

DU BRUIT DANS LE *DECAMERON*

Si le toucher fait largement valoir ses droits dans le *Décameron*, très logiquement du reste (au nom d'abord d'une logique érotique, évidemment),¹ les sens les plus présents dans l'œuvre n'en restent pas moins les deux sens 'supérieurs' de la tradition occidentale, à savoir la vue et l'ouïe.² Et de ces derniers, la vue tient le premier rang, avec nettement plus d'un millier d'occurrences dans l'ensemble du texte. Le champ lexical de l'ouïe y est toutefois représenté en plusieurs centaines d'occasions.³

La première constatation qui s'impose, guère surprenante, est que le monde sonore des cent nouvelles (et du récit-cadre) est avant tout

¹ Cf. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Nuova edizione rivista e aggiornata, A cura di Vittore Branca, 2 vol., Torino, Einaudi, 1992, nouvelle X 4, 10, II, p. 1140 : « Deh ! perché non le tocco io, poi che io son qui, un poco il petto ? Io non la debbo mai più toccare né mai più la toccai », dit Gentile de' Carisendi, une fois qu'il est entré dans la tombe de madonna Catalina. Pour d'autres exemples, v. II 3, 30-32 ; III 4, 16 ; III 6, 40 ; V 7, 13 ; IX 10, 17-18. Sur les effets émotionnels du contact des mains de la personne aimée sur le visage, v. X 7, 34 ; quant aux effets thaumaturgiques du toucher d'un corps saint, cf. II 1, 5. L'odorat et le goût jouent un rôle plus marginal. Mais toute cette phénoménologie des perceptions sensitives, inscrite dans une histoire des sens, mériterait de faire l'objet d'une étude approfondie.

² Pour un aperçu synthétique sur la question, v. Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris, H. Champion, 2000, p. 19-55.

³ Tel est le fruit d'un premier dépouillement, encore approximatif, conduit à l'aide du CD-Rom de la *Letteratura Italiana Zanichelli* (LIZ), a cura di P. Stoppelli e E. Picchi, Bologna, Zanichelli, 2.0, 1995. Il a porté sur les verbes « vedere » e « (ri)guardare » (quand ils renvoient à la vue, bien entendu), et aux substantifs correspondants, d'une part, et, de l'autre, sur « udire » (y compris quand le radical devient « od-»), « sentire » et « ascoltare », ainsi que sur les substantifs qui seront mentionnés au fil de l'analyse.

‘anthropique’. A vrai dire, le lecteur-auditeur du *Décameron* ne s’attend pas à y entendre la musique des sphères ou quelque concert angélique.⁴ Mais rares sont les cas où les bruits entendus sont autres que des voix, des paroles échangées, des propos surpris. On peut bien citer le chant des oiseaux ou celui des cigales, limités essentiellement aux jardins des « palagi » où se réfugie la brigade (cf. I introduction, 66, 110 ; III introduction, 12 ; V conclusion, 6 ; VII introduction, 4 ; mais la veuve de la nouvelle VIII 7, 119, entend elle aussi – et elle n’entend rien d’autre que – les cigales depuis la tour de sa propriété de campagne).⁵ Pour compléter ce tableau champêtre dans sa dimension acoustique, il y a le « son » très plaisant de l’eau de la fontaine de l’*hortus conclusus* du second « palagio » (III introduction, 9) et, dans la Vallée des dames, c’est un torrent (« fiumicello ») qui fait percevoir le bruit agréable de sa chute (VI conclusion, 25). On y ajoutera pour finir le « strepito de’ caricanti e delle bestie » qui donne le départ à une nouvelle journée, la septième (VII intro, 3).

Ce dernier exemple cependant nous ramène au fait que les bruits sont surtout d’origine humaine. Et, comme nous le disions, ils concernent dans la très grande majorité des cas les sons proférés par des bouches d’hommes et de femmes. Il y a certes quelques exceptions, en particulier lorsque le surgissement d’un bruit est étroitement lié aux potentialités d’amplification ‘sémio-gène’ de l’obscurité – mais cela ne fait en réalité que mettre davantage en relief encore le fait massif que nous avons constaté quant à ce qui les cause.⁶ En effet, si un chat peut réveiller une femme au cœur de la nuit (IX 6), ce sont les échos d’ébats amoureux qui intriguent un père abbé et des frottements de pas qui mettent en alerte le moinillon espionné (I 4, 7-8), c’est la chute d’un corps qui fait comprendre que le méfait projeté est accompli (II 5, 40), c’est une pierre jetée par une femme dans un puits qui fait croire à un suicide (VII 4, 19) ; un mari cocu ne sait pas interpréter les

⁴ Une allusion souriante tout de même à « tutte le gerarchie degli angeli quivi [...] discese a cantare » dans la nouvelle X 6, 22, lorsque le vieux roi Charles, transporté, entend chanter les deux filles de son hôte. Quant au statut du récepteur des nouvelles, n’oublions pas qu’il est d’abord auditeur (cf. *passim*, notamment dans les quelques mots de transition des narrateurs au passage d’une nouvelle à l’autre [par ex. II 3, 5], mais aussi dans les moments proprement auctoriaux où Boccace parle de ses nouvelles : v. Conclusion de l’auteur, 8).

⁵ Quant au chant du rossignol de la nouvelle V 4, il n’est pas même entendu par les parents de la Caterina...

⁶ Il y aurait là, sur l’utilisation par Boccace de l’obscurité, notamment nocturne, un autre sujet d’étude possible et sans aucun doute fécond.

grognements et le « *dimenamento di palco* » qui devraient pourtant dénoncer la trahison de son épouse (III 4, 24) ; un pseudo-cadavre se retourne dans son cercueil et tire du sommeil deux femmes endormies (IV 10, 25) ; Tedaldo frappé d'insomnie entend des gens malintentionnés se promener sur les toits de Florence (III 7, 13) ; on frappe dans le noir à la porte d'une maison de campagne (VII 1, 15-18) ; un amoureux transi (de froid) claque des dents (VIII 7, 29) ; les bruits variés de la nuit excitent chez le même, qui attend un signe de celle qu'il aime, la tension au décryptage (VIII 7, 24). On tend aussi l'oreille pour savoir si quelqu'un est bien entré dans son lit et s'il dort – autrement dit, on peut également écouter attentivement le silence (cf. par exemple III 2, 14 ; IV 8, 17 ; IV 10, 25 ; V 4, 28 ; VII 5, 28 ; VII 8, 6) ; et l'absence de tout bruit peut éveiller les soupçons (II 7, 60). Tous ces exemples montrent qu'en réalité l'on est très vite ramené à l'« anthropique ».⁷

Néanmoins, insistons-y, même lorsque règne l'obscurité, ce sont presque toujours des *voix* qui se font entendre, sous forme de langage articulé, ou bien encore de plaintes et de pleurs.⁸ Cette association entre ouïe et voix est particulièrement nette avec les verbes « *ascoltare* » et « *udire* » (et c'est ce dernier verbe, tout particulièrement, qui est associé à l'écoute des nouvelles).⁹ Mais les usages similaires de « *sentire* » – même si Boccace semble parfois introduire une nuance, liée aux possibilités d'emploi plus larges de ce dernier verbe –¹⁰ restent majoritaires, à côté des autres

⁷ Même remarque pour les bruits diurnes, mais provenant de sources cachées : cf. les étournements qui trahissent l'amant caché en V 10, 32-37, et la répétition, mais marquée cette fois par un cri, de la scène la même nouvelle (§ 49). Les exemples cités montrent aussi que, selon une grande 'loi' du *Décameron*, l'ouïe, sens 'indirect', met en jeu l'interprétation, les facultés herméneutiques de ses personnages.

⁸ Cf. par exemple II 2, 22.

⁹ Cf. par exemple I 3, 3 ; II 2, 3 ; II 4, 4 ; III 9, 3 ; IV 3, 2 ; IV 6, 2 ; VIII 6, 3. En de rares occasions, le verbe « *intendere* » au participe passé signifie lui aussi entendre (des paroles), ou « avoir entendu dire », et non « comprendre », qui est son sens courant dans le *Décameron* : cf. I 1, 27 ; I 2, 12 ; I 3, 8 ; II 5, 3 ; II 7, 35 (Alatiel, considérée comme sourde, car personne ne l'avait jamais « *intesa* ») ; II 9, 15 ; III 1, 20 (encore un « muet » – mais ici les deux significations se confondent) ; III 9, 44 (occurrence intéressante car elle différencie « *intendere* » et « *comprendere* ») ; V 2, 42 ; VII 6, 13 ; VIII 6, 7 ; VIII 3, 28 ; VIII 8, 4 ; pour la distinction ordinaire entre « *udire* » et « *intendere* », v. II 9, 63.

¹⁰ Cf. VII 7, 32 : « *Anichino, sentendo desto Egano e udendo di sé ragionare...* » ; v. aussi VIII 8, 32, ou IX 1, 5.

significations possibles.¹¹ L'oreille est liée en outre à une autre fonction essentielle de la mécanique narrative décaméronienne, la captation des secrets, l'interception des chuchotements, etc., en franchissant grâce à l'organe de l'audition (tel est son privilège sur les autres sens) les obstacles qu'opposent à la perception des barrières physiques multiples, à commencer par les murs et parois des maisons – dont on relèvera au passage combien ils devaient être minces.¹²

Mais, même s'il y a là sans aucun doute un ample matériau pour une enquête sur la phénoménologie de l'écoute boccacienne et ses implications anthropologiques, il n'est pas dans notre propos de passer en revue ici l'ensemble des usages de la parole dans le *Décaméron*¹³ – depuis, mettons, la connaissance par ouï-dire (y compris les variations sur l'« amor de lonh ») jusqu'à la confession privée.¹⁴ Essayons alors, tout en revenant au plan des sons en général, de relever ceux qui pourraient ressortir à l'« urbanité » (au sens le plus global comme dans celui plus circonscrit du latin cicéronien « urbanitas »), à travers l'examen de ce qui est émis ou perçu par les membres de la joyeuse compagnie, ainsi que par les acteurs

¹¹ Pour donner une idée de l'extension du concept : « sentire » peut être employé de manière absolue pour signifier la perception sensible de soi (VIII 7, 36 ; mais v. aussi le roi qui se sent guéri en III 9, 17 ; la femme de Pietro di Vinciolo qui se sent « gagliarda et poderosa » en V 10, 8), mais il renvoie surtout à toute la gamme des sensations possibles, à l'exception de la vue : la perception synthétique de la mort d'un corps (IV 8, 25) ; la chaleur des rayons du soleil (V introduction, 3), la fraîcheur de la nuit (V conclusion, 21) ; les plaisirs de l'amour (IV introduction, 32) ; la douleur physique (III 10, 22 [la 'première fois' d'Alibech], V 10, 49 [le sabot de l'âne sur la main de l'amant caché]) ; on sent aussi les odeurs (II 5, 58 [la puanteur], VI 4, 7 [l'odeur de la gru], VIII 10, 24 [les parfums dans la chambre de Iancofiore]) ; la saveur amère de l'aloès (VIII 6, 45). Mais « sentire » s'applique aussi aux états affectifs ou moraux : le plaisir, le contentement (II 8, 81) ; la douleur morale (IV 1, 30 ; IV 8, 21) ; la souffrance psychique (IV 3, 4) ; l'amour (IV 4, 16) et ses pouvoirs (IV introduction, 32). Il peut enfin avoir le sens très neutre d'enregistrement d'un état de fait, d'une constatation (V 9, 33).

¹² Cf. par exemple I 1, 27 et 78 (ser Cepparello et les deux frères usuriers) ; I 4, 19 ; III 4, 24 ; VII 1, 15-29 ; VII 6, 20-25 ; VII 8, 17 et 21-22 ; VIII 4, 16 ; VIII 7, 21 et 38 ; VIII 8, 28, 29. On remarquera que cette fonction de l'ouïe concerne au premier chef les nouvelles de « beffa », qui impliquent à un degré ou à un autre des menées occultes.

¹³ Mais v. à ce sujet par exemple Giorgio Barberi Squarotti, *Il potere della parola. Studi sul Decameron*, Napoli, Federico & Ardia, 1983.

¹⁴ Pour l'énamourément « per udita », v. les nouvelles I 5, 7 ; IV 4, 3, 5-6 ; VII 7, 6-7 ; pour la confession sacerdotale, v. I 1, III 3, VII 5.

des nouvelles, dès lors que cela est susceptible d'être caractérisé comme citadin.

En tout état de cause, la dimension sociale de l'ouïe est soulignée dès le Proème de l'œuvre : en effet, contrairement aux femmes recluses, qui n'ont d'autre possibilité pour éloigner les peines d'amour que de se distraire en *lisant* des nouvelles dans la solitude de leurs chambres (§ 14), les hommes ont en pareil cas, afin de soulager ces tourments ou de les oublier, tout loisir de sortir pour *entendre* et voir mille choses, aller à la chasse ou à la pêche, etc. (§ 12).

Ces remarques liminaires nous conduisent à penser que ce qui parvient à l'organe de l'ouïe a une vocation toute légitime à l'inscription, au moins pour partie, dans une description de ce que l'on pourrait appeler le « paysage sonore » urbain du *Décameron* – nous employons la formule au sens qu'elle a depuis l'apparition de ce nouvel 'objet' de l'histoire sociale, due notamment aux travaux de l'« historien du sensible » Alain Corbin.¹⁵ Comment l'analyser alors, tout compte tenu de l'avertissement d'Isidore de Séville que cite en exergue Jean-Marie Fritz ?¹⁶ Si les « rumori d'ambiente » dont parle l'historien médiéviste Renato Bordone sont partie prenante d'un

¹⁵ Ceux-ci concernent les campagnes françaises du XIX^e siècle et ne nous sont donc pas directement utiles, sinon pour le concept lui-même. Mais cf. en ce qu'écrit Alain Corbin dans l'introduction – « L'exploration de l'inactuel » – de *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 13, et qui est largement transposable au problème qui nous intéresse ici : « Les sonneries rurales du XIX^e siècle, devenues bruit d'un autre temps, étaient écoutées, appréciées selon un système d'affects aujourd'hui disparu. Elles témoignaient d'un autre rapport au monde et au sacré, d'une autre manière de s'inscrire dans le temps et dans l'espace, et aussi de les éprouver. La lecture de l'environnement sonore entrainait alors dans les procédures de construction des identités, individuelles et communautaires. La sonnerie des cloches constituait un langage, fondait un système de communication qui s'est peu à peu désorganisé. » En réalité, le précurseur de la notion est le musicien canadien Robert Murray Schafer, auteur de multiples études et qui, dans *Le paysage sonore*, Paris, Lattès, 1979 (éd. originale *The Tuning of the World*, New York, 1978), définit ce *soundscape* comme « environnement de sons », qu'il s'agisse de milieux réels ou de compositions musicales, en particulier lorsqu'elles s'intègrent dans le cadre de vie. Outre J.-M. Fritz, *Paysages sonores...*, *op. cit.* (cf. n. 2 ci-dessus), v. également, pour un aperçu très général, Jean-Pierre Gutton, *Bruits et sons dans notre histoire. Essai sur la reconstitution du paysage sonore*, Paris, PUF, 2000, p. 5-27.

¹⁶ Cf. la note précédente. Voici la formule isidorienne : « Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt. » (« Si l'homme ne retient pas les sons dans sa mémoire, ils périssent, car ils ne peuvent être écrits », Isidore de Séville, *Etymologies*, *De musica* III 15, 2).

système symbolique,¹⁷ nous ferons du même coup l'hypothèse que les choix opérés par Boccace dans le *Décameron* (ce n'est que sur la page écrite qu'est réduit au silence ce dont il ne parle pas et la tentation d'une lecture purement 'documentaire' est donc évidemment à écarter), valent aussi en tant que signifiants spécifiques d'un jeu de valeurs particulier, celui qui gouverne précisément les cent nouvelles et leur 'contenant'.

Occupons-nous tout d'abord de ces sons qui semblent caractériser au premier chef le « paysage sonore » de la ville médiévale dans les études historiques que nous venons de mentionner (y compris du reste dans la perspective d'un « long Moyen Âge »). Il arrive en effet que des cloches retentissent dans le *Décameron*. On constate que scansion du temps religieux et scansion du temps profane ne sont pas également réparties dans l'univers décaméronien. La brigade règle sur leur tintement le rythme profane de ses journées (I introduction, 102, 109) ; elles sonnent l'heure du réveil de la sieste pour Cecco Angiolieri (IX 4, 9). C'est bien peu. Dans la plupart des cas, leur présence est liée à des fonctions ayant trait à la vie religieuse, à la dévotion privée ou à la liturgie. L'on s'aperçoit alors cependant qu'elles surgissent dans des contextes fortement parodiques : ainsi de l'injonction faite à frère Puccio de n'aller dormir, après sa nuit passée en prières, que lorsque sonnent matines (III 4, 19) ; ou de la convocation des moines au chapitre du couvent de la première nouvelle du recueil (I 1, 83). C'est, surtout, une volée de cloches qui constitue pour le peuple crédule de Trévise le premier miracle *in morte* du saint homme à l'heure de son trépas (II 1, 4-5).¹⁸ Et c'est au croisement du sacré et du profane que d'autres effets comiques sont aussi manifestement recherchés : hormis le cas très particulier de la découverte à matines de messire Torello par le sacristain d'une église de Pavie après son transport miraculeux (IX 9, 88), ce sont ces mêmes matines qui signalent la fin de la nuit (et d'une longue abstinence sexuelle au nom des devoirs religieux qui émaillent d'interdits l'existence tout entière d'un bigot) pour la femme de Riccardo di Chinzica (II 10, 33).

¹⁷ Cf. Renato Bordone, *Uno stato d'animo. Memoria del tempo e comportamenti urbani nel mondo comunale italiano*, Firenze, Firenze University Press (Reti medievali. E-Book, Monografie, 1) 2002, chap. « Rumori d'ambiente », p. 133-153.

¹⁸ Cet épisode nous remet en mémoire la singulière relique de frère Cipolla, qui possède une fiole contenant un peu du son des cloches du temple de Salomon (VI 10, 47).

Quant aux trompettes, sur la fonction exclusivement laïque et souvent martiale desquelles insiste Renato Bordone dans le chapitre cité un peu plus haut,¹⁹ elles sont pratiquement absentes de nos cent nouvelles, sauf en deux occasions – l’une renvoyant à leur usage guerrier, mais dans un contexte qui n’a rien d’urbain, l’autre à l’instrument de musique, destiné en l’occurrence à accompagner une danse en même temps que la cornemuse.²⁰

Plus typiques du monde sonore du *Décameron*, il y a ensuite les chants, à commencer par les ballades accompagnées de « suoni », c’est-à-dire mises en musique, qui rythment la vie à la campagne de la brigade, en même temps que les paroles proférées, au premier rang desquelles le « novellare ». La poésie en question relève bien du monde urbain, où elle naît et s’épanouit – et le « novellare » de Boccace n’est pas concevable sans toute une culture qu’il ne lui était possible d’acquérir que dans une grande ville, universitaire de préférence. Mais, avec la brigade, nous avons affaire à un monde séparé, à peine troublé par les éclats des domestiques (dans l’introduction de la VI^e journée), voire par les rires des jeunes femmes de la brigade, du moins lorsque ceux-ci signalent les frontières de l’« honnêteté »,²¹ un monde trop construit pour échapper à l’idéalité d’une urbanité parenthétique.

Le chant est cependant présent ailleurs dans le monde urbain *stricto sensu* du *Décameron*. Au début de la nouvelle de Tedaldo (III 7), c’est un chant entendu dans une rue de Chypre qui le ramène à Florence (§ 8) ; et c’est aussi un « sonoro fine », fait de « canti e balli con altri sollazzi » par quoi se concluent festivement et à l’enseigne de la « libéralité » les aventures du protagoniste de cette nouvelle (§ 94-95). Ou ce sont encore les chansons qui ravissent le roi Charles d’Anjou dans le jardin suburbain de Neri degli Uberti à Castellammare di Stabia (X 6) – sans oublier la chanson triste qui a pour prétexte (à moins que ce ne soit le contraire) le drame de Lisabetta da Messina et que l’on imagine mélancoliquement chantonnée par une voix féminine sur un pas de porte ou entendue à travers une fenêtre ouverte (IV 5, 23-24). Mais, même si des échos peuvent en parvenir dans

¹⁹ R. Bordone, *Uno stato d’animo...*, *op. cit.*, p. 140-143.

²⁰ Cf. respectivement IV 4, 18 et VIII 7, 29.

²¹ Cf. la « vergogna » et les rires mal contenus de I 5, 2 (transition reprise presque à la lettre en VI 8, 2) ; les soupirs suivis de rires de I 8, 2 ; ainsi que V conclusion, 1, qui fait suite à l’avertissement de Dioneo en V 10, 4 (et, pour la ‘théorisation’ des rapports entre plaisir – et donc rires potentiels – et « honnêteté », v. aussi VI conclusion, 7-11).

l'espace public, ce sont essentiellement dans des lieux privés et clos que ces voix musiciennes se donnent libre cours.

Changeons alors de décor. Malgré les interdits, on 'fait salon' dans les églises, qui résonnent notamment des papotages féminins – comme on le sait depuis le début de la deuxième partie de l'introduction à la première journée et l'entrée à Santa Maria Novella. Mais ce type de lieu nous reconduit aussi à ce qu'il y a de plus éminemment social dans l'usage de l'ouïe. Car, dans les églises, on entend la messe et l'on perçoit – très assourdi, il est vrai, et dans des contextes où la bigoterie est volontiers tournée en dérision – l'écho des prières que l'on y récite, des prêches qui s'y prononcent, ou des laudes entonnées par prêtres et tertiaires.²² On notera au demeurant que la présence des prédicateurs est limitée, sous une forme parodique, à l'église conventuelle où Ciappelletto est béatifié (I),²³ au « castel » de Certaldo où officie frate Cipolla (VI 10) ; et ce sont des sermons publics qui donnent l'idée aux deux Siennois de la nouvelle VII 10 (benêts comme le veut leur lieu de naissance) de se faire la promesse qui va donner lieu à pastiche des *exempla* dominicains.²⁴ Ce sont là des « bruits », on le voit, qui pour l'essentiel nourrissent la veine anticléricale et « antifratesca » de l'auteur du *Décameron*.²⁵

Quant à l'administration judiciaire et à ses lieux d'exercice (fonction sociale importante dans plusieurs nouvelles et passible d'un développement spécifique, mais qui nous écarterait de notre objet), elle est présente notamment à l'occasion d'*audiences* criminelles au « palais », audiences qui, à côté d'une occasion de « beffa » aux dépens d'un juge des Marches (VIII 5), donnent lieu plus positivement au rétablissement de ce pour quoi cette institution est conçue, la justice, précisément. Et ce – malgré le cas particulier du « stradicò » salernitain libidineux de la nouvelle IV 10, qui ne

²² Cf. I 6, 11-12 ; III 4, 19 ; III 8, 44, 56 ; VII 5, 36 ; VII 10, 23 ; pour les laudes, v. III 4, 5.

²³ Nous envisagerons un peu plus bas le « tumulto » qui accompagne la sanctification d'Arrigo à Trévise (II 1).

²⁴ Cf. VII 10, 9 ; la réalisation la plus proche du modèle 'architextuel' auquel renvoie la nouvelle est selon toute vraisemblance le *Specchio di vera penitenza* de Jacopo Passavanti, (Distinzione III, cap. 2). Rappelons aussi que Berto della Massa, devenu frate Alberto da Imola, se fait connaître des Vénitiens comme « gran predicator » (IV 2, 10).

²⁵ Un autre bruit lié à la présence en ville des Frères mineurs relève de cette même *vis polemica* : c'est celui de leurs crécelles, par lesquelles ils rendent ici hommage à la comtesse de Civillari, dans l'évocation grotesque de cette dernière par Buffalmacco dans la nouvelle de maestro Simone (VIII 9, 74).

consent à accomplir son devoir de juge qu'une fois sa concupiscence assouvie –, grâce aux capacités d'écoute de juges scrupuleux et consciencieux dans l'exercice de leur office, en présence d'auditoires plus ou moins larges.²⁶ On en vient même à modifier le cas échéant la norme : c'est ce qui se produit avec le « statut » de Prato, après le morceau de bravoure oratoire de madonna Filippa, prononcé en présence de « quasi tutti i pratesi » qu'elle gagne à sa cause (VI 7).

Mais en définitive – et la présence de ce nombreux public au tribunal de Prato nous a rapprochés du dernier point que nous voudrions traiter –, les bruits les plus proprement citadins, sans doute, du *Décameron*, ressortissent à un fond sonore toujours latent dans les nouvelles 'urbaines', celui qui trahit les réactions et élans collectifs, celui par quoi s'expriment les manifestations spontanées indissociables des regroupements humains. Dans ses développements les plus accomplis, Boccace fait alors de la foule un véritable personnage choral, au rôle le cas échéant déterminant.

C'est la douleur d'une mère venant de découvrir le cadavre de son fils qui s'étend à toute la part féminine du voisinage ; à une échelle plus large, c'est toute une ville qui pleure son prince (mais il s'agit ici d'un épisode mineur jalonnant parmi tant d'autres la série des aventures d'Alatiel).²⁷ Dans le premier des deux cas évoqués, les pleurs collectifs (le « corrotto ») sont précédés de la mention plus vague du « romor grande » (la « solita frase fatta », indique Branca dans son commentaire) qui accompagne la découverte macabre. « Romore », autrement dit un terme qui revient très fréquemment sous la plume de Boccace, avec des significations souvent bien spécifiques. Arrêtons-nous-y un instant, en laissant de côté les simples bruits qui n'ont pas de rapport direct avec la question traitée ici.²⁸

Quand il n'est pas manifestation exubérante, éventuellement intempestive, de l'émoi d'un simple individu (mais on crie facilement dans les villes décameroniennes),²⁹ c'est la parole d'un prédicateur qui gronde

²⁶ Cf. II 1 et, plus encore, IV 7. On se souviendra aussi qu'un simulacre amusé et malicieux de bonne administration de la justice est fourni par Elissa lors de l'introduction de la VI^e journée, pour conclure l'altercation opposant les deux domestiques Licisca et Tindaro.

²⁷ Cf. IV 8, 29-30 ; II 7, 61.

²⁸ Cf. par exemple IV 10, 25 (le bruit de la chute du cercueil).

²⁹ Quelques exemples : II 8, 24 ; III 6, 43-44 ; VII 8, 45 ; VIII 6, 16 (lorsque Calandrino s'aperçoit de la disparition de son cochon) ; IX 5, 63-66 (la femme de Calandrino).

menaçante depuis la chaire d'une église.³⁰ Dès qu'il est pluriel, le « romore » est au minimum murmure d'un groupe ;³¹ très souvent, il est la manifestation sonore plus ou moins confuse, mais bruyante, d'une agitation collective,³² voire d'un mouvement de foule : ainsi de celle qui suit la 'translation' du corps saint de Ciappelletto du lieu de sa mort au couvent (I 1, 84), ou de celle qui accompagne frère Alberto en mauvaise posture jusqu'à la place Saint-Marc (IV 2, 53).

Et le « romore » – ou au pluriel « romori » –, ce sont aussi les cris qui s'élèvent depuis les fenêtres des maisons dans l'obscurité de la nuit.³³ Dans ces villes non éclairées, où le silence nocturne était beaucoup plus lourd qu'aujourd'hui (nous avons déjà fait allusion plus haut à l'exploitation fréquente par Boccace du fond de silence épais sur lequel se détache un bruit insolite, créant ainsi une « perspective sonore » qui met en lumière l'élément signifiant du récit),³⁴ ces vociférations prennent un relief tout particulier ; on les entend parfois enfler.³⁵ Bruits dans le noir combinés à la qualité du lieu peuvent facilement du reste amplifier démesurément les émotions, l'inquiétude des personnages, comme l'illustre bien sûr la fin de l'odyssée nocturne d'Andreuccio dans la cathédrale de Naples (II 5, 81).

Un dernier avatar de cette phénoménologie du bruit produit par la multitude dans le *Décameron* prend enfin une coloration toute particulière. Ce « romore » est symétrique au demeurant de la crainte éprouvée à l'égard des mouvements de foule par les autorités chargées du maintien de l'ordre public. Faisant allusion parfois à la résistance opposée – ou non – à telle ou telle action (souvent un coup de force),³⁶ le « romore » peut être en effet

³⁰ V. III 7, 36-37, 43.

³¹ Ainsi de la brigade, sous le sceau attendu de l'« honnêteté », dans la conclusion de la II^e journée, § 3.

³² Cf. dans la nouvelle de Simona et Pasquino (IV 7, 15), les accusations des compagnons du jeune homme et leur effet sur le voisinage. Pour une occurrence du terme comme synonyme de violente affliction collective, v. l'épisode de l'enlèvement dans la nouvelle de Cimone (V 1, 69).

³³ Mais le bruit d'une troupe passant dans la rue peut aussi en contexte diurne attirer les habitants de la ville à leur fenêtre : cf. V 7, 33 ; et la foule réunie dans l'attente de l'exhibition de la plume de l'ange Gabriel réveille de sa sieste frère Cipolla (VI 10, 31).

³⁴ La formule « perspective sonore » est empruntée à J.-P. Gutton, *Bruits...*, *op. cit.*, p. 7.

³⁵ Cf. II 5, 43-54 ; IV 10, 28-29 ; V 5, 21 ; pour le « romore » qui enfle, outre II 5, v. en particulier VII 4, 23, 28.

³⁶ Cf. par exemple III 3, 24.

synonyme de troubles ‘sociaux’,³⁷ voire de soulèvement populaire : c’est sous ce terme que les Vêpres siciliennes notamment sont évoquées dans la nouvelle II 6 (§ 77). Plus intéressant encore nous paraît être le cas de l’emploi du terme dans le récit des aventures de Martellino (II 1). L’endroit est truffé d’une soldatesque « allemande » aux ordres du « seigneur » de la ville (Trévis, en l’occurrence), pour prévenir précisément toute velléité de désordre (« romor », § 7). Et la foule qui, dans sa crédulité enthousiaste et obtuse, ne laisse pas d’être inquiétante (ce dont va faire douloureusement l’expérience le protagoniste florentin de la nouvelle), cette foule crée un gigantesque « tumulte » en entendant le miracle des cloches déjà évoqué plus haut (§ 6), réagit par un tel vacarme (« romore », § 13) à l’autre miracle de la guérison du paralytique que le bruit le plus puissant dont est capable la nature, celui du tonnerre, en serait recouvert. Par delà l’hyperbole comique, point là peut-être aussi une peur, éprouvée par le Boccace aux prises depuis une décennie (agitée) avec les affaires publiques, peur que le rire – ici celui de la « beffa » – pourrait avoir en partie pour fonction d’exorciser. Mais ce point nécessiterait une enquête plus approfondie...

Quoi qu’il en soit et pour résumer, le bruit-« romore » a très fréquemment dans le *Décameron* des connotations négatives, soit qu’il s’agisse de moquer ou fustiger les excès de la piété et l’impudence de ceux qui les alimentent, de caractériser dans leur intempérance les couches populaires, ou de manifester une inquiétude de nature plus ‘politique’. Et dans tous les cas rencontrés, ou presque, c’est le « popolo minuto » ou « magro » qui occupe le champ de vision, ou mieux, auditif.

Au moment de conclure cet examen, on fera néanmoins le constat suivant : les résultats de l’enquête restent malgré tout relativement minces et l’on ne peut guère davantage parler de « paysage sonore » que de paysage tout court dans le *Décameron*. Ce n’est pas au bout du compte une œuvre extrêmement ‘bruyante’,³⁸ hormis pour les quelques cas évoqués de « romore » et de cris. Dans un souci de complétude, on ajoutera cependant à ce qui a déjà été passé en revue le bruissement continu de la rumeur publique, des racontars, des historiettes qui se transmettent d’une porte à l’autre ou s’étalent sur la place publique – bref, tout le « sentito dire », que

³⁷ Cf. V 1, 70.

³⁸ « Le bruit est partout » : tel est le titre de la première partie du sous-chapitre initial consacré au Moyen Âge de J.-P. Guitton, *Bruits et sons...*, *op. cit.*, p. 19-24, qui ajoute, p. 19, qu’il est partout, « et d’abord dans les villes ».

la société urbaine, qui multiplie les échanges, amplifie considérablement et qui est continuellement mentionné précisément parce qu'il fournit une abondante matière à un « novellare » qui ne se conçoit que comme reprise d'un 'déjà-advenu'.³⁹

Mais ni charivaris ni processions, tumultueuses ou pas (ou très peu) ; ni apostrophes bruyantes de marchands, ambulants ou non, ni crieurs de profession – et de rares cloches ou trompettes, des mouvements de foule très ponctuels et en nombre limité. Ce n'est pas que le silence y soit prôné comme idéal de vie, sauf lorsqu'il s'agit de freiner l'exubérance déplacée des classes subalternes,⁴⁰ c'est que nulle volonté n'y préside de représentation 'réaliste' plus ou moins exhaustive des données concrètes du monde urbain qui sert de toile de fond à une grande majorité de récits (environ les deux tiers des cent nouvelles se déroulent en ville). Même si elle porte la marque des préoccupations 'morales' de l'auteur, la sélection des bruits s'opère en fonction de choix narratifs qui, centrés sur le jeu des relations entre des personnages essentiellement individuels, n'ont aucunement pour visée de rendre compte dans tous ses aspects de la civilisation urbaine, communale ou non, du Moyen Âge finissant, où ces récits trouvent dans leur quasi-totalité leur chronotope.

Mais il est d'autres bruits, ou plutôt une autre forme de bruit qui accompagne de bout en bout l'écriture des cent nouvelles et de leur récit-cadre. C'est celui qui transforme la modulation propre des « originaux » dont Boccace nous dit, dans son autodéfense de l'introduction à la quatrième journée, qu'ils préexistent à son travail d'écriture, en la mélodie toute particulière du *Décameron* et de ses récits.⁴¹ En effet, et sans vouloir entrer ici dans le détail d'une pensée complexe qui entend dépasser le dualisme de la forme et du contenu, nous nous souvenons que le grand

³⁹ Cf. par exemple le « romore » de l'enlèvement de Restituta en V 6, 10 ; et v. *passim*.

⁴⁰ Cf. VI introduction, 4-6 et 15 : « [...] la reina con un mal viso le [i.e. à la domestique Licisca] 'mpose *silenzio* e comandolle che piú parola né *romor* facesse se esser non volesse scopata [...] » (c'est nous qui soulignons).

⁴¹ Est-il utile de rappeler que nous avons chez Boccace l'une des toutes premières, sinon la première attestation de l'adjectif substantivé « originale » ? « 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 lor riprensione e d'amendar me stesso m'ingegnerai... » (IV introduction, 39 ; c'est nous qui soulignons).

sémioticien estonien Iouri Lotman, empruntant le concept à la théorie de l'information, appelle « bruit » tout ce qui est « irruption d'un désordre, d'une entropie, d'une désorganisation dans la sphère de la structure et de l'information » ; or, dans les opérations de « transcodage pragmatique » propres au « texte artistique » (son objet d'étude), celles-ci « transfigur[ent] le bruit en information », complexifient et enrichissent le texte de départ au profit d'une nouvelle « normativité » où rien n'est plus contingent, où la totalité du texte comme macro-signe (« signal non segmentable » aux « frontières » spécifiques, s'opposant à tout ce qui n'entre pas dans son ensemble) est porteur de dynamiques de signification inédites, d'un sens global « mythologisant » transformant du tout au tout l'« équivalent » qui lui a servi de point de départ.⁴²

Concrètement, que constate-t-on lorsqu'on examine les opérations de transcodage (ou de « transdiégétisation », pour employer un vocabulaire genettien),⁴³ auxquelles se livre continuellement Boccace dans le *Décameron* (introduction de la première journée et nouvelle 'surnuméraire' comprises) ?⁴⁴ Appuyons-nous sur quelques exemples, choisis parmi ceux où la présence de l'hypotexte est le plus aisément repérable, autrement dit en nous limitant pour l'essentiel à la sous-catégorie de la « transtextualité » qui est désignée comme « hypertextualité » lorsqu'elle est « transposition » d'un texte préexistant.⁴⁵

⁴² Cf. Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, Traduit du russe par A. Fournier, B. Kresie, E. Malleret et J. Yong sous la direction d'H. Meschonnic, Préface d'H. Meschonnic (il s'agit de la trad. de l'éd. Iskustvo, Moscou, 1970), Paris, Gallimard, 1973, en particulier p. 124-127 ; et, pour le « transcodage pragmatique », v. p. 85 : « Le transcodage pragmatique apparaît lorsque se réalise la possibilité d'une narration stylistiquement différente d'un même objet. Le modèle de l'objet ne change pas, mais le rapport à ce modèle, c'est-à-dire qu'un nouveau sujet [au sens d'*argumentum*] se modèle. »).

⁴³ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 350 sq. pour la « transdiégétisation ».

⁴⁴ Pour un regard d'ensemble récent (tendant toutefois à relativiser très sensiblement l'ampleur des dérivations directes), v. Cesare Segre, *La posizione del Decameron nella letteratura romana del Due e Trecento*, in *Il Decameron nella letteratura europea*, Atti del convegno organizzato dall'Accademia delle Scienze di Torino e dal Dipartimento di Scienze Letterarie e Filologiche dell'Università di Torino, Torino 17-18 novembre 2005, a cura di C. Allasia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, p. 47-57.

⁴⁵ Pour les définitions terminologiques initiales, cf. *ibid.*, p. 7-12 (voici comment est définie l'*hypertextualité*, p. 11-12 : « J'entends par là toute relation unissant un texte B [que j'appellerai *hypertexte*] à un texte antérieur A [que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*] sur

Mais jetons un coup d'œil auparavant à l'introduction de la première journée, qui vaut comme l'on sait mise en place de la structure architecturale du *Décameron*, et plus précisément à sa première partie, autrement dit à la description de la peste.⁴⁶ Dans le cadre « architextuel » du genre « chronique », des formules de l'*initium narrationis* comme de la *peroratio* qui le caractérisent,⁴⁷ de la garantie de véridicité du témoignage oculaire direct,⁴⁸ Boccace puise à plusieurs sources : Paul Diaque (lecteur de Grégoire de Tours), ainsi que l'a établi Vittore Branca,⁴⁹ mais aussi sans aucun doute Tite-Live et Ovide (lecteurs quant à eux de la fin du *De rerum natura*), bien connus de Boccace (il est traducteur du premier dans les années qui précèdent immédiatement la rédaction du *Décameron*). Ces données appellent donc l'inscription de notre passage dans une tout autre série architextuelle, celle du 'récit de peste', et les deux auteurs classiques évoqués lui fournissent pour son 'montage' plusieurs pièces complémentaires, à commencer par l'insistance sur la contagion, l'impuissance de la médecine et des médecins et, en matière de dissolution des mœurs, l'abandon de toute pudeur. En outre, dans l'exercice d'*amplificatio* si typiquement boccacien qui caractérise cette description et qui concerne tout particulièrement la corruption éthique, le mépris des rites funéraires, l'inutilité de tous les expédients prophylactiques, l'extension du mal à la campagne environnante, etc., un détail célèbre retient notre attention : le fameux épisode des cochons, où nous sommes tentés (au risque d'être accusé de forcer le trait) de voir une 'dégradation', une trivialisat

lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »). Mais Genette fait aussi remarquer, p. 14-15, que les cinq classes de transtextualité qu'il envisage ne sont pas étanches – ce dont nous tiendrons compte dans les lignes qui vont suivre. Nous n'entrerons pas ici toutefois dans le débat concernant la « parodisation » de ses 'sources' par Boccace (qu'il nous suffise de dire que, pour qu'il y ait parodie, il faut qu'il y ait reconnaissance immédiate, par le destinataire de l'hypotexte, de l'« original », ce qui est loin d'être établi pour la totalité des cas que nous examinerons).

⁴⁶ V. à ce sujet Franco Cardini, *La « grande peste » tra realtà storica e finzione letteraria*, in *Il Decameron nella letteratura europea*, op. cit., p. 75-114.

⁴⁷ Il suffit, pour se convaincre du lien « architextuel » en question, de comparer les § 8 et 48 de ladite introduction et les chapitres I du livre I et XLI-XLII du livre III de la *Cronica* de Dino Compagni.

⁴⁸ Cf. I introduction, 16, 18.

⁴⁹ V. Branca, *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1975⁴, p. 335-341 (« Un modello medievale per l'Introduzione »).

de l'évocation des taureaux du sacrifice tel qu'on peut le lire au livre VII des *Métamorphoses* ovidiennes (v. 593-599). En tout cas, l'« effet de réel »⁵⁰ produit par tout ce « bruit » et à l'évidence délibérément recherché, déploie ici toute sa puissance, sa redoutable efficacité. De sorte que nous sommes d'emblée mis de plain-pied par ce 'macro-signe' qu'est la description de la peste – et qui 'fait signe' vers la constitution de la brigade et l'institution de sa *ratio* parfaite – dans la dimension fondamentale de la « contemporanéisation » dont parle Branca, 'actualisation' qui concerne plus spécialement, on le voit, l'univers urbain et en l'occurrence florentin (cet univers qui, si on y ajoute le « contado », est celui non seulement du récit-cadre, mais d'un bon tiers du total des nouvelles).⁵¹

Si nous passons maintenant, comme annoncé, à l'examen de quelques exemples de « transdiégétisation » en nous en tenant au registre strictement 'hypertextuel', nous nous apercevons aussitôt que nous sommes confrontés à des processus analogues⁵². Il existe quelques études ponctuelles dans ce domaine.⁵³ Plutôt que d'y revenir, évoquons deux autres cas emblématiques. La nouvelle de Peronella (VII 2) est (comme la V 10) une quasi-translation d'un épisode lu par Boccace dans *L'Âne d'or* (ou *Métamorphoses*) d'Apulée.⁵⁴ Mais le narrateur boccacien use d'un chronotope 'rapprochant'

⁵⁰ Le concept nous vient de Roland Barthes, *L'Effet de réel*, « Communications », 11 (1968), p. 84-89.

⁵¹ « Contemporaneizzazione narrativa ed espressivismo linguistico » : telle est la « chiave di lettura » que propose Branca dans son introduction à l'édition citée du *Décameron*, p. VII-XXXIX.

⁵² Genette, pour sa part, fait remarquer que « [le] mouvement "naturel" du transfert diégétique [...] va toujours du plus lointain au plus proche. » (*Palimpsestes*, cit., p. 351).

⁵³ Outre les indications bibliographiques fournies par Branca en note de bas de page au début de chaque nouvelle, v. par exemple (nous nous limitons à celles qui ont quelque rapport avec la question de la ville) Simonetta Mazzoni Peruzzi, *Cultura francese ed intertestualità nella novella della sposa nel pozzo (Dec. VII 4)*, in *Boccaccio e le letterature romanze tra Medioevo e Rinascimento*, Atti del Convegno Internazionale « Boccaccio e la Francia » (Firenze-Certaldo 19-20 maggio 2003-19-20 maggio 2004), a cura di S. Mazzoni Peruzzi, Firenze, Alinea editrice, 2006, p. 83-111 ; Philippe Ménard, *Les sources françaises d'un conte de Boccace : 'Décameron' (IX 6)*, *ibid.*, p. 113-133 ; Philippe Guérin, *La nouvelle IX,6 du « Décameron » et ses fabliaux-source*, « Revue des Études Italiennes », nouvelle série, 49, n^{os} 3-4 (2003), p. 229-238 ; Id., *Notes pour un commentaire de la nouvelle VII 4 du Décameron*, « Chroniques italiennes », série Web, 17 (1/2010), p. 1-22.

⁵⁴ Cf. Apulée, *Les Métamorphoses*, IX 5-7 (nous renvoyons à l'édition suivante : Apulée, *Les Métamorphoses*, Texte établi par D.S. Robertson et traduit par P. Vallette, Paris, Les

(« Egli non è ancora guari che in Napoli », § 7), qui, en ‘napolitanisant’ la nouvelle, va jusqu’à la situer dans un quartier bien particulier de la ville, choisi pour sa *vraisemblance fonctionnelle* (« Avorio », § 9) ; il accumule les détails absents de l’hypotexte : le personnage de l’amant renvoie à une personne ‘historique’ bien précise ; le jour férié qui justifie le retour inopiné du mari (dont la condition sociale – il est maçon – est mieux définie que chez le modèle, y compris par ses outils de travail), et la monnaie qui sert à fixer le prix de la jarre (qui à Naples n’a pas besoin d’être déterrée) sont typiquement napolitains. Péronelle – ainsi dit-elle à son mari dans une longue tirade au langage coloré – s’arrache les ongles à force de filer nuit et jour (chez Apulée, elles se tord les tendons – « nervos meos contorqueo »). A propos de cette dernière, on remarquera que Boccace (par le truchement de Filostrato), en même temps qu’il supprime le jugement moral sur l’inconduite notoire (elle est « postrema lascivia famigerabilis ») de la jeune femme pleine d’appétit juvénile, joue comme toujours savamment et malicieusement de l’onomastique (les personnages apuléens ne portent pas de nom, comme ici le mari, rabaissé à l’anonymat d’un type, le mari niais et cocu) : Peronella dérive à l’évidence de la Péronnelle française, acclimatée sous les cieux napolitains par l’aristocratie francophile de la cour parthénopéenne. On rencontre en effet une Peronella d’Arco dans la *Caccia di Diana*, (IX 45 et XI 16) : nymphe de Diane, elle est de ce fait vouée à la chasteté ! Bel exemple de « travestissement burlesque », dirait Genette.⁵⁵ Et si nous voulions aller dans l’interprétation de notre nouvelle au-delà des limites que nous nous sommes ici assignées, nous soulignerions que Boccace amplifie les jeux de langage dont les femmes en particulier sont coutumières : l’ironie de simulation (§ 17-18), la double destination (§ 25). Il faudrait aussi insister sur le rôle de la porte fermée à clé (§ 10-11) en le mettant en rapport avec d’autres cas similaires (par exemple VII 4), ou bien encore sur l’« élévation » parodique *stricto sensu* de la conclusion de la narration, par le truchement des juments parthes. Mais de tels éléments de « bruit » n’ont plus rien de proprement citadin...

Le second exemple sur lequel nous proposons de porter l’attention concerne les cas de transposition où Boccace se réécrit lui-même. Il s’agit

Belles Lettres, 1971, III [livres VII-XI], p. 66-69). Sur Boccace et Apulée, v. Gian Franco Gianotti, *Da Montecassino a Firenze : la riscoperta di Apuleio*, in *Il Decameron nella letteratura europea*, op. cit., p. 9-46.

⁵⁵ Cf. G. Genette, *Palimpsestes...*, op. cit., p. 64 sq.

essentiellement des nouvelles 4 et 5 de la X^e journée, qui reprennent deux morceaux choisis du *Filocolo* (vaste exercice lui-même, au demeurant, de réélaboration d'une matière 'française' préexistante), à savoir les chapitres 31 et 67 du livre IV consacré aux « questions d'amour ». Pas plus que dans le cas précédent, nous ne nous livrerons ici à une analyse exhaustive de ces deux nouvelles, visant à proposer une interprétation d'ensemble. Nous nous contenterons de relever à travers quelques observations concernant le « bruit » qui affecte le référent narratif 'objectif' lors du passage d'un texte à l'autre. Nous ne nous attarderons pas en réalité, en ce qui concerne la seconde de ces nouvelles, celle de madonna Dianora (X 5), sur le transport géographique de l'épisode de la Numidie à un lieu mieux 'motivé', c'est-à-dire Udine, froide ville du nord (« In Frioli, paese quantunque freddo lieto di belle montagne... », § 4), ni sur l'onomastique radicalement modifiée, mais nous nous contenterons de souligner que, comme nous l'avons vu, quoique incidemment, plus haut, ce bruit peut être en fait disparition, ou encore 'syncope' : en effet, là où le roman de jeunesse s'attarde complaisamment, dans sa prose proliférante, sur la description du magicien Tebano (le futur « nécromancien » du *Décameron*), sur la longue prière de ce dernier invoquant les divinités des ténèbres, sur son périple d'une durée de trois jours entiers en diverses contrées du monde et sur la préparation matérielle de l'œuvre de sorcellerie (*Filocolo* IV 31, 11-35), la nouvelle décaméronienne expédie l'affaire en quelques mots essentiels (§ 10). La place qui y est faite au merveilleux est ramenée presque intégralement à la *fonction* qu'il joue dans un dispositif narratif destiné à mettre en relief la « libéralité » sans pareille des protagonistes (la libéralité est déjà l'enjeu de la « question d'amour » du *Filocolo*, mais, étouffée comme elle l'est, on tend à l'oublier).

Quant à la deuxième de ces nouvelles (*Déc.* X 4 et *Filocolo* IV 67), non seulement elle se caractérise elle aussi par une opération de 'dégraissage' (la 'graisse' ici étant toutefois moindre), mais, plus que la soustraction ou l'élagage, le « bruit » qui frappe davantage ici est celui qui tend à ancrer le récit dans une réalité aisément identifiable, à commencer par le chronotope – Bologne au siècle passé – et les noms des personnages, très évocateurs, notamment pour ce qui est du protagoniste (§ 5). L'extraordinaire évolution stylistique – elle nous met sous les yeux l'atelier d'écriture boccacien, ce vaste chantier, sur l'espace d'une décennie, ou guère plus – est marquée par le recours à une variété de registres discursifs inédits, à commencer par la qualité profondément repensée du style direct.

Les détails ‘vrais’ abondent (cf. les § 6-7, par exemple, et le ‘cercle de famille’). L’art consommé de la mise en scène du banquet final (§ 23), en même temps qu’illustration de la « magnificence » de Gentile de Carisendi, est rigoureusement centré sur son efficacité pragmatique, et, en remplissant d’un contenu concret le tableau esquissé au moment de la présentation du chevalier (§ 5), il nous renseigne sur la survivance des mœurs aristocratiques et sur leurs modes d’expression dans la civilisation communale de la fin du Duecento (et donc, du début du Trecento encore). La « question » soulevée fait oublier sa nature fabriquée et abstraite pour prendre, à travers son amplification rhétorique, insérée dans la narration même et produisant un effet ‘retardant’ (une quasi-nouvelle dans la nouvelle, § 26-29),⁵⁶ les airs d’un « dubbio » (presque) plausible – même s’il reste des traces de l’abstraction première. Suprême habileté : le « doute » est résolu par celui-là même au désavantage de qui cette solution s’impose et une tension dialogique informe le cœur du récit, où transparait encore le développement d’une ‘économie’ de l’échange qui n’en soulignera que mieux l’exceptionnalité du geste qui va être accompli. C’est donc aussi tout un système de valeurs qui se trouve mis en jeu : la « courtoisie » de Gentile (bien nommé !) serait vide de sens si elle n’était pas tout entière tournée vers l’« honnêteté » (cf. – comme en tant et tant de lieux du *Décameron*, à commencer par ce qui règle le mode d’être de la brigade – la récurrence du champ lexical, § 16, 19, 21, 43) ; l’honnêteté, cette vertu cardinale d’une société où le rang tend à devenir fonction du regard d’autrui, un regard fondé sur des principes éthiques désormais « cittadineschi ».⁵⁷

Mais concluons, au moins provisoirement. Un examen un peu systématique des nouvelles les plus ‘municipales’ du *Décameron* (et donc en particulier des journées VI-VIII, celles des « motti » et des « beffe ») montrerait, en un paradoxe qui pourrait bien n’être qu’apparent, que le taux

⁵⁶ On noter du reste que Gentile parle autoréférentiellement du récit de son aventure comme d’une « novella » (§ 37). V. aussi la reduplication métanarrative de la « question » et sa *terminatio* à la fin du récit (§ 47-48).

⁵⁷ « Cittadinesco » a une seule occurrence dans le *Décameron*, dans la nouvelle de Cimone (V 1, 8) : l’examen du contexte d’emploi, son opposition à « rustico » et à « rusticità » (§ 13 et 19 - seules occurrences pour ces deux termes aussi dans tout le recueil) aident à mieux déterminer ce que recouvre la notion.

de réécriture patente y est le plus haut de l'ensemble du recueil.⁵⁸ Et donc que le « bruit » au sens où nous l'entendons ici y est particulièrement élevé. Nous nous sommes appuyés pour les analyses qui précèdent sur quelques-uns parmi les cas les plus évidents de dérivation directe. Mais, même en admettant que cette dérivation directe, la réécriture proprement dite, puisse être de moindres proportions que ce que l'auteur de ces lignes est enclin à penser, on s'aperçoit vite en réalité qu'un bruit, un « romor » parcourt l'ensemble de l'édifice, à tous ses étages ; et ce bruit de fond, cette sorte de basse continue, est très largement 'urbaine'. C'est dans la majorité des cas le bruissement de la ville. C'est à Florence et ses environs (le mont Senario, ou mieux, sa variante Asinaio, parée alors de ses connotations explicites) que Boccace (Boccace-auteur, et non pas l'un de ses narrateurs 'délégués') adapte la source très vraisemblablement pour lui plurielle d'une histoire à l'origine indienne et qui, transitant par le texte connu sous le titre *Barlaam e Josaphat*, fut plus récemment rapportée par – entre autres – la *Légende dorée* du dominicain Jacopo da Varazze et, dans une version minimaliste, le *Novellino* XIV (nous voulons parler de la nouvelle inachevée de Filippo Balducci, qui comme 'macro-signe' sert tout entière d'*argument*, de « majeure », dans la structure syllogistique du plaidoyer *pro domo* de l'introduction à la IV^e journée) ; c'est dans le « contado » florentin, avec des personnages florentins, que Boccace nous propose la métanouvelle de madonna Oretta, qui pourrait être l'amplification admirable de *Novellino* LXXXIX ; c'est à Arezzo que Boccace transporte le récit « de puteo » de Pierre Alphonse (VII 4) ; c'est à Rimini qu'un chevalier devenu riche marchand « fit sa femme confesse », comme dans le fabliau (VII 5) ; c'est à Sienne que Dioneo situe son pastiche d'*exempla* dominicains (VII 10 ; Florence et la Toscane bruissent de la prédication des dominicains qui sont pour Boccace une cible privilégiée)⁵⁹ ; etc. Sans parler de l'*urbanitas* qui, comme nous l'avons vu et pouvons le voir à travers maint des exemples tout juste cités, est souvent l'un des traits ajoutés par Boccace lors du transfert et trouve en tout état de cause, selon la leçon de madonna Oretta, l'un de ses accomplissements les plus significatifs précisément dans un « novellare »

⁵⁸ Nous nous permettons de renvoyer de nouveau à Ph. Guérin, *Notes pour un commentaire...*, art. cit.

⁵⁹ V. notamment Lucia Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della Morte*, Roma, Salerno, 2000².

qui n'ait pas la 'rusticité' d'un « trot trop dur ».⁶⁰ A notre lecteur de poursuivre l'enquête s'il le désire, méthodiquement ou au gré de coups de sonde plus ponctuels. Et qu'il tende soigneusement l'oreille...

Philippe GUÉRIN
Université Sorbonne Nouvelle-Paris III
EA 3417 CERLIMMC

⁶⁰ Sur cette question de l'*urbanitas*, v. Claude Perrus, *L'urbanité, horizon et valeur dans le Décaméron*, in *La città nel Decameron*, Atti della giornata di studi (16 ottobre 2009), a cura di A. Vettori, Paris, Edizioni dell'Istituto Italiano di Cultura («Quaderni dell'Hôtel de Galliffet»), 2010, p. 27-39.