

**LA COUR ET LA MAISON DE L'OGRE :**  
**MODES DE L'ORALITE DANS *LO CUNTO DE LI CUNTI***  
***OVERO LO TRATTENIMIENTO DE PECCERILLE***  
**DE GIAMBATTISTA BASILE (1634-1636)**

« ... poste le tavole e venuto lo mazzecatorio, se mesero a magnare e, furnuto de gliottere, fece lo prencepe signale a Zeza scioffata che desse fuoco a lo piezzo »<sup>1</sup> : dans le récit-cadre de *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille* de Giambattista Basile, les convives du festin organisé par le prince Tadeo, membres d'une petite cour retirée dans un jardin idyllique, n'ont de cesse de passer de la consommation culinaire à la parole et à la conversation. « Dapo' avere 'ngorfuto, se darrà prenzipio a

---

<sup>1</sup> Toutes nos citations sont tirées de l'édition bilingue traduite et annotée par M. Rak : G. Basile, *Lo cunto de li cunti*, Milano, Garzanti, 1986, qui se fonde sur la première édition *a stampa* de *Lo cunto de li cunti overo lo Trattenemiento de' Peccerille*, publié à Naples, chez Beltrano et Lazzaro Scorriggio, avec le pseudonyme de Gian Alessio Abbatutis, entre 1634 et 1636. Les cinq journées ont été publiées séparément. *Ivi*, 'Ntroduzione, p. 24. Toutes les citations traduites en français sont tirées de F. Decroisette, *Giambattista Basile, Le conte des contes ou le divertissement des petits enfants*, Paris, Circé, 1995. [...puis on prépara les tables, on apporta les victuailles, et ils se mirent à manger, et quand tous eurent fini de se garnir le gosier, le prince fit signe à Zeza la boîteuse qu'elle ouvrît le feu.], *Ivi*, p. 38.

## C. JORI

chiacchiarare »<sup>2</sup>, stipule le prince, maître de cérémonies, à l'adresse des dix narratrices conviées pour distraire son épouse, l'esclave noire usurpatrice qui s'est substituée à la princesse Zoza et qui menace de tuer la créature qu'elle porte dans son ventre à coups de poing si l'on n'apaise pas son *golio*, son irréprouvable envie d'entendre des contes. La contiguïté entre les deux plaisirs, de la bouche et de la conversation, se donne à lire dans l'étroite conjonction entre le moment du banquet et celui de la consommation des contes, plaisirs de la bouche et plaisirs de la parole. La bouche, ouverte et fermée aussi bien pour mastiquer et engloutir que pour laisser sortir les mots dont sont tissés les contes, la bouche que la princesse noire redoute de toucher par crainte d'engendrer un enfant trop bavard, est bien l'organe à l'origine de tous les contes. Afin de satisfaire cet appétit, le prince enjoint à dix vieilles narratrices difformes, figures du menu peuple napolitain dépositaire d'un répertoire ancestral transmis oralement d'une génération à l'autre, de les entretenir en racontant chacune un conte en l'espace de cinq jours. Le récit-cadre, avec la mise en scène des processus d'écoute, de commentaire et de prise de parole, met en abîme sous un jour parodique les modalités de production et de consommation réelles de l'œuvre. Celle-ci s'inscrit clairement dans le genre très codifié de la littérature d'*intrattenimento* de cour, pratique ludique et théâtrale à la manière des jeux, des ballets et des intermèdes qui encadrent la narration : « un divertissement de lettré courtisan pour courtisans lettrés, calqué sur ceux que Basile lui-même organisait pour les petites cours napolitaines, ou pour ses compagnons Oisifs afin de les distraire de leurs disputes académiques codifiées »<sup>3</sup>. Gage d'émerveillement et d'originalité, la

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 22. [après nous être bien restaurés, nous donnerons libre cours aux bavardages], Trad. F.D., p. 38.

<sup>3</sup> F. Decroissette, « Les jeux de l'imagination et du savoir », introduction à la traduction française, *Le conte...*, p. 14. Bénéficiant de l'appui de sa sœur Adriana, cantatrice virtuose du Duc de Mantoue, le lettré napolitain participe à la vie culturelle de la petite cour en 1612-13, puis, de retour à Naples, il fait carrière comme érudit et poète, auteur d'une *favola marittima*, *canzonette* et *villanelle*, odes et madrigaux en toscan et en dialecte, organisateur d'intermèdes et divertissements dans les cours des princes napolitains (comme celle de Luigi Carafa, prince de Stigliano) et du vice-roi, le Duc d'Albe. Membre de l'Accademia degli Oziosi (où il accomplit un travail d'érudit afin de purger les éditions des *Rime* de Bembo...), il mène parallèlement une carrière d'administrateur et gouverneur de fiefs provinciaux. Pour une étude du contexte politico-culturel et une vue d'ensemble des enjeux de l'écriture dialectale napolitaine au début du siècle, voir M. Rak, *Napoli gentile. La letteratura in lingua napoletana nella cultura barocca (1596-1632)*, Bologna, Il

Modes de l'oralité dans le *Cunto de li Cunti*

collecte de matériaux perçus comme bruts et populaires – le conte de fée oral autant que le dialecte, connotés comme bas à la manière de cette épaisse nourriture, choux, carottes, couennes et haricots dont se repaissent les personnages populaires des *cunti* – permet de vivifier les codes du genre de l'*intrattenimento* en une savante cuisine.

Une première difficulté s'impose, qui tient à la complexité de l'opération de contamination mise en œuvre par Basile, à sa réappropriation de matériaux mythiques et folkloriques qui portent inévitablement les traces sédimentées de rituels, croyances, peurs, savoirs archaïques autres par rapport à la culture de cour et académique ; la nourriture tient une place centrale au sein de cet imaginaire, *a fortiori* dans la société napolitaine marquée par la pénurie et les grandes disettes qui sévissent au début du XVIIe. Les grandes peurs collectives liées à la famine trouvent une forme de compensation imaginaire et d'exutoire dans le rituel spectaculaire qui permet de matérialiser, à chaque Carnaval, le mythique pays de Cocagne, avec les pillages parfois sanglants de montagnes de victuailles, sous le regard bienveillant des vice-rois espagnols. L'obsession de la nourriture alimente les représentations de la *commedia dell'arte* naissante, avec ses *zanni* à l'appétit gargantuesque, et le conte de fée d'origine populaire, par le registre du merveilleux, se prête par essence à l'expression de fantasmes alimentaires de compensation (voir le *topos* de la nappe qui se remplit par magie de nourriture dans le conte inaugural). Par ailleurs la centralité de la nourriture dans le genre merveilleux, par delà les époques et les zones géographiques, renvoie de toute évidence à la valeur symbolique de certaines catégories d'aliments et de rituels de consommation et d'échange. Ce phénomène, par-delà les variations contextuelles, a attiré l'attention de spécialistes du folklore et donné lieu à des lectures anthropologiques (le lien entre certain fruits et légumes, fèves ou fruits secs, et d'anciens cultes de la fertilité, la fonction du don d'aliment dans l'échange social étudié par M. Mauss, le lien entre le banquet final et les fonctions du repas collectif des jeunes isolés dans la forêt dans certains rituels d'initiation...) ; la question de l'oralité dans le genre merveilleux a également fait l'objet de lectures comme celle de B. Bettelheim dans *Psychanalyse des contes de fées* (1976), qui se penche sur plusieurs des versions de Basile.

Il nous faut donc trouver un angle de lecture complémentaire, une voie

C. JORI

d'accès privilégiée permettant d'interroger les enjeux et les problématiques propres au projet d'écriture de Basile dans un cadre historique et culturel bien précis, en rapport avec la société littéraire de l'époque, questionnant la façon dont l'auteur réélabore et se réapproprie des motifs issus d'un matériau stratifié et archaïque. Le thème alimentaire dans *Lo cunto de li cunti* n'a jamais fait l'objet, comme cela a été le cas pour les *Contes* de Perrault dans les études de Louis Marin sur le signe culinaire et la parole mangée<sup>4</sup>, d'une étude monographique visant à éclairer son articulation avec les enjeux narratifs, linguistiques et idéologiques de l'écriture. Or on découvre là un prisme stimulant et productif pour appréhender l'œuvre, autant dans la perspective de l'élaboration rhétorique et stylistique que sur le plan des règles, normes, modèles éthiques dont ce texte constitue aussi le creuset, parfois équivoque et conflictuel – la nourriture, ses rituels d'échange et de consommation engageant une certaine façon culturelle et sociale d'être au monde, participant de la construction de processus identitaires autour des catégories du même et de l'autre, de la civilité et de la sauvagerie, tout comme ses modes de représentation impliquent une façon bien précise de se situer dans le système littéraire et la hiérarchie des genres. En glissant d'une analyse des occurrences concrètes de la nourriture dans l'intrigue à son utilisation métaphorique, nous nous interrogerons aussi sur l'étroite contiguïté qui ne cesse d'être mise en scène, et ce dès le récit-cadre, entre la bouche avide de nourriture et la bouche productrice de paroles et de discours. Basile ne donne-t-il pas aussi à voir, en une sorte de mise en figure narrative, quelque chose de la nouvelle condition du lettré courtisan dispensateur d'*intrattenimenti*, dans son rapport problématique et ambivalent avec le pouvoir princier ?

### 1. Dons et contre-dons alimentaires

La nourriture intervient le plus souvent à des articulations importantes du récit, dans chacune des trois phases canoniques du genre qui mettent en

---

<sup>4</sup> L. Marin, *La parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986. Les titres des chapitres, qui explorent les fonctions du signe culinaire chez Perrault, sont très évocateurs : « Petit pot de beurre et hachis de chair à pâté ou les charmes de la voix (*Le petit chaperon rouge, Le chat botté*) » ; « La sauce Robert (*La belle au bois dormant*) » ; « Le boudin grillé ou le dévoiement des performatifs (*Les Souhais ridicules*) ».

scène, par delà la variation des intrigues, le processus de métamorphose auquel est soumis le héros et que les approches structuralistes ont bien mis en relief : la situation initiale (manque, conflit, éloignement) ; la mise à l'épreuve (voyage, épreuve) où s'amorce le processus de transformation du sujet ; enfin, le dénouement qui sanctionne le changement de statut social ou de rang, la métamorphose finale. Dans la situation initiale (souvent un tableau réaliste, avec un ancrage précis dans la topographie napolitaine), le besoin alimentaire dans un contexte de pénurie constitue le déclencheur de certaines fonctions invariantes mises en évidence par V. Propp<sup>5</sup>, le manque et l'éloignement du héros. Dans *Lo catenaccio* (II,9), Luciella, vertueuse cadette d'une famille misérable, va chercher de l'eau pour faire cuire des feuilles de choux glanées par sa mère, et c'est au puits qu'elle rencontre l'esclave noir qui la conduira dans un somptueux palais souterrain où débiteront ses vicissitudes. Dans *Petrosinella* (II,1), son envie irrépressible de manger du persil pousse une femme enceinte à aller en voler dans le jardin potager de sa voisine l'ogresse. Pour éviter de finir dévorée, elle lui promet de lui donner sa petite fille lorsqu'elle aura sept ans. Le moteur de l'éloignement peut être aussi le désir de consommer métaphoriquement un corps sous le signe d'Eros : la quête d'une femme à la peau littéralement blanche comme la délicieuse ricotta consommée lors d'un repas est le moteur, dans *Le tre cetra* (V,9), du voyage du prince. Le thème alimentaire se retrouve dans la situation initiale également sous forme d'un interdit, souvent en étroite corrélation avec une condition de pénurie ou pour le moins de frugalité. Sa transgression met en branle la machine narrative dans plusieurs contes : ainsi tous ceux qui mettent en scène les benêts promus à la richesse ou la fortune. Vardiello se retrouve à piller par un enchaînement comique de maladresses toutes les réserves alimentaires de la maison pendant que sa mère est partie au marché (I,4). Dans *Le sette cotenelle* (IV,4) la fille famélique d'une vieille mendicante ne peut s'empêcher de dévorer sept couennes de lard tandis que sa mère est partie glaner quelques feuilles de chou. La conséquence immédiate de ces transgressions est une punition, un éloignement, une perte ; néanmoins, dans tous ces cas, elle conduira, par une série de hasards et de rencontres, au changement de statut du héros incontinent, selon la loi du genre. Dans la situation finale, qui sanctionne justement ce changement de statut, l'aliment est aussi omniprésent : non pas tant comme substance destinée à être ingérée ou

<sup>5</sup> V. Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965.

## C. JORI

échangée que comme base du rituel de consommation festif et collectif qu'est le banquet princier. C'est le lieu où le roi, déployant son éloquence devant un auditoire occupé à mastiquer autant qu'à converser, exerce la justice, démasque les imposteurs et les opposants, l'espace privilégié du rétablissement de la vérité et de la justice. Un lien symbolique étroit se noue entre consommation de nourriture et dévoilement de la vérité<sup>6</sup>.

Entre la situation initiale et le dénouement, c'est surtout comme élément central des épreuves auquel est soumis le héros que la nourriture joue un rôle déterminant. L'offrande alimentaire est au cœur d'un système d'échange complexe de don/contre-don, où un même personnage fait tour à tour office de donateur ou de donataire. Il peut s'agir d'un objet magique offert par un donateur surnaturel rencontré par hasard. Dattes à l'aura exotique, cédrats d'où sortent de sensuelles créatures féériques, fruits secs sans doute liés à d'anciens cultes de fécondité permettent de déployer des effets spectaculaires et d'émerveiller l'auditoire. Par une ironique loi de compensation, ces aliments magiques évitent souvent à leurs possesseurs d'être dévorés par des ogres ou des bêtes féroces. Le système axiologique qui détermine l'élargissement de ces faveurs n'est toutefois guère univoque : il peut s'agir clairement de récompenser le courage, la bonté, la persévérance des héros, de réparer une injustice, une usurpation, mais aussi d'une bienfaisance qui semble l'effet d'un caprice aléatoire et réversible de la part de créatures surnaturelles toutes-puissantes.

Lorsque le héros se retrouve dans la position d'être lui-même donateur, la dimension éthique sous-jacente se dessine plus clairement. Le don alimentaire sert souvent de pierre de touche pour jauger de vertus comme l'humilité, la courtoisie, la générosité, qui sont souvent l'apanage de personnages féminins. C'est le cas dans *Le tre fate* (III,10) et dans *Le doie pizzelle* (IV,7) : Marziella, fille cadette mal aimée de sa mère est envoyée au

---

<sup>6</sup> Dans *La Palomma* (II,7) la jeune Filadoro, après avoir aidé le prince Nardo Aniello à dépasser les épreuves imposées par son ogresse de mère, est oubliée de lui à cause de la malédiction d'une vieille mendicante à qui celui-ci, par simple jeu, avait cassé avec une pierre une marmite remplie de haricots (sorte d'ironique loi de *contrappasso*). Filadoro se rend au festin nuptial déguisée en homme et voilà qu'une colombe parlante sort d'une tourte panée à l'anglaise farcie de viande, spécialité locale que l'écuyer de bouche, le *scarco*, est en train de couper. L'animal magique rappelle son ingratitude au prince et le guérit de son amnésie, réhabilitant la fiancée légitime. Là encore, la nourriture est liée à un tournant de la narration et à l'heureux dénouement.

puits chercher de l'eau pour faire cuire des carottes à la sauce verte munie d'une délicieuse petite pizza. Elle y rencontre une vieille mendiante bossue qui lui demande de partager sa pitance, ce que Marziella, « che faceva odore di regina »<sup>7</sup>, fait de bon gré. Afin de la récompenser pour sa gentillesse, son « amorosanza », la vieille femme la dote d'un pouvoir magique symboliquement lié à la bouche (cracher roses, perles et jasmins en parlant). Le don alimentaire fait également ressortir d'autres qualités : la ruse, l'intelligence, voire une *techné* culinaire, une capacité en tout cas à investir sur l'aliment en le détournant de sa valeur d'usage première. Dans *Le tre Corone* (IV,6) la princesse Marchetta est enlevée par le vent le jour de son mariage et abandonnée en pleine forêt dans la maison d'une ogresse où elle vit clandestinement. Or c'est par son savoir-faire de cuisinière que Marchetta parvient à conquérir la reconnaissance de l'ogresse qui lui accorde hospitalité et la prend à son service. La mise à l'épreuve dans cette séquence concerne des qualités domestiques marquées du sceau du féminin par excellence, l'entretien de la maison et la cuisine, l'art d'agrémenter la table. En une sorte de dispositif civilisateur, la princesse citadine initie l'ogresse à la préparation culinaire, transformant la viande animale crue en un mets raffiné selon un processus décrit avec minutie et qui, cas unique dans le recueil, constitue quasiment la retranscription d'une recette :

'Ntiso chesto Marchetta scannaia na bella papara e delle stremità ne fece no bello spezzato e, 'mbottonatala bona de lardo arechiato ed aglie, la mise a no spito ; e, fatto quatto strangolaprievete a lo culo de lo canistro, le fece trovare na tavola tutta shiorata de rose e frunne de cetrangola<sup>8</sup>.

A partir du moment où l'ogresse est initiée au goût de la viande animale hachée menue et cuite, mijotée et agrémentée de sauces et épices variées, la voilà qui se transforme d'opposante en adjuvante, en bienveillante protectrice. Ce n'est pas tant ici le geste généreux et courtois de l'offrande que le savoir-faire technique qui préside à la transformation de la viande crue, qui explique le contre-don : « S'io saccio chi è stata la buona

<sup>7</sup> G. Basile, *Lo cunto...*, p. 775. [Marziella avait une âme de reine], Trad. F.D. p. 357.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.758. [Alors Marchetta tordit le cou à une belle oie, elle fit un bon ragoût avec les pattes, la farcit comme il faut avec du lard, et de l'origan et de l'ail, et l'enfila sur une broche. Elle roula quatre gnocchis de farine sur le fond d'un panier et décora la table de roses et de feuilles de bigaradier], Trad. F.D., p. 350-351.

## C. JORI

massara, che m'ha fatto tante belle servizie, io le voglio fare tante carizze e bruocole che non se lo porria 'magenare », proclame l'ogresse, décidée à récompenser celle dont le travail lui a procuré ce plaisir : « l'hai fatta da mastro e t'hai sparagnato na bella 'nfornata drinto a sto cuorpo. Ma, pocca hai saputo fare tanto e m'haie dato gusto, io te voglio tenere chiù de figlia »<sup>9</sup>. Dans *Cagliuso* (II,4), la chatte fidèle et compatissante du misérable Cagliuso, fils cadet d'un paysan dont elle constitue le seul héritage, décide de porter en offrande au roi des produits de la chasse et de la pêche, oiseaux et poissons évoqués avec une grande précision lexicale et toponomastique. Pendant des semaines, chaque matin à l'aube, la chatte, avatar féminin du valet de comédie astucieux et providentiel et préfiguration féminine du *Chat botté* de Perrault,

se consignava a la marina de Chiaia o a la Preta de lo Pesce, e abbistanno quarche cefaro gruosso o na bona aurata, ne la zeppoliava e portava a lo re (...). Quarch'otra vota correva sta gatta dove se cacciava, a le padule o a l'Astrune, e comme li cacciature avevano fatto cadere o golano o parrella o capofuscolo, ne l'auzava e lo presentava a lo re co la medesema 'masciata<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 760. [Si j'apprends qui est cette brave ménagère qui m'a si bien servie, je la couvrirai de plus de caresses et de brocolis qu'on ne saurait imaginer. (...) Tu as travaillé comme un maître et tu as évité de finir engloutie dans ma panse. Puisque tu as su si bien travailler et m'as donné tant de plaisir, je veux te considérer comme ma propre fille], Trad. F.D., p. 351. Cette séquence a un pendant inversé dans le conte *Li Siette palommielle* (IV,8). Là aussi une jeune fille aventureuse, cadette de sept frères partis à l'aventure et dont elle suit les traces, se retrouve à vivre cachée dans la maison d'un ogre misogyne. Ses frères lui enjoignent, si elle veut rester vivre avec eux clandestinement, de toujours partager le moindre bout de nourriture avec une chatte magique vivant dans le foyer, ce qu'elle accomplit avec zèle jusqu'au jour où, épluchant des pois chiches, elle trouve une noisette et oublie d'en donner la moitié à la chatte. Celle-ci révèle alors sa présence au maître des lieux. Ayant failli à la mise à l'épreuve, loin d'obtenir l'hospitalité de l'ogre comme ce fut le cas pour Marchetta, Cianna n'échappe à la dévoration cannibale que par le meurtre de celui-ci par ses frères. La transgression de l'interdit alimentaire, la désobéissance à l'injonction du partage alimentaire l'oblige à dépasser d'autres épreuves avant de les retrouver : la conséquence immédiate, le châtement symbolique, est la perte des frères bienaimés transformés en colombes, leur éloignement jusqu'au dénouement.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 326-328. [elle entreprit d'aller (...) sur la Chiaia ou aux Marchés aux poissons. Là, avisant quelque gros mulot ou quelque belle dorade, elle les rapinait aussitôt et les portait au roi (...). D'autres fois, la chatte courait là où l'on chassait, dans les marais ou vers les Astroni, et quand les chasseurs avaient fait tomber un loriot ou une mésange ou une fauvette, elle les extorquait habilement et les présentait au roi avec le même



Modes de l'oralité dans le *Cunto de li Cunti*

En renonçant à la satisfaction immédiate de ses instincts de prédation, par une habile opération de camouflage des signes, la chatte transforme la nourriture en moyen d'obliger le roi, ainsi qu'en signe trompeur et illusoire de la puissance et de la richesse du donateur, Cagliuso. Comme ce sera le cas chez Perrault (où les offrandes sont le fruit direct de la chasse du chat, et non d'une activité humaine que l'animal s'approprie comme c'est le cas chez Basile), le gibier est détourné de sa fonction première, transformé en valeur-signes par l'adjuvant magique, habile et rusé. Le contre-don du roi sera l'invitation de Cagliuso à la Cour, la main de sa fille assortie d'une riche dot.

Que peut bien nous révéler le fonctionnement du don alimentaire des enjeux éthiques qui travaillent souterrainement l'œuvre de Basile, au-delà de motifs attachés à son origine archaïque et populaire ? Les rubriques initiales et le proverbe final de *Le doie pizzelle* et de beaucoup d'autres exaltent la libéralité et la courtoisie – des vertus conformes à l'éthos aristocratique, comme en témoigne l'expression figurée « che faceva odore di regina » attribuée à un personnage populaire. Des vertus renvoyant à une tradition bien constituée, notamment pour ce qui est l'apanage du féminin, avec tout un éventail allant de l'humilité à la gentillesse, y côtoient néanmoins un certain nombre de qualités dont l'étiquetage est plus problématique. Les considérations d'Anne Defrance<sup>11</sup> sur l'oscillation de valeurs que révélerait le fonctionnement des échanges d'aliments chez Perrault sont très stimulantes pour le contexte napolitain du premier quart du *Seicento*, même s'il n'y a évidemment pas de phénomène comparable à la montée de la classe bourgeoise ayant accès à des biens, titres et charges en France à la fin du règne de Louis XIV. Selon cette lecture, le modèle économique mis en place par le chat chez Perrault serait de l'ordre du placement monétaire, et donc, de l'ordre bourgeois. L'aliment offert au roi constitue une forme d'investissement à long terme, ce système entrant en compétition avec l'ordre aristocratique de la transmission par héritage. Ce conte célèbre aussi bien chez Basile que chez Perrault les mérites de la

---

compliment], Trad. F.D., p. 164.

<sup>11</sup> A. Defrance, « Matières, manières de dons alimentaires dans quelques contes de Charles Perrault », in P. Kœppel & T. Van Ton That (dir.), *Colloque Nourriture et littérature (Université d'Orléans, 24-26 avril 2002)*, Editions des Trois Plumes, 2003, pp. 7-10.

## C. JORI

générosité certes, de l'animal dévoué, mais aussi son industrie, son savoir-faire, sa force de travail (qui selon la moralité explicite de Perrault valent mieux que des biens acquis par héritage) tout comme le conte précédent *Le tre corone* : voilà ce qui fonde le parcours ascensionnel des personnages, en concurrence avec le règne du hasard, de la fortune, du caprice. On peut donc s'interroger aussi, dans un contexte certes différent, sur une certaine fluctuation des cours, un certain malaise dans une société en mutation, une oscillation des valeurs traduisant un moment de transition où, à Naples aussi, commence à se fissurer l'édifice séculaire de la société des rangs, avec l'émergence d'un *ceto civile* citoyen composé de notaires, marchands et avocats<sup>12</sup>.

Au-delà de cette tension entre morale aristocratique et d'autres valeurs émergentes, il nous semble que la ligne de partage la plus intéressante, sous la multiplicité des situations, est celle qui distingue les héros positifs capables de contrôler, mettre à distance leurs pulsions orales et ceux qui cèdent à leur satisfaction immédiate, incapables de différer la jouissance. L'acquisition de cette capacité fonde la structure initiatique constitutive des contes, enjeu d'un apprentissage qui passe souvent par une perte, un manque temporaire dont les héros font l'expérience douloureuse et qu'une nouvelle séquence de mise à l'épreuve leur permettra de réparer jusqu'à l'heureux dénouement de règle. Les personnages qui cèdent à leur appétit, allant jusqu'à une véritable incontinence, justifiée parfois mais pas toujours par une situation de pénurie, n'en subissent par seulement les conséquences négatives sur le plan de l'intrigue, bien que réparables après passage d'épreuves ultérieures. Ils sont souvent présentés par Basile, (il y a là une autre sorte de sanction symbolique, celle du comique), sous un jour grotesque. La virtuosité des métaphores et des similitudes, le registre de la déformation hyperbolique donnent à voir avec brio ces enchaînements inéluctables qui conduisent à l'abandon aux pulsions, dans un crescendo exubérant où la richesse lexicale du dialecte est mise à profit. Dans *Le sette cotenelle* (IV,7), la faim irrépressible de la mendicante Saporita la bien nommée l'expose aux tentations du fumet des sept couennes dans la marmite malgré l'interdit maternel. Basile ne renonce pas à ici et là à une

---

<sup>12</sup> Basile fait d'ailleurs quelques allusions épisodiques, dans les rubriques du récit-cadre, à ce destinataire possible du recueil, un lectorat citoyen potentiel, à même d'apprécier l'évasion des activités quotidiennes qu'autorise l'écoute ou la lecture de contes ainsi que la langue locale, autant que le cénacle étroit des petites cours napolitaines et des Académies.

Modes de l'oralité dans le *Cunto de li Cunti*

pointe ou un *conchetto* ingénieux :

Ma non tanto vollevano drinto a lo pignato quanto le vollevano 'n canna, perché l'addore che ne sciva l'era na desfida mortale a lo campo dell'appetito e na zitazione *ad informanno* a la banca della gola ; tanto che, resiste e resiste, all'utemo, provocata da lo shiauro de la pignata, tirata da la cannarizia naturale e tirata pe la canna da na famme che la rosecava, se lassaie correre a provarene no pocorillo (...) dette de mano a la seconna (...) l'una appriesso l'autra ne le vrociolaie tutte sette<sup>13</sup>.

L'enchaînement de circonstances qui amène le nigaud Vardiello à piller les réserves en nourriture de la maison n'est pas en reste, quoique plus sobre du point de vue lexical<sup>14</sup>. Le rire sanctionne un écart, une disproportion, une infraction. Le cas le plus flagrant de cette stigmatisation comique concerne l'unique récit d'où le merveilleux est absent, *Lo Compare* (II,10). Un parasite vivant dans un *casale* à la périphérie de Naples, s'introduit avec un prétexte à chaque repas dans le foyer d'un riche marchand, Cola Iacovo, et de sa femme. Basile pousse à bout le procédé baroque du catalogue, exhibant la richesse lexicale du dialecte en un feu d'artifice de variations synonymiques et d'hyperboles. Le comique frappe ici, évidemment, l'« indiscrezione », le rapport incontrôlé à la nourriture étant à l'origine d'une infraction sociale aux règles du vivre ensemble et de l'hospitalité :

<sup>13</sup> G. Basile, *Lo cunto...*, p. 718. [Mais tandis qu'elles bouillaient dans la marmite, elle les sentait bouillir dans son gosier et l'odeur qui s'échappait du plat était un défi mortel sur le champ de bataille de son appétit, une citation *ad informandum* à la banque de sa langue. Elle résista tant qu'elle put, mais, à la fin des fins, aiguillonnée par le parfum de la marmite, poussée par sa gourmandise naturelle et le gosier tirillé par la faim qui la rongait, elle se hasarda à en goûter une lichette (...) elle mit la main sur la deuxième (...) et, ainsi de suite, l'une après l'autre, elle les engloutit toutes les sept], Trad. F.D., p. 332-333.

<sup>14</sup> Tout d'abord il tue la poule de la basse-cour en l'assommant par mégarde d'un coup de rouleau de pâtisserie. Pour tâcher d'y remédier il s'assoit sur les œufs pour les couvrir et en fait une omelette. Le chat renverse le tonneau de vin sur la nappe immaculée après avoir volé la poule en broche. Dans un geste tragi-comique, avant le retour de sa mère, le nigaud choisit de s'ôter la vie en avalant un pot entier de noix confites dont sa mère lui a fait croire qu'il s'agit de poison (cette ingestion censée être fatale ne fera donc que provoquer une bonne indigestion) et en s'enfermant, comme dans un tombeau... dans le four. L'imagerie carnavalesque convoquée ici évoque bien le caractère mortifère que représente tout abandon régressif à une sorte d'oralité primitive, la contiguïté de la mort et de l'ingestion (les noix confites-poison, le four-tombeau).

## C. JORI

...schiaffannose da miezo a miezo fra lo marito e la mogliere, (...) operava li diente comme a preta de macena e gliottenno sano e l'uno e l'altro boccone non aspettanno l'altro (...) se ne pigliava la strata a fare li fatte suoie, lassanno Cola Iacovo e Masella co no parmo de naso. Li quale, vedeenno la poca descrezzione de lo compare, che comme a sacco scosuto se 'norcava, cannariava, ciancolava, 'ngorfeva, gliotteva, devacava, scervecchiava, piuzzava, arravogliava, scrofoniava, schianava, pettenava, sbatteva (...) quanto 'n c'era in tavola, non sapevano che fare pe scrastarese da tuorno sta sangozuca (...) <sup>15</sup>.

## 2. Banquets de cour et repas cannibales

L'apprentissage rattaché à l'oralité est certes inhérent au genre merveilleux, participe de son caractère initiatique, atteste de traces de rituels archaïques et se rattache à des structures qui transcendent les conditions de production de l'œuvre de Basile. La richesse des lectures psychanalytiques tirant parti de cette thématique est emblématique, comme celle que livre Bruno Bettelheim au sujet du conte *Hansel et Gretel* des frères Grimm<sup>16</sup>. L'image de la maison de pain d'épices, dont les deux enfants dévorent toit et fenêtres, est appréhendée comme le symbole de la mère originelle nourrissant généreusement l'enfant de son propre corps, tandis que la sorcière-ogresse aux tendances cannibales personnifie les aspects dangereux et destructifs de cet abandon régressif et sans limites à la dépendance du

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 422. [...il se glissait tout net entre femme et mari (...) actionnait sa denture comme on le fait d'une meule et engloutissait tout sans mâcher, (...) ensuite il partait faire ses affaires, plantant là Cola Iacovo et Masella avec une trogne longue comme ça. Devant l'impudence de ce compère qui, comme un sac percé, enfournait, engloutissait, entonnait, et croquait, déchiquetait, dévorait, hachait, ingurgitait, lacérait, mordait, nettoyait, raclait, rapinait et vidait tout ce qui était sur la table, les deux époux ne savaient que faire pour se débarrasser de cette sangsue (...)], Trad. F.D., p. 206.

<sup>16</sup> « Jeannot et Margot », in B. Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, R. Laffont, 1976, pp. 239-249. La lecture de Bettelheim vise à réhabiliter la valeur thérapeutique et la richesse symbolique du genre merveilleux : à travers le langage des images qui lui est propre et qui répond ainsi aux angoisses orales et d'abandon que vit inconsciemment tout jeune lecteur, ce récit apprendrait ainsi à l'enfant que pour survivre et conquérir son indépendance il faut faire preuve d'esprit d'initiative et d'intelligence, au lieu de céder aux plaisirs immédiats et régressifs de la satisfaction orale.

Modes de l'oralité dans le *Cunto de li Cunti*

corps maternel, à la symbiose originaire. S'agissant de cerner les enjeux de l'écriture de Basile en relation avec le contexte napolitain du début du *Seicento*, on pourrait lire dans cette opposition entre ceux qui maîtrisent leur pulsion orale et ceux qui s'y abandonnent une sorte de mise à distance, voire de mise en spectacle grotesque ayant valeur d'exorcisme du monde des instincts, de l'animalité. La société napolitaine connaît au début du siècle une période de mutations et de fortes tensions qui déboucheront sur la révolte de Masaniello : exode rural massif, paupérisation, hausse de la fiscalité et du prix des denrées alimentaires, début de l'affirmation du *ceto civile*, tensions internes à l'aristocratie, achat de titres de *barone* bradés par l'administration coloniale... Nous sommes au cœur d'un processus de construction identitaire de groupes sociaux citadins et le rituel de l'*intrattenimento* courtisan dont participent les contes de Basile, tout comme les fêtes, les modes vestimentaires ou alimentaires, participerait selon M. Rak d'un même exigence de distinction, de différenciation sociale : « La pratica del racconto, come altre pratiche di corte, tendeva a produrre differenze, era un modo per i gruppi sociali di dedicare crescenti risorse alla produzione di marche che segnassero i confini semici della loro identità »<sup>17</sup>.

La présence massive dans les *cunti* d'ogres et d'ogresses, le plus souvent comme antagonistes éliminés au dénouement, acquiert ici toute sa portée. Ces créatures sembleraient de prime abord figurer le visage le plus extrême et effrayant du désir oral incontrôlé, de cet excès dans la voracité, allant jusqu'à la transgression radicale des interdits alimentaires : la consommation de viande humaine, crue ou cuite. Bien que ces créatures échappent à toute interprétation univoque, notre hypothèse est que c'est en partie par la représentation d'un certain nombre de figures de l'altérité que les contes contribuent au renforcement des frontières symboliques, des marques de distinction propres à l'élite urbaine et courtisane à un moment où celle-ci ménage des stratégies de l'ordre du symbolique afin de renforcer la cohésion du groupe. A travers la représentation de la nourriture se construit aussi, en filigrane, toute une dialectique entre les catégories de l'identité et de la différence, du même et de l'autre : la nature et la culture,

---

<sup>17</sup> M. Rak, *Logica della fiaba : fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, p. 209. Michele Rak, spécialiste de Basile, nous a livré des analyses approfondies des principaux thèmes des contes en les mettant en rapport avec le contexte historique, en croisant les outils de l'anthropologie culturelle et de la sociologie de la littérature.

## C. JORI

la civilité et la sauvagerie. La rencontre fortuite avec des ogres ou des ogresses a lieu dans un espace indéterminé et étranger, lieu de marge lugubre et terrifiant, opposé à l'espace familial, ancré réalistiquement dans la topographie de Naples et ses environs, de la situation initiale : hutte dans une forêt obscure, grotte, précipice, île éloignée, montagne inaccessible. Ces créatures sont hybrides, métamorphiques, à la frontière entre les royaumes minéral, animal et végétal, comme en témoignent les métaphores et les similitudes qui les caractérisent. Dans la *descriptio* de leur laideur difforme, à travers le dispositif très codifié du catalogue qui fragmente le corps monstrueux, inversion parodique des descriptions érotisées de beautés féminines, seule l'évocation des *zanne* hypertrophiques (cros ou défenses ?) désigne par métonymie à la fois l'animalité (similitude avec les sangliers, les *puorce sarvaticce* dont ils pratiquent par ailleurs la chasse) et le caractère monstrueux du cannibalisme. Dans *Li sette palommielle* (IV,8), un ogre misogyne, ayant découvert Cianna dans sa maison, aiguise ses défenses comme un couteau pour la dévorer : « pigliaie na preta de Genova e ontala d'uoglio commenzaie ad affilare le sanne »<sup>18</sup>. Il y a là une sorte d'inversion parodique de la figure de l'écuyer tranchant, le *scarco*, aiguissant quant à lui les couteaux destinés à hacher menu la viande animale cuite pour les festins princiers, et emblème, nous le verrons, de la civilisation des bonnes manières analysée par Norbert Elias. Dans *La palomma* (II,7), le portrait de l'ogresse que le prince rencontre dans un bois met l'accent sur le caractère hypertrophique des organes de manducation, ainsi que sur la béance de la bouche dévoreuse : « Era la vocca sannuta comm'a puorco, granne comm'a scorfano, steva comm'a chi pate de descenzo, vavosa comm'a mula (...) »<sup>19</sup>. Les similitudes sont souvent puisées dans la sphère de l'animalité, comme dans cette énumération hyperbolique définissant l'ogre de *Verdeprato* (II,2) qui, par une ironique loi de *contrappasso*, sera massacré par la jeune fille à laquelle il s'apprêtait à offrir une hospitalité douteuse (sa graisse permet de soigner le fils du roi qu'elle aime et qu'elle veut guérir) : « l'uerco, ch'era cchiù cannaruto de carne de cristiano che non è la lecora de la noce, l'urzo

<sup>18</sup> G. Basile, *Lo cunto...*, p. 792. [il saisit une meule, la huila comme il faut et commença à affûter ses cros], Trad. F.D., p. 366.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 378. [sa bouche était hérissée de cros, comme celle d'un sanglier, large comme celle d'une rascasse, béante comme celle qui souffre du haut-mal, baveuse comme celle d'une mule], Trad. F.D., p.186.

Modes de l'oralité dans le *Cunto de li Cunti*

de lo mele, la gatta de le pescetielle, la pecora de lo sale (...) »<sup>20</sup>.

On le voit, le registre est constamment suspendu entre le comique parodique, avec une accumulation grotesque d'attributs de la laideur, et un certain nombre de détails allant dans le sens du terrifiant, du lugubre, de l'*orrido*. Pour ce qui est du mode de consommation, Basile puise ses images dans la terminologie de la boucherie, de l'abattage (*far macello*). La dévoration cannibale est évoquée le plus souvent par le biais d'expressions idiomatiques figurées dialectales comme *fare mesesca*, *far scapece* ou *fare no piccatiglio*. Ces images récurrentes induisent un effet d'atténuation ironique et euphémistique par rapport à la sauvagerie de la dévoration. La *mesesca* est un mode de préparation de la viande, coupée en menus morceaux, fumée et séchée avant consommation, et la *scapece* est une sauce piquante au vinaigre, d'origine espagnole, dans laquelle on fait mariner viande et poissons. Contrairement à Perrault (ou aux frères Grimm), à aucun moment Basile n'évoque une quelconque prédilection pour la chair crue, ni d'ailleurs pour celle tendre des enfants qui en accentuerait le caractère terrifiant, comme ce sera le cas pour l'ogre du *Petit Poucet* ou la reine de race ogresse de la *Belle au bois dormant*<sup>21</sup>.

Sur le plan de l'adjectivation, c'est le champ lexical de la bestialité, de la sauvagerie, qui qualifie le degré de transgression de l'interdit alimentaire. Le courtisan Corvetto doit défier « n'uerco, lo chiù bestiale e sarvateco che fosse stato maie all'Orcaria »<sup>22</sup>. Néanmoins certaines figures d'ogres et

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 304. [l'ogre, qui était gourmand de chair humaine plus que le tarin ne l'est de la noix, l'ours de miel, le chat de petite friture, la chèvre de sel (...)], Trad. F.D., p. 154.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 998. Au-delà même de l'emploi figuré, même chez les terribles ogres habitant l'île de l'Orcheria dans *Le tre cetra* (V,9), une amorce de processus civilisateur, la cuisson..., plus précisément le rôtissage, est à l'œuvre, comme en témoigne leur vieille mère s'adressant au prince voyageur : « Figlio mio (...) si t'abbestano tre figlie miei, che so' lo maciello de le carne umane, non te pregio pe tre caalle, ca miezo vivo e miezo arrostuto te sarrà catalietto na tiella e seputura no ventre ! » [Mon enfant (...) si mes trois fils, qui sont de vrais abattoirs de chair humaine, t'aperçoivent, je ne donne pas trois sous de ta peau, tu finiras mi-vivant, mi-rôti, une poêle en guise de catafalque, et un ventre en guise de sépulture !], Trad. F.D., p. 453. Nous trouvons même une ogresse qui utilise une herbe aromatique, le persil, pour assaisonner ses sauces (II,1).

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.572. [l'ogre le plus féroce et sauvage qu'on eût jamais vu au Royaume des Ogres], Trad. F.D., p. 270.

## C. JORI

ogresses semblent plus débonnaires. L'ogre de *Viola*, un simplet, vassal du prince, qui croit avoir engendré une jeune fille avec un pet et dont les penchants cannibales ne sont nullement évoqués dans le récit, tout comme l'ogresse de *Petrosinella*, habitent un bourg à la périphérie de la ville. Ils apparaissent dans leur potager, ce sont les voisins des héros, englobés dans l'espace proche et familial du *casale*. Se dessine donc une typologie complexe, un large éventail dans le mode de représentation allant de la sauvagerie plus radicale à une rusticité moins inquiétante, de l'hyperbole grotesque et de la parodie burlesque à l'*orrido*. Par ces attributs – animalité, sauvagerie, mais aussi simplicité rustique – l'ogre des *cunti* semblerait donc se constituer comme un avatar mi-monstrueux mi-grotesque de cette figure de la différence, de la marginalité sociale par excellence qu'est le vilain. Le contexte historique des premières années du XVII<sup>e</sup>, où des disettes dans les campagnes provoquent un exode rural massif, rend d'autant plus plausible cette hypothèse d'une sorte d'exorcisme de la figure du *villano inurbato*, source de nouvelles formes de tensions sociales dans la capitale étudiées par M. Rak :

La società dei ranghi registrava, nel suo immaginario, con difficoltà l'insediamento dei nuovi gruppi, l'inurbamento selvaggio (...). I libri di etichetta prevedevano regole per i gentiluomini e ne avrebbero previste anche per l'emergente popolo civile (...). Il racconto, come altre pratiche di Corte, tendeva a produrre differenze<sup>23</sup>.

La satire du *villano inurbato* est très présente dans la littérature napolitaine justement à cheval entre les deux siècles, notamment dans le théâtre *cavoto* : le *farse cavaiole*, prenant pour cible les paysans habitant Cava dei Tirreni, près de Naples, rustres, parasites et simplets, sont particulièrement appréciées par la bourgeoisie citadine émergente. Migliorini nous apprend que dans certains dialectes *orco* signifie paysan. Ce regard porté par les élites citadines sur les masses paysannes de l'intérieur des terres perdure jusqu'en 1799, lorsque certaines gazettes napolitaines, relatant les exactions commises par les troupes de paysans *sanfedisti* dans les campagnes de l'intérieur en réaction à l'instauration de la république jacobine, font état d'épisodes de cannibalisme... La représentation de Basile a certes pu aussi se nourrir d'autres figures de la marginalité et de la monstruosité sociale qui peuplent l'imaginaire de cette période : on songe

---

<sup>23</sup>

M. Rak, *Logica della fiaba...*, p. 123.



Modes de l'oralité dans le *Cunto de li Cunti*

aux brigands, ou aux pratiques vampiresques attribuées aux sorcières, utilisant de la graisse d'enfants pour leurs rituels, lors des procès de l'Inquisition (leur absence totale des contes est symptomatique en plein climat post-tridentin, l'ogresse cumulant les attributs cannibales et les pouvoirs magiques)<sup>24</sup>. Mais le grand archétype présent en filigrane est évidemment l'homme sauvage, l'habitant du Nouveau Monde. Dans les comptes rendus des missions d'évangélisation des Jésuites dans les campagnes plus ou moins reculées du Royaume, des terres comme la Calabre n'étaient-elles pas qualifiées, d'ailleurs, de *Indias por acà* ? Dans *Le tre cetra* (V,9), le prince Tadeo se lance dans un long périple autour du monde en quête d'une épouse. C'est dans l'espace éloigné et exotique d'une île perdue dans l'océan sur la route des Indes – un détail géographique très rare dans un paysage dominé par l'indétermination féérique – qu'il rencontre les vieilles mères d'une tribu de terribles ogres : « llà pigliaie no vasciello cchiù gruosso e passaie a la vota dell'Indie (...) ficchè arrivaie all'Isola dell'orche (...) »<sup>25</sup>. On est tenté de voir dans ce détail géographique l'influence des récits de voyages et chroniques du Nouveau Monde, objet de curiosité des lecteurs européens, riches en détails truculents sur la pratique de l'exo-cannibalisme :

Un indiano della Nova Terra ritrovata dal Vespucci si vantava (...) di haver mangiato a' suoi di' più di trecent'huomini et in una città dove quel nostro italiano (Vespucci) dimoro' da 27 giorni ei vidde per le case di questo e quello quarti d'uomini insalati e appiccicati alle travamenta, come appresso di noi si fa' de' porcelli et massimamente vidde salsiccie pur fatte di carne umana, le quali tenevano in luogo di cosa delicata : anzi che si maravigliavano che i nostri non mangiassero delle carni de' nemici, quali dicevano movere appetito e esser di maraviglioso sapore<sup>26</sup>.

La polarité entre espace citadin de la Cour et maison de l'Ogre sous-tend déjà, avant Perrault, l'œuvre de Basile : elle est particulièrement sensible dans un conte, *Lo Polece* (I,5). A la suite d'un caprice de son père,

<sup>24</sup> Pour toutes ces questions voir G. Galasso, *L'altra Europa. Per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia*, Lecce, Argo, 1997.

<sup>25</sup> G. Basile, *Lo cunto...*, p. 998. [il embarqua sur un navire plus gros et prit la route des Indes (...) il arriva à l'île des ogresses]. Trad. F.D., p. 452.

<sup>26</sup> G.A. Astolfi, *Scelta, curiosa et ricca officina di varie antiche e moderne Istorie*, Venezia, 1602, I. 23. Cet extrait de chronique est cité dans une note par M. Rak, *Lo cunto...*, p. 123.

## C. JORI

le roi d'Automonte, la princesse Porziella est contrainte d'épouser un ogre qui l'arrache à son palais pour l'emmener au cœur d'une forêt profonde, peuplée d'animaux sauvages. Le décor est lugubre, avec référence infernale en toile de fond, et la maison n'est pas sans rappeler la description des cabanes indigènes :

A sto luoco nigro comm'a cimmenera appilata, spaventuso comme facce de 'nfierno 'n c'era la casa dell'uerco, tutta tappezzata e aparata 'ntuorno d'ossa d'uommene che s'aveva cannariato (...). Ma chesto non fu niente (...) perché, iuto a caccia, l'uerco tornaie a casa tutto carreco de quarte d'accise, dicenno : « Mo non te puoie lamentare, mogliere, ca non te coverno ! eccote bona munizione de companateco (...) vuoglieme bene, ch'io non te faccio mancare lo mazzeco »<sup>27</sup>.

La maison de l'ogre est ici associée à un anti-monde, sous le signe d'une inversion frôlant la parodie burlesque, où le mari décore le nid conjugal d'ossements, assure la subsistance de son épouse par son activité de chasse de viande humaine, et envisage, pour célébrer ses noces paysannes avec sa communauté marginale, son *parentado* d'ogres, d'offrir à son épouse des *puorce sarvateche*. Dans la plainte de la jeune Porziella, contrainte au jeûne par l'impossibilité de partager le régime alimentaire singulier de son mari, c'est sur le mode du regret de la nourriture de cour que Basile développe le pathos de la tirade, tout en ménageant un écart de registre burlesque par l'évocation d'épaisses substances culinaires en pleine élégie : « sto 'n potere de no zifierno, che no me porta a casa autro che quarte d'uommene e piezze d'accise (...). E pure so' figlia de re e puro so' cresciuta a pappalardielle e puro me so' vista drinto a lo grasso ! »<sup>28</sup> Face à son interlocutrice, une vieille paysanne qui l'arrachera à son triste sort, la nourriture abondante de la Cour devient la marque métonymique de son

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.114. [Dans ce lieu sombre comme une cheminée encrassée, épouvantable comme une gueule d'Enfer, se trouvait la maison de l'ogre, toute tapissée et pavée avec les ossements des hommes qu'il avait dévorés. (...) Mais tout cela ne fut rien (...), car de la chasse où il était allé, l'ogre revint bientôt chargé de quartiers d'hommes qu'il avait trucidés et lui dit : « Tu ne te plaindras pas, femme, que je ne m'occupe pas assez de toi ! Voilà d'amples munitions de bouche (...) aime-moi, (...) tu ne manqueras pas de mangeaille »], Trad. F.D., p. 72.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.114. [je suis tombée entre les mains d'un vilain diable qui ne me rapporte à la maison que des quartiers d'hommes assassinés (...) moi, qui suis fille de roi, et qui ai toujours été nourrie de mets délicats, entourée de luxe ! ], Trad. F.D., p. 72.

Modes de l'oralité dans le *Cunto de li Cunti*

appartenance sociale, de sa qualité morale, de son identité perdues. L'évocation nostalgique des *pappardelle*, variété de pâtes épaisses souvent assaisonnées de sauces au ragoût, est aussi significative : le renvoi à la *techné* humaine transformant les produits céréaliers de la terre met au jour l'opposition sauvagerie/culture qui sous-tend la tirade. C'est justement au début du siècle que les pâtes commencent à supplanter les *foglie*, choux et brocolis, comme élément de base de l'alimentation des Napolitains.

En revanche certaines descriptions de banquets princiers mettent l'accent sur le processus civilisateur qui préside à la préparation des mets. Le banquet de l'avant-dernier conte, *Le tre cetra* (V,9), est décisif, puisqu'il prépare le dévoilement de la vérité dans le récit-cadre :

Ora, mentre s'apparecchiavano feste spantose e banchette de stordire e li cuoche spennavano papere, scannavano porcelle, scortecavano crapette, lardiavano arruste, scommavano pegnate, vattevano porpette, 'mottonavano capune e facevano mill'autre muorze gliutte, venette a na fenestrella de la cocina na bella palomma (...)<sup>29</sup>.

Au-delà du registre hyperbolique typique du genre avec son imagerie digne du pays de Cocagne (*spantose, da stordire, mill'autre muorze gliutte*) que l'on retrouve par exemple dans le banquet final du célèbre conte *La Gatta Cenerentola* (I,6) avec son défilé de spécialités locales, l'énumération donne à voir autre chose : à travers la vivacité de l'hypotypose, Basile montre le processus à travers lequel la viande des animaux de basse-cour, (déjà domestiqués donc, la viande sauvage ne trouvant pas sa place dans ce catalogue), est tranchée, rôtie, farcie, bouillie ou gratinée. Difficile de ne pas songer à l'analyse désormais classique de Norbert Elias sur le processus de civilisation des mœurs caractéristique de la société de cour à l'âge classique<sup>30</sup>. La codification des usages de table, en particulier des règles de dégustation de la viande (désormais consommée découpée en petits morceaux, comme le pain, sur un tranchoir) et de la préparation des assaisonnements et des sauces est au cœur des manuels de politesse et de

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 1011. [Or, tandis qu'on préparait des fêtes éblouissantes et des banquets étourdissants, et que les cuisiniers plumaient les oies, égorgeaient les cochons de lait, écorchaient les chevreaux, lardaient les rôtis, écumaient les marmites, hâchaient les viandes, farcissaient les chapons, et préparaient mille autres petits plats fort goûteux, une belle colombe apparut à une fenêtre de la cuisine], Trad. F.D., p. 457-458.

<sup>30</sup> N. Elias, *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Levy, 1991.

## C. JORI

savoir-vivre, destinés aux élites et à l'éducation de leurs enfants, qui fleurissent à la Renaissance. Les opérations considérées désormais comme répugnantes parce que rappelant le lien entre la consommation de viande et l'abattage de l'animal tendent à être refoulées, reléguées dans le hors-scène, dans les coulisses des cuisines. Séparées du moment et du lieu de la dégustation, elles sont confiées à un ensemble de spécialistes maîtrisant les techniques de la cuisson, de l'assaisonnement et du découpage tels le cuisinier spécialiste des sauces et l'écuyer tranchant, le *scalco* ou le *trinciante*, dont l'art très normé et ritualisé fait l'objet d'un traité, *Il trinciante*, assorti de plaques anatomiques, publié à Venise en 1582. Il est curieux que dans *Ninnillo e Nennella* (V,7), le jeune héros, abandonné dans la forêt par ses parents et séparé de sa sœur, soit recueilli par un prince bienveillant qui, pour parfaire son éducation, lui fait apprendre justement le métier de l'écuyer de table, art honorable et vertueux ; sa sœur, sortie d'une baleine, l'aperçoit en train d'aiguiser des couteaux sur la terrasse du palais<sup>31</sup>. Les gestes à adopter face à la viande, aux sauces, strictement réglementés, visent à renforcer le sentiment de distinction sociale de ceux qui en ont la maîtrise, eu égard aux manières barbares ou rustiques des ces figures fantasmatiques de l'altérité que sont le vilain ou l'homme sauvage. Signalons, parmi de nombreux ouvrages ayant trait aux usages de table, le célèbre manuel de recettes de A. Latini publié justement à Naples en 1692. L'art de *trinciare* la viande y est étroitement associé aux idées de noblesse et de modernité :

*Lo scalco alla moderna : ovvero l'arte di ben disporre li conviti con le regole più scelte di scalcheria insegnate, e poste in pratica, a beneficio de' professori, ed altri studiosi, da Antonio Latini da Colle Amato, Essercitato nel servizio di vari Porporati, e' Principi grandi. Dove s'insegna il modo facile, e nobile di Trinciare, fare Arrosti, Bolliti, Stufati, varie Minestre Signorili...*

---

<sup>31</sup> Un métier, un art d'élite donc dont Ninnillo est fier, associé à l'honneur et à la vertu, à une sorte de "promotion sociale" au sein du monde courtois. Un *scarco* est évoqué lors d'un autre festin nuptial : il coupe la tourte d'où sort une colombe parlante qui rappelle au prince son amnésie amoureuse, et il est donc associé au rétablissement de la vérité et de la justice, dans *La Palomma* (II,7).

### 3. L'*Orcheria* : l'envers indicible et irreprésentable de la Cour ?

Mais les frontières sont-elles véritablement si nettes entre le lieu du repas somptueux, réglé et discipliné de la Cour et celui des repas cannibales des ogres, bestiaux et incontinents ? Dans certains replis du texte, les frontières entre l'ici et l'ailleurs semblent plus brouillées qu'elles n'en avaient l'air. La transgression la plus radicale d'un interdit alimentaire qui apparaisse dans le recueil, loin d'avoir lieu dans une cabane au fin fond d'une forêt *servateca*, se déroule au cœur de l'espace du pouvoir princier : entre les cuisines et les salons de la cour. Il s'agit de *Sole, Luna e Talia* (V,5), dont s'inspire *La Belle au Bois dormant* de Perrault. Une reine jalouse découvre l'escapade érotique de son mari qui a arraché la princesse Talia à son sommeil enchanté de cent ans dans un palais au fond d'un bois. Elle enjoint au cuisinier de tuer en cachette les deux enfants fruits de ces amours illégitimes qu'elle a enlevés, afin de les servir à son mari volage, leur propre père : cas unique, dans le recueil, de potentielle dévoration d'enfants. (Il s'agira chez Perrault d'une reine-mère de "race-ogresse", figure de la mère œdipienne, jalouse de son fils, qui désire dévorer elle-même ses propres petits-enfants). Ce qui se présentait comme la valeur-signe de la civilisation des bonnes manières, la sauce et la préparation culinaire, ne semble plus servir dans cet univers de faux-semblants qu'à masquer la sauvagerie monstrueuse de la transgression suprême : le massacre des enfants et l'endo-cannibalisme... et peu importe, finalement, que cela soit évité par l'entremise d'un cuisinier compatissant et que la reine jalouse soit démasquée et punie au dénouement. Le cuisinier de cour, figure providentielle d'adjuvant, antithèse du *secretario* complice de la reine, figure emblématique de la polémique anti-courtisane, substituée à la viande des enfants celle de deux tendres chevreaux, avec toute la symbolique sacrificielle qui leur est associée : « Lo cuoco, ch'era teneriello de permone (...) apparecchià dui crapette 'n cento fogge »<sup>32</sup>. L'art virtuose et raffiné de la cuisine (voir l'hyperbole '*n cento fogge*'), l'assaisonnement et la mise en sauce apparaissent comme un art de la tromperie, voire du trompe-l'œil dans l'optique inhumaine de la reine jalouse – ce que souligne avec ironie le double emploi des diminutifs *vezzeggiativi* avec rime interne : « chillo core de Medea commannaie a lo cuoco che l'avesse scannate e fattone diverse

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 948. [Par bonheur le cuisinier avait le poumon tendrelet (...) accomodant plutôt deux petits chevreaux de mille manières], Trad. F.D., p. 432.

menestrelle e saporielle, pe farele magnare a lo nigro marito »<sup>33</sup>. Comme ce sera le cas chez Perrault, malgré la différence de situation, paradoxalement il s'agit aussi pour la reine, afin de masquer la monstruosité de la transgression, « d'appliquer la cuisine (la sauce Robert) à ce qui en est l'antithèse (la chair crue), de soumettre aux règles de la recette culinaire, une viande qui en marque la transgression (la chair humaine) »<sup>34</sup>. De ce fait, la scène du repas royal oscille entre le registre macabre et le burlesque, du fait d'une sorte de double quiproquo tragi-comique autour du plaisir éprouvé par le roi son époux : « mentre lo re mangiava co no gusto granne dicenno : "Oh commo è bono chesto (...) ! », essa sempre deceva : "Magna, ca de lo tuo mange !" »<sup>35</sup>, ce qui finit par susciter une scène de ménage domestique ; le lecteur hésite entre l'horreur et le rire. Dans *Le tre cetra* (V,9), lors de la préparation du banquet célébrant les noces du roi avec l'esclave sarrasine, double de l'esclave du récit-cadre, une colombe, animal magique qui n'est autre que l'incarnation de la fée sortie du cédrat tuée par l'usurpatrice, sera à son tour déplumée, bouillie par le cuisinier et mitonnée en pâté sur ordre de sa rivale. Celle-ci craint d'être démasquée par l'animal parlant et ordonne qu'on en fasse un '*ngrattenato*, une tourte gratinée. La jalousie et la cruauté de ces deux reines meurtrières confinent à la sauvagerie : dans les deux cas, le raffinement de la préparation culinaire, le '*ngrattenato* ou la *menestrella*, sert à masquer la violence du meurtre, des instincts, des passions négatives de la jalousie et l'ambition, à l'image de la duplicité et de la tromperie qui régissent les rapports dans le monde de la Cour.

La civilisation des bonnes manières décrite par Elias refoule vers le hors-scène la cruauté de l'abattage de l'animal ; or, dans la description du banquet nuptial citée un peu plus haut, si la préparation culinaire intervient dans la séquence finale de l'énumération, l'accent est mis dans la première partie, à travers l'énumération ternaire des verbes, sur l'étape crue et sanglante qui précède (*spennavano papere, scannavano porcelle,*

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 948. [la mégère, nouvelle Médée au cœur de pierre, ordonna à son cuisinier de les égorger et d'accomoder, avec leurs morceaux, des soupes et des ragoûts destinés à la table de son infortuné mari], Trad. F.D., p. 151.

<sup>34</sup> L. Marin, *La parole mangée...*, p. 151.

<sup>35</sup> G. Basile, *Lo cunto...*, p. 948. [tandis que le roi mangeait, pantelant lui aussi de plaisir, en disant : « Ah! Ma mère, que ce plat est bon (...)! » elle répétait en écho : « Mange, ce que tu manges t'appartient ! »], Trad. F.D., p. 432.

Modes de l'oralité dans le *Cunto de li Cunti*

*scortecavano crapette*). C'est peut-être le signe que l'opération de Basile est moins rassurante et univoque qu'il ne semble : ne s'agit-il pas aussi, finalement, sous le voile de la fiction et par la médiation métaphorique de l'*Orcheria*, de dévoiler l'envers du décor, les basses opérations de cuisine, les coulisses inquiétantes et violentes du monde de la Cour ? M. Rak fonde son interprétation de *Lo cunto de li cunti* sur une vision largement métaphorique de l'Ogre, inspirée de son étymologie de figure infernale : visage de l'abîme, il absorberait en lui tous les aspects les plus terrifiants du réel, tout ce qui a trait au corps, à son délitement dans la maladie et la mort, mais aussi à la violence des rapports de domination sociaux<sup>36</sup>. Si les deux espaces de la Cour et de la maison de l'Ogre ne semblent exister et se construire que dans un rapport d'opposition réciproque, ils se découvrent aussi un potentiel inquiétant d'enchevêtrement, d'interpénétrabilité, l'un menaçant d'être réabsorbé au sein de l'autre... :

Corte e Orco sono due luoghi complementari e due termini ricorrenti nel racconto fiabesco e nella cultura barocca. Quando si racconta della Corte il discorso tocca prima o poi un mondo parallelo della diversità, del pericolo e della morte. Quando si racconta dell'Orco si allude prima o poi al mondo oppressivo e rischioso della Corte<sup>37</sup>.

L'*Orcheria* ne serait-elle que l'envers immontrable, indicible, irréprésentable de la Cour ? En relisant les contes, nous croisons bien d'autres figures de princes, rois ou reines, qui loin d'incarner une forme de vertu, de justice et de prodigalité, sont l'emblème du caprice, de l'arbitraire, voire d'une cruauté sans bornes dans l'exercice du pouvoir<sup>38</sup>. Dans *Corvetto*

<sup>36</sup> « L'Orco di questi racconti viene dal profondo, come dice il suo nome latino, dal mondo oltre la vita e sotto la terra. È un'immagine connessa all'oscurità e all'oltretomba (...). L'Orco è nascosto da qualche parte del corpo, da dove emerge paurosamente giorno dopo giorno sotto forma di rughe, distorsioni, dolori, segno di un declino inevitabile. », in M. Rak, *Logica della fiaba...*, p. 52.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>38</sup> Relisons *Lo polece* (I,5) : ce qui a conduit la malheureuse princesse Porziella au mariage avec l'ogre sauvage chasseur de chair humaine, c'est un caprice inconséquent de son père désœuvré, roi d'Automonte. Après avoir engrossé une puce jusqu'à ce qu'elle ait la taille d'un eunuque (en la nourrissant du sang de son bras, monstrueux père nourricier...), il la fait écorcher et offre sa fille à celui qui devinera de quel animal provient la peau, n'hésitant pas à la sacrifier sur l'autel de son plaisir éphémère, de son divertissement. Où se situe la frontière entre la bestialité, la monstruosité et l'humanité – le commentaire moral de la conteuse et des spectateurs ne cessant de stigmatiser

(III,7), le conte où la polémique anti-courtisane est le plus explicite, les frontières entre le bien et le mal, la civilité et la sauvagerie, le nous et l'autre vacillent encore davantage. Corvetto, vertueux favori dans ce *'nfierno* de la Cour, suscite la jalousie des autres courtisans perfides qui incitent le roi à lui confier des épreuves impossibles pour mettre à l'épreuve sa loyauté : voler le cheval magique puis conquérir le palais appartenant à un couple d'ogres, définis comme bestiaux et sauvages mais vivant pourtant dans le plus grand raffinement. L'initiation de Corvetto au monde de la Cour passe par le meurtre d'une communauté d'ogres dont les penchants cannibales ne sont que discrètement évoqués au début : arrivé au château, il tranche avec une hache la tête de l'ogresse qui vient juste d'accoucher d'un « bello orchetiello » en utilisant la tromperie et le mensonge ; tout leur *parentado* accouru pour fêter le nouveau-né est massacré par lapidation par Corvetto : « a corpo de petrato ne fece na pizza »<sup>39</sup>. Les corps décapités ou déchiquetés des ogres sont comparés à des aliments qui se délitent (la tête de l'ogresse tombe comme une poire mûre, les autres évoquent une pizza...), comme pour suggérer, c'est ce que souligne N. Canepa dans son étude sur le carnavalesque et la logique de l'inversion chez Basile, que les véritables cannibales sont autres, sont ailleurs... Certes, l'ingéniosité et la loyauté de Corvetto sont célébrées, la tromperie mise au service des envies capricieuses de son roi n'est guère critiquée, contrairement à la perfidie des courtisans ; l'ogre est par ailleurs suffisamment connoté dans l'imaginaire comme figure négative d'antagoniste. Pourtant, sans y adhérer complètement, nous pouvons reprendre ici les conclusions de l'analyse de N. Canepa : la figure ambivalente et paradoxale de l'ogre chez Basile, en parallèle avec celle de nigauds comme Vardiello ou Peruonto, serait le vecteur d'une critique intraculturelle d'un monde à l'envers : le monde civilisé, policé de la ville et de la cour, règne de faux-semblants et de corruption. Mettant l'accent, de façon peut-être un peu trop univoque, sur les connotations positives de cet avatar de l'homme sauvage, celle-ci y voit le symbole « di un'essenza più genuina che l'uomo civilizzato vorrebbe ripescare dai fondi del suo essere iperacculturato »<sup>40</sup>, soulignant combien la

---

l'inconséquence, la folie de ce roi-père dénaturé – ?

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.580. [Corvetto, à coups de pierre, en fit une belle pizza], Trad. F.D., p.

274.

<sup>40</sup> N. L. Canepa, « Basile e il carnavalesco », in AA.VV., *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba, Atti del convegno di Zurigo (21-23 giugno 2003)*, a cura di M. Picone e A. Messerli, Ravenna, Longo Editore, pp. 47-48.



vogue pour cette forme de primitivisme culturel a été nourrie par la curiosité des Européens pour les récits sur les populations indigènes du Nouveau Monde.

#### 4. Bouches qui mangent et bouches qui racontent.

La construction narrative des contes montre bien que nous restons majoritairement à l'intérieur d'une logique inhérente à la société des rangs : c'est souvent le hasard, le caprice ou la volonté arbitraire des figures du pouvoir – rois ou princes, fées et parfois ogres et ogresses bienveillants – qui détermine le destin des héros, autant que leurs vertus et habiletés. Or c'est souvent parce qu'elles ont été amusées par un héros plongé dans une situation incongrue, ou parce que celui-ci est maladroit ou nigaud, ou que son discours les divertit, que ces puissantes figures accordent le contre-don féérique qui autorisera le changement de statut : il s'agit en quelque sorte de monnayer le plaisir du rire, de la distraction, de l'évasion qui leur a été procuré, parfois la guérison d'un état mélancolique. On est tenté d'y voir en filigrane la mise en figure narrative de la nécessité de plaire et divertir qui fonde la relation entre un lettré courtisan comme Basile et ses commanditaires. C'est précisément là où l'utilisation métaphorique récurrente de la nourriture dans le recueil trouve tout son sens : dans le récit-cadre, la relation qui unit le lecteur/spectateur à la matière du conte est présentée sous l'angle de la jouissance orale. Quel est donc le désir qui est à l'origine de tous les contes ? Il s'agit de l'envie vorace d'écouter des contes insufflée par un automate à la reine-esclave usurpatrice : « le venne cossi' caudo desederio de sentire cunte che, non potenzo resistere... »<sup>41</sup>. Une envie que le prince lui-même définit par le truchement d'une métaphore culinaire : « Non è chiù cosa goliosa a lo munno (...) quanto lo sentire li fatti d'altro »<sup>42</sup>... Il s'agit d'une de ces irrépressibles convoitises de femme enceinte, objet de croyances et superstitions locales, comme celle qui poussera la mère enceinte de Petrosinella à voler du persil dans le potager de sa voisine l'ogresse. Dans les séquences introduisant chaque conte, Basile

<sup>41</sup> G. Basile, *Lo cunto...*, p. 20. [...il lui vint un furieux désir d'entendre des contes. Ne pouvant plus résister...], Trad. F.D., p. 37.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 22. [Il n'est rien de plus savoureux au monde (...) que d'entendre des contes agréables], Trad. F.D., p. 37.

évoque également le jugement du couple princier et de leur suite sur la *performance* de chaque conteuse à travers le filtre de la nourriture : la relation entre désir et plaisir, entre le *golio* et le *gusto*, est omniprésente. *Il Mercante* (I,7), qui met en scène un adieu élégiaque à la ville comestible, est jugé « de zucaro ». Dans les deux contes qui font un sort particulier dans l'intrigue à une robuste nourriture locale, cette épaisse substance culinaire évoquée dès le titre va jusqu'à contaminer le niveau figuré du jugement esthétique par un glissement ingénieux : le conte *Le sette cotenelle* (IV,4) « ngrassaie de manera la menestra de lo gusto de lo prencepe che lo grasso sceva pe fore »<sup>43</sup> ; *Le doie pizzelle* (IV,7) « fu veramente pizza chiena che dette a lo gusto de tutte, c'ancora se ne liccano le deta »<sup>44</sup>. Le récit-cadre met en abîme une forme de contrat dont le prince Tadeo est le maître d'œuvre, lui qui fixe les règles et les rituels, les rythmes et les modalités de rémunération de la narration. Il s'agit bien pour les narratrices de mitonner pour leurs commanditaires, tel un mets délicieux, des paroles et des récits suffisamment bien construits et savoureux pour satisfaire leur appétit. La glotonnerie d'histoires et d'*intrattenimenti* de ces commanditaires voraces et puissants en fait des sortes de figures inversées des poètes affamés et miséreux qui traversent les productions satiriques de Basile ou de son ami et chef de file de la tradition dialectale, Giulio Cesare Cortese, auteur de poèmes burlesques *eroi-comici* en napolitain<sup>45</sup> : la polémique anti-courtisane, les allusions ironiques au peu de prodigalité des protecteurs et des mécènes, à la condition instable et de frugalité forcée des poètes sont récurrentes. Dans son *Viaggio in Parnaso*<sup>46</sup>, dans la lignée de Berni, Cortese se met en scène en tant que père fondateur de la nouvelle poésie dialectale en quête de légitimité, accomplissant son voyage rituel dans un Parnasse qui assume le visage mythique du pays de Cocagne, où le vin coule à flots des fontaines entre des montagnes de pâtes, de fruits et légumes. Apollon, figure

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 730. [Le conte des sept petites couennes (...) enrichit si merveilleusement la soupe du plaisir des princes que Tolla avait concoctée dans sa marmite que le gras débordait de partout], Trad. F.D., p. 337.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 789. [Le conte des deux petites pizzas fut la pizza royale qui plut tant à tous les auditeurs qu'ils s'en lèchent encore les doigts], Trad. F.D., p. 363.

<sup>45</sup> Pour situer son œuvre, et ses liens avec Basile, voir M. Rak, *Napoli gentile...*, pp. 259-292 et pp. 331-366.

<sup>46</sup> Publié en 1635, chez Ottavio Beltrano, à Naples, le poème a été republié et annoté par E. Malato : G.C. Cortese, *Viaggio in Parnaso*, a cura di E. Malato, Napoli, F. Fiorentino, 1963.

Modes de l'oralité dans le *Cunto de li Cunti*

de protecteur bienveillant et libéral (« Ca non s'accorda Museca e Dieta »<sup>47</sup> ...), lui offre, à son départ, un objet magique que l'on retrouve comme par hasard dans *Lo cunto dell'uerco* (I,1) : la nappe magique qui se remplit par enchantement de victuailles... Basile ne déplore-t-il pas lui-même, dans *La Coppella*, intermède satirique en vers qui fait office d'intermède entre les cinq journées, que pour les poètes de son époque, constamment dans le besoin, le laurier et la *foglia* ne fassent pas bon ménage ?

L'évocation du rapport au conte sous l'angle du plaisir oral suggère que pour remplir leur contrat, les dix vieilles narratrices, et derrière elles Basile, ont recours à une langue qui s'adresse aux sens, à l'imagination plus qu'à la raison. L'oralité nous conduit au cœur de l'opération linguistique et stylistique de Basile. L'élaboration littéraire du dialecte, au centre d'un dispositif de contamination éclectique et raffiné, relève en partie d'une forme d'hédonisme linguistique. Les théoriciens et défenseurs de la tradition dialectale, Basile et Cortese en tête, ont fréquemment recours aux métaphores culinaires pour défendre la douceur et l'expressivité du dialecte. Cortese, dans son *Viaggio in Parnaso*, tirant à boulet rouge contre les poètes pétrarquaisants et les adeptes de Bembo et du purisme toscan, oppose à leurs « quinci e unquanco / (...) l'Ostro e l'Astro » les « parole de Napole 'mpastate / (...) de zuccaro e méle »<sup>48</sup> ... Nous ne pouvons ici qu'évoquer quelques échantillons témoignant de cet hédonisme linguistique, justement à partir de l'exemple du travail stylistique et métaphorique sur le thème alimentaire, visant à amplifier à la fois le comique et l'érotisme. La sphère de la nourriture est constamment convoquée afin de susciter des ruptures de registre et des effets parodiques, comme dans la tirade pathétique de Porziella mariée à l'ogre sauvage de *Lo polece*. Le héros de *Lo mercante* (I,7), contraint de s'exiler de Naples, en exalte dans une tirade nostalgique les architectures comestibles : « Chi sa se v'aggio da vedere chiù, mautune de zuccaro e mura de pasta reale ? (...) addio pastenache e fogliamolle, a dio zeppole e migliaccie, a dio vruoccole e tarantiello (...), Napole, sfuorgio de Talia (...) torze meie, ve lasso dereto ». L'évocation d'épaisses et robustes substances culinaires ou de légumes peu valorisés socialement (le choux et ses variantes : *torze, foglie, broccoli*...) provoque un effet de

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 27. (Canto I, 9).

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 31 (Canto I, 22-23).

## C. JORI

rupture et de rabaissement en pleine élégie, ce qui présuppose un public suffisamment cultivé pour pouvoir saisir ce jeu polyphonique de dialogue avec la tradition *aulica*<sup>49</sup>. L'insertion de comparants inédits (jambon ou saucisson au lieu de la pourpre ou du corail pour désigner le rouge des lèvres) au sein de la *descriptio* canonique des beautés du corps féminin suscite également des effets comico-érotiques, comme lors de l'apparition de la troisième fée sortie du cédrat dans *Le tre cetra* : « na figliola tennera e ianca (...), co na 'ntrafilata de russo che pareva no presutto d'Abbruzzo o na sopressata de Nola... »<sup>50</sup>. La floraison d'allusions érotiques liées à la sphère culinaire témoigne des habiles stratégies de Basile afin de flatter les goûts de son auditoire courtisan et académique accoutumé à la sensualité raffinée des madrigaux de Marino, en suscitant une forme de plaisir et d'émerveillement à la fois sensuel et intellectuel par ces images inédites. Dans un jeu raffiné et *ingegnoso* de glissements entre sens propre au sens figuré, on passe de la consommation du repas à la consommation du corps féminin (plus rarement masculin) sous le signe d'Eros : dans *Petrosinella* (II,1), le jeune fille confiée par sa mère à une ogresse, née avec un brin d'herbe aromatique sur la poitrine, fait grimper sur ses longues tresses dans la tour où elle est enfermée un prince... qui se fait un plaisir de déguster du persil à la sauce d'amour : « se fece no pasto de chillo petrosino de la sauza d'Ammore »<sup>51</sup>. Le registre merveilleux autorise aussi parfois la réification d'une métaphore galvaudée de la tradition de la poésie d'amour profane : Betta, princesse très exigeante dans *Pinto Smauto* (V,3), fabrique de ses propres mains son futur mari, une poupée animée comestible, aux cheveux d'or et aux lèvres de rubis, en pétrissant de la pâte d'amande et du sucre imbibés d'eau de rose, de musc et d'ambre. Enfin, certaines séquences exaltent la richesse lexicale et l'expressivité des images du dialecte dans les énumérations synonymiques ou le dense tissu de tournures proverbiales<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> G. Basile, *Lo cunto...*, p. 144. [Te reverrai-je un jour, toi dont les briques sont de sucre et les murs de meringue royale ? (...) Adieu carottes et betteraves, adieu beignets et galettes, brocolis et saucisses, (...) adieu Naples, splendeur de l'Italie (...), brocolis mes amis, je vous abandonne derrière moi], Trad. F.D., p. 85.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 1002.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>52</sup> Celles évoquant l'acte de manger sont légion, comme il nous est apparu dans *Lo Compare* (I,10) ; quant au catalogue de spécialités et de mets typiquement napolitains de la tirade de *Lo Mercante*, il vise aussi à créer un effet de pittoresque et de couleur locale, à

Modes de l'oralité dans le *Cunto de li Cunti*

Au terme de notre analyse, dans la perspective d'une mise en abîme de la relation qui attache l'auteur/conteur au commanditaire/consommateur du *Cunto*, nous pouvons essayer de redéfinir les enjeux de l'apprentissage auquel sont soumis certains héros des contes, afin de restituer toute sa portée à la troublante contiguïté au sein du même organe de ces deux fonctions : la manducation, le broyage, l'ingestion et l'émission de la voix, la production d'un discours articulé. Certains contes présentent un schéma intéressant : au cœur du cheminement qu'accomplit le héros, l'acquisition d'une certaine capacité de contrôle de ses pulsions orales va de pair avec l'acquisition d'une forme de maîtrise du langage. Ce schéma est décliné de multiples façons, par différentes figures narratives, mais toutes porteuses de sens, et, peut-être, d'une portée méta-littéraire. Un modèle très positif est représenté par la chatte de *Cagliuso*, caractérisée par la mise à distance de ses instincts de prédation puisqu'elle renonce à manger les poissons et le gibier, mais aussi par son habileté à assortir ses dons alimentaires d'une rhétorique habile qui transforme la nourriture en signe (mensonger) du statut social de son maître et de son allégeance féodale au roi. Basile accorde une place privilégiée aux tirades habiles de cet animal beau parleur : « Lo signore Cagliuso, schiavo de Vostra Autezza, fi' ncoppa all'astraco, ve manna sto pesce co leverenzia e dice *a gran signore piccolo presiento* »<sup>53</sup>. Paradoxe vivant que cet animal parlant, puisque c'est par l'exercice de la parole et de la persuasion rhétorique qu'est mise à distance son animalité. Le parasite de *Lo Compare* (II,10) constitue en revanche un anti-modèle négatif. Le riche propriétaire Micco Antuono et sa femme profitent de l'absence du *compare* indiscret pour préparer un bon petit repas à consommer dans l'intimité de leur foyer : une anguille à frire, une pizza, une fiasque de vin. Mais le parasite observe la scène en cachette par le trou de la serrure et frappe à la porte ; le mari se cache sous la table après avoir dissimulé les victuailles sous le lit et dans le buffet. Le parasite radicalise alors sa pratique transgressive et provocatrice en réclamant son repas dans

---

flatter le sentiment identitaire citadin, notamment par l'évocation des pâtisseries et des *foglie*, des choux, qui constituent le plat de base aussi bien des couches populaires que de la noblesse. Sur la gourmandise des aristocrates napolitains *mangiafoglie* et *cannaruti*, leur obsession pour la nourriture : voir le témoignage de J.J. Bouchard, *Voyage dans le Royaume de Naples (1632-1634)*, a cura di E. Kanceff, Torino, 1977, p. 274-275.

<sup>53</sup> G. Basile, *Lo cunto...*, p. 326. [Le seigneur Cagliuso, serviteur dévotissime et fidélissime de Votre Altesse, vous envoie ce poisson avec ses hommages et vous dit : à *grand seigneur, petit présent*], Trad. F.D., p. 164.

## C. JORI

une tirade à double destinataire, un discours double où il raconte une anecdote fictive en déplaçant sur les éléments de la comparaison le cœur de son message (la nourriture cachée) : « m'è venuto pe li piede no serpe, uh mamma mia ! (...) fa cunto, ch'era quanto l'anguilla c'hai posta drinto a lo stipo »<sup>54</sup>. Et ainsi de suite. Le but est de démasquer par ce double langage Cola Iacovo caché sous la table, de lui montrer qu'il sait et de réclamer son repas comme un dû. Or ce dernier réadapte son comportement à cette nouvelle infraction du parasite indiscret : la provocation verbale l'autorise, en un sens, à rompre leur accord tacite et à lui adresser à son tour une longue invective de deux pages afin de dénoncer son *indiscrezione*. Le compère, piteux et confus, ne remettra plus les pieds dans le logis. Cette facétie, à la manière d'un apologue, montre donc la disgrâce brutale qui peut résulter d'un discours mal adapté à la situation, qui transgresse les codes de l'étiquette et les règles de la prise de parole en public. A l'ingestion vertigineuse et hyperbolique du parasite correspond son incapacité à émettre un discours bien réglé en accord avec les normes et les rôles sociaux dans une situation donnée, centrée ici sur les lois de l'hospitalité ; il s'agit en un sens d'une mauvaise utilisation d'un discours narratif et codé, de l'anecdote fictive chargée du message à double sens. Entre le modèle positif de la chatte et l'*exemplum* négatif du *compare*, le tout premier conte inaugural, *Lo cunto dell'uerco* (I,1), présente une véritable parabole d'apprentissage avec une figure d'ogre très atypique dans le rôle de l'agent de l'initiation. Antuono de Marigliano (un bourg à la périphérie de Naples), benêt et fainéant, est chassé par sa mère et rencontre par hasard, au pied d'une montagne, un ogre difforme qui révèle néanmoins un noble cœur et une forme de sagesse philosophique malgré son apparence monstrueuse. L'ogre décide de prendre Antuono à son service justement parce qu'il est amusé par ses raisonnements incohérents, les questions absurdes qu'il lui pose, l'inversion de la logique habituelle, le coq à l'âne : « L'uerco, che sentette sto trascuro da palo 'n perteca, se mese a ridere e, peccché le piacquette l'omoro de la vestia, le disse : "Vuoi stare a patrone ?" »<sup>55</sup>. Lorsqu'Antuono a envie de revoir sa famille, l'ogre lui offre des cadeaux magiques (la

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 426. [Un serpent est passé entre mes jambes, aïe ma mère ! Qu'il était énorme et effrayant ! Il était au moins gros comme l'anguille que tu as mise derrière cette crédence], Trad. F.D., p. 207.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.34. [L'ogre, en entendant ce discours sans queue ni tête, partit d'un grand rire, et comme l'humeur de l'animal lui plaisait, il lui dit : « Veux-tu être mon serviteur ? »], Trad. F.D., p. 40.

serviette qui se remplit de victuailles et l'âne qui défèque de l'or) que le nigaud se fait systématiquement dérober justement parce qu'il est incapable de tenir sa langue. Faisant halte dans un auberge, il est victime d'un *oste* trop rusé qui le gave de victuailles et de vin pour lui voler les objets mais surtout de sa tendance à l'incontinence verbale : il fait état du caractère merveilleux des dons de l'ogre et, avec une naïveté enfantine, se trahit en communiquant malgré lui la formule secrète qui permet d'activer les vertus magiques des objets. Antuono transgresse ainsi l'interdit verbal posé par son protecteur qui l'a mis en garde par deux fois et lui a enjoint de garder le secret. L'initiation et la résolution auront lieu avec le troisième cadeau, un bâton qui rosse celui qui prononce la formule magique. Déniaisé, Antuono apprend dans sa troisième halte à l'auberge à maîtriser son flux de paroles, à manipuler son discours et l'effet qu'il produit sur l'autre. C'est lui qui prendra ainsi le dessus sur l'antagoniste obligé de restituer les objets dérobés pour échapper aux coups. Comme le souligne aussi N. Canepa, l'initiation d'Antuono par son maître et « padre surrogato » « consiste soprattutto nell'acquisizione di un uso sapiente e controllato del linguaggio »<sup>56</sup>.

Tous ces personnages sont donc représentés dans une relation de dépendance d'une figure qui incarne une certaine forme de pouvoir, de protection symbolique, leur permettant d'assurer leur subsistance alimentaire, dont il s'agit en tout cas de solliciter la protection, l'hospitalité et la bienfaisance. On pourrait y voir, en dernière instance, une mise en abîme de ce que représente, pour le poète courtisan, l'initiation à l'univers instable de la Cour : la nécessité de savoir adapter au contexte, aux codes, aux exigences de ses commanditaires ainsi qu'aux normes de la bienséance, non seulement sa conversation, mais la pratique même de la narration d'*intrattenimento*... Peut-être ces paraboles donnent-elles aussi à voir, entre les lignes, ce qu'il peut y avoir de périlleux pour le conteur qui se hasarde dans cette entreprise : le risque de disgrâce, de malheur qui guette le courtisan maladroit, imprudent ou malchanceux qui produit un récit ambigu, ou pouvant être mal interprété. A la fin de la dernière et cinquième journée, la vieille Ciommetella raconte dans *Le tre cetra* une histoire exactement spéculaire à celle du récit-cadre, qui fait dangereusement allusion à la

---

<sup>56</sup> N. L. Canepa, « Basile e il carnevalesco », in AA.VV., *Giovan Battista Basile...*, p. 51.

## C. JORI

tromperie exercée par l'esclave sarrasine usurpatrice devenue reine qui est aussi la commanditaire/destinataire des quarante-neuf récits ; Basile met en scène les commentaires des courtisans jugeant cette narration inopportune et imprudente. La prise de risque est explicitement soulignée :

(...) parte laudaro lo sapere co che l'aveva contato, parte ne mormoraie tassannola de poco iodizio, che non doveva 'm presenza de na prencepessa schiava spubrecare li vituperi de n'otra simmele e decevano che s'era posta a no gran riseco de sconcecare lo iuoco<sup>57</sup>.

Pourtant cette infraction aux règles du jeu qui exigent que la fiction ne fasse pas publiquement allusion à l'univers réel de la Cour où le rituel prend place, aboutit au châtement final de l'esclave enceinte démasquée et supplantée par l'épouse légitime, la princesse Zoza. Dans la *Scompetura*, qui permet de boucler le récit-cadre, c'est justement cette dernière, à laquelle s'est substituée la fausse reine noire dans la *'Ntroduzione*, qui obtient du prince Tadeo la permission de raconter sa véritable histoire, son récit de vérité étant alors opposé aux fictions fantaisistes qui la présentent sous forme voilée et allusive :

non essenno usata a fegnere 'menziune ed a tessere favole so' costretta e pe natura e pe accedente a dire lo vero (...) tutta vota sapenno ca la verità non è ricevuta a la presenza de li principi, io tremmo de dire cosa che ve faccia fuorze 'nfomare<sup>58</sup>.

Mais cette précaution oratoire préalable de Zoza éveille la curiosité bienveillante du prince Tadeo, malgré les tentatives d'intimidation et les convulsions de la fausse-reine ; et ce désir d'écouter non plus des fables distrayantes mais un récit véridique est exprimé, ce qui est frappant, par des métaphores culinaires : « Di chello che vuoi (...) ca da ssa bella vocca non po' scire cosa si no 'nzoccarata e doce ». L'esclave noire, pour sa part, se serait bien passée de cette suave nourriture et aurait préféré rester ventre

<sup>57</sup> G. Basile, *Lo cunto...*, p. 1016. [les uns louèrent l'art de la conteuse, les autres murmurèrent contre son imprudence, car elle n'aurait pas dû, en présence d'une princesse maure, évoquer la malveillance d'une de ses semblables ; et l'on disait qu'elle risquait fort de gâter le jeu.], Trad. F.D., p. 460.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.1018. [n'étant pas habituée à inventer des histoires et à tisser des intrigues, je dois, par nature et par force, dire la vérité (...) nous savons bien que la vérité ne fait pas bon ménage avec les princes ; c'est pourquoi j'hésite à raconter des choses qui pourraient vous enflammer], Trad. F.D., p. 461.



vide, « essere diuna de sti cunti »<sup>59</sup>...

Les deux récits consécutifs, la fiction-miroir *Le tre cetra* et le récit "de vérité" de Zoza de la *Scompetura* ont donc pu être entendus par le prince Tadeo, maître de cérémonies, et ils ont eu le pouvoir de démasquer l'usurpatrice. Peut-être est-ce une façon voilée de traduire l'aspiration à ce que les hommes de lettres, par leur habileté narrative, leur aptitude à manipuler le langage, puissent obtenir un pouvoir réel, déclencher par leurs paroles bien agencées un certain nombre d'effets à la manière des formules performatives prononcées par les créatures merveilleuses. Ce nouveau type d'habileté pourrait être le vecteur de nouvelles formes de métamorphoses au sein de l'ordonnement rigide de la société des ordres. Comme l'écrit M. Rak : « Certamente contano il capriccio del principe e il gioco della fortuna, conta ormai però anche l'abilità di chi sa manovrare il discorso. Il passaggio di rango avviene attraverso una verità che è assicurata solo dalla letteratura che produce e gestisce la finzione – che cattura e convince »<sup>60</sup>. Le dénouement singulier du *Cunto de li cunti*, avec sa structure en boucle et ses jeux de miroir, célèbre donc, en un sens, le pouvoir de dévoilement de la fiction littéraire, fiction accoucheuse de vérité qui se découvre la capacité d'éveiller le *golio* et de satisfaire le *gusto* de nobles et puissants commanditaires.

**Costance JORI**

**Université Sorbonne Nouvelle Paris 3**

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.1018. [Parle comme tu le désires (...) car d'une si jolie bouche ne peuvent sortir que friandises et douceurs] ; [elle aurait donné le doigt de la main pour ne pas avoir à ingurgiter ce récit], Trad. F.D., p. 461.

<sup>60</sup> M. Rak, « Il sistema dei racconti nel *Cunto de li cunti* », in AA. VV., *Giovan Battista Basile e l'invenzione...*, p. 27.