lodandone, n'avean favellato [...] (X, Conclusion, 1).

D'où, sans doute, l'intervention de Pétrarque qui, par sa traduction/trahison, s'empresse de “recoller les morceaux”, conférant ainsi à l'histoire l'exemplarité – refusée par la *brigata* – sur laquelle la critique ne cessera plus de s'interroger.

Mais la singularité – nullement “exemplaire” – de la toute dernière nouvelle réside également dans les deux provocations, liminaire et conclusive, qui en encadrent le texte. Dioneo commence par contester le dénouement optimiste du récit précédent (X, 9) : celui qui parachève le recueil – si on laisse à l'exception du privilège sa place “marginale” – par la célébration de tous ses mythes les plus positifs, recevant ainsi l'approbation, unanime et manifeste, des devisants. A quoi Dioneo toutefois rétorque qu'on avait laissé dans l'ombre – ces zones d'ombre que la neuvième journée avait fait affleurer – la déconvenue de l'homme qui devait épouser madonna Adalieta :

Finita la lunga novella del re, molto a tutti nel sembiante piaciuta, Dioneo ridendo disse : “ Il buono uomo, che aspettava la seguente notte di fare abbassare la coda ritta della fantasima, avrebbe dati men di due denari di tutte le lode che voi date a messer Torello ” (X, 10, 2).

En reprenant la métaphore de la première nouvelle de la septième journée, Dioneo se réclame d'un “réalisme comique”, poussé jusqu'à son point limite dans la dernière nouvelle de la neuvième journée, qui avait contesté par avance toute échappée dans les “sortilèges” narratifs du fantastique et de l'idéalisation. C'est ensuite sur une

²⁸ “ [...] l'azione privilegiata, quella dotata del più alto coefficiente di magnificenza, non è quella che si fonda sull'intraprendenza umana, ma sulla rinuncia : in questo senso, allora, l'ultima giornata capovolge la nozione di “virtù” che aveva dominato nelle giornate precedenti e che trovava realizzazione nell'attività, nel pragmatismo, nel dinamismo ” : Luigi SURDICH, *Boccaccio*, Bari, Laterza, 2001, p. 187.

ultime échappée – et un coup de génie à couper le souffle – que se termine la toute dernière phrase de la toute dernière nouvelle, par quoi le recueil s’achève :

Al quale [=Gualtieri] non sarebbe forse stato male investito d’essersi abbattuto a una che quando, fuor di casa, l’avesse fuori in camiscia cacciata, s’avesse sì a un altro fatto scuotere il pillicione che riuscito ne fosse una bella roba (X, 10, 69).

Par cet ultime renversement²⁹, le recueil qui va se refermer s’ouvre sur la virtualité de sa réécriture infinie, dont la tension dynamique est indissolublement liée au défi du comique – et de ses personnages féminins qui ne cessent de “renaître”.

L’ajustement du regard

La laideur de la peste – le désordre, la violence, la cruauté d’un réel à la tête de Méduse –, c’est avec ça que se mesure l’écriture du comique, à la distance qui est la sienne, et sans laquelle il n’y aurait pas de littérature. Une littérature à la hauteur du réel, qui, loin de camper sur le sommet des “tours les plus élevées” ou des “arbres les plus hauts”, arpente tous les dénivellements de ce domaine vaste et redoutable (“non solamente pe’ piani ma ancora per le profondissime valli” : IV, Introduction, 2-3), mais en se tenant à la bonne distance, qu’il faut redéfinir chaque fois que l’écart risque de se réduire. C’est à cela aussi que sert le cadre – ce “bouclier” dont l’écriture du comique ne peut se passer –, qui instaure la mise à distance et la réajuste au fur et à mesure des écarts qu’il englobe : aussi le premier bilan de la peste, à l’intérieur de la *cornice*, est-il dressé par Dioneo lorsqu’il impose le thème de la *beffa*³⁰, qui sera ensuite développé dans la “Vallée des femmes”, le lieu le plus éloigné de la ville toujours malade. Ce double parti pris, ou ce double défi, d’une littérature à la hauteur du réel et à la bonne distance, c’est ce qui rend le cadre du *Décameron* à proprement parler inimitable – à la différence des nouvelles, pour lesquelles le recueil constitue un point de non-retour en ce qu’il détermine une façon de les “attaquer” qui continuera de porter sa marque, en dépit de tous les remaniements des structures narratives.

La question de la bonne distance et de l’écart nécessaire sera ensuite reprise par Machiavel et Castiglione, qui en proposeront deux formulations différentes : tandis que, pour Machiavel, l’écrivain-archer doit savoir regarder ailleurs et plus haut pour mieux viser³¹, Castiglione utilise la même métaphore pour désigner l’écart irréductible entre la

²⁹ Même la dernière *canzone* s’achève sur une infraction de Dioneo à la loi du secret sur les noms (X, *Conclusion*, 15), jusque-là respectée par l’auteur autant que par les devisants, qui se bornent à “penser”, à imaginer, chacun pour soi, différentes hypothèses (cf., notamment, III, *Conclusion*, 18), mais ne forcent pas le code de la réserve.

³⁰ “Donne, io conosco ciò che io ho imposto non meno che facciate voi, e da imporlo non mi poté istorre quello che voi mi volete mostrare, pensando che il tempo è tale che, guardandosi e gli uomini e le donne d’operar disonestamente, ogni ragionare è conceduto. Or non sapete voi che, per la perversità di questa stagione, li giudici hanno lasciati i tribunali ? le leggi, così le divine come le umane, tacciono ? e ampia licenza per conservare la vita è conceduta a ciascuno?” (VI, *Conclusion*, 8-9).

³¹ *Le Prince*, ch. VI.

cible que l'on peut atteindre et le but visé – la perfection, ou le centre du cercle –, qui demeure hors de la portée de tout courtisan-archer³².

Il y a toujours, en somme, une question de regard, de distance et de visée, qui redéfinit et resémantise le sens des trois directions indiquées, d'emblée, par Aristote :

Puisque ceux qui représentent représentent des personnages en action, et que nécessairement ces personnages sont nobles (spoudaïous) ou bas (phaulous) [...], c'est-à-dire soit meilleurs, soit pires que nous, soit semblables – comme le font les peintres : Polygnote peint ses personnages meilleurs, Pauson pires, Dionysios semblables –, il est évident que chacune des représentations dont j'ai parlé comportera aussi ces différences et sera autre parce qu'elle représentera des objets autres sous le rapport qu'on vient d'indiquer. [...] C'est sur cette différence même que repose la distinction de la tragédie et de la comédie : l'une veut représenter des personnages pires, l'autre des personnages meilleurs que les hommes actuels (Poétique, II, 48 a)³³.

La case, occupée par la peinture de Dionysios, mais laissée vide par la tragédie et la comédie, c'est, pourrait-on dire, le *Décameron* qui va la remplir. Il va même jusqu'à introduire, par effraction, le grand écart de la perception des phauloi – et de leur “ grand bruit ” émanant de la cuisine – par les spoudaïoi, pour mieux ajuster ensuite son regard à la hauteur des “ hommes actuels ” et de leur quotidien, marqué par l'horreur de la peste. Lorsque, dans la Conclusion de l'Auteur, Boccace fait de l' “ andar con le brache in capo ” une métaphore du temps de la peste (§ 7), il se réfère à la nouvelle (IX, 2) où la péripétie salvatrice est précisément déterminée par l'ajustement du regard, levant à la bonne hauteur les yeux – jusque-là aveugles, parce que honteusement rivés à terre – de la protagoniste.

Rien de plus *turpe* que la réalité de la peste, dont la hideur, qui contamine et pervertit tout un moment historique, ne saurait être contenue à l'intérieur des limites qui, depuis Aristote³⁴, bornent la “laideur” dont le comique peut s'emparer.

Cicéron désigne par le syntagme oxymorique “ turpitudinem aliquam non turpiter ” la tension rhétorique permettant à l'orateur de soumettre à la visée de sa réussite professionnelle le *ridiculum* de la laideur : une laideur qui, de ce fait, échappe

³² *Courtisan*, I, 3. Mais la métaphore de l'archer avait déjà été exploitée par Filostrato, lorsqu'il introduit la nouvelle de Bergamino : “ Bella cosa è, valorose donne, il ferire un segno che mai non si muti, ma quella è quasi meravigliosa, quando alcuna cosa non usata apparisce subito, se subitamente da uno arcieri è ferita ” (*Décameron*, I, 7, 3). Où il y a assurément un éloge de la promptitude, comme le fait remarquer Andrea BATTISTINI (“ Retorica ”, in *Lessico critico decameroniano...*, p. 333 : “ Attraverso un'immagine balistica destinata, da Machiavelli a Pound, a fortuna duratura in sede di formulazione di poetica, viene indicato nella velocità il requisito dell'*inventio* ingegnosa, affermando un principio retorico che troverà la sua massima esaltazione nell'età barocca ”), mais la vitesse de la réaction doit s'associer, pour être efficace, à la capacité “machiavellienne” de viser ailleurs : “ in altrui figurando quello che di sé e di lui intendeva dire ” (I, 7, 4).

³³ ARISTOTE, *La Poétique*, éd. Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT, Paris, Seuil, 1980, p. 37.

³⁴ “ La comédie est, comme nous l'avons dit, la représentation d'hommes bas (*phaulotéron*) ; cependant elle ne couvre pas toute bassesse (*kakian*) : le comique (*tò geloïon*) n'est qu'une partie du laid (*toû aiskhroû*) ; en effet le comique consiste en un défaut ou une laideur qui ne causent ni douleur ni destruction ; un exemple évident est le masque comique (*tò geloïon pròsopon*) : il est laid et difforme sans exprimer la douleur ” (*Poétique*, 5, 49 a 32).

aux limites strictes qu’Aristote lui avait assignées dans la *Poétique*, pour couvrir un domaine dont l’interlocuteur cicéronien indique de surcroît, avec insistance, les contours incertains :

Locus autem et regio quasi ridiculi [...] turpitudine et deformitate quadam continetur. Hæc enim ridentur uel sola uel maxime, quæ notant et designant turpitudinem aliquam non turpiter (De oratore, II, 236)³⁵.

Dans le *Décameron*, les contours incertains de la laideur sont franchis par l’*orrido cominciamento*, qui donne accès à l’espace de la peste en tant que transgression illimitée. Cette *turpitudine*, qu’on ne peut ni gommer ni contenir, le *Décameron* relève le défi de “faire avec”, pour en faire autre chose : l’écriture du comique, précisément. Dans le *De oratore*, l’oxymore, par lequel Cicéron avait récrit Aristote, occupe une section marginale du traité, l’*excursus de ridiculis* se présentant comme une digression au sein de la partie consacrée à l’*inventio* ; dans le *Décameron*, Boccace place la tension oxymorique du *turpe non turpiter* au centre de son recueil et des attaques qu’il suscite, ainsi que des interventions de l’auteur défendant, à travers son œuvre, sa conception de la littérature et son propre rôle d’écrivain.

Le livre de Kurt Flasch, *Poesia dopo la peste*³⁶, me semble constituer la mise au point la plus convaincante, parmi les publications récentes, sur le sens et la portée de ce défi, qui prend corps dès le *Proemio*. Chemin faisant, Flasch épingle, d’une manière aussi aiguë que réjouissante, les “légendes” façonnées par des critiques qui réduisent, détournent ou déforment l’ampleur et l’ambition du pari de Boccace “poète et philosophe”³⁷.

Dans l’Introduction à la quatrième journée comme dans la Conclusion de l’Auteur, c’est donc – pour m’en tenir à l’écriture du comique qui porte ce pari – la question du *turpe non turpiter* qui est directement affrontée et débattue. La “philogynie”, dont ses détracteurs l’accusent, et qu’il revendique dans l’Introduction à la quatrième journée, consiste justement à confondre les femmes – prosopopée, métaphore ou synecdoque, comme l’on voudra, de la *turpitudine* – avec les Muses. A quoi Boccace rétorque que les Muses sont bien plus présentes qu’on ne le croit dans le livre qui fait la part belle aux femmes³⁸. Quelques années après, dans le *Corbaccio*, le renversement de la perspective philogyne passe également par une réécriture de cette image qui, en la rabaissant, casse la tension oxymorique du *turpe non turpiter* par une dissociation antithétique : “egli è così vero che tutte son femmine, ma non pisciano” (§ 259). Dans la Conclusion de l’Auteur, la réfutation visant ceux qui l’accusent (toujours les mêmes) de “troppa licenza” égrène toute une série d’antonymies qui – à partir

³⁵ “Le terrain de choix, pour ainsi dire, et le domaine du ridicule [...] est toujours quelque laideur morale, quelque difformité physique. Oui le moyen le plus puissant, sinon le seul, de provoquer le rire, c’est bien de relever et de signaler l’une de ces laideurs, d’une façon qui ne soit point laide” (CICÉRON, *De oratore*, trad. par A. COURBAUD, Paris, Les Belles Lettres, 1966, p. 104).

³⁶ Kurt FLASCH, *Poesia dopo la peste. Saggio sul Boccaccio*, Bari, Laterza, 1995.

³⁷ En particulier, les analyses de Flasch me paraissent riposter, de façon dûment argumentée, au livre de Bruni (Francesco BRUNI, *Boccaccio. L’invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 1990), pour qui la littérature “philogyne” du *Décameron* ne saurait, *ipso facto*, que se désolidariser des “grands principes” (Bruni appelle *letteratura mezzana*, par référence à la doctrine médiévale des styles, ce que je nomme *écriture du comique*).

³⁸ IV, *Introduction*, 35-6.

d'une *disonesta cosa* pouvant traduire au mieux la *turpitudine* cicéronienne – opposent des termes contraires (*onesto/ disonesto ; dire/ disdire*) dont elles imposent, en même temps, la co-présence oxymorique. Je n'en prends comme exemple que la phrase par laquelle commence la réfutation, et qui associe par un chiasme les deux couples antithétiques dont la récurrence ponctue ensuite tout le passage :

La qual cosa io nego, per ciò che niuna sì disonesta n'è, che, con onesti vocaboli dicendola, si disdica a alcuno : il che qui mi pare assai convenevolmente bene aver fatto (§ 3)³⁹.

Lorsqu'il prend la parole comme "auteur" à l'issue de son livre, Boccace ne cède pas d'un pouce sur ses prises de position déjà formulées dans l'Introduction à la quatrième journée. Le ton enjoué n'est là que pour faire mieux ressortir la fermeté du propos, qui revendique toutes les outrances de son pari risqué et qui en même temps réaffirme que l'écriture du comique, telle qu'il l'a fondée, ne tolère d'être appréhendée que *iuxta sua principia*. Assumant pleinement, aussi lucidement que résolument, sa responsabilité d'auteur, Boccace peut également achever son propos par une ultime adresse à ses lectrices, qu'il laisse libres de choisir ce qu'elles veulent lire. Il ne s'agit pas seulement là, comme on le dit trop souvent, de l'inviter plaisamment antiphastique à une lecture anthologique du recueil, mais de sa dernière prise de position en tant qu'auteur : aux lecteurs de prendre leurs responsabilités, comme il a su, lui, prendre les siennes.

L'ultime échappée

Dans la Conclusion de la sixième journée, on l'a vu, la prise en compte du désordre amoureux au quotidien – de ce défi à l'ordre qu'est l'adultère programmé par les femmes et réussi grâce à la *beffa* – passe par une série de mises à distance. La première évocation des désordres de la peste à l'intérieur de la *cornice*, qui a lieu à ce moment-là, permet à Dioneo de dresser un premier bilan de leur "exil" pour réaffirmer avec une plus grande netteté la distance séparant les deux activités : *ragionare* de ce désordre et *operare* sans en être contaminé⁴⁰. En même temps, ayant retenu le thème de la *beffa* pour aborder le désordre au quotidien de l'adultère féminin, il le soumet, on l'a vu aussi, à des consignes beaucoup plus strictes que celles qui avaient régi les programmes narratifs précédents. La septième journée est ainsi destinée à tester la bonne tenue des récits capables de rétablir l'ordre – et les solutions de compromis qui peuvent l'accompagner –, après que la surprise de la péripétie a fait surgir le plus emblématique, et le plus proche, des désordres. La *beffa*, dont la journée suivante, la huitième, généralise la pratique, est alors la structure narrative qui dévoile la gravité des conflits – et libère les tendances agressives ou sadiques qu'ils engendrent –, tout en se chargeant de ne pas les rendre explosifs : la conciliation entre les aspirations transgressives et les

³⁹ A l'inverse, la paronomase paulinienne, assortie d'un polyptote, *omnia munda mundis* est reformulée par le biais d'une opposition on ne peut plus tranchée, que le jeu sur les homographes vient encore renforcer : "niuna corrotta mente intese mai sanamente parola" (§ 11).

⁴⁰ VI, Conclusion, 8-10.

contraintes sociales ne pouvant sans doute se réaliser, par temps de peste, que par le biais du comique.

Au bout de ces deux journées consacrées aux *beffe*, la prise en compte du désordre au quotidien se termine par la culbute dans un cloaque (VIII, 9) où vont sombrer les illusions de respectabilité et de prestige d'un médecin à l'ignorance crasse – justement. Cette plongée dans l'excrémentiel, qui ne cessera d'offusquer les bonnes âmes – et qui continue d'intriguer une critique qui l'exorcise, ou la neutralise, en lui collant l'étiquette du carnavalesque –, est en fait la dernière image que donne Boccace de la société florentine, le foyer du fléau, qui a occupé le devant de la scène narrative tout au long de trois journées, de la sixième à la huitième. Non pas divertissement, ou diversion, carnavalesque, donc, mais aboutissement de l'exploration rapprochée d'un désordre face auquel les intellectuels de son temps et de sa ville se sont révélés, comme Boccace l'avait dit dans l'évocation initiale de la peste⁴¹ – parce que c'est ainsi, par rapport à l'horreur de la peste, que l'on doit mesurer le scandale de leur incompétence, et des profits qu'ils en tirent –, d'une ineptie aussi méprisable que révoltante : des intellectuels de merde, en somme, que Boccace, par un *contrappasso* tout à fait laïc, situe avec une précision rageuse exactement là où, de fait, ils se trouvent.

A l'issue de la huitième journée, l'écriture du comique a ainsi affronté toutes les modalités du désordre, depuis le triomphe éclatant de la femme adultère (VI, 7) jusqu'à la plongée sordide dans l'excrémentiel. Le scandale – aussitôt dénoncé, dit Boccace, par les détracteurs du recueil – réside bien sûr dans leur coprésence au sein d'une œuvre aux ambitions littéraires clairement revendiquées⁴². Et pourtant le scandale continue dans la journée suivante, la neuvième, où l'écriture, qui touche là au domaine inédit du sordide au quotidien, dans sa banalité opaque que rien ne peut racheter, commence par se frotter d'abord au macabre (IX, 1) – un comique sans doute encore plus scabreux que l'excrémentiel.

Au fil des journées, les narratrices, d'abord réticentes, ont appris à rire ouvertement de l'obscène ; mais ce n'est pas pour autant que la solidarité de la *brigata*, dont témoignent ses réactions unanimes, parvient à tenir face à des nouvelles qui ne se terminent plus par l'instauration d'un nouvel ordre et par le triomphe des personnages capables d'affirmer, ou plutôt de conquérir, leur rôle positif dans l'histoire.

A la question que toute nouvelle pose, selon Deleuze : “ qu'est-ce qui a bien pu se passer ? ”⁴³, le récit final de Dioneo (IX, 10), se déroulant dans le huis clos étouffant d'une étable, répond : rien, parce qu'il n'y a rien là qui puisse sauver, ni être sauvé. Les rires qui l'accueillent, et qui laissent Dioneo ambiguement décontenancé⁴⁴, ne ratifient pas sa bonne réception par la *brigata*, mais signalent qu'un décalage s'est désormais instauré entre l'exploration du comique que Dioneo pousse à ses limites extrêmes et le *sollazzo*, dont il avait été pourtant le premier à se réclamer.

⁴¹ I, *Introduction*, 13.

⁴² Une œuvre qui se démarque donc tant des fabliaux, farces ou sotties que de l'usage qui y était fait de ces ingrédients comiques.

⁴³ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 235.

⁴⁴ IX, *Conclusion*, 1 : “ Quanto di questa novella si riddersse, meglio dalle donne intesa che Dioneo non voleva, colei sel pensi che ancora ne riderà ”. La note de Branca *ad locum* (p. 1106 : “ Simile il commento alla VIII, 2 : cfr. VIII, 3, 2 ”) ne tient pas compte du décalage qui s'est instauré entre les rires des femmes et la “ volonté ” du narrateur : rien de tel ne se produit pour la nouvelle de Belcolore.

La désolante platitude du quotidien le plus fruste, qui se révèle non maîtrisable et, partant, non réparable, constitue ainsi une remise en question – et l’ouverture sur un nouveau défi – de la fonction même de la surprise comme ressort narratif de l’aventure au quotidien et des transformations positives qu’elle engendre. C’est d’ailleurs de cette découverte-là que part Sacchetti pour ouvrir ses nouvelles à la saisie labile de l’éphémère. Dans le *Décameron*, cette remise en question, qui s’insinue jusque dans les nouvelles exemplaires de la dixième journée –la valeur accordée au renoncement étant ce qui, rétrospectivement, efface la péripétie –, culmine dans la nouvelle de Grisélidis : les épreuves sadiques que son mari lui inflige ne servent à rien, ne changent rien à rien, n’apprennent rien à personne – à commencer par Gualtieri, qui cherche à obtenir, prétend-il⁴⁵, une tranquillité conjugale dont il sait, parce qu’il l’a dit, qu’il l’avait déjà⁴⁶. Aussi est-ce bien un contresens que de continuer à ne pas lire la dernière nouvelle du *Décameron* comme Boccace l’a écrite, mais telle que Pétrarque l’a transformée : en censurant l’ultime transgression du recueil, qui confère le rôle de protagoniste non pas à la femme vertueuse (Grisélidis) mais à la *matta bestialità*, à la cruauté aussi brutale que bêtement gratuite du mari. On comprend mieux, alors, et le désarroi d’une *brigata* décomposée, incapable de se prononcer, et la provocation ultime de Dioneo, qui, par une échappée latérale, propose en fait d’en revenir aux ressorts comiques, d’un dynamisme éprouvé, misant sur la surprise, l’aventure érotique, et l’initiative féminine : les ressorts qui avaient permis de releguer à l’arrière-plan du récit les zones d’ombre que la neuvième journée avait ensuite fait affleurer à la surface du texte.

Dans le dernier segment de la corniche, tous les signes qui avaient marqué les débuts positifs de la *brigata*, au moment de sa constitution, se trouvent inversés, et le retour vers la ville où le fléau fait toujours rage s’effectue sous le signe de la peste. Après que Emilia, revenant sur les propos liminaires de Pampinea, a fait des hommes non plus les “ guides et serviteurs ” des femmes qui veulent bien les accepter comme tels⁴⁷, mais les guides-“redresseurs”, détenteurs légitimes du “ bâton qui les corrige et les effraie ”⁴⁸, le retour à Florence s’effectue, contrairement au départ dont les femmes avaient pris l’initiative, par la décision et sous la “protection” de l’homme-roi ; puis la *brigata*, qui s’auto-dissout, laisse les hommes libres “ de vaquer à leurs plaisirs ”, tandis que les femmes retournent s’enfermer dans leurs propres maisons.

Une fois leur rôle de devisantes terminé, les derniers mots du livre ramènent ainsi les femmes de la *brigata* à l’intérieur de l’espace clos où se trouvaient “ ristrette ”, dans le *Proemio*, les futures lectrices du *Décameron*, à qui le livre allait offrir la seule possibilité de s’échapper. Une échappée aussi virtuelle, ou imaginaire, que celle de la

⁴⁵ X, 10, 61.

⁴⁶ X, 10, 24 : “ egli si teneva il più contento e il più appagato uomo del mondo ”.

⁴⁷ Lorsque Pampinea propose “ l’onesto andare ” aux sept femmes, Filomena regrette l’absence d’hommes, et Elissa surenchérit : “ Veramente gli uomini sono delle femine capo e senza l’ordine loro rade volte riesce alcuna nostra opera a laudevole fine : ma come possiamo noi aver questi uomini ? ” (I, *Introduction*, 76). C’est alors que les trois hommes rentrent dans l’église. “ Né prima esse agli occhi corsero di costoro, che costoro furono da esse veduti ; per che Pampinea allor cominciò sorridendo : – Ecco che la fortuna a’ nostri cominciamenti è favorevole, e hacci davanti posti discreti giovani e valorosi, li quali volentieri e guida e servitor ne saranno, se di prendergli a questo officio non schiferemo ” (§ 80).

⁴⁸ IX, 9, 9.

femme “ en chemise ” qui s’enfuit au loin⁴⁹, “ fuori di casa ”, “ fuori ”, comme le martèle la phrase sur laquelle le recueil se referme – sans cesser de se rouvrir. Car le dernier mot du recueil revient à l’échappée au féminin : l’échappée qui, étant le mode par lequel, dans le *Décameron*, la femme protagoniste impose son “ex-istence”, fait d’elle la figure emblématique de la résistance de l’écriture du comique à toute fermeture, à l’étroitesse de toute règle ne sachant que “ restreindre ”.

La peste est toujours là, on le sait bien, et la littérature n’a ni le pouvoir ni la vocation de la vaincre. Ce qui définit ses prérogatives limitées (par temps de peste, la littérature ne peut que consoler ou distraire) autant que sa responsabilité, immense et irremplaçable : être du côté des puissances de vie (de la joie, dirait Spinoza), sans pour autant détourner les yeux de la peste, qu’il faut savoir regarder en face.

Anna FONTES BARATTO

⁴⁹ X, 10, 69. Ce qui renvoie aussi, ostensiblement, à un syntagme de la rubrique : “ lei avendo in camiscia cacciata ” (§1). Claude Perrus remarque, à juste titre, que, si “ dans l’économie propre à un résumé, le détail de la chemise [...] peut surprendre ”, “ [c]e détail vestimentaire reflète la présence, dans le récit, de toute la symbolique qui accompagne l’appropriation de Griselda par son seigneur et maître ”, depuis le moment où il la dévêt publiquement pour l’habiller d’une riche robe. Aussi *roba* et *camiscia* sont-elles des “ signes de dignité et d’indignité sociale ” (mais je ne suis pas d’accord que, dans la conclusion, “ la robe serait [...] le prix des complaisances de l’héroïne ”). En tout cas, “ le motif de la chemise revient [...] à cinq reprises dans la nouvelle, et il est non moins significatif que Pétrarque le censure dans sa version ”, de même qu’il omet “ la chevelure ébouriffée (*scarmigliata*, § 19) de Griselda, sur laquelle est posée la couronne de marquise ” : “ dans la version de Pétrarque, les femmes peignent d’abord la jeune épousee ” (Claude PERRUS, “ La nouvelle X, 10 du *Décameron* : une anti-nouvelle ? ”, *Arzana*, 3, 1995, p. 151-2).