

NOTES POUR UN COMMENTAIRE DE LA NOUVELLE VII,4 DU DÉCAMÉRON

Même si, avec la septième journée du *Décameron*, nous nous trouvons devant dix nouvelles pleines de mouvement et de couleur, débordantes de vie et d'humour, cette journée apparaît néanmoins comme la plus pauvre de tout le grand œuvre de Boccace : c'est ainsi en tout cas que s'exprimait Montale en 1952, précisant qu'à son avis, l'auteur y a joué – tel un peintre flamand répétant à l'infini la même nature morte – de dix variations sur un thème unique, en réduisant la combinatoire des grandes forces qui gouvernent l'organisme tout entier des cent nouvelles, à savoir l'amour, l'intelligence, la pure vitalité des instincts et la vertu, à la défense du seul instinct juvénile¹. Quant à la nouvelle VII,4 en particulier, Muscetta (qui rapporte du reste le jugement global de Montale) lui consacre en tout et pour

¹ Cf. Eugenio Montale, « *Decamerone. VII Giornata* » di Giovanni Boccaccio, in Id., *Il secondo mestiere. Prose*, 2 vol., Milano, Mondadori (I Meridiani), I, p. 1320-1327 : « [...] il settimo libro [è] in generale il più povero dell'intero *Decamerone* » ; « [...] ci troviamo comunque di fronte a dieci novelle piene di movimento e di colore, composte con molta misura e pur traboccanti di vita e di umorismo » (p. 1324) ; « [...] di queste quattro molle [*i.e.* "l'amore, l'ingegno, la pura vitalità degli istinti e la virtù"] fra loro equilibrate e complementari in ogni parte vitale del poema, solo l'istinto si salva, nel settimo libro » (p. 1326) ; « Tutti giocano e anche il Boccaccio pare aver giocato (s'intende da par suo), essersi divertito, essersi magari riposato, variando dieci volte lo stesso tema come un fiammingo poteva ripetere all'infinito la stessa natura morta » (p. 1327).

tout cinq lignes. De manière générale, les ouvrages ou parties d'ouvrages consacrés au *Décameron* passent rapidement, et la bibliographie spécifique est pratiquement inexistante². En outre – sans que pour autant cela procède d'une volonté délibérée de l'écartier – cette nouvelle ne figure pas dans la sélection des morceaux choisis pour l'explication orale de l'agrégation. Pourquoi alors avoir choisi une telle « histoire » (car elle semble bien relever de cette catégorie³) pour l'exercice de commentaire que l'on va lire dans les lignes qui suivent ?

La première réponse, évidente, tient au fait qu'il s'agit d'une nouvelle « urbaine », puisque son action se déroule dans la ville d'Arezzo. La seconde est que, selon l'auteur de ces lignes, elle est, comme toute nouvelle décaméronienne digne de ce nom, exemplaire – en un sens qu'il s'agira de préciser. De sorte que le relatif mépris dans lequel elle est tenue pourrait être somme toute injuste. Et parce que, dans sa sobriété même, elle pourrait bien être représentative, non seulement de l'art de Boccace, mais aussi des visées qu'il poursuit dans le *Décameron*. A fortiori si l'on prend au sérieux l'auteur quand il intervient en tant que tel dans le plaidoyer *pro domo* qui introduit la quatrième journée (il n'a rien inventé, il n'a fait que

² Cf. Carlo Muscetta, *Boccaccio*, Roma-Bari, Laterza (LIL), 1974², p. 257 ; Andrea Battistini, *Il "triangolo amoroso" della settima giornata*, in *Introduzione al Decameron*, a cura di M. Picone et M. Mesirca (« Lectura Boccaccii Turicensis »), Firenze, Franco Cesati, 2004, p. 187-201. Une exception : Mario Baratto, qui consacre quatre pages à notre nouvelle in *Realtà e stile nel Decameron*, Vicenza, Neri Pozza, 1974², p. 257-260.

³ Cf. le passage fameux (et d'interprétation difficile) du Proemio, § 13, sur la « nouvelle » (« intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie ») ; dans un contexte bien différent, mais qu'il ne nous semble pas illégitime de convoquer ici, les *Genealogie deorum gentilium* fournissent des précisions à notre sens fort utiles : des quatre espèces de récits, ou « fables » (« fabulae »), que pratiquent les « poètes » (mais on va voir dans un instant qu'il faut y inclure des auteurs de textes en prose), la troisième ressemble davantage à l'« histoire » (« historia ») qu'à la « fable » proprement dite ; c'est l'espèce qu'ont utilisée entre autres Plaute et Térence dans leurs comédies, où ils n'avaient en tête rien d'autre que la lettre, mais où ils voulaient décrire les mœurs et les paroles d'hommes de toutes sortes et, dans le même temps, instruire et rendre prudents leurs lecteurs ; et, même si les choses qu'ils y racontent ne se sont jamais produites, elle auraient très bien pu, ou pourraient advenir, car elles ressortissent à la vie ordinaire (XIV 9, 7 ; nous renvoyons à l'éd. suivante : *Tutte le opere* di Giovanni Boccaccio, a cura di V. Branca, vol. VII-VIII, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. Zaccaria, Milano, Mondadori, 1998, t. 2, p. 1414-1415). Par ailleurs, nous citons le *Décameron* (en renvoyant à la numérotation des journées, des nouvelles et des paragraphes) dans l'édition de référence et, plus précisément : Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Nuova edizione rivista e aggiornata, A cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980.

retranscrire⁴) et que l'on se soucie dès lors de mettre ce texte en parallèle avec sa source – ici une source écrite et bien repérable. Pour nous limiter à la septième journée, on oublie en effet trop souvent que la grande majorité des nouvelles de cette première série de « beffe » consiste en des exercices de réécriture – la grande majorité de cette suite si ‘documentaire’, si typique d'un auteur dont l'un des objectifs principaux serait de représenter la société de son temps (mais n'y aurait-il pas en réalité dans cette façon de présenter les choses un anachronisme patent ?). Après un examen des traits essentiels du récit, la relation entre hypo- et hypertexte fera donc l'objet de quelques remarques conclusives.

Mais rappelons-nous d'abord que le thème de la septième journée (les « beffe, le quali o per amore o per salvamento di loro [les deux coïncidant du reste fréquemment] le donne hanno già fatte a' suoi mariti [...] ») est annoncé de loin par la servante Licisca au début de la journée précédente et qu'elle a pour cadre la « Valle delle donne⁵ ». Autrement dit, dans le contexte rigoureusement réglé du *Décameron*, où le droit à la licence du « narrare » est bordé, d'une part, par l'excès plébéien dont il faut se garder et, de l'autre, par le micro-univers clos qui en constitue le lieu ‘naturel’, c'est, sous la houlette du licencié Dioneo et malgré les réticences quelque peu convenues des jeunes femmes bientôt calmées par le rappel de l'« honnêteté » de la compagnie, à la fois le droit au plaisir ‘autonome’ des femmes et une forme de supériorité de celles-ci qui sont revendiqués –

⁴ Si l'on en croit l'intervention directe de l'auteur dans l'introduction de la quatrième journée, le *Décameron* tout entier est exercice de retranscription d'un ‘déjà-là’ : « Quegli che queste cose così non essere state dicono, avrei molto caro che essi recassero gli originali : li quali se a quel che io scrivo discordanti fossero, giusta direi la loro riprensione e d'amendar me stesso m'ingegnerai ; ma infino che altro che parole non apparisce [...] » (journée IV, Introduction, 39) ; et dans la Conclusion de l'auteur, 17 : « Ma se pur prosuppor si volesse che io fossi stato di quelle [*i.e* les nouvelles] e lo 'nventore e lo scrittore, che non fui, dico che io non mi vergognerei che tutte belle non fossero, per ciò che maestro non si truova, da Dio in fuori, che ogni cosa faccia bene e compiutamente [...] ». Il faut donc aussi tenter lors de l'examen des nouvelles de faire la part des choses entre ce qui est mise en écriture de récits oraux (véridiques ou non) et réécriture de textes (littéraires ou non) préexistants. La proportion, en l'état actuel des connaissances, est à peu près de moitié-moitié.

⁵ Journée VI, Introduction, 7-15 ; journée VI, Conclusion, 4 (pour le choix du thème par Dioneo, explicitement inspiré par les paroles de la servante), cf. § 7-12 et, pour la Vallée, 18-32. On se souviendra que c'est une sorte de « beffa » en mode mineur que les jeunes femmes ont ourdi en secret aux dépens de leurs compagnons « ingannati » (§ 33-34).

revendication qui excède du reste, et de beaucoup, comme l'on sait, cette seule journée, et qui, pour ce qui est du premier point, a connu sa magnifique sanction juridique avec madonna Filippa en VI,⁶

C'est donc sur fond de contraste entre le cadre campagnard idyllique où elles sont racontées et le décor citadin des nouvelles que se joue la comédie des « beffe ». Tous les récits de la journée se déroulent en effet en ville. Mais quelle ville ? Si Florence (avec ses environs immédiats) apparaît globalement comme la « capitale de la “beffa” » dans le *Décameron*,⁷ la proportion dans notre journée est sensiblement différente de ce que l'on constate ailleurs, et avant tout dans la suivante. A côté de trois nouvelles florentines, et qui ne comptent peut-être pas parmi les plus mémorables, au moins pour les deux premières (1, 6, 8), et de deux nouvelles toscanes (3 et 4, précisément : à Sienne et à Arezzo, c'est-à-dire dans des cités relativement éloignées et rivales de Florence), nous sommes promenés de Naples (2) à Bologne (7) en passant par Rimini (5). Sans oublier – sauf erreur, *unicum* parmi les nouvelles de « beffe » – la nouvelle 'grecque' (9, inspirée en fait, comme nous aurons à le rappeler, d'une comédie latine médiévale), située à une époque indéterminée, mais reculée, dans une improbable Argos⁸. Serait-il trop hasardeux alors de formuler une hypothèse dans les termes suivants ? Il nous semble que Boccace, dans la composition finale de la matière hétéroclite soigneusement rassemblée par lui, pourrait

⁶ Il va de soi que le propos sur la question des rapports hommes-femmes ne saurait se limiter à ces quelques mots. Pour une vue d'ensemble, on pourra consulter Claude Cazalé Bérard, *Filoginia/misoginia*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini e P.M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, p. 116-141 ; ou encore Alessandro Barbero, *La società trecentese nelle novelle di Boccaccio*, « Levia Gravia », VIII (2006), p. 1-15, ici p. 9-15.

⁷ Cf. Anna Fontes, *Le thème de la beffa dans le Décameron*, in *Formes et significations de la « beffa » dans la littérature italienne de la Renaissance*, Études réunies par André Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle (Centre de Recherche sur la Renaissance Italienne), 1972, p. 11-44, ici p. 27-28. Mais Florence est plus encore la capitale des *motti* (huit nouvelles sur neuf de la journée VI – en exceptant, donc, la dernière, au statut spécial toutefois, puisque racontée par Dioneo – se déroulent à Florence ; avec celle qui porte le n° 7 et qui a, quant à elle, pour cadre Prato, nous ne quittons pas pour autant la Toscane).

⁸ Outre les journées VI et VIII, il en est une autre au moins aussi florentine, et plus toscane, la IX : trois nouvelles (3, 5, 8) sont situées à Florence même, deux (6, 7) se déroulent dans les environs proches, deux autres encore en Toscane, à Pistoie et dans les environs de Sienne (1, 4). A vrai dire, ces nouvelles mettent en scène pour la majorité d'entre elles des « beffe » ou des trouvailles du même ordre.

s'être fait fort d'illustrer dans cette journée ce qui a déjà été relevé plus haut (le droit des femmes et leur fréquente supériorité) en en faisant un principe universel, moins strictement lié que dans la journée suivante à une anecdote municipale par trop circonscrite ou, comme pour les *motti*, à une spécificité locale – tout exemplaire que celle-ci puisse devenir par ailleurs.

Quoi qu'il en soit, après être passés par Sienne, nous voici à Arezzo – pour la première et dernière fois. Nous verrons plus avant que le texte que Boccace réécrit ici n'est quant à lui pas situé. Pourquoi alors Arezzo ? Tofano a beau être « bestia » (§ 13, 25), c'est une caractéristique à la fois trop générique et qu'il partage avec un trop grand nombre d'autres personnages, notamment masculins et y compris florentins, pour qu'on puisse y voir l'expression d'une rivalité de clocher nourrie de stéréotypes négatifs bien précis (comme chez le Dante du *Purgatoire* 46-47, par exemple, pour qui les Arétins sont des roquets hargneux, des « botoli... ringhiosi »). Deux éléments peuvent être avancés, dont le premier a été maintes fois relevé : c'est Lauretta (reine de la journée suivante, l'autre série consacrée aux « beffe ») qui raconte cette nouvelle, et l'on a coutume de voir dans le choix d'Arezzo un hommage malicieux au chantre de Laure, natif de cette cité. Il est plausible, d'autre part, que Boccace, réécrivant « de puteo » (« à propos d'un puits »), se soit souvenu d'un puits particulier dont pour une raison ou une autre la renommée avait franchi les frontières municipales ou dont il avait simplement entendu parler et qui, de surcroît était situé en face de la prétendue maison natale de Pétrarque dans le quartier de l'Orto où ce dernier nous dit être né dans l'épître *Posteritati*.

Sobriété, disions-nous plus haut pour caractériser cette nouvelle. Ou, mieux encore, composition « géométrisée », selon l'heureuse formule d'Anna Fontes à propos du type de récit qui nous intéresse ici⁹. Regardons-y de plus près. Boccace adopte de fait le schéma narratif minimal qui lui convient si bien, celui que l'on rencontre dans tant et tant de nouvelles. Prologue, accidents (perturbations) et dénouement se succèdent en effet en toute clarté 'narratologique'¹⁰.

⁹ Cf. A. Fontes, art. cit., p. 11.

¹⁰. Cf. ce qu'écrit en 1574 déjà Francesco Bonciani dans sa *Lezione sopra il comporre delle novelle* : « [intendo] per prolago quella parte nella quale per via di racconto lo stesso novellatore dà l'intera notizia delle persone e del fatto che dee imitarsi, e dura sino a che cominciano a nascere gli scompigli ; e allora si principia quell'altra parte che scompiglio da

Après une envolée liminaire de la narratrice concernant les pouvoirs de l'Amour (il faudra y revenir), nous sont en effet présentés des personnages ordinaires, réduits à leurs traits essentiels : un homme riche (un marchand, selon toute vraisemblance, mais sans que cela soit précisé), dépourvu de toute autre qualité (sinon les deux travers sans lesquels la « beffa » n'aurait pas lieu), nommé Tofano (diminutif de Cristofano), d'une part ; et, d'autre part, la femme simplette, mais fort jolie (seule qualité explicitement mentionnée) qui lui a été donnée pour épouse et dont l'état-civil également se limite à l'hypocoristique de son prénom (Ghita, pour Margherita). Le premier conçoit une jalousie immotivée à l'égard de celle-ci, qui, comme en d'autres cas semblables, en prend justement ombrage¹¹. Mais, contrairement aux nouvelles précédentes, où la situation 'triangulaire', topique pour cette première série de « beffa », était donnée au départ, c'est ici le désir de punir son mari qui pousse la femme à prendre un amant. En quelques mots, sont expédiés les préliminaires entre monna Ghita et le jeune homme élu (mais l'amant va rester complètement dans l'ombre, au sens propre comme au figuré). Il ne reste plus qu'à consommer cet amour : la femme s'appuie, pour ce faire, sur un autre penchant du mari, caractéristique des personnages ayant vocation à être bernés : le goût pour la boisson poussé jusqu'à l'ivrognerie. Elle le fait donc boire et le met au lit, pour retrouver ensuite le jeune homme, soit chez celui-ci, soit sous le toit conjugal. Voilà pour le prologue, ou l'« antefatto », les antécédents de l'action proprement dite (§ 5-8).

noi fu detta, la quale contiene in sé tutto 'l gruppo e 'l nodo dell'azione : la quale quando a sciogliere si incomincia ne vien l'ultima parte, sviluppo o snodamento chiamata, la quale insieme con la novella fornisce » (F. Bonciani, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, in *Trattati di poetica e di retorica del '500*, a cura di B. Weinberg, vol. III, Bari, Laterza, 1972, p. 164-165).

¹¹ En ce qui concerne la jalousie, qui risque toujours de provoquer des catastrophes et mériterait une étude à part (cf. IV 3 ou V 5, par exemple ; et, pour les jaloux punis qui peuvent aussi être femmes, v. III 6), nous ferons observer que notre journée lui réserve une place importante, puisque, outre notre nouvelle, la suivante et la huitième en font la passion qui est à l'origine de la suite des événements (et la jalousie de Federigo est explicitement mentionnée en VII 1, 28). Et, au début de la cinquième, précisément, Fiammetta se livre à une longue et efficace diatribe contre les maris jaloux (§ 3-6 ; mais v. aussi comment, en s'appuyant sur un raisonnement similaire, l'abbé de III 8, 8-10 parvient à ses fins avec la femme de Ferondo). Est-ce un hasard que ce soit Fiammetta ? C'est elle en tout cas qui place sa chanson sous le signe de la jalousie lorsque vient son tour dans la conclusion de la dernière journée, de même que Lauretta, dans la ballade qui clôt la journée III, se plaint d'un soupirant jaloux et qu'elle est déjà la narratrice de III 8 et IV 3.

Surgit ensuite la cascade des accidents (§ 9-16). Car le mari, moins benêt qu'il n'y paraît, s'aperçoit du stratagème mis en œuvre par son épouse et conçoit un tour (une « beffa » en mode mineur, en quelque sorte), par lequel il espère bien la confondre. Ghita, une nuit qu'elle sort retrouver son amant, se retrouve empêchée de rentrer au domicile conjugal, car Tofano a refermé à clef derrière elle la porte d'entrée ; elle essaie de le convaincre de lui ouvrir, mais l'alibi qu'elle invoque est inopérant ; son mari lui fait entrevoir par ailleurs le risque très sérieux qu'elle ne subisse l'opprobre général de sa famille et du voisinage. C'est alors qu'elle excogite la ruse qui va lui permettre de renverser la situation bien fâcheuse dans laquelle elle se retrouve.

La mise en œuvre d'une telle ruse, autrement dit le dénouement, est comme on peut s'y attendre le morceau de bravoure de la nouvelle – la *solution* des problèmes étant ce qui si souvent intéresse au premier chef Boccace, au point qu'après le *Décameron*, le dénouement devenu 'chute' va tendre à coïncider avec la définition même du genre. Quoi qu'il en soit, la très 'réactive' monna Ghita (mais ce sont les « beffe » de la septième journée qui sont « réactives », quand celles de la huitième, avec un « beffatore » volontiers collectif, sont souvent à la fois gratuites et préméditées¹²), Ghita, donc, dont la présence d'esprit est aiguisée, plus que par les forces de l'Amour, par l'urgence de la situation, fait croire qu'elle se jette de désespoir dans un puits et, profitant de l'affolement du mari venu lui porter secours dans l'obscurité de la nuit, elle rentre chez elle en fermant à clef la porte derrière elle, en une sorte de contre-« beffa » qui voit Tofano subir le sort qu'il avait voulu infliger à sa femme¹³. Et celle-ci en pousse même la logique jusqu'au bout, puisqu'elle profite de la situation pour réaliser ce dont l'avait menacée le mari et susciter l'échange d'invectives qui rameute voisinage et parentèle et fait retomber la honte de l'épisode sur le jaloux.

Telle est la grammaire narrative de ce finale en quatre temps (17-19, 20-21, 22-26, 27-30), qui, non seulement renverse littéralement le danger qui était venu à se créer du fait de l'infidélité de l'épouse, mais va bien au-delà

¹² Cf. A. Fontes, art. cit., p. 2. On notera toutefois qu'il y a dans cette septième journée, comme si elle préparait en quelque sorte aussi la suivante, une tendance à la complexification progressive qui va au moins en partie de pair avec la préméditation de la « beffa » en tant que telle (cf. les nouvelles 5, 7, 9).

¹³ Les grands exemples de « beffa-controbeffa » sont constitués par les nouvelles nouvelles VIII 7, VIII 10 et IX 8.

d'un simple retour à la situation initiale, puisque, comme le précise l'épilogue, monna Ghita va accepter de faire la paix avec son mari, mais à la condition de pouvoir continuer à entretenir « sagement » sa liaison amoureuse, ou plus exactement son « plaisir » (« si non caste, tamen caute », comme dit le proverbe latin médiéval, qui est la 'morale' de cette nouvelle comme d'autres, à commencer par la huitième de cette même journée¹⁴).

Essayons à présent de dégager les moyens propres mis en œuvre par Boccace pour conférer à son récit toute son efficacité.

En ce qui concerne les registres linguistiques, de premières constatations faciles s'imposent. Comme à l'accoutumée, en effet, le 'prologue', dû à un narrateur 'omniscient', tente de ramasser en quelques phrases bien tournées l'essentiel des informations utiles, selon le canon de l'*initium narrationis* fixé par les rhétoriques et les poétiques médiévales (où ? quand ? qui ? quoi ? pourquoi ? de quelle façon ? avec quels outils ?). Une première phrase, courte, introduite par la formule topique « Fu adunque »¹⁵, nous dit l'identité (nous reviendrons sur l'emploi de l'hypocoristique) de celui qui est à l'origine 'logique' de la « beffa » et dont la *punitio* – son statut de victime ne lui vaudra aucune compassion, ni de la part de la « brigata », ni de celle du lecteur – est le centre de gravité de la nouvelle (ce qu'annonçaient du reste les 'indications de lecture' de la « rubrica », dont c'est la fonction habituelle et où seul le nom de Tofano apparaît, en position de sujet grammatical de surcroît)¹⁶. Suivent quatre 'périodes' qui s'enchaînent en polysyndètes, y compris pour reliaison à l'intérieur de chacune

¹⁴ Littéralement, « Si ce n'est chastement, du moins prudemment » : cf. Giuseppe Fornasari, qui repère cette formule vite devenue proverbiale chez Adam de Brême au XI^e siècle, en guise de conseil donné aux religieux, dans *Il papato medievale e la natura dell'uomo (secoli X-XI) : abbozzo di un'interpretazione*, in *Il Papato e l'Europa*, a cura di G. De Rosa e G. Cracco, Soveria Mannelli, Rubettino, 2001, p. 117-139, ici p. 129-130. Saint Bernard de Clairvaux (1090-1153) et saint Thomas d'Aquin (1225-1274) citent eux aussi cette maxime, respectivement dans le *Prooemium ad Mattheum episcopum albanensem* et dans le commentaire *Super Epistolam B. Pauli ad Ephesios*, V 6.

¹⁵ Sur la fonction rhétorique d'un tel incipit narratif dans le dispositif « réaliste » de la nouvelle, le lien d'exemplarité qu'il noue avec le propos général qui précède et le type d'attente qu'il suscite, v. Pier Massimo Forni, *Retorica del reale nel « Decameron »*, « Studi sul Boccaccio », 17 (1988), p. 183-202.

¹⁶ N'oublions pas que les nouvelles du *Decameron* « tutte nella fronte portan segnato quello che esse dentro dal loro seno nascose tengono » (Conclusion de l'auteur, § 19).

leurs membres principaux (c'est la conjonction de coordination « e » qui assure cette fonction de liaison en renforçant la sensation d'un enchaînement inexorable des faits rapportés). Quant à ceux-ci, mus par le souci de tout dire de l'ordre des raisons qui vont conduire à l'épisode rapporté, ils sont fortement hypotactiques ; les subordonnées gérondives à valeur explicative s'accumulent, jusqu'à ce qu'*in fine*, dans la dernière phrase, prennent le relais des propositions consécutives nous amenant à la situation initiale proprement dite. Boccace recourt dans toute cette première partie aux artifices, habituels chez lui, de l'*ars dictaminis* : le *cursus* notamment¹⁷, mais aussi la recherche d'une construction calibrée et équilibrée, passant par parallélismes ou chiasmes (notamment syntaxiques)¹⁸, les paronomases et allitérations (« Tofano nominato »,

¹⁷ « [...] ce qui doit caractériser la belle expression c'est le mouvement musical de la phrase. Elle doit donner l'impression d'une danse ou d'une course bien rythmée, *cursus*. Il va de soi que [...] la musicalité est une loi générale valable aussi bien pour le vers que pour la prose. La musicalité du vers est enseignée par la *métrique*. Quant à celle de la prose, elle est imposée par l'*ars dictaminis*. » (Edgar De Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, Bruges, De Tempel, 1946, t. II, p. 12). Le mot latin (chez le Cicéron théoricien de la rhétorique notamment) signifie « allure, marche rythmée, mouvement réglé de la phrase » et il désigne pour la rhétorique médiévale la technique de la clôture rythmique de la phrase, ou clausule, fondée sur les accents (et non plus comme en latin sur la quantité des voyelles). Il y a trois types principaux de *cursus* (sont signalées par « - » les syllabes atones, par « + » les toniques) :

- *cursus planus* : +- / - + -
- *cursus velox* : + - - / - - + -
- *cursus tardus* : +- / - + - -

Dans le passage qui nous intéresse ici (en gras les voyelles accentuées, en italiques les atones) :

« Fu adunque già in Arezzo un ricco uomo, il qual fu *Tofano nominato (velox)*. A costui fu data per moglie una bellissima donna (*planus*), [...] del quale senza cagione aveva paura (*planus*). [...] s'incominciò a intendere (*tardus*) ; [...] di trovare similmente modo a questo (*planus*). [...] non era guari lontana (*planus*). »

V. aussi Vittore Branca dans *Boccaccio medievale*, Quarta edizione accresciuta, Firenze, Sansoni, 1975, chap. « Strutture della prosa. Scuola di retorica e ritmi di fantasia », p. 45-85 ; l'auteur y rappelle que le *cursus velox* était « il più acclamato e di effetto », tandis que le *planus* se caractérise par son ton « pacato e meditativo ».

¹⁸ On remarquera comment ici la longue période du § 5 (« A costui [...] aveva paura ») est dans sa première moitié 'descendante' (proposition principale, puis subordonnées), et 'ascendante' (subordonnées avant la principale) dans la seconde. Suivent dans les périodes suivantes des constructions ascendantes, avant le retour à la structure descendante (au demeurant logique, voire inévitable, puisque les subordonnées sont consécutives) de la dernière (§ 8).

« donna... nome... monna »), les homéoptotes (« si ritrovò... continuò »), etc., pour graver dans l'esprit de l'auditeur/lecteur l'ensemble des circonstances qui doivent rendre pleinement intelligible le récit qui va suivre.

Ce cadre général tracé, c'est à la narration de l'épisode précis que Lauretta va dorénavant s'attacher. Les trois paragraphes qui l'introduisent (9-11), comme les transitions strictement diégétiques (v. par exemple le § 13), sont passibles d'une analyse similaire – sauf à remarquer que le *cursus* y est observé de manière moins rigoureuse et subit de subtiles variations¹⁹. Mais il est bientôt fait place au style direct et le rythme narratif s'accélère. Les phrases en effet s'abrègent et la syntaxe devient essentiellement paratactique et asyndétique. Il n'est pas rare de voir la narratrice recourir au style indirect libre, ce qui modifie très sensiblement le régime de la focalisation (§ 13 : « La donna lo 'ncominciò a pregar *per l'amor di Dio* che piacer... »). Le lexique, les choix morphologiques et les tours syntaxiques, témoignent du choix d'un « style très humble et familier²⁰ » et se parent, notamment lorsque ce sont les propos des personnages qui sont rapportés, de couleurs populaires, ou en tout cas typiques de la langue parlée (§ 12 : « Va tornati », « te ne avrò fatto quello onore che ti si conviene » ; § 14 : « ... io ti farò il piú tristo uom che viva » ; § 17 : « ... farai riporre questa mia rocca che io lascio qui » ; § 22 : « Alla croce di Dio, ubriaco fastidioso... » ; etc. ; sans oublier l'expression proverbiale métaphorique qui clôt le § 20, et sa reprise à la fin du § 27). La vivacité des échanges mime la spontanéité et l'intensité avec laquelle les protagonistes se lancent à la figure leurs violentes invectives. Le texte devient alors, et pas seulement pour les spécialistes de linguistique historique, un document précieux concernant les réalisations phonétiques ou morphologiques courantes et les modes d'expression vernaculaires du Trecento toscan spécialement en milieu urbain²¹.

¹⁹ V. par exemple au § 10 le recours à la variante plus rare du *cursus trispondaicus* (+ – / – – + –) : « [...] il mise prestamente. [...] infino alla mezzanotte dimorò. »

²⁰ Cf. le passage de IV Introduction, 3, où Boccace s'apprête à défendre ses « nouvelles » écrites « in istilo umilissimo e rimesso quanto il piú si possono. » C'est même, selon les beaucoup plus tardives *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, une caractéristique du « comique » (« [...] lo stilo comico è umile e rimesso, acciò che alla materia sia conforme » ; cf. « Accessus », § 19, dans l'édition à cura di G. Padoan, Milano, Mondadori, 1965, 1994 [« Oscar classici »], p. 5).

²¹ Sans aucune prétention à la systématisme ni à l'exhaustivité, cf. par exemple « sofferire », « gitterò » et « gittata », « niuna », « enterai », « otta ». On consultera avec profit, pour les

Une dernière remarque : adepte du *cursus*, le prosateur du *Décameron* n'oublie pas pour autant qu'il a été poète (en latin, mais aussi en langue vulgaire comme poète lyrique) et il est fréquent de rencontrer, sertis dans sa prose, de jolis vers réguliers pastichant avec un sourire la poésie d'amour dont il avait continué lui-même la tradition²². Mais, ici, toutefois, on ne trouvera pas de ces hendécasyllabes qui si souvent surgissent comme par enchantement sous sa plume attendrie – et cette absence est en elle-même significative. Si la façon dont l'énamouré est rapporté (§ 6) renvoie, à vrai dire de manière expéditive, aux topoi les plus rebattus de la 'courtoisie',

citations antérieures qu'il produit, presque exclusivement toscanes en l'occurrence, le *Grande dizionario della lingua italiana*, dir S. Battaglia, Torino, UTET, 21 vol., 1961-2002, *ad voces*. Mais pour un riche tour d'horizon des caractéristiques de la langue du *Décameron*, où l'on retrouve entre autres choses les formes ici cités, v. Paola Manni, *Storia della lingua italiana. Il Trecento toscano*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 266-325 et (pour des analyses conduites sur deux morceaux choisis) 395-407. On ne saurait trop conseiller (aux agrégatifs en tout premier lieu) de consulter méthodiquement l'ensemble de ces pages. A propos de la métaphore du vin et de l'eau, v. l'observation, *ibid.*, p. 293, selon laquelle « Gli impieghi metaforici raggiungono naturalmente la loro massima incidenza nei dialoghi, acquistando un particolare vigore in situazioni comunicative di forte impatto emotivo, quali possono essere – ai poli opposti – la professione d'amore e l'ingiuria. » Quant à l'oralité, v. *ibid.*, p. 319 : « È proprio l'oralità (un'oralità affidata in massima parte al discorso diretto, pochissimo a quello indiretto) una delle grandi protagoniste della narrativa decameroniana ». Pour toutes ces questions liées aux options linguistiques de Boccace, v. aussi Luca Serianni, « La prosa », in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, I, *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993, p. 470-475 (3.2 « Boccaccio : un modello contrastato », 3.3 « Il "Decameron" »). Sans oublier bien sûr l'essai introductif de V. Branca, *Una chiave di lettura per il « Decameron »*. *Contemporaneizzazione narrativa ed espressivismo linguistico*, dans notre édition de référence, p. VII-XXXIX.

²² Quelques exemples : « trovò due poppeline tonde e sode » (II 3, 32) ; « Io vi diceva ben, frate Alberto, / che le mie bellezze eran celestiali » et « Il vostro corpo stette tutta notte / in braccio mio con l'agnol Gabriello » (IV 2, 20 et 36) ; « e a lei accostatosi che tutta / chiusa teneva la bocca del doglio, / e in quella guisa che negli ampi campi / gli sfrenati cavalli e d'amor caldi / le cavalle di Partia assaliscono » (VII 2, 34 ; N.-B. le jeu des assonances et allitérations, ainsi que le dernier hendécasyllabe « sdrucchiolo ») ; « com'ella volle con lei si spogliò, / e insieme presero piacere e gioia » (VII 7, 38) ; « Ben ti dico che mai sí dolce cosa / non fi come è la Niccolosa » (IX 6, 19 ; le deuxième vers est un ennéasyllabe ; N.-B. la rime) ; « La giovane, sentendosi toccare / alle mani di colui il quale / ella sopra tutte le cose amava, / come che ella alquanto si vergognasse, / pur sentiva tanto piacer nell'animo / quanto se stata fosse in Paradiso » (X 7, 34).

De tels vers font plus volontiers leur apparition, comme on le voit à partir des exemples produits, dans les passages qui se prêtent aux pastiches de poésie amoureuse.

ceux-là mêmes qui sont si fréquemment utilisés par Boccace, y compris de façon beaucoup plus sérieuse (cf. journée IV et, dans un but résolument anoblissant, *Simona e Pasquino*), c'est un univers totalement affranchi de toute référence courtoise qui est ici représenté. Outre le fait que la rencontre avec le jeune homme « da bene » qui la courtise est postérieure à la décision prise par Ghita de punir son mari et en apparaît même comme la conséquence, toute l'attention de l'auditeur/lecteur va être focalisée, contrairement à ce qui se passe dans d'autres nouvelles de cette même journée (5, 6, 7, 9 et, à sa manière, 2), sur la « beffa » en elle-même et pour elle-même – au détriment donc de l'amour en tant que tel.

Pour conclure provisoirement sur ce point : la juxtaposition des registres linguistiques est de nature hautement comique, à la fois au sens médiéval technique du mélange des styles, de l'excursion entre style « élevé » et style « humble », entre « tragique » et « élégiaque », mais aussi à la façon dont nous l'entendons aujourd'hui.²³ Le côté théâtral des répliques et des mouvements, la verve et la gouaille qui s'y donnent libre cours, nous projettent en effet sur une scène de comédie – ce que confirmera la prise en compte dans l'analyse des quelques éléments de décor sélectionnés par la narratrice.

Ces choix stylistiques ont donc aussi évidemment pour fonction de caractériser les personnages et c'est sur ces derniers que nous proposons de nous arrêter à présent. La première partie (le prologue) est purement fonctionnelle, avons-nous dit. Elle met en place le triangle sans lequel il n'y aurait pas de « beffa » selon le 'patron' proposé par la journée VII (à l'exception de la nouvelle 6, où les 'tiers' sont deux). Mais alors que l'amant, cantonné à une vague amabilité (au sens propre), va rester pure 'fonction', les deux personnages centraux vont acquérir peu à peu des traits qui les individualisent. Ce sont à la fois leurs gestes et leurs paroles qui vont leur donner l'épaisseur nécessaire au développement vraisemblable de l'action. Mais avec une différence essentielle : tandis que Tofano reste un 'type', figé dans ses deux traits de caractères essentiels, la jalousie sans fondement et, parmi d'autres vices non précisés, le penchant pour le vin (on notera au passage que l'ivrognerie dans le *Décaméron* est plutôt une tare

²³ V. aussi Francesco Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 1990.

urbaine, quand elle n'est pas péché ordinaire des religieux²⁴), le personnage de Ghita, véritable protagoniste de la nouvelle, est quant à lui nettement plus dynamique, sinon évolutif. En effet, rien ne semble prédisposer cette silhouette au départ très vaguement esquissée, cette « *semplicita* », à ourdir semblables machinations, sinon le sentiment d'indignation qui la fait vivement réagir. Mais dès lors, elle va être capable de tirer parti des contingences, voire de les fabriquer (en faisant boire Tofano), puis de s'adapter avec une rapidité insoupçonnée aux circonstances en déployant une étonnante faculté de reconstruire le réel pour retourner à son avantage une situation d'abord bien compromise.

Une telle capacité de recomposition ne cesse pas pour autant de s'appuyer sur le contexte concret qu'elle remodèle ou manipule à sa guise. Mais avant de dire un mot des éléments purement matériels de celui-ci, et puisque nous nous intéressons à la distribution des rôles de cette farce, il convient de mettre en relief le fait que la vengeance de Ghita ne serait pas aussi aboutie si elle ne sollicitait un quatrième personnage *sui generis*, celui qui fait de ce récit une nouvelle à plein titre *urbaine*. En effet, le mari trompé entend frapper là où cela fait le plus mal, c'est-à-dire en entachant irrémédiablement l'honneur de son épouse aux yeux de ses « parents et des voisins », sans crainte aucune de la honte qui ne manquerait pas en pareil cas de rejaillir sur tous les deux (§ 12-13).²⁵ Cette « passion » – la « *vergogna* » – est par définition liée au regard de l'autre et elle tend à être un sentiment éminemment social, particulièrement développé en milieu urbain : Tofano convoque donc pour parvenir à ses fins un 'personnage' collectif déjà rencontré dans le *Décameron* à plusieurs reprises, personnage double ici, car le voisinage en est à côté de la parentèle l'un des deux

²⁴ Sans parler de la crapule à laquelle s'adonnent nombre de Florentins pendant la peste (I, Introduction, 21), v. le Calandrino de VIII,6, 14. A vrai dire, le « vilain » Ferondo aussi éprouve un certain penchant pour la boisson – sans que pour autant l'on puisse à son propos parler d'ivrognerie (III,8, 45) ; ainsi qu'Alatiel (II,7), et c'est pourquoi elle succombe la première fois aux avances masculines (§ 26-29). Pour les religieux, v. notamment I,2, 20 ; I,6 ; et, dans notre journée, le « frate Rinaldo » de la nouvelle 3 (§ 10). Dans ce domaine aussi, l'usage modéré du vin par la « brigata » s'oppose à l'intempérance : cf. l'introduction de notre journée, § 6.

²⁵ À propos de la « *vergogna* » dans le *Décameron*, je me permets de renvoyer à Ph. Guérin, *Sur la « vergogna » dans le Décameron : entre pudeur et verecundia*, « Cahiers de recherches médiévales », 17 (2009), p. 295-311.

constituants.²⁶ Mais c'est Ghita qui en réalité va aussitôt se montrer capable de tirer parti d'une telle idée, en actualisant les virtualités que Tofano n'avait eu le temps que d'envisager. C'est délibérément par conséquent qu'elle se met à crier (§ 22), suscitant les cris en retour de son mari (§ 23). Et, une fois que cet acteur de second rang – en quelque sorte deutéragoniste pluriel, plus que « chœur », comme l'on dit souvent – devient réalité concrète (« i vicini sentendo il romore si levarono, e uomini e donne, e fecersi alle finestre e domandarono che ciò fosse »), il devient, ainsi promu, destinataire principal – Tofano restant le destinataire apparent, mais en réalité secondaire – des propos proférés par Ghita, qui a mis le masque de la victime éplorée (§ 24 et 26-27). Elle prend donc les voisins à témoins de son malheur, tant et si bien que ceux-ci adoptent son parti avec une telle virulence que les parents de la femme sont bientôt alertés et font irruption sur la scène pour rouer de coup celui qui a été transformé en arroseur arrosé.

De sorte que ce renversement, au sens littéral, de la configuration première, va de pair avec l'introduction du groupe citadin, dont la fonction, d'une certaine manière symétrique de celle de l'amant, parce qu'ils s'inscrivent de part et d'autre du couple central, permet l'achèvement, le 'bouclage' de la narration. Le schéma 'actantiel' de la nouvelle est en réalité plus quadrangulaire que strictement triangulaire. Il nous semble en tout cas que la présence d'un tel 'personnage' va plus loin ici que le recours à un simple auxiliaire passif ou se contentant d'exécuter les instructions qui lui sont données (servante, enfant, etc.). On remarquera enfin que l'habileté de Ghita culmine dans ses capacités langagières, par lesquelles elle retourne littéralement l'accusation de son mari – ce qui l'apparente à tant et tant de protagonistes féminines du *Décameron* (et la distingue de celles chez qui

²⁶ Pour ce qui est du rôle des voisins dans la dynamique narrative décaméronienne, l'un des exemples les plus probants est constitué par la nouvelle IV,7 qui présente, du reste, des analogies avec la nôtre, puisque son dispositif structurel essentiel tient à la répétition par Simona du geste de Pasquino. On notera que cette figure collective est anticipée à deux reprises dans notre récit ; le milieu urbain qui est le sien implique en effet de côtoyer des voisins et deux de ceux-ci en particulier jouent en tant que tels un rôle : celui, décisif au départ, de l'amant, que Ghita n'a pas besoin d'aller chercher bien loin, le jeune homme qui la courtise et que l'on imagine passer selon l'usage sous sa fenêtre n'habitant manifestement pas bien loin de chez elle ; la voisine dont Ghita tente dans un premier temps de faire son alibi (§ 13).

manque précisément une telle faculté de plier le langage à leur guise, sinon à leur avantage²⁷).

Que dire à présent des autres éléments s'avérant au fil de la narration nécessaires à sa progression, ceux qui répondent à la question « quibus auxiliis ? » (« avec quels auxiliaires ? ») des traités médiévaux, ou autrement dit – dans les termes de la sémiotique narrative telle qu'a pu la théoriser un Greimas –²⁸ les « adjuvants » dont se sert Ghita pour résoudre le problème auquel elle est confrontée ? Ils sont trois, appartenant à deux ordres distincts, celui des objets d'un côté, celui du moment, du temps de l'action de l'autre, à savoir la nuit. Boccace est passé maître dans l'exploitation des virtualités 'sémiogènes' de l'obscurité nocturne²⁹ : les ténèbres constituent ici aussi la condition nécessaire du stratagème conçu par Ghita, qui va faire signifier au bruit qu'elle provoque autre chose que ce à quoi il correspond en réalité. Pour ce qui est de l'ordre des objets, le premier 'auxiliaire' est constitué par le couple puits-pierre. Si le puits (huit occurrences du mot !) fait partie du décor stable que constitue le lieu où est censée se dérouler la scène, contribuant ainsi à la vraisemblance recherchée, la présence de la pierre est, elle, providentielle, ou tout au moins correspond à un coup de pouce de la fortune. Quant à l'autre objet matériel, il s'agit de la porte de la maison (et de sa serrure³⁰) : d'« opposant » qu'elle était dans la première phase du récit, elle devient « adjuvant » en même temps que

²⁷ Pour nous limiter à deux exemples : l'incapacité où se trouve Alatiel (II 7) de parler va de pair avec le fait qu'elle subisse les événements, avant qu'elle ne retrouve l'usage de la parole à la fin de la nouvelle et du même coup redevienne maîtresse de son destin en réinventant de fond en comble son histoire ; c'est parce que Simona ne parvient pas à s'expliquer par le truchement des mots qu'elle se retrouve en grande difficulté dans la IV 7, jusqu'à en mourir. Quant aux femmes qui se distinguent en matière de rhétorique (pour pérorer leur cause) ou de 'jeux de langage' subtils (pour parvenir à leurs fins ou se tirer d'affaire), v. plus particulièrement (la liste n'est évidemment pas exhaustive) I 5, II 10 (encore un riche et jaloux – qui croit que cet état peut suffire pour épouser une belle jeune femme), III 3, IV 1, V 10, VI 1, VI 7, VII 5, IX 6.

²⁸ Cf. Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale. Recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966. V. aussi, sur ces questions de théorie du texte narratif, le passage en revue panoramique d'Angelo Marchese, *L'officina del racconto. Semiotica della narrativa*, Milano, Mondadori, 1983 (et en particulier, pour le schéma actantiel greimasien, p. 34-46).

²⁹ Cf. notamment les nouvelles II 3, III 6, IX 6.

³⁰ Sur le possible symbolisme sexuel de la porte et de sa serrure, v. Cesare Segre, « Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del "Decameron" », in Id., *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 117-143, ici p. 126-131.

Ghita renverse la situation. C'est donc la capacité de cette dernière de tirer parti instantanément de ce qu'elle trouve à sa portée, de rendre complice l'environnement, qui émerge avec force de toute cette mise en scène. Au-delà, c'est une certaine image de la ville médiévale qui se dessine, formant le cadre idoine pour cette « beffa » : monde obscur de ténèbres pouvant vite devenir inquiétantes, car porteuses de signes, sonores notamment, aisément susceptibles de d'interprétations douteuses, et en même temps peuplé, prêt à s'animer d'une foule grouillante, cachée derrière des coulisses (des « quinte ») trouées de fenêtres vites ouvertes pour permettre l'intervention dans les affaires d'autrui et l'exercice du contrôle social.

C'est sur cette scène obscure, réduite à ses éléments essentiels, sinon dépouillée, que s'inscrivent avec une efficacité toute mathématique les mouvements, les déplacements des personnages. La vraie protagoniste de la nouvelle est celle qui sait jouer de ces lignes se traçant, au moins pour son mari, à l'aveugle dans un espace dont elle exploite au plus juste les possibles³¹.

Mais ces dernières remarques nous amènent à soulever aussitôt un paradoxe. Nous avons affaire, en effet, avec la septième journée à l'une des plus citadines et 'municipales' du *Décameron* ; c'est dans le même temps l'une de celles où la proportion des sources *écrites* dont s'inspire Boccace est la plus élevée.³² Le passage en revue de celles qui sont identifiables à coup sûr nous donne le chiffre de six (si l'on considère, ce que nous croyons, que la 5 est bien la réélaboration d'un fabliau, *Le chevalier qui fit sa femme confesse* [*Le Chevalier qui fist sa Fame confesse*]).³³ L'une de ces réécritures, de l'ordre du pastiche (mais elles sont toujours aussi des traductions-adaptations partielles, puisque les textes originaux sont soit en latin, soit en français), compte parmi les plus célèbres : la nouvelle « napolitaine » VII 2 est en effet la réélaboration d'un épisode bien connu de l'*Âne d'or* (les *Métamorphoses*) de l'écrivain latin du II^e siècle Apulée.³⁴

³¹ Montale, art. cit., p. 1326 parle, lui, d'arabesque : « Un sano, giocoso, ingenuo felice e crudele istinto è l'essenza delle dieci novelle che si snodano in un vasto, rutilante arabesco di gesti e di parole : solo l'avventura le ispira, nel suo puro movimento. »

³² Cf. note 4 ci-dessus.

³³ Nouvelles 2, 4, 5, 7, 9, 10. Autrement dit, nous avons dans la septième journée une proportion de réécritures supérieure à la moyenne du *Décameron*.

³⁴ Le goût prononcé de Boccace pour cet écrivain se traduit par une autre adaptation d'un épisode de l'*Âne d'or* dans la nouvelle V 10.

La gamme des genres qu'il fréquente pour y trouver matière à narration est d'une étendue surprenante.³⁵ On voit aussi Boccace prendre plaisir à combiner, ou plus exactement contaminer des sources multiples, éventuellement très hétérogènes (c'est le cas notamment de la 7, mais aussi des nouvelles 6 et 8). C'est par voie de conséquence également l'une des journées où la proportion de choses *entendues* (comme 'prétextes' des nouvelles), autrement dit d'anecdotes véridiques que Boccace se contenterait de rapporter, est la moins élevée. Sauf à considérer que parfois les deux choses se combinent. Mais de toute façon cette caractéristique différencie sensiblement notre journée aussi bien de la sixième que de la huitième. Quelle explication est-il possible d'avancer ?

Limitons-nous dans un premier temps à ce qui est observable à partir de notre nouvelle. Elle découle à l'évidence du chapitre XIV de la *Disciplina clericalis* (XII^e siècle) du Juif espagnol converti Pierre Alphonse (Moïse le Séfarade³⁶). Cette « Discipline de clergie » (tel est le titre français) met en scène un père désireux de délivrer ses derniers enseignements à son fils et il le fait sous forme de brefs récits destinés à l'instruire, qui déjà reprennent une matière préexistante, remontant à des traditions orientales, indiennes, perses et arabes. Celui qui nous intéresse ici est intitulé « exemplum de puteo ». Inutile d'en résumer la trame puisque c'est très précisément celle que nous connaissons déjà. En quoi consiste alors l'opération de 'transcodage' de Boccace ? Hormis le fait qu'il ignore tout le début de l'*exemplum* – où l'on voit un vieux sage donner pour conseil à un jeune homme désireux de se marier tout en voulant anticiper les artifices féminins

³⁵ Apulée, donc, pour la nouvelle 2 ; puis, en sautant celle qui nous occupe ici : le fabliau déjà cité (*Le Chevalier...*) ; *Tristan et Yseut* (combiné dans la 7 avec un autre célèbre fabliau, *La Bourgeoise d'Orléans* [*La Borgoise d'Orliens*]) ; la *Comoedia Lydiae* de Mathieu de Vendôme (9) ; un *exemplum* puisé dans le *Specchio di vera penitenza* de Jacopo Passavanti (10).

³⁶ Cf. Moïse le Séfarade alias Pierre d'Alphonse, *La Discipline de clergie*. *Disciplina clericalis*, Introduction, Texte latin, Traduction nouvelle et notes par J.-L. Genot-Bismuth, En annexe : Une ordonnance de médecine andalouse & la lettre de Joseph le Khazar au Vizir du Calife de Cordoue, en réponse à sa lettre, Avec la participation de S. Beau & une contribution de G. Genot, Evropeiski Dom-Editions de Paris, Saint Pétersbourg-Paris, 2001, p. 192-201. On peut aussi consulter le texte (latin) de la *Disciplina* à l'adresse internet suivante : <http://www.thelatinlibrary.com/alfonsi.disciplina.html>
Ce texte, qui continuera à jouir longtemps d'une grande fortune dans sa version latine et connaîtra de nombreuses adaptations dans des langues vernaculaires, sera utilisé non seulement, comme le suggère son titre, dans les milieux cléricaux et à des fins de prédication, mais par des auteurs de fabliaux et de... nouvelles.

de construire d'abord une maison avec de hauts murs de pierre, une seule porte d'entrée et une fenêtre inaccessible – et qu'à l'autre bout du récit dont il s'inspire il en écarte délibérément la 'morale', cette opération consiste avant tout à *rapprocher* la matière de la narration du monde de ses auditeurs, afin de créer les conditions de la vraisemblance en jouant de ce que l'on appelle couramment 'effets de réel'³⁷. Les protagonistes ne sont plus un jeune homme 'générique' et sa femme maintenue elle aussi, exception faite de la fourberie propre à son engeance, dans une semblable indistinction ; les deux personnages sont au contraire nommés, de surcroît sous la forme hypocoristique de leurs prénoms (Tofano et Ghita, ainsi que les appellent certainement leurs parents et leurs voisins), ce qui accroît d'emblée le sentiment de *proximité*³⁸. Nous avons affaire aux habitants d'une ville précise, en l'occurrence Arezzo. Le puits qui est déjà dans le récit de Pierre Alphonse renvoie ici à un puits bien réel, situé dans un quartier aisément identifiable d'une ville connue. Peut-être même a-t-il existé à Arezzo une personne 'historique' à la balourdise légendaire, s'appelant Tofano. Et, surtout, les différents acteurs parlent au style direct, ou, pour les parents et voisins, leur « romore » se fait entendre à une distance très faible derrière la voix de la narratrice.

Si les travaux savants de repérage des sources ne nous renseignaient pas, nous serions persuadés que Boccace rapporte là des faits dont il a été, sinon le témoin direct, en tout cas le récepteur proche d'un hypotexte oral (à la manière dont, dans l'introduction de la première journée, après avoir évoqué l'épidémie de peste, il nous dit, en modifiant dès lors le statut de sa narration, qu'à propos des aventures de la « brigata », il va rapporter les propos d'une connaissance « digne de foi³⁹ »). Il est vrai que, contrairement à d'autres cas, le « fu... già » du 'chronotope' (§ 5) nous renvoie sur le plan temporel à un passé indéterminé, assez peu 'historique' et qui est en tout cas moins récent que le « non è guari », par exemple, de tant et tant de nouvelles

³⁷ Gérard Genette, dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 351, fait remarquer à propos de la « transdiégétisation » que « [le] mouvement "naturel" du transfert diégétique [...] va toujours du plus lointain au plus proche. » Pour l'analyse détaillée d'une opération similaire, je me permets de renvoyer à Ph. Guérin, *La nouvelle IX 6 du « Décaméron » et ses fabliaux-source*, « Revue des Études Italiennes », nouvelle série, 49, n^{os} 3-4 (2003), p. 229-238I – la nouvelle en question ayant plus d'un trait commun avec celle qui est examinée ici.

³⁸ Et, sur le jeu fonctionnel des prénoms (Tofano toujours nommé, sa femme devenant ensuite « la donna »), v. M. Baratto, *Realtà e stile...*, *op. cit.*, p. 258.

³⁹ Cf. I Introduction, § 49.

situées dans une couche chronologique toute proche encore du moment de l'énonciation (cf., pour nous limiter à l'adverbe de temps tout juste cité, VI,1, 5 ; VI,6, 4 ; VII,2, 7 ; IX,6, 4 ; IX,7, 3 ; on remarquera au passage à quel type de nouvelles appartiennent ces exemples). Mais un élément aussi mince ne serait pas suffisant pour nous mettre en garde, pas plus que les indices malicieux dont Boccace parsème régulièrement sa prose, requérant, à côté des lecteurs 'naïfs', d'autres lecteurs, sinon 'experts', du moins capables de deviner la part de jeu intertextuel que son art comporte toujours, a fortiori lorsqu'il semble vouloir 'représenter la réalité de son temps'. En matière d'indices, rappelons-nous notamment que l'idée du thème de la journée VII avait été fourni à Dioneo par Licisca, à l'occasion de la dispute de cette dernière. Or, le nom de la servante, ainsi que celui de son antagoniste masculin, Tindaro (et comme ceux de tous les autres serviteurs de la « brigata »), viennent de la littérature latine (Plaute et Juvénal, en l'occurrence). Les deux personnages les plus 'réalistes', les plus typiquement florentins du récit-cadre sont donc des emprunts à la veine comique de l'Antiquité, leur nom les déclare d'emblée – de façon beaucoup plus manifeste que les pseudonymes derrière lesquels s'abritent les dix jeunes gens, selon le narrateur 'supra-diégétique' de la « cornice » qui veut nous faire croire qu'ils ont réellement existé – comme des êtres de papier, à la nature double, faite à la fois de réminiscences littéraires et de types que Boccace pouvait rencontrer dans la vie quotidienne de son temps. La nouvelle que nous avons commentée est donc à sa manière le fruit d'une mystification rédupliquée, d'une double imposture (selon l'étymologie) : la « beffa » qui est, au sens métaphorique, réécriture du réel est au sens propre réécriture d'un autre texte, déjà écrit : nous avons affaire en quelque sorte à une réécriture 'au carré'.

Tout cela nous dit sans doute quelque chose des visées de l'auteur du *Décameron*. Que Boccace ne soit jamais sérieux qu'à moitié, c'est ce que signifie aussi dans notre nouvelle la conclusion de la narratrice, a fortiori si on la met en regard de ses paroles introductives. Le ton particulièrement élevé de ces dernières ne doit pas – ne doit plus, à ce stade de notre lecture du *Décameron* – nous tromper (§ 3-4). Cet exorde, en effet, dans sa solennité, a des échos dans d'autres amorces de cette même septième

journée⁴⁰, mais rappelle aussi des passages de la journée consacrée aux amours tragiques⁴¹. Le rythme binaire de l'exclamation initiale et de la question rhétorique qui l'amplifie, et deux clausules en *cursus velox* ; une période conclusive portée par deux propositions qui syntaxiquement se répondent, chacune se terminant en *cursus planus* ; un mouvement global circulaire (on remarquera que tout le passage commence et finit avec « Amore », dont le pouvoir sera rendu d'autant plus évident que la protagoniste est « semplicetta ») : tout cela semble annoncer une matière grave, un effort soutenu d'élévation. Tandis qu'à l'autre bout de sa prise de parole, en pendant symétrique à cet exorde emphatique, trop étudié, le ton 'sentencieux' de Lauretta se renverse, – comme il arrive très souvent en conclusion des récits – en une veine parémiologique rieuse, voire drolatique et gouailleuse – sur un rythme de versification parodique⁴². La conclusion de la narratrice vide donc l'exorde de sa substance. Et, à vrai dire, une Emilia gaie et souriante avait donné le ton de la journée : celui, teinté d'ironie, d'une « belle matière » éminemment « utile » – apprendre en l'occurrence à se protéger de la « fantasima » grâce à « une bonne et sainte prière⁴³ » !

Y aurait-il malgré tout une 'morale' de l'histoire ? Si oui, c'est celle qu'il appartient au lecteur – et à lui seul, conformément à la grande leçon de la « Conclusion de l'auteur » – de tirer. Tentons de résumer ce qui est apparu au fil de l'analyse. Tofano est riche, mais la richesse, qui ne prémunit contre rien et surtout pas contre la bêtise, n'est pas en soi une valeur absolue – il s'en faut même de beaucoup⁴⁴. La jalousie immotivée est

⁴⁰ En mode mineur par rapport au présent exorde, v. celui de la nouvelle 6 (§ 3). Mais l'exorde de la 9 (§ 3-4), qui partage le lieu commun selon lequel l'amour rend audacieux, propose en réalité la thèse opposée à celle de notre nouvelle (au lieu qu'il soit pourvoyeur de conseils et d'« avedimenti », plein de « dottrina », il rend dangereusement imprudent). Et, paradoxalement, la plus 'courtoise' des nouvelles de la journée (la 7) est privée d'un tel début.

⁴¹ IV 7, notamment.

⁴² On peut décomposer le dernier énoncé en deux pentasyllabes suivis d'un heptasyllabe, voire d'un pentasyllabe suivi d'un hendécasyllabe.

⁴³ Cf. VII 1, 3-4.

⁴⁴ Le renvoi s'impose à la nouvelle 8 de cette même journée, celle qui met en scène « un ricchissimo mercatante, chiamato Arriguccio Berlinghieri, il quale scioccamente, sí come ancora oggi fanno tutto 'l di i mercatanti, pensò di voler ingentilire per moglie » ; même si les motivations de la femme pour le tromper sont très différentes, il est lui aussi victime d'une « beffa » mémorable, ponctuée par l'intervention des proches de l'épouse.

une grave injure faite aux femmes. L'«état final» de la nouvelle nous montre un personnage qui a compris où l'a conduit sa jalousie et sait en tirer l'enseignement adéquat⁴⁵. Quant à la femme, contrairement à ce qui advient dans le texte-source, elle ne cherche aucunement à demander pardon à son mari, pas plus qu'elle n'est caractérisée a priori par une malice 'essentielle'. La conclusion de son aventure est bien pour elle un bénéfice net, un 'gain', exhibé comme tel – comme en VII,8, 50.

Mais il y a alors certainement davantage. Car, même si l'on veut bien croire au 'progrès' de Tofano, l'excuse sous laquelle Ghita prend un amant ne saurait nous faire oublier que le comportement des femmes dans cette journée ne peut être que moralement condamnable, y compris lorsqu'elles ont un mari jaloux⁴⁶. Et pourtant, elles sont aussi indubitablement des héroïnes positives de ces nouvelles. Pourquoi ? Dans une perspective hédoniste, on ne saurait négliger le puissant ressort comique qui consiste à rire aux dépens de celui qui est berné. Mais aussi les femmes incarnent la vivacité d'esprit qui, pour Boccace, est la qualité principale dans le cours de nos existences ballottées à la fois par les aléas de la fortune et la force de nos pulsions : la capacité qu'elles montrent de se faire dans l'instant « registre », de tirer les ficelles d'un réel mis en scène pour leur plus grand profit est un hymne à l'intelligence pratique qui, dans cette journée, connaît une sorte d'apothéose au féminin⁴⁷. Telle est, redisons-le une fois encore et autrement, la différence la plus fondamentale que la nouvelle de Boccace présente par rapport à sa source. Est-ce là une qualité 'essentielle' des femmes ? Même si celles des nouvelles 5 et 7, notamment, se distinguent par leur capacité d'élaborer des mécanismes sophistiqués, d'autres sont « simplicette », comme notre Ghita, ou ignorent la « logique », comme l'Agnesa de la nouvelle qui précède (§ 22). Ne faut-il pas, alors, y voir plutôt quelque chose comme une capacité de *résilience* que leur position de 'dominées' leur impose de développer ? En tout cas, même si les nouvelles

⁴⁵ Telle est, selon M. Baratto, *Realtà e stile...*, *op. cit.*, p. 257, la « moralità crudele e impietosa » de la nouvelle.

⁴⁶ M. Baratto, *ibid.*, voit même du « sadisme » dans la mise en œuvre par Ghita de sa vengeance.

⁴⁷ V. à cet égard les observations de Tatiana Crivelli dans *Il « commendabile ordine » e la « spezial grazia » della libertà : dinamiche ipertestuali e di genere nel Decameron*, in *Introduzione al Decameron*, *op. cit.*, p. 291-312, ici p. 304-307.

du *Décameron* ont valeur documentaire, il faut se garder, bien sûr, d'y voir une volonté de représentation fidèle de la réalité féminine du temps⁴⁸.

Et puis, il y a le plaisir sans reste de la narration, qui conquiert avec le *Décameron* ses galons en même temps que son autonomie. On sait, dès le titre de la journée, que la femme va avoir le dessus – ce que confirme ici la « rubrique ». En quoi peut bien consister dès lors l'intérêt du récit pour le lecteur/auditeur ? Ce ne peut être que dans l'agencement lui-même du stratagème annoncé, ainsi que dans l'expression en tant que telle de la « vitupération » par quoi il se clôt⁴⁹. Et c'est précisément dans sa théâtralisation comique (à la Plaute) que la trame narrative d'emprunt va déployer toutes ses potentialités – autrement dit, ici, dans les deuxième et troisième parties⁵⁰. Il faut – pour obtenir le degré maximal d'adhésion du récepteur – créer les conditions de la vraisemblance : c'est dans la recherche des *effets de réel* que le monde contemporain s'introduit comme une nécessité avant tout textuelle dans les cent nouvelles. Si une telle visée se double d'une préoccupation morale, ou plutôt éthique (au sens étymologiquement neutre du terme, celui selon lequel l'éthique est d'abord l'étude des comportements, sans autre jugement ici que l'efficacité des réponses apportées aux situations où les acteurs des récits se trouvent englués), il n'en reste pas moins que c'est le « diletto » des « dilettose donne », de la brigata tout entière et de nous autres auditeurs/lecteurs qui est d'abord recherché –, autrement dit le rire comme premier des remèdes contre les « miserie » de notre condition⁵¹.

Philippe GUÉRIN

Université de Haute Bretagne - Rennes II

EA CELAM

⁴⁸ V. par exemple A. Barbero, *La società trecentesca...*, art. cit., p. 9.

⁴⁹ Rappelons les termes de la « rubrica », qui prend fin par « e sgridandolo il vitupera ».

⁵⁰ V. les fines observations de M. Baratto dans *Realtà e stile...*, *op. cit.*, p. 257, où il écrit que notre nouvelle « tende nella seconda parte a un mimo tutto gesticolato, dove il contrasto tra coniugi richiama attorno a sé una dimensione corale più vasta. Il racconto che precede è invece più lineare, talvolta frettoloso, anche perché la novella (il che è raro nel Boccaccio) sorge da una situazione per così dire programmatica, nella quale i personaggi sembrano in certo modo volontaristici, quasi in funzione di un principio da dimostrare in modo irrefutabile » (et v. aussi p. 258-259). En ce qui concerne Plaute, outre les renvois de l'éd. Branca à propos de tel ou tel passage, v., pour la mention que fait Boccace de l'auteur comique latin dans ses *Genealogie*, la n. 3 ci-dessus.

⁵¹ V. sur cette question l'étude récente d'Enrico Fenzi, *Ridere e lietamente morire. Un'interpretazione del 'Decameron'*, « Per leggere », 12 (2007), p. 121-150.