

**LA « FABRIQUE » DE LA FICTION
ET L'INSTANCE DE L'HISTOIRE
DANS LE *DÉCAMÉRON***

Tout le monde connaît la structure du *Décameron*. Plus que de *cornice* il faudrait parler de boîte chinoise, car sa construction est plus complexe que celle des « récits encadrés » qui existaient depuis longtemps, et même dans certaines des œuvres précédentes de Boccace, telles que la *Comedia ninfe*. Nous l'avons analysée assez longuement dans le n° 31/32 de la présente revue, en montrant que ce dispositif ne constitue pas, comme le disait Vittore Branca, un encadrement décoratif *tardo gotico* mais bien plutôt une machine à simuler la production de la fiction, ainsi qu'une représentation des rapports problématiques entre un auteur et son public (pressenti plus qu'identifié) et une mise en scène (via la pseudo-oralité) de la possible consommation des textes. Loin d'être un recueil, ce livre est en quelque sorte une « fabrique » de récits.

Mais quelle définition Boccace donne-t-il de ces derniers ? Dans le *Proème* adressé à ses lectrices et dédicataires, il évoque « cent nouvelles, ou fables ou paraboles ou histoires, quelque nom qu'on leur donne ». L'*autore* (du livre) cite donc, en tant que *scrittore* (scripteur, scribe) d'anecdotes contées oralement par d'autres, quelques-unes des formes courtes de la *narratio brevis* qui sont à l'origine de ses nouvelles, ou plutôt de la nouvelle

au sens moderne de ce terme et qui (déjà dans ce livre) s'est multipliée en sous-genres divers : nouvelle véridique, comique et autres variétés de *short stories*.

Revenons un instant sur ces quatre termes. Leur distinction est liée à la proportion variable entre véridicité (factuelle) et vérité (morale, psychologique, etc.) que présente le contenu du texte. Notons au passage que l'un des reproches auxquels Boccace croit devoir répondre, dans l'extraordinaire introduction de la journée IV, porte précisément sur la véridicité ; une fraction du public (les hommes de savoir), en dénonçant des inexactitudes, met ainsi en cause le principe même d'une narration qui échapperait à la tradition des *dicta* et des *facta* mémorables homologués par l'histoire ; or tout le livre prouve au contraire que l'« historique » peut s'inscrire dans le texte de bien d'autres manières, comme nous le verrons plus loin. À l'origine, donc, *novella* (*nova* en occitan) désignait une anecdote supposée véridique et, en principe du moins, récente : une nouveauté, en somme. Les trois autres types sont définis par Boccace lui-même dans le chapitre XIV de sa *Genealogia deorum*. *Istoria* désigne un récit d'événements passés, véridique (prélevé, par exemple, chez des historiens latins). *Favola* renvoie à la fable ésopique (mettant en scène des animaux) et par extension à toute narration ni véridique ni vraisemblable mais pouvant contenir une vérité morale. Enfin, *parabola* est, tout comme la fable, une fiction, mais une fiction vraisemblable, destinée (comme les paraboles de l'Évangile) à transmettre un enseignement. C'est l'équivalent des *exempla* des prédicateurs, illustrant une vertu ou un vice, dont circulait un grand nombre de recueils (utilisés d'ailleurs par Boccace).

Bien entendu, il serait vain de tenter de classer les récits de Boccace selon ces quatre catégories, par lui citées de façon volontairement approximative, même si certains sembleraient y entrer : ainsi, les nouvelles de la X^e journée, référant au genre exemplaire, présentent des modèles de libéralité et de magnificence, mais leur portée va bien au-delà d'une simple fonction didactique. De plus, certains récits peuvent cumuler quelques caractères des quatre catégories. Toujours est-il que le *Décameron* a passé à la postérité sous le titre de *Cent nouvelles nouvelles*¹.

¹ Au XV^e siècle, un auteur français écrira à son tour *Cent nouvelles nouvelles*.

Mario Baratto, dans *Realtà e stile nel Decameron*², avait naguère ébauché un classement morphologique et stylistique des nouvelles de Boccace, en tant qu'elles ouvrent la voie à des « sous-genres » très divers : depuis la nouvelle d'aventures romanesques jusqu'à la nouvelle-*contrasto* (construite sur l'opposition entre deux protagonistes), au mime théâtral, voire à une forme embryonnaire de comédie, en passant par des nouvelles mimant la chronique du temps passé, et ainsi de suite.

Dès lors, voilà revenue la question de fond : au-delà de cette diversité, comment définir la nouvelle ? Autrement dit, qu'est-ce qu'une nouvelle normande de Maupassant a en commun avec une nouvelle parisienne du même Maupassant ? une nouvelle fantastique d'Edgar Poe avec une nouvelle policière du même auteur ? Sans parler des multiples avatars de la nouvelle chez Pirandello ? Qu'est-ce que Boccace a *inventé* ?

Partons de l'idée qu'une nouvelle n'est ni l'expansion d'une courte anecdote ni le condensé d'un roman, mais qu'elle repose sur un mode de construction bien particulier, quel qu'en soit le contenu ou la dimension.

Les critiques formalistes russes, dans les années vingt³ l'avaient caractérisée ainsi : une nouvelle tend vers sa conclusion, alors que le point culminant d'un roman se situe quelque part avant la fin (d'où ensuite un affaiblissement du régime de l'écriture, si l'on peut dire). La nouvelle est bâtie sur une, ou parfois deux actions croisées, alors que dans le roman elles sont multiples, croisées ou parallèles⁴.

On s'en tiendra (laissant de côté une analyse beaucoup plus diversifiée et assortie de nombreux exemples) à ces deux points, qui impliquent simplicité et rigueur.

Il est de fait que toute nouvelle de Boccace, courte ou plus longue, tragique ou comique, d'amour ou d'aventure, située en un seul ou en plusieurs lieux, repose sur une économie très rigoureuse. Et, tout d'abord, sur une série limitée d'informations préliminaires : temps et lieu (les fameux « chronotopes »), qualité et nom (si nécessaire) des personnages, traits

² Vicence, Neri Pozza, 1970 (puis Rome, Editori riuniti, 1984, coll. "Nuova biblioteca di cultura" 244).

³ *Théorie de la littérature*. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Préface de Roman Jakobson, Paris, Éditions du Seuil, 1965, coll. "Tel Quel".

⁴ Voir, entre autres, Boris Mikhaïlovitch Eikhenbaum, *Sur la théorie de la prose* in *Théorie de la littérature*, cit., p. 197-211 (essai de 1925).

physiques ou moraux (s'ils sont indispensables), et données initiales de l'action. Tout ceci constitue le prologue. À la fin de la nouvelle, toutes ces informations doivent avoir servi ; elles doivent être *saturées*, sans qu'il reste de résidu. Il peut, certes, arriver que le nom d'un personnage soit fourni tardivement, mais il est très rare qu'une information importante soit donnée en cours de récit : c'est le cas, par exemple, de la nouvelle X, 9 : un tic, un mouvement des lèvres de messire Torello, dont il n'a jamais été question auparavant, le fait reconnaître et détermine le dénouement heureux de ses aventures.

Cette procédure d'exposition, comme l'a remarqué Giancarlo Mazzacurati dans *All'ombra di Dioneo*⁵, entretient des rapports étroits avec un « code de l'identité » repérable dans d'autres textes, tels que la chronique de Giovanni Villani, et il est lié aux pratiques administratives visant à préciser les origines, la condition sociale, le domicile de chaque citoyen, de manière à le situer au sein de la collectivité urbaine. Mais il faut ajouter que ces informations préliminaires, si économes soient-elles, orientent déjà, dans les nouvelles de Boccace, la réception et l'interprétation du récit. La fameuse nouvelle des trois anneaux (I,3), qui circulait déjà dans toute l'Europe et figure dans le *Novellino*, est, grâce à ces indications, complètement remodelée. Avant Boccace, la trame se résumait au schéma simpliste du piège tendu et évité (la question piège du sultan étant : laquelle des trois grandes religions est-elle la vraie ?). Anonyme dans les autres versions, le sultan est ici Saladin, présenté d'emblée par une micro-biographie très élogieuse. Le lieu, indéterminé, est ici Babylone, c'est-à-dire Alexandrie. L'interlocuteur de Saladin est identifié : c'est l'usurier juif Melchisédech. La raison pour laquelle Saladin lui tend un piège (il a besoin d'argent et cherche un prétexte pour lui en extorquer) est motivée par certaines dépenses. Par suite, le récit montre le duel entre deux personnalités, la reconnaissance mutuelle de leur intelligence et enfin la naissance entre eux d'une amitié durable (qui était a priori impossible). Enfin la conclusion mentionne la restitution du prêt, assortie de présents à Melchisédech.

C'est à ces conditions qu'une anecdote archi-connue peut devenir une nouvelle.

⁵ *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di Matteo Palumbo, Scandicci, La Nuova Italia, 1996, coll. "Biblioteca di cultura" 2.

Il y aurait beaucoup à dire aussi sur l'équilibre, variable selon les cas, entre récit et dialogue, sur les divers registres stylistiques et enfin sur la création de protagonistes qui ne sont plus de simples « actants » fonctionnels à l'intrigue, mais au minimum des acteurs individualisés et accèdent souvent au statut de véritables (et mémorables, donc mémorables) personnages. De même, les situations développées dans les récits, malgré le caractère souvent linéaire de leur traitement, sont difficilement réductibles à une grille de fonctions simples (selon une tentative peu convaincante accomplie jadis par Tzvetan Todorov⁶).

L'identification des lieux et des personnes, témoignage d'une attitude mentale propre au milieu dans lequel opère l'auteur du *Décameron*, est donc la condition préalable de la nouvelle boccacienne et de la variété des réalisations narratives que présente le livre. Cela dit, Boccace, comme on le sait, puise ses trames, c'est-à-dire les *invente* (au sens étymologique qu'a *inventio* dans la rhétorique classique) dans un corpus aussi riche qu'hétérogène, qui va de la littérature classique aux *exempla* en prose médio-latins, des récits en vers latins inspirés de la mythologie aux romans et aux fabliaux en langue d'oïl – toutes œuvres qu'il a pu lire, dans sa jeunesse, dans la bibliothèque royale de Naples, mais qui circulaient aussi dans toute l'Italie, en langue originale aussi bien qu'en traduction.

Le traitement de ces trames nécessite le plus souvent (à quelques exceptions près, comme la nouvelle provençale IV,9 et quelques récits antiques situés dans une Grèce ou une Rome quelque peu fantasmées, tout comme la Chine de Mitridanes et Nathan) une recontextualisation qui en modifie à la fois les données et le sens et fait souvent, du même coup, rentrer par la fenêtre, dans une histoire contée à *plaisir* (comme on disait au Grand Siècle) l'histoire contemporaine, vue sous l'angle de ses mœurs et coutumes.

On proposera ici quelques exemples de *fabrication* d'une nouvelle à partir de récits préexistants – en partant du principe qu'un conte de La Fontaine tiré de Boccace est indubitablement un conte de La Fontaine, de même qu'une nouvelle du *Décameron* tirée d'Apulée, d'un fabliau ou de toute autre source est sans conteste une nouvelle de Boccace : la démonstration en a été brillamment faite naguère par Hans-Jörg

⁶ *Grammaire du Décameron*, The Hague-Paris, Mouton, 1969.

Neuschäfer⁷. L'intertextualité est en effet la condition même de toute invention : par adaptation, parodisation, ironisation (pour reprendre des termes chers à Vittore Branca).

Pour rester dans le cadre du programme des concours, on ne considérera ici que des nouvelles qui se déroulent en milieu urbain, ce qui fait émerger, sans que l'auteur manifeste nécessairement une intention moralisante ou documentaire, des valeurs et contre-valeurs propres à ce milieu.

Trois cas seront envisagés : la réécriture d'une trame pour l'essentiel identique ; l'adaptation libre de l'élément central d'une trame ; la réutilisation, dans un contexte nouveau, de motifs topiques.

La réécriture

L'un des plus parfaits exemples est fourni par la nouvelle dite du « cœur mangé » (IV,9). Le lieu (la Provence), l'époque (le XII^e siècle) et les personnages sont identiques à ceux de la *vida* occitane dont elle est tirée : mais Neuschäfer, dans l'ouvrage déjà cité, analyse en détail les transformations que Boccace fait subir à sa source. Cependant il n'y a pas de transposition dans un contexte nouveau.

Aussi avons-nous choisi la nouvelle V,10, tirée de l'auteur latin Apulée (125-180) qui, après Ovide, a été l'un des auteurs les plus lus et les plus pillés du Moyen Âge⁸. Boccace lui a emprunté plusieurs intrigues et, de nos jours, l'écrivain Claude Simon s'en est lui aussi inspiré dans *La Bataille de Pharsale*⁹. Dans l'ouvrage d'Apulée, un homme, Lucius, métamorphosé

⁷ *Boccaccio und der Beginn der Novelle : Strukturen d. Kurzerzählung auf d. Schwelle zwischen Mittelalter u. Neuzeit*, Munich, W. Fink, 1969. On trouvera un extrait, traduit en italien, de cet ouvrage dans : *Il racconto*, a cura di Michelangelo Picone, Bologne, Il Mulino, 1985 (sous le titre : *Il caso tipico e il caso particolare : dalla «vida» alla novella*, pp. 299-308). Voir aussi : Michelangelo Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella : letture del Decameron*, a cura di Nicole Coderey, Claudia Genswein e Rosa Pittorino, Ravenna, Longo, 2008, coll. "Memoria del tempo" 32.

⁸ On peut lire son roman, *L'âne d'or ou les Métamorphoses* en livre de poche, édition Folio.

⁹ Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

en âne, raconte ses folles mésaventures. Ce roman picaresque est d'ailleurs lui-même tiré d'un roman grec.

Résumons la nouvelle V, 10. Une jeune femme délaissée par son mari cherche et trouve des consolations ailleurs. Un soir où son époux est invité chez un voisin, elle reçoit son jeune amant. Le mari rentre à l'improviste. La femme cache le jeune homme dans une resserre où se trouve un âne, elle le dissimule sous une cage à poules. Mais l'âne, en se déplaçant, lui écrase la main sous son sabot. Alerté par son cri de douleur, le mari découvre le jeune homme. Epilogue : loin de se fâcher, il l'invite à dîner et, la nuit suivante, le partage (si l'on ose dire) avec sa femme. Fin de l'histoire.

Chez Apulée, la trame générale est exactement la même, à l'exception cependant de l'épilogue : le mari ne « partage » pas le jeune homme, mais passe la nuit seul avec lui : en somme il le viole pour le punir, et au matin le fait rouer de coups par ses serviteurs, puis il répudie sa femme et celle-ci, ensuite, le fait assassiner ! En somme il s'agit d'un fait divers cruel, *glauque* dirions-nous, bien différent de la tragi-comédie conjugale qu'en tire Boccace.

Mais d'autres modifications significatives changent du tout au tout le sens de l'histoire et motivent le *happy end* boccacien.

En premier lieu, Boccace situe l'histoire à Pérouse, ville considérée comme un repaire de sodomites, ce que le narrateur ne précise pas, mais le toponyme suffisait à ses lecteurs florentins pour rendre possible l'intrigue, d'autant que s'était développée à Pérouse, au XIII^e siècle, une poésie d'inspiration homosexuelle.

Ensuite, les protagonistes du triangle amoureux appartiennent à la classe bourgeoise : boulanger chez Apulée, le mari est ici un « ricco uomo » et porte le nom d'une famille connue à Pérouse¹⁰. Et surtout, le conteur (Dioneo) précise qu'il est célèbre dans toute la ville pour ses mœurs : il s'est marié pour donner le change mais néglige son devoir conjugal. Toutes ces informations préliminaires expliquent et excusent par avance la conduite de son épouse.

¹⁰ Comme l'indiquent les notes de l'édition Branca [Milan, Mondadori, 1976 ; nombreuses rééditions], les protagonistes des villes portent souvent des noms de familles connues des lecteurs, le prénom étant en général inventé : cette fausse identité sert la vraisemblance du récit – et, par ailleurs, l'on rencontre aussi, bien entendu, des personnages ayant réellement existé

Celle-ci, chez Apulée, est une horrible mégère, une ivrognesse, une débauchée, bref (nous citons) « une détestable femelle ». Chez Boccace elle est présentée sympathiquement comme « una giovane compressa [plantureuse], di pel rosso e accesa, la quale due mariti più tosto che uno avrebbe voluti ». D'où, au départ, un comique de situation créé par ce mariage mal assorti. Boccace prête d'ailleurs à la mal mariée, au début de la nouvelle, un monologue où elle s'indigne de sa situation et revendique son juste droit à l'adultère : elle n'offensera que les lois, alors que son époux, lui, offense à la fois les lois et la nature.

Comme chez Apulée, l'adultère se réalise par les bons soins d'une entremetteuse. Mais à la différence d'Apulée, Boccace (qui se livre rarement à des descriptions de personnes) brosse ici un portrait satirique de fausse dévote : il en fait un véritable personnage de théâtre, que l'on retrouvera sur scène dans les comédies du XVI^e siècle (la *Lena* de l'Arioste, en particulier). Apulée, lui, la présente comme une intarissable bavarde : Boccace respecte ce trait, mais remplace ses commérages assez décousus par un sermon en bonne et due forme, dans lequel elle encourage la jeune femme à profiter de sa jeunesse, en usant d'arguments médicaux (les femmes auraient plus de besoins érotiques que les hommes) et aussi sociétaux : dès qu'elles sont vieilles, les épouses sont mises au rancart : « ci cacciano in cucina a dir delle favole con la gatta e a annoverar le pentole e le scodelle ». Quant à l'amant, c'est un beau jeune homme, alors que chez Apulée il s'agit d'un tout jeune adolescent, presque un enfant, ce qui jette l'opprobre sur la femme.

Le mari rentre donc prématurément. Ici, comme chez Apulée, se place un récit dans le récit. On peut même parler d'un récit en abyme car ce qui est arrivé chez son voisin va se produire dans sa propre maison. Le voisin vient, en effet, de découvrir, caché chez lui, l'amant de sa femme, d'où une violente scène de ménage (assortie d'une tentative d'homicide) qui a ameuté tout le quartier. Comme chez Apulée, ce récit suscite, chez l'auditrice, des imprécations comiques contre l'inconduite de sa voisine, ceci jusqu'au moment où son propre amant est découvert, et on connaît la suite. Avant l'arrangement final, la jeune femme expose une fois encore ses raisons dans un discours pittoresque qui flétrit la conduite de son mari, mais ne produit, bien entendu, pas le moindre effet sur celui-ci.

La nouvelle est donc fidèle à la trame d'Apulée, mais elle la condense, et en change le caractère. Son surprenant et choquant épilogue s'explique par les deux traits psychologiques, exposés dès le début, que sont la sodomie et la

frustration . Par là, la nouvelle s'inscrit dans une problématique plus large (on peut même dire une casuistique morale) propre aux cent nouvelles. Boccace ne prêche ni la liberté des mœurs, ni le rigorisme : il examine des cas. Ici, le cas de l'adultère. Dans quelles conditions, et avec quelles conséquences, se réalise la très banale tromperie conjugale ? Celle-ci peut se terminer en drame sanglant (comme dans la nouvelle IV,9), ou dégénérer en scandale public (le *romore*, à éviter autant que possible, ce que ne fait pas le voisin). D'où la nécessité, pour l'ordre public et pour la paix domestique, de trouver un compromis. Mais, par ailleurs, Boccace, sur un plan plus philosophique, propose à plusieurs reprises une réflexion sur les exigences de la nature, à savoir les pulsions sexuelles que l'on ne doit ni condamner ascétiquement – ce qui est une preuve de bêtise, que Boccace nomme *bestialità* - ni libérer anarchiquement. Certes, le mariage a un caractère sacré mais l'inconduite (entendons : l'inconduite féminine, cela va de soi !) a des excuses si le mari est trop vieux donc impuissant, ou négligent, ou trop souvent absent pour affaires ou encore pathologiquement jaloux. Or la vertu et la force d'âme de Grisélidis, héroïne de la dernière nouvelle du *Décameron*, qui supporte toutes les humiliations et les tortures morales que lui inflige son mari, sont évidemment impraticables dans la vie réelle. (On reviendra dans un instant sur la condition sociale des femmes au temps de Boccace). La morale provisoire de la nouvelle V,10 est donc – mais c'est le facétieux Dioneo qui la tire, au bénéfice de la jeune femme – la loi du talion. Notons que sa formulation plaisante (« chi te la fa, fagliele ; e se tu non puoi, tienloti a mente fin che tu possa, acciò che quale asino dà in parete tal riceva ») vise avant tout à désamorcer le contenu assez osé de la nouvelle.

Adaptation libre

Dans ce deuxième cas de figure, Boccace se réapproprie une histoire, le texte d'origine ne servant que de canevas très sommaire. Il s'agit ici de la transposition d'un fabliau français : le *Fabliau des Tresses*¹¹.

Résumons très sommairement le fabliau .Un mari s'aperçoit qu'il est trompé. Son rival s'étant enfui, il roue de coups sa femme et – castration

¹¹ Cf. *Fabliaux du Moyen Âge*, présentation, traduction inédite, notes, bibliographie, chronologie et index par Jean Dufournet, Paris, Flammarion, 1998, collection "GF" 972.

symbolique – lui coupe ses tresses. Du moins, c'est ce qu'il croit, car son épouse a entre-temps introduit dans le lit conjugal une autre femme (qui a accepté, moyennant finances, de jouer son rôle). Au matin, le mari est stupéfait de retrouver à ses côtés sa femme intacte, sans marque de coups, et avec tous ses cheveux. Elle le persuade qu'il a rêvé toute l'histoire.

Boccace a supprimé divers épisodes : le fait que le mari chasse sa femme de la maison, que celle-ci, une fois rentrée en catimini, récupère les tresses cachées sous l'oreiller et les remplace par la queue d'un cheval, etc., etc. Mais il en a inventé d'autres, comme on va le voir.

Pour commencer, il indique le lieu, bien entendu. Dans le fabliau, il s'agit d'une ville non précisée ; dans le *Décameron* c'est Florence. Dans le fabliau, l'action se déroule dans un périmètre limité : la maison des époux, celle d'une cousine (en face) et celle de la dame remplaçante. Chez Boccace l'action principale se passe dans la maison, que l'épouse ne quitte pas un seul instant (sa remplaçante, qui servira de punching-ball, est sa servante). En revanche, le mari parcourt Florence dans tous les sens, d'abord aux trousses de son rival, l'épée à la main (ce qui provoque un tapage nocturne et réveille tout le voisinage), puis il rentre chez lui afin de rosser sa femme et de lui couper ses cheveux, puis il ressort pour aller réveiller la famille de son épouse et dénoncer l'adultère de celle-ci. Ses frères et leur mère le raccompagnent alors chez lui afin de tirer l'affaire au clair et venger l'honneur familial. Toute une collectivité se trouve donc impliquée, à des degrés divers, dans une sorte de comédie où le dedans et le dehors alternent comme des espaces scéniques occupés respectivement par l'épouse et le mari.

Par ailleurs les personnages de Boccace ont, comme on l'a déjà fait observer, des noms (connus dans l'état civil florentin) alors que dans le fabliau ils sont anonymes. Et leur condition sociale est différente : le mari du fabliau est un chevalier (défini curieusement comme « sage, courtois, éloquent et courageux », ce qui ne le prédispose guère à son rôle), et l'épouse et l'amant sont nobles eux aussi. Or Arriguccio Berlinghieri est un riche « mercatante », c'est-à-dire un homme d'affaires, d'origine roturière, et qui a voulu « ingentilire per moglie » (s'anoblir par le mariage) : première erreur. Ajoutons qu'il s'est souvent absenté pour ses affaires : deuxième erreur. Enfin, il est saisi tardivement par une jalousie qui rend la vie de sa femme Sismonda insupportable : troisième erreur.

Toute l'intrigue est surdéterminée par la première erreur, c'est-à-dire par un conflit de classe, qui éclatera très comiquement lors de l'intervention

finale de la mère, qui traîne son gendre dans la boue. La propension des riches *popolani* à épouser des filles de *magnati* (souvent riches eux aussi) est un fait historique avéré, comme en témoigne aussi la nouvelle III,3 (où une femme noble est mariée à un riche artisan lainier). Et c'est, de l'avis de Boccace, une sottise, source de mariages mal assortis.

Or chez Boccace le bourgeois n'est pas nécessairement un anti-héros, loin de là : il ne méprise nullement, bien au contraire, l'activité commerciale ou artisanale et la richesse qu'elle engendre. Il est seulement sensible à certains dangers : être riche, c'est bien, mais à vouloir « *trasricchire* » (comme Landolfo Rufolo, II,5) on risque de perdre la vie. Et à vouloir s'élever dans l'échelle sociale par le mariage, on crée un déséquilibre qui peut provoquer des humiliations cruelles (comme ce sera le cas du pauvre Arriguccio). D'où le sens que prend la présence des trois frères de Sismonda et de sa mère, appelés nuitamment à arbitrer le conflit conjugal.

On ne peut comprendre la nouvelle si l'on ignore les conditions concrètes du mariage en ce temps-là, et la subordination complète (et légale) des femmes à leurs pères, frères et maris : voir ce que Boccace en dit dans le *Proème* du livre, et en d'autres lieux (par exemple au début de la nouvelle VII,5). L'institution du mariage se fonde, en effet, sur des alliances et des calculs d'intérêt à l'issue desquels la femme, transférée juridiquement d'un groupe (d'un clan) à un autre, est dépositaire à la fois de l'« honneur » de sa famille d'origine mais aussi de celui de son mari. D'où le contrôle exercé par les mâles des deux tribus. Ajoutons que la femme n'a aucun droit sur l'héritage paternel, ni sur celui de son mari. Une exception notoire est signalée, comme preuve d'un amour conjugal exceptionnel, dans la nouvelle V,9 : le mari de Giovanna désigne son fils comme héritier, mais précise qu'en cas de décès de celui-ci, c'est Giovanna qui héritera de ses biens. Voilà le cas d'une nouvelle courtoise et chevaleresque où un détail révèle tout un arrière-plan social, qui conditionne la compréhension de l'intrigue, arrière-plan que l'on retrouve à la fin de cette même nouvelle avec l'intervention des frères de Giovanna, qui la pressent de se remarier.

Ainsi donc, les trois frères de Sismonda, roulant des mécaniques, viennent demander des comptes à leur sœur. Quant à la mère, Boccace lui réserve une longue tirade de comédie, dans laquelle elle traite son gendre de « *mercatantuccio di feccia d'asino* », de péquenaud venu de la campagne, etc. etc. Cette scène, qui n'a aucune nécessité narrative, met en évidence un type comique nouveau : la belle-mère en fureur, en même temps qu'un type

social traité sur le mode satirique, car cette hautaine aristocrate s'exprime en effet dans un langage ordurier.

On le voit : la recontextualisation urbaine et sociale et la caractérisation psychologique qu'elle induit rendent méconnaissable le texte source.

Réutilisation de motifs divers.

On entre ici dans une problématique intertextuelle très vaste, celle de l'emprunt, de l'allusion, de la citation. Souvent prémédités, ils peuvent parfois, selon l'expression de Gianfranco Contini, être « la trace de lectures immanentes dans la conscience¹² ».

On s'en tiendra à quelques exemples d'emprunts thématiques volontaires, qui mettent le texte en résonance avec d'autres textes, connus des lecteurs, ce qui provoque parfois des effets inattendus. Il s'agit de motifs appartenant à la littérature courtoise des XII^e et XIII^e siècles, et transposés, eux aussi, dans un milieu urbain récent ou contemporain.

Il faut se souvenir que, tandis que la poésie occitane a donné naissance à la poésie lyrique en langue de si, les récits du XII^e siècle en langue d'oïl ont constitué de véritables best-sellers dans l'Italie du XIII^e siècle. Parmi ces récits, les lais en vers (notamment ceux de Marie de France) et les grands romans arthuriens (toujours en vogue de nos jours !). Ces romans en vers, parfois réécrits en prose française, puis souvent traduits en vénitien ou en toscan, ont circulé dans les deux langues à travers toute l'Italie – et pas seulement dans le royaume angevin de Naples. En témoigne le nombre de manuscrits français copiés en Italie et le nombre de traductions ou d'adaptations plus ou moins réussies, comme le *Tristano Riccardiano* traduit à Florence vers la fin du XIII^e siècle (manuscrit de facture modeste, qu'on peut donc supposer destiné à un public socialement *moyen*). On ne rappelle cette diffusion que pour souligner que les cinq motifs cités étaient familiers aux lecteurs du *Décameron*.

¹² Cf. *Implicazioni leopardiane* [1947] in *Varianti e altra linguistica : una raccolta di saggi (1938-1968)*, Turin, Einaudi, 1970, coll. "Einaudi paperbacks" 96 [pp. 41-52 ; 42]

Le thème des amours enfantines.

Il apparaît dans la nouvelle IV,8 (l'histoire de Girolamo et Salvestra).

Le schéma traditionnel est le suivant : un grand amour naît entre deux enfants, compagnons de jeux. Cet amour rencontre ensuite divers obstacles (la différence de classe sociale, ou encore l'inimitié entre les deux familles). Il peut connaître une fin heureuse (le mariage) ou, plus souvent, malheureuse.

À dire vrai, ce schéma a une origine antique : l'histoire tragique de Pyrame et Tisbé, dans les *Métamorphoses* d'Ovide, imitée par de nombreux auteurs (Boccace la résume lui-même dans une note à son poème *Teseida*). On retrouve ce thème dans *Aucassin et Nicolette*, ou un lai anonyme intitulé *L'aubépine*, ainsi que dans le poème de *Floire et Blancheflor*, dont Boccace a tiré un très long roman en prose, le *Filocolo*. Il y a, dans ces amours précoces, une sorte de mystère qui a fasciné les auteurs jusqu'au *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre¹³. « En telle guise s'entraimaient, que l'un ne valait rien si l'autre n'était pas à côté de lui » (Lai de l'*Aubépine*) ; « Girolamo non sentiva ben se non tanto costei vedeva e certo ella non amava men lui che da lui amata fosse ».

Dans la nouvelle IV,8 c'est une différence sociale qui met obstacle à cet amour : Girolamo est l'héritier d'un très riche homme d'affaires, Salvestra la fille d'un modeste artisan tailleur. Mais l'intervention de la famille (qui espère marier Girolamo à une riche héritière) et l'éloignement temporaire du jeune homme à Paris ne serviront à rien. Comme l'énonçait l'exorde de la nouvelle, il est inutile de s'opposer à la force naturelle de l'amour, et peut-être aussi à sa fatalité, et la mère de Girolamo, croyant bien faire, a causé la mort de son fils (et celle de Salvestra). Ce qui nous amène à un deuxième emprunt.

¹³ Première publication en 1788 dans le quatrième tome des *Études de la nature*, Paris, P.-F. Didot le jeune. Première édition séparée en 1789, Paris, De l'Imprimerie de Monsieur.

Le motif de la mort par amour¹⁴.

Comme dans *Pyrame et Tisbé* (qui se termine par un double suicide), le suicide après la mort de l'être aimé figure avec honneur, dans un contexte féodal, dans les histoires de Ghismonda, qui s'empoisonne (IV,1) et de Sorimonda, qui se jette par la fenêtre (IV,9). Mais plus pathétique encore est la mort par excès de douleur : motif courtois dont le grand modèle est, bien sûr, la mort d'Iseut au chevet de Tristan. On le rencontre aussi dans deux lais de Marie de France : *Yonec* et *Les deux amants*.

Il n'est guère de fin plus touchante et plus noble. Or, Boccace la réserve à Girolamo et à Salvestra : à un bourgeois et à une fille du « popolo minuto ». Girolamo : « raccolti in un pensiero il lungo amor portatole e la presente durezza di lei e la perdita speranza, diliberò di più non vivere ; e ristretti in sé gli spiriti, senza alcun motto fare, chiuse le pugna allato a lei si morì ». Salvestra, elle, meurt en public, dans l'église où est exposée la dépouille de Girolamo : « Quel cuore, il quale la lieta fortuna di Girolamo non aveva potuto aprire, la misera l'aperse, e l'antiche fiamme risuscitatevi tutte subitamente mutò in tanta pietà, come ella il viso morto vide, che [...] mandato fuori uno altissimo strido, sopra il morto giovane si gittò col suo viso, il quale non bagnò di molte lagrime, per ciò che prima nol toccò che, come al giovane il dolore la vita aveva tolta, così a costei tolse ».

En insérant ces deux motifs dans un contexte social nouveau, Boccace pose un problème jusqu'alors inédit en littérature : le problème de l'amour-passion en milieu bourgeois – devenu depuis un thème obsédant ! Et surtout, en les transposant dans un milieu non aristocratique, Boccace transgresse la loi des genres qui voulait que les héros tragiques soient de noble naissance, le comique étant réservé à des personnages de catégorie inférieure.

La sépulture commune

Il en va ainsi d'un troisième motif éminemment tragique, que l'on évoquera parce qu'il est la suite logique des deux premiers : celui de la

¹⁴ Présent dans cette même nouvelle : IV, 8.

sépulture commune des amants malheureux. Encore un motif récurrent, de Pyrame et Tisbé à Tristan et Iseut en passant par d'autres récits : c'est une sorte de réparation solennelle et symbolique accordée par la société, tardivement, au nom de l'amour, la reconnaissance d'un phénomène inexplicable et d'ailleurs peu commun : la passion fatale. On le retrouve bien sûr dans les deux nouvelles *féodales*, IV,1 et IV,9, qui encadrent en quelque sorte la journée des histoires tragiques.

Une première transgression a lieu dans la même nouvelle IV,8 : les fidèles présents dans l'église, ayant été témoins de la mort de Salvestra et en ayant appris les raisons, disposent les deux corps côte à côte et, ensuite, les ensevelissent dans un même tombeau.

Mais la transgression est encore plus frappante dans la nouvelle IV,7. Ses protagonistes se situent encore plus bas dans l'échelle sociale : Simona est une fileuse de laine, Pasquino est le commis d'un patron lainier. Non seulement ils appartiennent au *popolo minuto*, mais ce sont des salariés, de ces ouvriers pour lesquels, dans les années quarante, le cardeur Ciuto Brandini avait voulu créer une corporation (il fut décapité, comme de juste). Dès l'exorde, la narratrice a posé l'hypothèse très hardie selon laquelle le grand amour peut naître non seulement « dans les maisons des nobles » mais aussi « dans celles des pauvres gens ». Cette audace explique que Boccace traite avec une ironie affectueuse les manifestations de cet amour exceptionnel, et aussi qu'il introduise à côté de cette grande passion le contrepoint vulgaire d'un « amorazzo » entre deux amis des héros. Après la mort accidentelle des deux jeunes gens, leurs funérailles communes sont organisées sans cérémonie par leurs compagnons de travail (dotés de surnoms populaires). Boccace expédie un peu cette conclusion, mais auparavant il prête à sa narratrice une longue et éloquente déploration de leur triste sort (« O felici anime... ») où l'on retrouve le *topos* éminemment tragique des retrouvailles dans l'au-delà. Notons que la subordonnée qui clôt abruptement la nouvelle : (« furono nella chiesa di San Paolo sepelliti, della quale per avventura erano popolani ») évoque, dans sa sécheresse, soulignées par le *cursus velox* final, certaines clausules flaubertiennes.

Le rossignol

Concluons sur un motif plus souriant : celui du rossignol, dans la nouvelle V,4.

Dans toute la poésie lyrique, le chant du rossignol est associé à l'amour : « la douce voix du rossignol sauvage » annonce le printemps et invite à aimer. Dans un poème anonyme du XIII^e siècle, Tristan imite le chant du rossignol pour avertir Iseut qu'il l'attend dans le jardin. Dans le *Lai du Laüstic* de Marie de France, une noble dame, séquestrée par son mari jaloux, regarde de loin, par la fenêtre, celui qu'elle aime. Pour pouvoir s'attarder à la fenêtre, elle prétend vouloir écouter le chant d'un rossignol. Mais son mari capture le rossignol et lui tord le cou. Le petit cadavre sera pieusement conservé dans une châsse en or.

Ecouter le chant du rossignol : Boccace fait de ce vœu le thème d'une nouvelle située vers la fin du XIII^e siècle, dans une ville de Romagne, et dans une famille noble historiquement connue (le père de famille, messire Lizio, est cité avec honneur par Dante dans son poème). Sa très jeune fille Caterina veut que son petit ami la rejoigne la nuit sur son balcon. Pour obtenir d'y dormir, elle allègue la chaleur excessive, mais surtout son envie d'écouter chanter le rossignol. Elle finit par arriver à ses fins. Bien entendu les deux jeunes gens, à l'aube, seront surpris par messire Lizio, endormis et tendrement enlacés. Caterina tient dans sa main le rossignol – un rossignol qui a subi une mutation génétique ! Toute la nouvelle est construite sur cette métaphore du rossignol (et de la « cage » du rossignol), qui donne lieu à des dialogues délicieux.

L'histoire finit bien : messire Lizio, après avoir sermonné Riccardo, marie aussitôt les jeunes gens (une promesse et un anneau suffisaient à sceller l'engagement, en attendant le contrat de mariage et les festivités officielles). C'est en quelque sorte la version heureuse de la nouvelle IV,1¹⁵. Il y a beaucoup d'enseignements à tirer de cette comparaison, nouvelle confirmation de l'*experimentalisme* de Boccace, qui explore ici deux possibilités de dénouement.

Ces quelques exemples donnent donc une idée de la combinatoire mise en œuvre dans les nouvelles de Boccace et de l'*aggiornamento* consistant à donner, à partir de modèles anciens, une voix à la civilisation

¹⁵ La comparaison a été faite, séquence par séquence, entre les deux textes, par Pier Massimo Forni in *Lessico critico decameriano*, a cura di Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni, Turin, Bollati Boringhieri, 1995, coll. "Studi e strumenti".

communale moderne. D'où l'ouverture de ces récits à des formes et à des contenus inédits, que les nouvellistes des siècles suivants sauront exploiter, tandis que se fait jour une réalité sociale et mentale qui, à bien des égards, annonce (et dénonce) celle de notre temps.

Claude PERRUS

Université Sorbonne Nouvelle - Paris III