

Le récit (du) déclassé

PAR

GÉRARD GENOT

Dans une confrontation, ce qui importe le plus est de saisir la non-coïncidence, bien que l'on ne puisse confronter que ce qui est analogue.

V. Chklovski, *Chudožestvennaja proza*, Moscou, 1961.

O. On a proclamé récemment la mort du comparatisme¹, et si l'on entendait par là certaine forme de notes comparées de blanchisseuses de divers pays, nul n'aura, et moins que tout autre celui qui écrit, d'objections. Sur un autre plan, toutefois, comparaison *peut* donner *raison*, si l'on rend à ce terme son sens noble et premier de mesure d'une progression: ce qu'est, sauf erreur, la littérature. On ne peut manquer d'être irrité, au cours de recherches sur les structures² littéraires, par cette insidieuse et pertinente question: supposons que la formalisation de deux récits livre des « formules » identiques, comment procéder pour « rendre compte de la différence »; mais surtout, comment formaliser cette différence, de telle sorte que l'on n'ait pas à s'en

1: *Poétique*, n° 1, 1970, p. 2; précisons toutefois que le terme est affecté d'ésotériques et prudents guillemets.

2: Certains termes par nous employés pouvant prêter à équivoque, on nous permettra ici de préciser l'acception particulière et invariable dans laquelle nous les prenons.

Référent: vécu à quoi renvoie un signe (v.).

Sémantique: étude des significations (v.), et notamment de la relation des signes (v.) et des symboles (v.) aux référents (v.).

Sémiologie: théorie des systèmes de signes, selon laquelle tout système de comportements anthropologiques peut être saisi et analysé comme un système de communication, et donc de signes (Granger 1968:133).

Sémiotique: pratique inscrite dans la théorie sémiologique (exemple: la sémiotique littéraire); comme adjectif: qui vise à la production d'un *sens* (v.).

Sémique: qui a trait aux sèmes (unités minimales *tactiques* de sens), et notamment à leurs relations calculées sans considération sémantique (v.) de leur regroupement pratique en symboles (v.) accessoirement pourvus d'un référent (v.).

Sens: valeur fonctionnelle d'un élément dans une structure (v.); en particulier

remettre à la mauvaise méthode du *cas par cas*? Jusqu'à un certain point de l'analyse, il est indispensable de donner priorité absolue à l'homologation et à sa condition, la réduction, et donc de considérer la question précédente comme non pertinente; mais il faut qu'elle le devienne, sans quoi, il semble (ce n'est pas absolument sûr, à vrai dire) que ce n'est plus de littérature que l'on parlera. Il est sans doute trop facile de conclure par un non-lieu, et de se résigner à la légère inconséquence qu'il peut y avoir à postuler des structures générales, par exemple, de la narrativité, pour ensuite affirmer que deux récits différents ne peuvent être valablement confrontés; cette mauvaise conscience éclate dans l'interdit tacite qui provisoirement prohibe à l'analyse structurale l'étude de textes explicitement dérivés les uns des autres, et cela pour deux raisons vraisemblables: (a) la défiance du structuralisme à l'égard de certaines historicisations hâtives (dont celles du « structuralisme génétique »); (b) la terreur de tomber dans les chausse-trapes du jugement de valeur et de l'appréciation esthétique-hédoniste. Le soussigné se contentera de rappeler que la présence simultanée de deux textes issus l'un de l'autre entraîne les deux constatations évidentes et les deux questions simplettes qui suivent: (a) c'est le même texte ; (b) ce sont deux textes différents ; (c) a-t-on le droit

celle qu'il reçoit de son intégration en une unité du niveau théoriquement postulé supérieur (Benveniste 1966: 127).

Signe: vécu renvoyant à un autre vécu (Granger 1971: 72); à considérer comme entité purement transitive, inanalysable (ce qui domine y est le *renvoi* et la *combinabilité*).

Significations: par convention, toujours pluriel; « renvoi à ce qui échappe à une certaine structuration manifeste, dans une expérience. » (Granger 1968: 112). Somme virtuelle des *sens* (v.) possibles d'un symbole (v.), historique, cumulative et amorphe par définition.

Structure: « modèle qui soit en mesure d'expliquer le jeu complet des relations entre les éléments et des transformations de ces derniers, et qui permette en outre de prévoir les conséquences que la modification d'un des éléments entraîne pour tous les autres. » (De Lillo 1971: 165).

Symbole: vécu, ou image (visuelle, verbale, mentale) d'un vécu, apte à représenter, soit un autre vécu, soit une construction sémique (v.); instance typique de *médiation* (Lévi-Strauss 1958: 248), introduisant des constantes entre elles compatibles, couplées à des constantes incompatibles et enclenchant ainsi la narration: le symbole tend à conserver une part de son autonomie (intransitivité, opacité): sons sens (v.) n'efface pas entièrement ses significations (v.), et il est analysable en parties elles-mêmes aptes à accéder au statut de symbole; le symbole se dégrade en signe (v.) à travers le processus de l'allégorisation.

de comparer, de mesurer l'un à l'autre les *deux états* de ce texte, ou ce texte et *son autre*? (d) *quoi* mettre face à face? Afin de chercher des solutions, on s'appuiera sur un exemple éculé: l'adaptation par La Fontaine (*Le Faucon*) de la nouvelle V,9 du *Décameron*, connue sous le faux titre de *Federigo degli Alberighi*³.

1. TEXTE ET CONTEXTE. On supposera que l'on a ici deux actualisations variantes d'un même récit, dont on pourra proposer parfois un *modèle* partiel (ou mieux un simulacre permettant de considérer chacun des deux textes par rapport à l'autre, en laissant quelque peu de côté le sacro-saint ordre chronologique, qui peut parfois être anti-historique). Comme il s'agit d'une opération d'exploitation d'un texte préexistant, il faut se tracer une esquisse des *codes* de production de l'« utilisateur » du texte 1. Mais il est utile de distinguer entre les codes implicites, intratextuels, vraisemblablement inconscients ou livrés à la conscience sous une forme aliénée, et dont on acquiert une connaissance *a posteriori* par l'analyse interne et intertextuelle – et les codes explicites, extratextuels (métalittéraires), conscients (mais souvent tournés), et en un certain sens *a priori*. Ces derniers peuvent aisément être indiqués, ne présupposant pas la connaissance interne du texte. Le seul problème (et il est d'une importance telle qu'il sépare, à vrai dire, le positivisme du structuralisme) est celui de la pertinence d'un code donné à un message donné, même et surtout, si cette pertinence a été affirmée par le producteur ou les consommateurs constituant avec celui-ci une culture homogène⁴. Dans le cas de La Fontaine, cette pertinence est assez aisée à établir *en gros*, par cet argument que les *Contes* appartenaient à la littérature de consommation, à cette littérature qui procède par schémas *attendus* d'un public bien défini; au reste La Fontaine a explicité et appliqué une « théorie du conte » assez nette⁵.

1.1. *Théorie du conte*. Un système d'*anti-règles* définit, pour le siècle le plus normatif, les « libertés » (les non-conformités à d'autres genres) qui constituent le « genre » du conte, souvent par opposition. (a) On ne fait point de distinction entre les termes de *conte* et de *nouvelle*, que La Fontaine emploie indifféremment comme des synonymes:

3: Pour la bibliographie de cette question, v. Genot 1971a: 567–568.

4: Genot 1971b.

5: Genot 1971a: 568–571.

les récits de Boccace et ceux qu'en tire La Fontaine appartiennent au même *genre*. Ce qui signifie, entre autres choses, que La Fontaine lisait dans les nouvelles de Boccace ce que nous lisons (tout comme lui-même) dans ses propres contes.

(b) La *matière* du conte (ses figurations) doit être érotique, licencieuse, voire allègrement obscène:

Qui voudrait réduire Boccace à la même pudeur que Virgile ne ferait assurément rien qui vaille, et pécherait contre les lois de la bienséance en prenant à tâche de les observer.⁶

Par là, le conte s'oppose à l'érotisme frustré et indéfiniment aiguïté du *roman*, dont Pellisson, ami de La Fontaine, écrivait à Maucroix :

Gens de romans n'ont point d'engin jusques à la nuit de leurs noces.⁷

(c) Le *ton* du conte doit être joyeux, les aventures « positives », c'est-à-dire à issue heureuse:

Il a cru que dans ces sortes de contes chacun devait être content à la fin ... à moins qu'on ne lui [au lecteur] ait rendu les personnes trop odieuses, mais il n'en faut point venir là, si l'on peut, ni faire rire et pleurer dans une même nouvelle.⁸

Les rares exceptions témoigneront de sollicitations plus fortes, telle que la volonté de correspondre au goût du public en satirisant le clergé régulier. Le conte, là encore, exclut le pathétique du roman(esque).

(d) La règle des règles étant de plaire, c'est-à-dire de se conformer, en l'occurrence, à l'attente, de la part du public, de textes de pure (et gaillarde) distraction, le conte n'a même pas à (feindre d') instruire (comme la comédie); licencieux, son amoralité passe aisément à l'immoralisme: sa « moralité » s'oppose à celle de la fable.

(e) Le conte est donné comme *variation* par rapport à un récit antérieur considéré comme bien commun.

1.2. *Tactique des choix*. Les choix opérés par La Fontaine dans le *Décameron* sont significatifs de cette valeur particulière du conte⁹. On se bornera à rappeler: (a) que ces choix témoignent d'une évidente et nécessaire insensibilité à la structure d'ensemble du livre, et traitent

6: Préface d'édition 1665b.

7: Cité par G. Couton, in La Fontaine, *Introduction*.

8: Préface de l'édition de 1666.

9: Genot 1971a: 573-578.

celui-ci comme ses imitations tardives; (b) qu'ils engagent à considérer qu'à tous égards l'adaptation de la nouvelle V,9 est exceptionnelle: on peut dès lors penser que la distance majeure qui a été ici franchie permettra mieux de cerner les mécanismes de la transformation¹⁰.

2. LE DOMAINE DE L'IDENTITÉ. Il se situe au niveau de l'intrigue globale, et d'une figuration couverte par les mêmes *noms*; le résumé préliminaire de la nouvelle est aussi valable pour le conte:

Federigo degli Alberighi ama e non è amato, e in cortesia spendendo si consuma, a rimangli un sol falcone, il quale, non avendo altro, dà a mangiare alla sua donna venutagli a casa; la qual cio'sappiendo, mutata d'animo, il prende per marito e fallo ricco.

L'analyse de la logique du récit peut se faire approximativement de la façon suivante (aussi bien pour la nouvelle que pour le conte):

1. Federigo aime Giovanna/Clitie (mariée)
2. Federigo se ruine
3. Federigo n'obtient pas Giovanna
4. Federigo se retire à la campagne avec un faucon
5. Giovanna perd son mari
6. Giovanna se retire à la campagne avec son fils
7. Le fils veut le faucon
8. Federigo donne le faucon (à manger) à Giovanna/ne donne pas le faucon au fils
9. Le fils meurt
10. Giovanna prend Federigo pour mari

On voit d'emblée que certaines propositions (2/5, 4/6) présentent des analogies, et que le récit s'organise autour de la notion de possession, de perte et d'acquisition, ainsi que sur la base d'une progressive réduction du nombre des acteurs en jeu.

2.1. *Formules du récit.* Le résumé qui vient d'être donné n'est pas, on le voit, assez rigoureux pour permettre un calcul logique convenable: les formes discursives y masquent les rapports profonds de la narrativité, lesquels sont, pour chaque récit singulier, simples et peu nombreux. On procèdera donc à une transcription qui uniformise en formules *standard* les propositions logiques dissimulées sous les pro-

10: On s'appuie ici sur les principes énoncés in Genot 1972 et appliqués in Genot 1971d.

positions discursives. On adopte les signes suivants, servant à établir les formules:

\mathcal{S} = relation (ou modalité) « savoir »		\wedge = « et » (simultanéité)
\mathcal{V} = - - « vouloir »		\rightarrow = « puis » (consécution)
\mathcal{F} = - - « faire »		\Rightarrow = « entraîne » (conséquence)

Pour le récit présent, on pose les symboles suivants:

F = Federigo		a = avoir
G = Giovanna		$\sim a$ = ne pas avoir
M = mari de G		\bar{a} = perdre ou donner
E = enfant de G		
R = richesses de F		
O = faucon de F		

La transcription se fera par indication de la relation, et disposition canonique des symboles, selon l'ordre: [prime actant, second actant, tiers actant]. Les formules suivantes se transcrivent ainsi :

a(X, Y) \rightarrow X possède Y	}	le signe [+] unit deux symboles dans la même fonction; le signe [,] indique changement de fonction, selon l'ordre canonique adopté
a(X+Z, Y) \rightarrow X et Z possèdent Y		
a(X, Y+W) \rightarrow X possède Y et W		
\bar{a} (X, Y, Z) \rightarrow X donne Y à Z		
\bar{a} (X, Y, \emptyset) \rightarrow X perd Y (nul n'y gagne)		

2.2. *Situations*. Le récit peut se transcrire comme une série de « situations » définies comme des *ensembles*; la règle de constitution de ces ensembles est la coprésence des symboles qu'ils contiennent, compte n'étant pas tenu des relations s'établissant entre les éléments de l'ensemble. On peut ainsi ramener le récit à la succession de situations-ensembles suivante :

$$\begin{aligned} S_1 &= \{F, G, M, E, R, O\} \\ S_2 &= \{F, G, M, E, O\} \\ S_3 &= \{F, G, E, O\} \\ S_4 &= \{F, G, E\} \\ S_5 &= \{F, G\} \end{aligned}$$

A ce niveau, l'action se définit comme la *suite des transactions* d'une situation à une autre, suite qui peut s'exprimer par la formule

$$\begin{array}{ccccccc} S_1 & \rightarrow & S_2 & \rightarrow & S_3 & \rightarrow & S_4 & \rightarrow & S_5 \\ T_1 & & T_2 & & T_3 & & T_4 & & \\ [-R] & & [-M] & & [-O] & & [-E] & & \end{array}$$

2.3. *Relations*. La « situation » est une notion valable pour une description très sommaire, mais déjà assez précise pour inscrire le récit dans une typologie première. Mais chaque situation doit être décrite en termes ultérieurs de *relations de ses éléments deux à deux*, ce qui peut se faire par énumération de ces relations, ou au moyen d'une matrice (le produit cartésien de l'ensemble par lui-même) qui montrera, pour une relation donnée, sa présence explicite [+], implicite [(+)], son absence [-] et [(-)], et/ou sa non pertinence [∅]. On admet par convention de disposer verticalement les *sujets* (prime actant) de la relation, horizontalement les *objets* (second ou tiers actants). On retiendra que la notion de non-pertinence rend compte: (i) de la nature typologique du récit, (ii) de sa progression (puisque la non-pertinence d'une relation peut, dans la progression du récit, résulter de l'élimination d'un élément). Afin de ne pas surcharger le tableau, on donnera en entier la tabulation de la situation S_1 , mais on simplifiera les matrices suivantes en éliminant les relations qui ne sont jamais pertinentes dans ce récit (il s'agit d'éliminer M, R, O de la colonne des *sujets* de la relation « avoir », qui est la base logique de constitution des tableaux).

Situation $S_1 = \{F, G, M, E, R, O\}$

Matrice complète des relations simples

	F	G	M	E	R	O
F	∅	-	∅	∅	(+)	(+)
G	-	∅	(+)	(+)	∅	∅
M	∅	∅	∅	∅	∅	∅
E	∅	∅	∅	∅	∅	∅
R	∅	∅	∅	∅	∅	∅
O	∅	∅	∅	∅	∅	∅

On doit ajouter les deux formules complexes (formules de motivation) et complémentaires:

$$\begin{aligned} & \mathcal{V}(F, [a(F, G)]) \\ & \sim \mathcal{V}(G, [a(F, G)]) \end{aligned}$$

La progression du récit se fait à travers la modification liée de diverses relations, qui aboutissent, après un échange de termes et de fonctions, à la situation d'équilibre

	R	M
F	+	
G		+

où $M = F$ et $G = R$, ce qui montre que E et O ont le statut de médiateurs dans le passage de la première situation S_1 à la situation S_5 .

2.4. *Motivations.* On peut indiquer comme motivations des relations complexes unissant, à l'intérieur d'une « situation », un élément et une relation, laquelle relation est la contradictoire d'une relation binaire présente dans la situation ; la relation entre l'élément et la relation inactuelle (contradictoire d'une relation actuelle) est \mathcal{V} (« vouloir ») ; cette relation complexe est conditionnée par une autre relation complexe, dont seule intéresse l'actualisation, liant un élément et une relation actuelle par la relation \mathcal{S} (« savoir »). On peut ainsi écrire la suite des motivations inscrites dans les situations successives.

$$\begin{array}{l}
 S_1 \left\{ \begin{array}{l} \mathcal{V}(F, [a(F, G)]) \\ \sim \mathcal{V}(G, [a(F, G)]) \end{array} \right. \\
 S_3 \left\{ \begin{array}{l} \mathcal{V}(E, [\bar{a}(F, O, E)]) \\ \mathcal{V}(G, [\bar{a}(F, O, E)]) \end{array} \right. \Rightarrow \mathcal{S}(E, [a(F, O)]) \\
 S_5 \left\{ \begin{array}{l} \sim \mathcal{V}(F, [a(F, G)]) \\ \mathcal{V}(G, [a(F, G)]) \end{array} \right.
 \end{array}$$

On voit que les motivations assignées à S_3 sont cruciales, en ce sens que la modalité du vouloir et celle du savoir y sont dans une relation complexe, qui peut s'exprimer par la transcription suivante du récit pour cette zone:

- (a) $\mathcal{V}(E, [\bar{a}(F, O, E)]) \rightarrow \mathcal{V}(G, [\bar{a}(F, O, E)])$
 (b) $\bar{a}(F, O, G) \wedge \sim \mathcal{S}(G, [\bar{a}(F, O, G)]) \wedge \sim \mathcal{S}(F, [\sim \mathcal{S}(G, [\bar{a}(F, O, E)])])$

3. LE SYSTÈME DE L'ADAPTATION. On a insisté sur l'armature logique du récit parce que c'est elle qui sous-tend en commun les deux transformées que l'on a décidé de confronter. C'est aussi que toute modification permettant de passer de l'une à l'autre des transformées sera transcribable (et transcrite) en une formule logique à déduire de celles de la métaforme commune, en son niveau logico-syntaxique. L'adaptation peut jouer à divers niveaux, selon les définitions culturelles de l'identité et de la différence quant au récit, selon les intentions, conscientes ou non, conformistes ou infractionnelles, de l'instance de production (auteur + déterminations particulières, définies par examen externe ou interne, comme on l'a fait préliminairement en I.). On peut s'efforcer d'homologuer les *fables* (ou *histoires*) et de discriminer les *sujets* (ou/et *discours*), ou confronter les textures *syntaxiques*, *sémantiques*, *verbales*¹¹. Notre intention étant de parvenir à délimiter exactement les effets d'une transcription hétérochronique et hétérotopique, nous confronterons les systèmes *logico-syntaxique*, *symbolique* et *verbal* afin de voir comment peut s'inscrire dans une structure *sémique* fondamentale¹² le bouleversement et la restructuration de tout un système à partir de la transformation de quelques-uns de ses éléments, et par conséquent de toutes les relations du système.

3.1. *Ordre du récit*. Les changements dans la disposition syntagmatique de formules identiques entraîne des modifications de sens pertinentes. On en enregistre deux.

3.1.1. *L'enfant et le faucon*. Les *par.* 10–11 et les *v.* 130–135 présentent des successions différentes (I = maladie):

- (a) $a(F+E, O) \rightarrow a(E, I) \rightarrow \mathcal{V}(E, O)$
 (b) $a(F, O) \wedge \mathcal{S}(E, [a(F, O)]) \rightarrow a(E, I) \rightarrow \mathcal{V}(E, O)$

(La formule $\mathcal{V}(E, O)$ est une simplification de $\mathcal{V}(E, [\bar{a}(F, O, E)])$; de telles simplifications sont permises quand on ne considère que la valeur transactionnelle d'une formule). La formule (a) représente la

11 : Pour « fable » et « sujet », *Théorie de la Littérature* : 268 ; pour « histoire » et « discours », Todorov 1966 : 126–127 ; pour les niveaux « syntaxique », « sémantique » et « verbal », Todorov 1969 : 18.

12 : Genot 1972 et 1971d ; pour le rapport avec les catégories de Todorov 1969, v. Genot 1971c : 116.

situation dans le récit de Boccace, la formule (b) dans le récit de La Fontaine. La logique est peu différente, car on peut déduire.

$$(a') a(F+E, O) \Rightarrow \mathcal{S}(E, [a(F, O)])$$

de sorte que la seconde formule est substituable à la première. Mais on a en fait dans le récit II (La Fontaine) une disposition syntagmatique qui est:

$$(b') a(E, I) + \mathcal{V}(E, O) + \mathcal{S}_{\text{pass}}(E, [a(F, O)])$$

Dès lors, les différences logiques qui pouvaient sembler minces acquièrent du poids: système économique et motivations changent de nature. Sur le plan économique, on a:

$$(a'') a(F+E, O) \rightarrow a(E, O)$$

$$(b'') a(F, O) \rightarrow a(E, O)$$

Le but visé, ainsi décrit, apparaît comme perfectionnement d'une jouissance en (a''), comme transmission pure et simple en (b''): les rapports de possession sont très différents. Quant à la motivation, alors qu'elle est également répartie, en (a) comme en (b), entre les deux premières formules, l'antéposition, en (b'), de [a (E, I)], impose l'inscription de l'opérateur de motivation immédiatement à sa suite, mettant en œuvre et manifestant la règle PHEPH (*post hoc ergo propter hoc* ou assomption de la consécution en conséquence). La postposition corrélatrice de [$\mathcal{S}(E, [a(F, O)])$] a pour effet secondaire de permettre une expansion qualificative de [O], qui aboutira, on va le voir, à appliquer à celui-ci une connotation négative (O⁻), par l'affectation de la modalité « avoir entendu dire », laquelle permet d'inscrire comme *parodique* (verbalement) et *ironique* (figurativement)¹³ le discours rapporté (v. 134–140) sur l'excellence du faucon.

3.1.2. *Salutations*. La séquence de la visite de G à F (*par.* 20–21 et v. 166–173) est articulée différemment en I et en II (S = salut):

$$(a) \bar{a}(G, S, F) \rightarrow \bar{a}(F, S, G)$$

$$(b) \bar{a}(F, S, G) \rightarrow \bar{a}(G, S, F)$$

En premier lieu, chez Boccace, il s'agit expressément de commencer

13: On entend le terme au sens de Frye 1969: 434, qui l'oppose explicitement au *romanesque*.

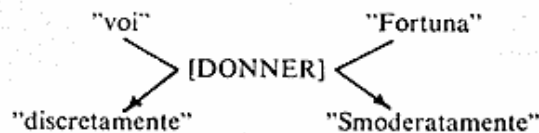
un échange de libéralités verbales, pour lequel l'ordre de succession des actions (et donc des propositions logiques) est fondamental: il s'agit d'un schéma syntagmatique antérieur à la naissance de la « politesse ». En second lieu, l'institution d'une séquence discontinue

$$\bar{a}(F, R, G) \dots \rightarrow \dots \bar{a}(G, S, F) \dots \rightarrow \dots \bar{a}(F, O, G)$$

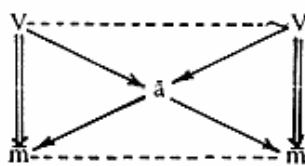
montre que c'est à ce point que commence un processus de *réciprocité* dans la donation (mais non un processus d'échange, puisque l'on joue explicitement sur l'ambiguïté de \bar{a} (= donner ou perdre) et sur les modalités \mathcal{V} et \mathcal{P}).

3.2. *Economie du récit*. On examinera ici divers problèmes qui se posent à la confrontation entre niveaux singuliers des deux récits, que ce soit sur le plan des structures simples ou sur celui des structures complexes que sont les expansions ou suppressions.

3.2.1. *Le prologue sémique*. Après la synopsis et l'enchaînement (*par.* 1-2) qui disparaissent, on peut considérer le *par.* 3 et les v. 1-5 comme un prologue exposant la (une) structure axiologique fondamentale, une *moralité*¹⁴ proleptique. Celle de I est riche et subtile :



A l'aide de symboles ($V = \text{voi}$, $m = \text{discretamente}$):



14: C'est souvent en ce lieu et sous cette forme que se manifeste, dans certains types « primaires » (non primitifs!) de récits, le schéma sémique axiologique du texte. Weinrich 1970: 30 définit la « morale » comme « la traduction du récit en style argumentatif ». La construction ici visée est *sémique* au sens où elle oppose (et/ou compose) des valeurs (idéo)logiques; elle est *sémantique* si l'on considère la *figuration* de ces valeurs, leur re-présentation par des *symboles* porteurs, et plus précisément la relation de cette symbolisation figurative à univers non verbal (dit « réalité »).

Les relations d'implication, de contradiction et de contrariété sont distribuées selon une structure par elle-même dynamique. En II, on a seulement l'homologation de deux attributs contraires, réitérée par le recours à deux catégories données culturellement comme contraires:

X	\bar{X}
libéralité Paradis	avarice Enfer

(Rien n'autorise à opérer l'homologation *Paradis/jouir de la Dame*, aucun indice verbal n'existant dans le texte). D'autre part, on a en I des instances de médiation, « vaghezza », « cuor gentili », qui renforcent la nature dialectique et transitive du système de valeurs posées. On a donc d'une part le dessin préliminaire (le modèle) d'une histoire:

être belle → frapper les cœurs nobles
 $\left\{ \begin{array}{l} \nearrow \text{se donner} \\ \searrow \text{laisser faire la Fortune} \end{array} \right.$

et d'autre part une simple psychologie différentielle (libéral/avare). L'articulation théorique des deux systèmes est elle aussi de nature différente: en I, il s'agit de « conoscere » la puissance de la beauté et d'« apprendere » à s'accorder soi-même en récompense; en II, il y a un simple recours logique (non éthique/historique) à la « raison des contraires » selon une formule aussi sèche que sa traduction logique

$$(X \Rightarrow Y) \Rightarrow (\bar{X} \Rightarrow \bar{Y})$$

Réduction à une psychologie différentielle statique et centrage masculiniste constituent la première déformation systématique du schéma sémique sous-tendant le récit (du moins de l'un des schémas sémiques, celui qui est indiqué comme base proposée d'homologation).

3.2.2. *Le prologue énonciatif.* Le second prologue (*par.* 4) de la nouvelle disparaît. Une lecture superficielle livre aisément une raison *vraisemblable*: les allusions patronymiques qu'il contient n'auraient rien dit au lecteur français de 1660. Mais on sait que La Fontaine n'a point été en peine de transférer des figurations italiennes en figurations françaises en d'autres cas. On peut donc considérer qu'il y a élimination d'une structure pertinente en I, et qui ne le serait pas en II. Le *sens* du prologue énonciatif en I est d'instituer une série de décrochages par quoi se superposent deux parcours en sens inverse du temps, l'un historique et figuratif, l'autre mythique et discursif:

Acteurs	Histoire	Récit
Federigo	↓	↑
Coppo di Borghese	↓	↑
Fiammetta [auteur]	↓	↑

On a ici une remontée élégiaque du temps par le discours, manifestée par la succession des délégations de parole (l'auteur raconte que Fiammetta raconte que Coppo di Borghese raconte que Federigo . . .) ; mais la remontée en elle-même n'est pas nécessairement valorisante, ce qui rend compte de la valeur modale des qualifications appliquées aux divers acteurs

Federigo	<i>in opera d'arme e in cortesia pregiato sopra ogn'altro donzello di Toscana</i>
Coppo di Borghese	<i>uomo di grande e di reverenda autorità . . . tra l'altre sue belle cose</i>
Fiammetta	<i>con lieto viso . . . il farò volentieri . . .</i>
[auteur]	(parti pris, contrat de narration/lecture)

La constante affirmation de positivité (autorité, renom, joie) intègre la narration, comme énonciation, dans la grande architecture épique du *Décameron*, actualise la catégorie éthique de la nostalgie, remplissant dans la grille combinatoire du livre la case réservée à la valorisation positive du passé (passé⁺), sous la forme d'une hypothèse (*soit, dans l'éthique du passé une valeur qui puisse encore être objet de qualification positive*) et d'une question-programme (*sous quelles espèces se manifeste-t-elle en droit dans l'épopée marchande?*). Le contrat de récit, garanti par les Anciens, homologue ici les deux libéralités de l'énonciation et de l'énoncé.

3.2.3. *La redistribution figurative.* Au rétrécissement de l'axiologie fondamentale du récit, telle qu'elle est proposée dans les prologues respectifs et dans l'opposition *présence vs absence* d'un second prologue, et à la réduction de l'espace historico-narratif où le récit se constitue comme remontée élégiaque, correspond, au niveau de la figuration symbolique, un rétrécissement de l'*image* de l'espace des person-

nages, c'est-à-dire une restriction du nombre des relations et motivations interactantes prédéterminées, dans une culture donnée, par le choix même de la figuration (ou la prédétermination: l'orientation est affaire de définition respective des programmes de production et de reconstruction du sens)¹⁵. L'*entourage* des deux manifestations des « personnages principaux » est donc:

Entourage	Boccace	La Fontaine
laboureur	+	-
femme du l.	+	-
servante	+	+

mari	+	+
fils	+	+
frères	+	-
dame de compagnie	+	-

En toute première analyse, on peut avancer qu'une figuration moins étendue a pour effet plus ou moins manifeste de substituer une motivation plutôt psychologique et morale à une motivation plutôt économique et fonctionnelle. On constate, de fait que les acteurs de la nouvelle qui n'apparaissent pas dans le conte, ont dans celle-là une fonction précise et limitée, fortement inscrite dans le dessin logique majeur de l'histoire, vue comme récit centré sur le don: « épisodiques » si on les assume comme personnages principaux du segment où ils apparaissent, ils remplissent en fait un rôle de complément dans la

15: Les articulations culturalisées de la « réalité », en tant que structures non verbales de l'univers, auxquelles correspond (feint de renvoyer) la figuration, fonctionnent comme *règles de sélection et de combinabilité* au niveau de la construction symbolique (orientées vers la « réalité » ou définies par certaines conventions explicites, ces règles assument les espèces aliénées du vraisemblable et de la bienséance). Il en découle des autorisations et un statut pour certaines constructions textuelles (notamment narratives); on conçoit aisément que l'introduction d'un nombre plus grand de variables-constants anthropomorphiques (« personnages ») ouvre une combinatoire plus grande et constitue une classe de propositions narratives virtuelles plus étendue. Relève en particulier de cette analyse l'étude du rôle des *frères* de Giovanna et de leur substitution par les allégories ironiques Temps/Amour. La base théorique de ces observations se trouve dans Genot 1972.

revue des donations possibles et des donateurs accrédités. On peut en effet intégrer ces symboles à des formules conformes à celles qui nous ont servi à la description jusqu'ici:

$$(a) a(F, L, G) \quad (L = \text{femme du laboureur})$$

Il s'agit ici d'une formule par laquelle se poursuit l'échange des dons d'objets qui n'appartiennent ni au donateur ni au donataire (v. 3.1.2.): donner quelqu'un comme compagnie est la suite de l'échange de salutations. Le rôle des frères (Fr) est plus important quant aux conséquences de son exclusion de la trame des relations interactantielles ; on a deux transformées d'une même formule :

$$(b) a(X, Y, Z)$$

où X désigne qui a puissance de donner une femme Y à un homme Z qui en devient le mari. Les deux solutions sont respectivement :

$$(b') X \neq Y \rightarrow a(\text{Fr}, G, F)$$

$$(b'') X = Y \rightarrow a(G, G, F)$$

Dans la solution (b') de Boccace, on a l'actualisation d'une des formules possibles de don d'une personne (et plus particulièrement d'une femme: dans la grande combinatoire du *Décameron*, la « série » des actualisations de la formule [a (X, Y, Z)] où Y = femme est particulièrement fournie). Les frères sont institués en donateurs, ou mieux en *dépositaires intermédiaires* de l'« objet-Dame », entre les deux donateurs incompatibles que sont le Mari et Federigo. La Fontaine pose la même nécessité de médiation (par là participant de la même culture), mais l'inscrit dans une construction intraactantielle: masquées par les allégories ironisées du Temps et de l'Amour, ce sont des données morales (Temps/bienséances) et psychologiques (Amour/amour), entités autonomes, anéconomiques, pourvues d'une seule intégration « verticale », la vraisemblance, au lien de rentrer (par l'institution fictive d'une instance explicite, aux fins de levée d'équivoque) dans le processus de la donation.

3.2.4. *Expansions narratives*. On entendra par là, dans le système de l'amplification qui fait passer de la nouvelle au conte, l'introduction de formules nouvelles mettant en jeu, soit des éléments, soit des relations non actualisées dans le récit assumé comme forme-base

(tactiquement, on peut considérer toute transforme l comme invariant). On a deux cas : (a) l'adjonction, (b) la duplication.

(a) L'adjonction ; il s'agit de l'addition d'une proposition logique, soit par introduction de nouveaux symboles anthropomorphiques (complets ou synecdochiques), soit par institution d'une relation nouvelle entre éléments déjà présents, mais dont la (ou les) relation(s) n'étai(en)t point actualisée(s). On enregistre ainsi les formules suivantes :

- | | | | |
|-----|------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|--------------------------------|
| (1) | $\mathcal{V}(nD, F)$ | (nD, = les dames de Florence) | v. 49-55 |
| (2) | $\mathcal{V}(F_1, [r(F_2)])$ | (F ₁ , F ₂ = Federigo) | v. 79-87
100-104
256-258 |
| (3) | $\mathcal{V}(F, [\tilde{a}(F, O', G)])$ | (O' = autre faucon) | v. 235-237 |
| (4) | $\mathcal{V}(G, O) \wedge \mathcal{F} \circ \mathcal{S}(G, [\sim \mathcal{V}(G, O)], F)$ | | v. 209-219 |
| (5) | $\tilde{a}(G_1, G_2, F)$ | | v. 235-255 |

Le sens de ces adjonctions, on veut le croire, apparaît plus nettement grâce à l'homologation logique qui a été opérée. (1) accroît la force du centrage (masculiniste) déjà repéré dans la construction du prologue sémico-éthique ; (2) introduit une pseudo-instance en relation de synecdoque avec F: F₁ = la honte de sa pauvreté qu'éprouve Federigo ; (3) est une formule où la libéralité se dégrade en obligeance, ce qu'on voit à deux faits: d'une part Federigo se propose comme *intermédiaire* pour l'obtention de faucon (consent à être quelque chose entre *donateur* et *non-donateur*), d'autre part il s'agirait d'un *autre* faucon, ce qui évidemment achève de bouleverser l'édifice des relations de don rigoureusement construit dans la nouvelle (aussi évidemment, la possibilité de cette proposition – aux deux sens, ici, du terme – est liée au déplacement analysé en 3.1.1. : dans la nouvelle, à travers le faucon, c'est Federigo, substitut du père, qui est quêté, dans le conte, ce n'est qu'un oiseau dont l'enfant a entendu parler) ; (4) démont(r)e le mécanisme de la prétérition dont Clitie fait précéder sa demande, et dont Giovanna n'aurait pu avoir l'idée ; (5) s'ajoute à l'interversion analysée en 3.1.2. (dont on pourrait y voir une duplication) pour désorganiser (par rapport à l'ordre de la forme base) le déroulement progressif de la conquête de la Dame : logiquement, il s'agit d'une prolepse qui, en faisant escompter la suite en fonction d'elle-même, démotive, de cette suite, la nature de magnificence qui doit être gratuite et inattendue. Corrélativement, on observe la disparition des nobles pleurs de Federigo (*par.* 33, v. 222-Ø-223), qui ne pouvaient donner lieu, dans le système du conte,

qu'à une proposition du type de (2), c'est-à-dire a une disjonction synecdochique à valeur de motivation psychologique, explicitement exclue, d'ailleurs, du registre du conte.

(b) La duplication. C'est la répétition d'un micro-récit, soit sans changement de formule, soit par application aux formules concernées d'une règle de répétitivité, explicite ou implicite. Laissant de côté la réitération des détails bucolico-burlesques (surtout fonctionnels à un autre niveau, comme on le verra) – v. 91–93, 177–178, 186–188, 231–232 –, on analysera le mécanisme de l'expansion-duplication dans les deux cas manifestes et typiques de la pauvreté de Federigo et des caprices de l'enfant. Le récit de la ruine de Federigo est développé au moyen d'une formule intermédiaire explicite d'analyse:

(6) $\bar{a}(F,R)$	v. 24–25
(6a) $R = \{x + y + z\}$ (x = titres; y = biens; z = amis)	v. 25–31
(6b) $\bar{a}(F,x)$	v. 28–30 56–68
(6c) $\bar{a}(F,y)$	v. 31 75–77 88–95
(6d) $\bar{a}(F,z)$	v. 32–48

On a ici un enchaînement discursif qui est: formule globale (6), formule d'analyse de l'un des sous-ensembles de la formule globale (6a), répétition de la formule globale, le sous-ensemble analysé étant chaque fois remplacé par un de ses éléments (6b–6d). Il en découle que le sous-ensemble invariant (\bar{F}) subit une analyse *implicite* (6b: Federigo-noble; 6c: Federigo-riche; 6d: Federigo-répandu).

De même, la proposition narrative « l'enfant est malade » se développe selon une règle précise:

(7) a (E,I)	v. 107
(7a) $I = \{x + y\}$ (x = souffrances; y = caprices)	v. 112–113
(7b) a(E,y)	v. 122–126
(7c) $\forall E \mid a(E,y)$	v. 127–129
(7d) a(E,y)	v. 152–155

La progression du discours est: formule globale (7), formule d'analyse de l'un des éléments (7a), répétition de la formule globale, mais sous une seule forme, ce qui revient à une pure et simple substitution de prédicat (7b, 7d), *autorisée* par une formule intermédiaire de généralisation (7c).

3.2.5. *Projections extra-textuelles*. On nomme ainsi certaines interventions en tant que ce sont celles de l'auteur *parlé* par des discours préfabriqués ou préconstitués, entrant, sans subir de modifications, du domaine des discours pratiques et des valorisations éthiques explicites à celui du discours de réemploi et des valorisations implicites¹⁶. Les principales injections concernent deux registres essentiels, parfois interdépendants :

(a) La satire : de la vanité nobiliaire (v. 25–30, 56–68), de l'universelle vénalité (v. 12–20), de la folie de l'amour (v. 100–104), des femmes (v. 254–258, 262–272), des enfants (v. 113–116, 126–129, 152–155).

(b) La motivation psychologique : elle est confondue, en ce qui concerne la femme et l'enfant, avec la satire. Deux remarques sont nécessaires : (i) certaines données extra-textuelles sont injectées comme expansions narratives (on en retrouve donc la référence ici comme au paragraphe précédent) ; (ii) on reconnaît généralement la projection à des formules de généralisation (explicite ou implicite) différemment marquées, par exemple sous la forme de l'opposition *collectif vs individuel*.

L'économie des deux récits est profondément différente, on le voit ; la nouvelle est articulée selon une motivation combinatoire instituant un ordre solennel de pétitions, exclusions, permutations jusqu'à la restauration d'un prédicat éliminé et à l'instauration d'un prédicat souhaité ; la progression discursive, suivant pas à pas les préséances logiques du don et de l'échange, est un rite de la parole qui est la contrepartie bourgeoise et marchande de l'adoubement, du serment, du duel et du tournoi : la loi essentielle y est l'ordre, la hiérarchie, la symétrie¹⁷. Le conte repose sur une motivation principalement extra-textuelle : vraisemblable psychologique et règles impératives du sous-genre. Les *formules* de projection extra-textuelles sont importantes,

16 : Sur la notion d'extra-texte, v. Lotman 1964 et Genot 1971b ; pour la notion de ré-emploi, v. Lausberg 1970.

17 : L'importance de ce rite de la narration est sa valeur de configuration sémi-que fondamentale de l'ordre narratif du *Décameron* en tant que *texte* (système, non seulement addition anecdotique et aléatoire d'unités dispersées), son opérativité comme principe d'intégration et d'ordonnement des récits, en un récit global (le récit de cent récits, la texture de cent configurations, qui donne à chacune son *sens*, ou fonction, dans la communication du livre). Sur ce point, on peut voir Barilli 1970, notamment pp. 41–48.

d'une part en ce qu'elles sont souvent *marquées* et partiellement formalisées, d'autre part en raison de ce qu'elles introduisent dans un discours *in fieri* un discours déjà fait, prévisible, analysé, *utile*. Dans le conte, les formules de projection extra-textuelle les plus manifestes sont celles qui confèrent à un élément donné une valeur positive ou négative (dont nous verrons ensuite le *sens*). *Toute* forme extra-textuelle est *logiquement* précédée de la proposition suivante, explicite ou implicite, diversement transformée et saturée: « (le narrateur dit que) (tout le monde sait que) » – on peut avoir l'une ou l'autre ou les deux propositions. Si l'on pose les instances N (= narrateur) et Ω (= tout le monde)¹⁸ on a l'une des trois formules suivantes :

- (a) $\mathcal{F} \circ \mathcal{S} (N, [\mathcal{S} (\Omega)])$
- (b) $\mathcal{S} (\Omega)$
- (c) $\mathcal{F} \circ \mathcal{S} (N)$

La majeure partie des formules extra-textuelles du conte sont de la forme (c), soit en détail :

- (1) $\mathcal{F} \circ \mathcal{S} (N, R^-)$ v. 56– 68
- (2) $\mathcal{F} \circ \mathcal{S} (N, M^-)$ v. 105
- (3) $\mathcal{F} \circ \mathcal{S} (N, E^-)$ v. 107
125–126
- (4) $\mathcal{F} \circ \mathcal{S} (N, [\mathcal{S} (\Omega, E^-)])$ v. 127–129
- (5) $\mathcal{F} \circ \mathcal{S} (N, O^-)$ v. 134–140
190

Les projections extra-textuelles désignent habituellement des zones de *motivation problématique*¹⁹, qu'il s'agisse de la naissance d'un

18: On voudra bien remarquer que le symbole $[\Omega]$ (= « tout le monde ») est une instance de contenu, un opérateur d'énoncé, distinct du quantificateur universel $[\forall]$ (= « tout »). Il s'agit ici de marquer l'intégration de l'énonciation (et du narrateur) en un univers culturel constitué par/constituant une classe de locuteurs virtuels, définie comme la somme de tous ceux qui peuvent énoncer la formule qui suit; implicitement, est posée par chaque culture la proposition que la complémentaire de cette classe par rapport à l'humanité $[H]$ est égale à zéro: $C_{H\Omega} = \emptyset$ ce qui implique que pour le narrateur assumant les énoncés de valeur de son groupe (quelle que soit sa définition) les deux signes $[\Omega]$ et $[\forall]$, essentiellement différents, deviennent pratiquement équivalents; cette collusion est la marque (qui peut être rendue formellement problématique) de l'intégration de l'auteur à son groupe, du texte à une culture.

19: Genot 1971b montre certains de ces mécanismes dans la *Jérusalem délivrée* du Tasse.

« genre » nouveau, ou, plus modestement, de problèmes anecdotiques de composition littéraire. Ainsi, dans le conte, on voit fonctionner une règle qui dessine les limites respectives du registre idyllico-élégiaque de Boccace et du registre idyllico-burlesque de La Fontaine ; autrement dit, la transforme 2 explicite sa distance par rapport à la transforme 1. Le « registre gai » du conte interdit que la perte et la disparition soient connotées dysphoriquement, ce qui impose une formule générale

$$(d) (X \rightarrow \sim X) \Rightarrow (X^-)$$

et son corollaire: $(e) (X^-) \Rightarrow (X \rightarrow \sim X)^+$

Un élément destiné à être éliminé doit être connoté négativement ; la disparition d'un élément connoté négativement est connotée positivement. C'est ainsi que l'on a, sous différentes formes assignables à des mécanismes discursifs divers, des formules de minimisation qui investissent tout ce qui dans le récit est éliminande :

$$(1bis) (R \rightarrow \sim R) \Rightarrow (R^-) \quad \text{v. 12- 20}$$

56- 68

$$(2bis) (M \rightarrow \sim M) \Rightarrow (M^-) \quad \text{v. 105}$$

$$(3bis) (E \rightarrow \sim E) \Rightarrow (E^-) \quad \text{v. 113-116}$$

126-129

152-155

$$(5bis) (O \rightarrow \sim O) \Rightarrow (O^-) \quad \text{v. 134-140}$$

190

Certaines applications de cette règle revêtent un intérêt particulier, telle celle qui consiste à simplement faire un sort au mari en un vers, ou celle qui s'appuie sur la phobie du siècle envers les enfants (au moyen d'un rajeunissement patent²⁰) ; l'élimination des richesses et du faucon, d'autre part, se compose avec des développements satiriques de nature différente : sur le « référent » de la figuration dans le premier cas, sur le discours valorisant dans le second (moins « le faucon ne vaut

20 : L'âge de l'enfant n'est pas plus précisé dans la nouvelle que dans le conte, mais on constate dans ce dernier que jeunesse (112 : *enfançon*) et faiblesse (107 : *filz n'ayant pas pour un pouce de vie*) sont homologués dans l'opposition:

(nouvelle)	(conte)
caprice	raison
jeunesse	∅
faiblesse	∅
crier	parler

rien » que : « le discours qui dit que le faucon vaut beaucoup ne vaut rien »).

3.3. *Couverture verbale*. Le système des choix lexicaux, en tant que registre, est à examiner comme espace textuel, et non, naturellement, en rapport avec les pseudo-référents du récit. De cette façon, on peut mieux saisir le débordement typique de cette construction, qui est un dépassement, ou une interférence, du niveau verbal vers le niveau symbolico-figuratif (c'est en ce sens, apparemment, que l'on a pu parler de niveau *sémantique*²¹, mais il y a tout intérêt à discriminer au maximum aux fins d'analyse). Une confrontation complète des constructions verbales est encore une opération longuette, tant que l'on ne dispose que de moyens de bricolage²² ; on se bornera donc à pointer certaines oppositions, dont la sélection en vue de leur description par le présent discours peut être ainsi justifiée, qu'il s'agit des structures d'opposition de constructions verbales apparemment (aux yeux de cet analyste) analogues à celles qui ont été jusqu'ici relevées (on se retient de dire : homologues, en raison du caractère précaire de la représentativité des oppositions qu'on va signaler).

3.3.1. *Giovanna/Clitie*. A l'égal d'un titre, le nom d'un personnage de premier plan, dans l'esthétique littéraire du temps, désigne un registre, voire un genre : aussi bien les noms sont-ils des indications sommaires de fonctions narratives. Dans une perspective orientée, on aperçoit nettement le trucage par quoi le récit passe du réalisme épique à la convention idyllique. C'est une dégradation typique du récit, du domaine éthique au domaine hédonique, d'une fonction d'enquête et de définition à une autre, qui est d'évasion et de divertissement : si l'on ne peut savoir ce qu'il en sera d'une Giovanna, il est hors de doute que l'on peut aisément deviner ce qui a chance d'arriver à une Clitie, et quel peut être son rôle en face d'un protagoniste masculin.

21 : Voir n. 11.

22 : C'est pour ce genre d'analyse que, dans l'attente d'une application générale à la littérature des méthodes de l'informatique, se révèlent indispensables les *concordances* des textes littéraires. Fort heureusement, il en existe de plus en plus, et notamment les *Concordanze del Decameron*, Firenze, Barbera, 1971.

3.3.2. *Lexique burlesque*. On relève dans la chaîne du texte une série à résonance burlesque, dont l'analyse pourrait livrer les règles d'usage, mais qu'il suffira ici de désigner par quelques exemples, où l'on voit que les formules verbales choisies s'opposent explicitement : (a) au choix correspondant de Boccace ; (b) à une forme « normale » (c'est le siècle des normes) ; (c) les deux étant en fait confondus, puisque la transforme l sert de forme-base. On a ainsi :

<i>niente acquistando</i>	23 : <i>et le nez s'y cassa</i>
<i>le ricchezze mancarono ed esso rimase povero</i>	25 : <i>... et fricassa tout son avoir</i>
<i>divenuto allo stremo (?)</i>	95 : <i>défunt marquis</i>
<i>niuna cosa trovandosi di che poter onorar la donna</i>	174 : <i>cuisinier ni marmite</i> 177 : <i>quelque wuf au poulailler</i> 178 : <i>quelque morceau de lard en son grenier</i> 184 : <i>fouille au bahut</i> 231 : <i>en mon pailler</i> 232 : <i>la bête a tout mangé</i>

Dans tous ces choix, on voit qu'il s'agit essentiellement pour l'auteur : (a) de désigner le « genre » conte par le déploiement d'un registre verbal médiocre et mêlé ; (b) de marquer verbalement la décadence du noble ruiné, mais surtout empaysanné, déclassé, en donnant un corrélat linguistique, présent dans chaque phrase, à son appauvrissement économique : entre Boccace et La Fontaine, le passage est marqué, dans la logique d'une culture, par la superbe lettre de Machiavel à Francesco Vettori, témoignage de la naissance d'une autre dialectique de l'élite :

Mangiato che ho, ritorno nell'osteria: quivi è l'oste, per l'ordinario, un beccaio, un mugnaio, dua fornaciai. Con questi io m'ingaglio per tutto di giuocando a cricca, a tricche-trach ... e siamo sentiti non di manco gridare da San Casciano ... Venuta la sera, mi ritorno in casa, ed entro nel mio scrittoio; e in su l'uscio mi spoglio quella vesta cotidana, piena di fango e di loto, e mi metto panni reali e curiali.

On a voulu ici illustrer la différence entre la « patience » de Federigo, et la prolétarianisation de Frédéric, en indiquant comme autre illustre solution l'assomption de la déchéance et la revanche intérieure contre le mauvais sort. C'est qu'aussi, chez Machiavel, se déploie une dialectique qui assigne à chaque état (et à son langage) un moment rituel : le jour est du vulgaire, le soir, des grands du passé. Chez La Fontaine, au

contraire, joue la rupture, et le contraste entre mots nobles et mots triviaux est le signe du déclassement de Frédéric, comme on peut le voir à deux exemples, entre bien d'autres qui devraient être entièrement répertoriés et construits en système :

178 : *quelque morceau de lard en son grenier.*

179 : *Le pauvre amant ...*

230 : *... mériter de vous aucune grâce.*

231 : *En mon pailler rien ne m'était resté ...*

3.3.3. *Figuration complémentaire.* Le niveau verbal tend constamment à s'évader de ses limites d'énonciation pour instituer un énoncé et proposer des figurations, dont la pseudo-référence s'oriente vers un domaine autonome, qui peut être en consonance ou en dissonance avec la figuration fonctionnelle. Ici, cette *thématisation* va dans le sens d'une insistance sur le caractère mesquin et rétréci de la situation de Federigo :

76 : *..... rien qu'une métairie,*

77 : *Chétive encore, et pauvrement bâtie;*

89 : *..... où le pauvre homme n'eut*

90 : *pour le servir qu'une vieille édentée.*

On passe explicitement du niveau verbal au niveau figuratif, en revanche, lorsque se produisent des modifications lexicales telles que, par exemple, la disparition (v. 176-188) du *factitif*. C'est la « scène » du repas ; si l'on convient que : $P_1 = \text{mettre la table}$; $P_2 = \text{tuer le faucon}$; $P_3 = \text{cuire le faucon}$; $P_4 = \text{servir le faucon à Giovanna}$, on a dans la nouvelle :

- | | |
|--------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| (1) \mathcal{F} (F, P_1) ou P_1 (F) | ... <i>messa la tavola</i> ... |
| (2) P_2 (F) | ... <i>tiratogli il collo</i> ... <i>il fé</i> |
| (3) \mathcal{F} (F, P_3) | ... <i>ad una sua fanticella il fé</i> ...
<i>mettere in uno schidone e arrostir</i>
<i>diligentemente.</i> |
| (4) P_4 (F) | ... <i>Federigo, il quale con somma</i>
<i>fede le serviva</i> ... |

Dans le conte, Frédéric, qui n'a plus de « personnel », fait tout lui-même,

183 : *tandis la vieille a soin du demeurant*

Les deux « situations » ainsi développées ont un *sens* radicalement différent quant au « langage » des comportements. La nouvelle déploie un dosage précis et raffiné des *services*, persistance à la fois d'un état social désormais dépassé par l'histoire (la société féodale et ses rites tardifs) et d'un état économique dont il ne reste à Federigo que les quelques dernières bribes qui lui suffiront à mimer, à répéter le jeu du service : signes des signes de l'allégeance et de la dévotion, ces quelques objets lui permettent, comme à l'*hidalgo* qui fut le troisième maître de Lazarillo, de sauver, avec les apparences, tout un monde révolu : Federigo peut ordonner (que l'on mette la table, que l'on cuisine pour lui), tuer un animal noble (comme un seigneur à la chasse), servir enfin le fruit d'une élaboration soigneusement organisée, qui fait du faucon un objet social, le support d'une relation effective. A cette intériorisation nostalgique de la hiérarchie, correspond dans le conte un remplacement anarchique (où Frédéric fait le travail des serveurs qu'il n'a pas), critique immédiate d'une société où la définition de la noblesse passait désormais par la vénalité et l'extériorité.

L'apparente identité de certaines formules verbales est même atteinte par ce jeu de la transposition d'une culture en une autre. On le voit dans la « scène » où Federigo décide de tuer le faucon :

(par. 25) ... *gli corse agli occhi il suo buon falcone ... presolo e trovato lo grasso, pensò lui esser degna vivanda di cotal donna. E però, senza più pensare, tiratogli il collo ...* 180 : *Voie son faucon, sans raisonner /le prend...*

(par. 36) ... *ricordandomi del falcon che mi domandate e della sua bontà, degno cibo da voi il reputai ...* 190 : *La dame en mange, et feint d'y /prendre goût...*

La Fontaine a entendu *faucon* comme « *ersatz* de chapon », après avoir disqualifié cet élément dans l'économie fonctionnelle du récit. De la sorte s'instaurent des oppositions là même où semblent se manifester des similitudes (« *senza più pensare* » / « *sans raisonner* », ainsi que la formule, qui peut passer pour neutre : « *mangiarono il buon falcone* », laquelle a pu autoriser l'« interprétation » du *vraisemblable* dégoût de Giovanna – vraisemblable seulement dans la perspective du dix-septième siècle). La silencieuse et pathétique complicité de la Clitic de La Fontaine occulte ainsi définitivement la profonde motivation éthique et la significative substitution de fonction qui sous-tend la logique de la nou-

velle. Federigo, en donnant son faucon à *manger*, abandonne un signe pour un autre, sacrifiant la dernière marque de sa noblesse (le droit de chasse) pour un dernier (et premier) rite nobiliaire de nature différente : en renonçant à une jouissance individuelle (la chasse) pour un premier comportement d'échange qui est la reprise inattendue des fêtes et festins par lesquels il avait tenté sans succès d'acquérir l'amour de Giovanna, Federigo renoue avec la splendeur aristocratique au moment même où il se prive définitivement de son seul moyen de la mimer plus avant, pour lui-même, et pour d'éventuels spectateurs (l'enfant qui l'accompagnait, le laboureur à qui il ne veut rien demander). Mais là, Federigo se donne une autre noblesse, celle dont les poètes bourgeois du *Stil novo* ont raffiné la théorie en même temps que la civilisation communale élaborait sa propre notion de l'aristocratie, en polémique contre la conception féodale « impériale » : on voit, et c'est ce qu'il nous importe de relever, que demeurent les *signes*, ou du moins leur articulation, leurs configurations, la structure du comportement qu'ils commandent autant qu'ils la signifient : la lyrique amoureuse des bourgeois toscans a conservé, elle aussi, le vocabulaire et la symbolique guerriers et féodaux de la relation érotique : la bourgeoisie toscane conquérante du XIV^e siècle pouvait assumer les valeurs de la classe à laquelle elle se substituait, tandis que celle du XVII^e siècle en était encore à la phase négative de la dialectique, celle de la raillerie, de la parodie, du déclassement verbal et figuratif (de la figuration du déclassement de l'*autre* classe).

4. SENS.

On vient de voir que des figurations, des « actions » (images de comportements) se laissent traiter comme le font les mots de la langue : évoquant, selon la *culture*²³ de l'utilisateur, un halo plus ou moins vaste, indéfini tant que l'élément reste suspendu, virtuel, isolé, halo que constitue la somme (virtuelle également) de ses valeurs acceptables, des sens qu'il peut assumer : ce que nous²⁴ appellerons *ses significations*, le vocable assume, par son insertion dans un ensemble textuel donné, par son intégration en des relations structurelles (que détermine

23 : La culture se définit ici comme le système qui commande en commun le « découpage du monde » et l'organisation du discours (v. n. 14).

24 : A la suite de Granger 1968 : 112.

le recoupement de tous les systèmes commandant les configurations concrètes du texte), *un sens* qui est, par rapport à la pluralité des significations, moins rétréci que renforcé, surdéterminé, étant multiple et synthétique. Mais à distance de temps, dans une culture différente, non seulement l'usage des signes, mais la lecture, le déchiffrement de leurs déploiements antérieurs, se font selon des *modèles*²⁵ qui ne coïncident plus que partiellement avec ceux qui ont présidé (consciemment ou inconsciemment quant à l'auteur, c'est un autre problème) à la production (à la poussée en avant) du texte. Ainsi en a-t-il été de La Fontaine. Aussi, ce qui sous la plume d'un analyste d'aujourd'hui traduisant en son métalangage la lecture de La Fontaine, pourrait aisément ajouter contresens à contresens en un double anachronisme, est-il pour nous le lieu d'une triple enquête du sens, dont les résultats concernent : (a) la nouvelle de Boccace ; (b) le conte de La Fontaine ; (c) l'opération même d'analyse conduite jusqu'ici sur deux ensembles textuels dont le bon sens et l'académisme s'accordent pour dire qu'ils n'ont pas grand-chose à voir l'un avec l'autre.

4.1. *Sens de « Federigo degli Alberighi »*. Qu'on nous entende : il ne s'agit pas d'avancer ici ce qu'en des temps d'outrecuidance et de naïveté on pouvait appeler la « vraie signification » (insituée d'ailleurs, en ses relations, tenues pour non problématiques, avec l'émetteur, le récepteur, le « référent ») ; on veut parler de la tension dominante de la narration, qui organise autour d'elle les figurations, les saturations verbales, l'ordre et la logique des actualisations et des sous-entendus ; et, cela va sans dire, il s'agit du sens en tant que réponse de ce texte à un système de questions défini par l'analyste : la correction de l'opération étant dans l'adéquation, comme on verra.

La nouvelle de Federigo degli Alberighi occupe une place donnée dans la construction générale du *Décameron* ; elle se définit par sa structure interne, et par sa situation dans la disposition combinatoire de la grande épopée bourgeoise. Dans l'économie de cette première comédie humaine, elle représente l'élégie de la noblesse survivant miraculeusement aux vicissitudes de la fortune et aux signes mêmes de son ultime manifestation, mais survivant grâce au secours de cette même fortune qui lui avait fait défaut ; par là, cette élégie vouée à l'idylle

25 : On entend modèle, ici, comme construction abstraite, applicable au texte comme un système de questions.

vient s'inscrire sans résidu dans le système éthique de la nouvelle épopée, caractérisé par l'intériorisation des hiérarchies et des comportements bourgeois, qui ont remplacé terme à terme les hiérarchies et les comportements féodaux. Et comme le terme le plus problématique est celui de la magnificence et de la libéralité, tout le récit se développe et se sature autour de la relation fondamentale du *don*, comme se concentre autour de la même relation, avec une parcimonie narrative qui corrige le romanesque nostalgique de cette nouvelle, l'histoire de Cisti fornaio. Le don n'est point la matière d'un contrat d'échange, car tant que Federigo dépense en vue de séduire et d'obtenir la dame, il échoue : l'histoire ne se débloque que lorsque s'instaure la relation de *faveur* ou don sans attente de contrepartie.

4.2. *Sens du « Faucon »*. Le conte de La Fontaine présente à tous les niveaux (histoire, discours, système de l'adaptation) une structure de *dévalorisation* qui commande homologiquement les systèmes verbal (dégradation du vocabulaire et de la syntaxe) et symbolique (le motif central de la décadence économique d'une noblesse vaine et gaspilleuse, marquée par la « chute » de la ville à la campagne, par l'atteinte que portent à la fierté nobiliaire les gestes du service de maison, par la politesse, l'obligeance et la mignardise de certains saluts). On pourrait opposer terme à terme les valeurs axiologiques des deux récits et y reconnaître l'opposition entre éthique et marivaudage, élégie et comédie, portrait d'une société conquérante et charge du conflit discret mais grinçant de deux classes dont chacune est, si l'on peut dire, *la crise de l'autre*, et qui se disputent *la même façade*.

4.3. *Sens de la confrontation*. Le caractère à la fois complaisamment conventionnel et théoriquement problématique de la confrontation de deux textes ne pouvait autoriser aucune implication quant à un éventuel jugement sur eux, ou, pis encore, sur les auteurs. Le problème, pour l'exprimer maintenant en termes que l'analyse, on l'espère, aura rendus clairs, était de considérer deux réalisations superficielles de deux structures profondes différentes, mais articulées, à un certain niveau, de façon analogue. L'invariant (ou la zone descriptible dans les mêmes termes pour les deux textes) ayant été localisé au niveau logique et symbolique, il était question de construire le *système* des transformations opérées à ce niveau, en tentant de les homologuer. Partiellement déterminées par les règles *a priori* du « genre », renforcées et parfois

marquées métalinguistiquement par des injections extra-textuelles, ces transformations se reconnaissent dans la couche verbale superficielle, de sorte que l'on a un exemple aussi bien de déclassement du récit que de récit d'un déclassement, qui inscrit *Le Faucon*, quoique de façon moins voyante, dans la stratégie burlesque des classiques travestis. On conclura sommairement que : (a) les différences entre les deux textes, résumables en la confrontation de leur structure sémique, sont exactement celles des deux cultures qui les ont produits, ce qui est un truisme, nécessaire toutefois pour affirmer que (b) l'analyse textuelle a indiqué clairement les zones de tensions et les axes transformationnels, et enfin que (c) l'opération ici tentée, de *décrire des différences dans les termes mêmes qui servent à montrer les similitudes*, semble promettre une possibilité d'analyse rigoureuse de la singularité même du texte littéraire, qui reste encore trop souvent hors de la prise des analystes.

Gérard Genot

PARIS-NANTERRE

RÉSUMÉ

Le rapport d'imitation entre deux textes est un problème de théorie : qu'est-ce qui est semblable et qu'est-ce qui est différent? En analysant comparativement les « versions » de Boccace et de La Fontaine d'un même récit, on constate que la similitude est limitée au niveau figuratif. La distinction de niveaux axiologique, fonctionnel, thématique et verbal permet d'établir que la similitude relative des deux niveaux médians dissimule en fait une construction très différente qui retentit sur le niveau verbal et aboutit à une structure axiologique profonde tout à fait autonome. La différence de ces deux constructions profondes, qui constitue l'équivalent de l'homonymie en grammaire, est précisément celle de deux cultures : deux façons d'analyser et reconstruire une réalité objectivement stable.

OUVRAGES CITÉS

- BARILLI, RENATO : « Semiologia e retorica nella lettura del *Decameron* », *Il Verri*, n. 35/36, 1970, 27-48. (1970).
 BENVENISTE, EMILE : *Problèmes de linguistique générale* (Paris, Gallimard, 1966).
 DE LILLO, ANTONIO (ed.) : *L'analisi del contenuto* (Bologna, Mulino, 1971).
 FRYE, NORTHROP : *Anatomie de la critique* (Paris, Gallimard, 1969).
 GENOT, GERARD : « La Fontaine et Boccace », *Il Boccaccio nella cultura francese* (Firenze, Olschki, 1971a), 567-579.

marquées métalinguistiquement par des injections extra-textuelles, ces transformations se reconnaissent dans la couche verbale superficielle, de sorte que l'on a un exemple aussi bien de déclassement du récit que de récit d'un déclassement, qui inscrit *Le Faucon*, quoique de façon moins voyante, dans la stratégie burlesque des classiques travestis. On conclura sommairement que : (a) les différences entre les deux textes, résumables en la confrontation de leur structure sémique, sont exactement celles des deux cultures qui les ont produits, ce qui est un truisme, nécessaire toutefois pour affirmer que (b) l'analyse textuelle a indiqué clairement les zones de tensions et les axes transformationnels, et enfin que (c) l'opération ici tentée, de *décrire des différences dans les termes mêmes qui servent à montrer les similitudes*, semble promettre une possibilité d'analyse rigoureuse de la singularité même du texte littéraire, qui reste encore trop souvent hors de la prise des analystes.

Gérard Genot

PARIS-NANTERRE

RÉSUMÉ

Le rapport d'imitation entre deux textes est un problème de théorie : qu'est-ce qui est semblable et qu'est-ce qui est différent? En analysant comparativement les « versions » de Boccace et de La Fontaine d'un même récit, on constate que la similitude est limitée au niveau figuratif. La distinction de niveaux axiologique, fonctionnel, thématique et verbal permet d'établir que la similitude relative des deux niveaux médians dissimule en fait une construction très différente qui retentit sur le niveau verbal et aboutit à une structure axiologique profonde tout à fait autonome. La différence de ces deux constructions profondes, qui constitue l'équivalent de l'homonymie en grammaire, est précisément celle de deux cultures : deux façons d'analyser et reconstruire une réalité objectivement stable.

OUVRAGES CITÉS

- BARILLI, RENATO : « Semiologia e retorica nella lettura del *Decameron* », *Il Verri*, n. 35/36, 1970, 27-48. (1970).
- BENVENISTE, EMILE : *Problèmes de linguistique générale* (Paris, Gallimard, 1966).
- DE LILLO, ANTONIO (ed.) : *L'analisi del contenuto* (Bologna, Mulino, 1971).
- FRYE, NORTHROP : *Anatomie de la critique* (Paris, Gallimard, 1969).
- GENOT, GERARD : « La Fontaine et Boccace », *Il Boccaccio nella cultura francese* (Firenze, Olschki, 1971a), 567-579.

- Essais d'analytique littéraire* (à paraître, = 1971b).
- C. R. de Todorov 1969, *Revue Romane*, VI, 1, 114-119 (1971c).
- « Teoria del testo e prassi descrittiva », *Strumenti Critici*, 15, 152-177 (1971d).
- « Foundations for a literary analytics », *Poetics* 7 (à paraître = 1972).
- GRANGER, GILLES : *Essai d'une philosophie du style* (Paris, Colin, 1968).
- « Langue et systèmes formels », *Langages*, 21, 71-87 (1971).
- LA FONTAINE : *Contes et nouvelles* (Paris, Garnier, ed. Couton).
- LAUSBERG, HEINRICH : « Retorica e poesia », *Il Verri*, n. 35/36, 140-166 (1970).
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE : *Anthropologie structurale* (Paris, Plon, 1958).
- LOTMAN, IURI : « Le 'hors-texte' - Les liaisons extratextuelles de l'œuvre poétique », *Change*, 6 (1970), 68-81 (1964).
- Théorie de la littérature* (Paris, Seuil, 1965).
- TODOROV, TZVETAN : « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, 8, 125-151. (1966).
- Grammaire du Décaméron* (Paris-La Haye, Mouton) (1969).
- WEINRICH, HARALD : « Structures narratives du mythe », *Poétique*, 1, 25-34. (1970).