

Decameron

Neuvième semaine

Emilia

Iconographie.

Les trois images d'aujourd'hui rappellent la tâche essentielle qui est la nôtre. Sans doute s'agit-il de lire le *Decameron* et donc les nouvelles qui le constituent, mais, d'abord ou au fond, il s'agit de connaître, du mieux que nous le pouvons, les personnes qui font partie du récit cadre, les membres de la *brigata*, et surtout, durant cette série de rencontres, Neifile, Dioneo, et Lauretta, et à partir d'aujourd'hui Emilia. Le pari est le suivant : il est possible de découvrir la personnalité de chacun d'eux à partir de leur nom, de leurs actes et de leurs récits, parce que Boccaccio les a créés, non seulement pour y associer dix nouvelles et ainsi organiser les cent nouvelles du *Decameron*, mais encore pour présenter différents types humains : les narrateurs du *Decameron* ne sont pas seulement des pères sur lesquels on a accrochés des récits. Et c'est à partir de ces types, découverts et analysés, que le message de Boccaccio, ou du moins une partie de son message, deviendra accessible. Or c'est le message de Boccaccio, le sens de l'existence selon lui, les réponses qu'il offre aux questions philosophiques premières, c'est tout cela qui est notre objectif essentiel.

En tout cas, il y a eu des peintres qui ont tenté de représenter les dix personnages du récit cadre. On en trouvera des exemples en consultant la page suivante.

On entre l'expression « Decameron Web » dans l'adresseur de son fureteur. On clique sur le site qu'on offre, soit

http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/

Puis on clique sur le quatrième chapitre, intitulé *Brigata*. On y découvre une page internet qui offre 10 images des dix personnages du récit cadre, allant de haut en bas, dans l'ordre de leur royauté temporelle. Ces images sont tirées de manuscrits anciens... je ne sais pas lesquels. Mais on trouve là un autre signe que les personnages du récit cadre, ce qu'ils sont, comment ils apparaissent, tout cela a été dès le début une préoccupation des lecteurs, et éditeurs du *Decameron*, et même de l'auteur (il y a au moins un manuscrit qui a été produit sous la direction de Boccaccio lui-même et qui comportait des images des personnages du récit cadre).

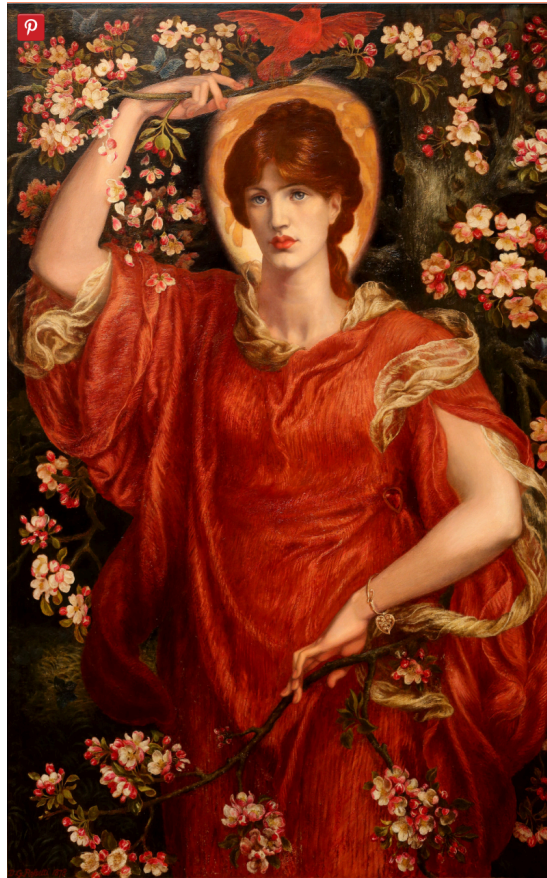
Par ailleurs, voici quelques exemples supplémentaires de représentations picturales des personnages dus à des peintres et même des plus grands maîtres de la peinture occidentale.



La première image est tirée d'un manuscrit français de 1440. Il est supposée représentée Emilia. Je ne peux pas évaluée la vérité de cette suggestion. Mais cela m'intéresse d'abord du fait qu'on a ici la preuve de la popularité internationale du texte de Boccaccio. De plus, cela permet de saisir quelle belle chose pouvait être un livre autrefois, avec pour ainsi dire des petits chefs-d'œuvre à chaque page pour soutenir la lecture.

En tout cas, je me demande ce que font ces deux personnages qui regardent Emilia depuis l'intérieur du château. De plus, comme je tenterai de le montrer

aujourd'hui, cette image d'une belle femme seule me semble être tout à fait adéquate quand on parle d'Emilia.



La deuxième image est une peinture de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), un des deux fondateurs du mouvement préraphaélite. Il s'agit de sa représentation de Fiammetta. Encore une fois, on peut voir que les préraphaélites ne sont pas vraiment des gens qui

s'inspirent des peintres italiens primitifs, mais plutôt peut-être des post-impressionnistes ou des expressionnistes.

En tout cas, j'aime bien la robe flamboyante de Fiammetta. J'aime la sensualité excessive du visage : on dirait une de ses femmes de notre époque, un de ses femmes poupées vivantes, qui se transforment par la chirurgie esthétique et les moyens techniques, pour avoir des lèvres plus pulpeuses, un cou plus long et une peau plus blanche et unie. Il y a enfin la position du corps qui est tout à fait artificielle : elle ne fait rien que poser pour nous ; elle s'offre au regard, mais elle n'entre pas en relation avec les autres parce qu'elle ne regarde pas quelqu'un, préférant rêver par elle-même et peut-être d'elle-même. Encore une fois, malgré son nom, je trouve qu'elle pourrait servir à introduire au personnage d'Emilia.



La dernière image a été créée par Fra Lippo Lippi (1409-1469). Il serait un de ses peintres italiens dont les préraphaélites sont des imitateurs, du moins selon la théorie de leur mouvement. Ce grand peintre est un moine carmélite qui a eu une vie bien mouvementée et peu pieuse. Son œuvre picturale religieuse est substantielle.

On a ici une peinture rare pour Fra Lippo Lippi, soit une scène laïque : une jeune femme qui est observée par un jeune homme. Je trouve encore une fois qu'on pourrait appeler cette peinture Emilia. En tout cas, j'aime les cheveux blonds magnifiques qui paraissent sous le coiffure renversante de sophistication de cette femme qui s'offre au regard du jeune homme, mais seulement à son regard. J'aime aussi la scène qu'on devine par la fenêtre à l'arrière. Et que dire des bijoux qu'on trouve sur les mains des deux *jeunes gens*, au cou de la belle dame et sur ses vêtements luxueux !



Et comme dernier exemple, une peinture du fils de Fra Lippo Lippi, Filippino Lippi : son jeune homme, si simple, mais si vivant, est magnifique, un point, c'est tout.

Ce qui fut fait.

La semaine dernière fut consacrée aux nouvelles de Laretta. En rappelant ce qui a été fait alors, encore une fois, je ne répéterai pas les remarques précises proposées. Je tiens à tenter une nouvelle remarque synthétique.

Portrait de Lauretta (suite).

Si Lauretta est mystérieuse, en partie du fait que son nom n'est pas bien évocateur et qu'elle fait peu de choses, certes moins qu'un personnage comme Dioneo, mais aussi moins qu'une Pampinea ou une Filomena, il m'a quand même semblé qu'elle était un personnage sombre et sévère, et qu'il y avait une cohérence à sa psychologie.

Je veux dire par cela qu'elle semble vouloir prêcher les autres plus souvent qu'à son tour : elle est portée par une sorte d'indignation face aux injustices et aux bêtises des hommes et des femmes ; elle voudrait que les gens se corrigent, et elle le dit, ou qu'ils soient punis en raison de ce qu'ils font ou de leurs défauts, et elle le raconte. En ce qui a trait à la noirceur sévère de ses récits, il y a certes au moins une exception, que j'ai signalée, où elle ressemble à Dioneo, mais il me semble que cette indignation moralisatrice est une constante chez elle. Mettons qu'elle est bien moins légère que Dioneo. En revanche, j'avoue que l'impression que je dégage de son personnage peut venir du fait que je l'examine tout de suite après Dioneo. Mais je signale que c'est Boccaccio qui invite à les comparer parce que son Dioneo choisit sa Lauretta pour être la reine tout de suite après lui et qu'elle choisit un thème qui *répond* à celui de son prédécesseur.

Il faut ajouter, pour compléter, que son indignation et la moralisation qui semble s'ensuivre semblent fondées dans la tristesse de Lauretta : en tout cas, ses histoires semblent montrer, bien souvent, un monde rempli d'injustices, mais aussi de tristesses et de dangers. Voilà pourquoi je trouve bien significative, ou

annonciatrice, sa chanson, qui porte sur sa vie amoureuse à peu près ratée. Encore une fois, elle s'oppose beaucoup et de façon radicale, à Dioneo qui est plutôt joyeux et indifférent aux règles morales, comme il est désobéissant quand aux règles du récit-cadre, et qui dit être heureux en amour.

Par contre, et je tiens à reprendre cette remarque, Lauretta lui ressemble au moins sur un point: le dernier jour, sous le monarque de Panfilo, elle raconte une histoire qui est tout à fait opposée à ce qu'elle a raconté avant. Ce même jour, Dioneo raconte une histoire qui présente une héroïne tout à fait soumise alors qu'il s'est montré désobéissant à chaque occasion qu'il le pouvait, et Lauretta raconte une histoire de générosité et de bonté, où les invraisemblances s'entassent, alors qu'elle a habitué le lecteur à entendre des récits tout à fait sombres. Si on tient pour l'un et l'autre à conserver leur cohérence psychologique particulière, il faut supposer que Lauretta et Dioneo sont ironiques le dernier jour du *Decameron*.

La reconnaissance de l'ironie d'un texte ou d'un interlocuteur est une nécessité: nous savons tous que cela existe et nous avons tous employé ce tour rhétorique. Pourtant cette nécessité est un piège: lire, ou entendre, de l'ironie exige qu'on comprenne les mots qui sont dits à l'envers de ce qu'ils disent. Et voilà que s'ouvre devant nos pieds interprétatifs un chemin qui va, pour ainsi dire, dans toutes les directions, ou du moins à contre-sens. Il faut donc être bien prudent quand on *entend* de l'ironie. Mais comment ne pas reconnaître qu'il faut savoir l'entendre ?

Comme il ne reste presque plus de temps, nous aborderons tout de suite le dernier personnage, Emilia,

et ce sans revenir sur la semaine passée par des questions.

Emilia : son nom, son chant et sa monarchie.

Comme pour Lauretta, le nom d'Emilia est moins facile à gérer que celui de Neifile ou Filomena ou Panfilo : au contraire de ceux-là, il ne s'agit pas d'un nom construit à partir de racines grecques évidentes. Par ailleurs, il y avait une famille romaine aristocratique célèbre qui portait ce nom : les *Æmilii* sont des patriciens influents et puissants et bien durables, qui existent dans la première république romaine et encore sous les empereurs. Il est au moins possible que Boccaccio ait donné ce nom à sa narratrice pour indiquer ce côté-là du personnage.

En tout cas, s'il faut me semble-t-il associer Lauretta avec le monde bourgeois ou marchand du monde de la Renaissance, je serais tenté de voir en Emilia une représentante des *gens de haute-ville*, ou plus politiques. Cette remarque est problématique, comme nous le verrons, parce que les nouvelles d'Emilia concernent presque toujours des marchands, alors que les hommes et femmes politiques sont souvent des personnages moins importants. Il n'en reste pas moins qu'il est possible qu'Emilia ait une sorte de teinte gibeline, soit anticléricale, pro-politique et favorable aux aristocrates.

Par ailleurs, le nom romain *Æmilii* était parfois rattaché au mot grec *haimulia*, qui se traduit par *charme* ou *attirance* ou *amabilité*. Or il semble bien qu'il y a là est une des caractéristiques d'Emilia. En tout cas, lorsqu'on la choisit pour être la neuvième monarque du *Decameron*, on souligne sa beauté et son charme. Lire

la page 736. « [elle] ôta les lauriers de dessus sa tête pour les poser sur le front d'Emilia... » En passant son pouvoir à Emilia, Lauretta dit qu'elle est certaine d'une chose : Emilia est charmante en raison de sa beauté. Il n'est pas sûr que cela soit un compliment dans le sens absolu du terme, ou pour tous les membres de la *brigata* : à quelques reprises, on signale, et ce sont des femmes qui le font, que les femmes ont à être plus que charmantes pour être tout ce qu'elles peuvent, et doivent, être.

Or quand on vante sa beauté, la réaction d'Emilia est intéressante : elle rougit certes, mais elle ne proteste pas. Ce que toutes les femmes voudraient entendre : « Vous êtes belle », et cela dit par une autre femme qui en principe est une rivale, et cela n'est jamais dit à une autre femme individuelle (à moins que je ne m'en sois pas aperçu), ce compliment, pour ainsi dire suprême, est adressé à Emilia.

En tout cas, cela peut être mis en relation avec son chant, qui est proposé dès le premier jour. Le poème qu'elle chante est si étonnant et étrange qu'il faut le lire au complet. Lire les pages 110 et 111. « De ma beauté si fort je suis ravie, / Que d'autre amour jamais / N'aurai souci, je crois, ni même envie. » Ce poème est significatif comme l'indique la remarque de Boccaccio : ce qui est dit a donné à penser. Malheureusement, cette fois, au lieu de donner une interprétation, même problématique, l'auteur du *Decameron* ne dit pas ce que les autres membres pensaient. Il faut donc faire un effort et avancer dans le noir, encore plus que pour Lauretta.

La première chose à noter est la beauté du chant d'Emilia portant sur sa beauté. Sans doute d'autres

chants sont beaux aussi, mais celui-ci est plus raffiné que les autres. – Je me permets de signaler que je suis ébloui par la finesse de la traduction de Clerico, qui rend bien plusieurs des finesses du texte italien. – Ainsi il y a le jeu de mots *vaga* (*ravie*) et *vaghezza* (*envie*), qui rapproche deux idées opposées, la satisfaction et le désir. Puis, il y a l'écho *bellezza* et *vaghezza* (la cause du désir et le désir, mais nié parce que la cause du désir est déjà possédé). Enfin, et pour s'en tenir à un dernier exemple, *già mai* est dit 4 fois juste avant de dire *vaghezza* (le désir n'existe pas dans les faits, mais encore il n'existera jamais, car on se trouve devant un fait pour ainsi dire éternel, hors du temps).

L'ensemble du poème indique qu'Emilia se présente comme étant tout à fait satisfaite, et surtout satisfaite d'elle-même, et se pour de bon : elle prétend ne pas avoir besoin d'un autre parce que ce qu'elle est, ou ce qu'elle a, lui suffit. D'ailleurs, quand elle parle d'elle-même, elle parle d'un miroir dans lequel elle voit ce qui la satisfait : sa beauté est assez pour elle, et il ne reste plus de place dans son cœur et même dans son regard pour autre chose. En reprenant le mot grec *autos* qui dit *soi-même*, on serait tenté de dire qu'Emilia parle de son autarcie amoureuse, mais qu'elle semble atteindre une sorte autisme émotif.

Donc, on pourrait condamner Emilia en disant qu'elle est narcissique. D'ailleurs, le mot *narcissisme* renvoie à une histoire ancienne, gréco-romaine, célèbre, que Boccaccio ne pouvait pas ne pas connaître, et qu'on trouve entre autres dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Narcisse était un jeune homme si beau qu'il était poursuivi par toutes les femmes qui le voyaient ; cela le dérangeait tant qu'il s'est échappé dans la forêt. Une fois là, il a rencontré un ruisseau très pur ; quand il

s'est penché sur l'eau pour boire, parce qu'il avait soif, il s'est vu lui-même et donc sa beauté saisissante. Aussi l'image que l'eau lui renvoyait était si belle qu'il a oublié sa soif physique et a été pris pour toujours par la satisfaction, et le besoin sans cesse renaissant, de se voir. En somme, il est devenu amoureux de lui-même, comme les autres étaient amoureux de lui. À la longue, les dieux l'ont transformé en une fleur, qui porte son nom, le narcisse ou la jonquille, soit une fleur qu'on trouve souvent au bord de l'eau et dont le calice se penche sur la surface liquide comme une tête humaine sur un miroir.

Le mot *narcissisme* est un mot de notre époque et renvoie à une analyse psychiatrique : le narcissisme est un défaut de l'émotivité, parce que les êtres humains devraient interagir, sympathiser avec les autres, se préoccuper du bien des autres, ce que le narcissique ne peut pas faire. En tout cas, si on tient compte de cette conception psychiatrique et de ce qui est dit dans la chanson, Emilia est une personne tout à fait heureuse peut-être, mais bien imparfaite, voire malade. Mais, il faut le rappeler, elle dit tout à fait le contraire au sujet d'elle-même. Elle est si parfaite qu'en se regardant, qu'en étant ce qu'elle est, elle n'a besoin de personne d'autre. Pour employer une expression de sa chanson, « aucun mortel » ne peut lui offrir quelque chose qui l'intéresse. Emilia ne dirait pas qu'elle est narcissique, ou elle dirait que Narcisse, et elle, a eu raison de se ravir de son image.

C'est alors qu'on peut saisir à quel point cette chanson est impie. Car pour un chrétien, l'homme est pécheur, c'est-à-dire imparfait pour ainsi dire par nature, et certes dès sa naissance ; aussi, tout être humain a besoin de se tourner hors de soi pour trouver quelque

chose qui le satisfasse, et, pour en fin de compte, chercher et trouver Dieu qui est le seul être qui peut le satisfaire. Un chrétien est un chrétien parce qu'en passant par le Christ venu sur terre, il peut avoir accès à Dieu au ciel, qui est la source de tout et surtout de son plaisir final, c'est-à-dire du paradis. Emilia dit tout à fait, et par trois fois, le contraire : elle ne parle pas des autres humains, si ce n'est pour dire qu'elle n'en a pas besoin, et encore moins de Dieu ; elle est son propre paradis.

Or une des choses remarquables au sujet d'Emilia est qu'elle n'interagit presque pas avec les autres. La seule chose qu'on la voit faire en la nommant en particulier, c'est danser, deux fois, si je ne me trompe pas. Si on exclut ces deux actions physiques, il est pour ainsi dire impossible de savoir ce que fait Emilia : elle ne joue pas aux échecs avec quelqu'un ; elle ne se promène pas avec un autre, elle ne joue pas d'un instrument. Par exemple, au tout début du récit cadre : Pampinea, Filomena, Elissa et Neifile parlent ; Pampinea agit même avant que la *brigata* ne soit formée en organisant le groupe et son projet ; à la fin du premier jour, Filomena ajoute à la législation de Pampinea en imposant un thème ; quand elle devient reine, Neifile ajoute deux jours à son règne et fait déménager la *brigata* ; pour sa part, Elissa fait visiter le val des Dames. Mais Emilia, comme Lauretta et Fiammetta, n'est pas très active.

Il y a cependant un jour où Boccaccio signale quelque chose qu'elle fait, ou plutôt quelque chose qu'elle ne fait pas. Lire la page 541. « La nouvelle racontée par Filostrato piqua d'abord un peu de honte le cœur des auditrices... » Emilia, il semble bien, n'a pas écouté l'histoire que racontait Filostrato. N'importe qui d'entre

nous, qui raconterait quelque chose, serait heurté par un tel comportement : on serait tenté de dire qu'ici du moins, Emilia est si prise par elle-même, parce qu'elle se raconte à elle-même, que le récit d'un autre ne l'intéresse pas. On notera qu'elle ne dit pas que c'est seulement le récit de Filostrato, bien court (c'est la journée des récits les plus courts), qu'elle n'a pas écouté ; on notera qu'elle ne demande pas pardon d'avoir été inattentive ; on notera enfin qu'en reconnaissant son inattention, elle explique comment cela affectera son récit à elle, mais rien d'autre.

Il n'en reste pas moins que le passage indique que les autres dames ont écouté ce que disait Filostrato et qu'elles ont été touchées par ce récit : d'abord, elles ont rougi, puis en se regardant les unes les autres, elles ont reconnu qu'il y avait beaucoup de vrai dans ce récit. Or la nouvelle est au sujet d'une femme qui a des besoins sexuels tels qu'elle se donne à son mari chaque fois qu'il le demande, mais qui se donne ensuite à un amant, comme elle dit, parce qu'elle a encore des besoins. Au fond, le récit de Filostrato présente une femme qui est tourné, dans le sens le plus sexuel du terme, non seulement vers son homme, mais encore vers un autre. En tout cas, cette histoire présente les femmes comme remplies de désir, et de désir pour ce qui est hors d'elle, et donc pour les hommes. Les femmes de la *brigata* ont entendu cette histoire, et elles ont ri, ou du moins ont souri du fait de s'avouer que cela est vrai et vrai d'elles. Mais pas Emilia. On serait tenté que ce qui est raconté ne l'intéresse pas dans deux sens du terme : parce qu'elle est peu intéressée par ce qui se passe hors d'elle, et aussi parce qu'elle n'est pas d'accord avec ce qui est suggéré au sujet des femmes et donc d'elle-même.

Il reste une remarque à faire, ou un acte à examiner, soit celui du choix du thème de la monarchie d'Emilia. Elle est la reine du neuvième jour. En conséquence, elle est choisie à la fin du huitième jour, soit par Lauretta, comme il a déjà été indiqué. Mais il faudrait noter et examiner le thème qu'elle impose. Lire les pages 736 et 737. «“Délicieuses dames, nous voyons très manifestement que...” »

Mine de rien, Emilia change la règle tout en la respectant : elle donne comme thème pour chacun n'importe quoi, raconté comme on le veut ; elle impose le fait qu'il n'y aura pas de contrainte, et donc que chacun peut faire comme il, ou elle, le désire. Comme elle le dit, depuis le règne de Filomena, on doit raconter une histoire, mais en se conformant au désir de la reine ou du roi. Certes, Dioneo a changé la loi pour lui-même, mais il s'est quand même mis sous une loi et une contrainte (qu'il ne respecte pas toujours, sans aucun doute), soit de raconter le dernier quelque chose de drôle, et il n'a pas demandé que les autres s'échappent à cette loi. Or Emilia justifie son innovation en disant que cela est difficile ou exigeant et qu'elle veut accorder à tous un répit pour mieux se consacrer à un thème obligatoire le lendemain. Cela veut dire sans aucun doute qu'elle sent cette contrainte et qu'elle voudrait y échapper. Il est possible, en tout cas, qu'on voie ici un autre exemple du narcissisme d'Emilia, mais que cette fois on la voit en train d'étendre aux autres une tendance à vouloir se satisfaire de soi, et sans tenir compte des autres et de leurs exigences.

De tout cela, je tire l'hypothèse suivante : Emilia est une femme pour ainsi dire indépendante, voire indépendantiste : elle est un électron libre ou une île,

dans le sens d'un être isolé, et fier de l'être. Il resterait à la confirmer ou l'infirmier lors de la lecture de ses nouvelles. Or il me semble que cela n'a pas lieu.

On s'attendrait à ce que ses récits soient des morceaux sans lien avec ce qui est raconté avant elle ou le même jour qu'elle. Pourtant ce n'est pas ce qui arrive, au contraire, puisque plusieurs de ses récits tiennent compte de ce qui a été dit juste avant ou même à quelques jours de distance. On s'attendrait à ce que ses récits racontent l'histoire de femmes, ou d'êtres humains, qui vivent sans les autres, ou qui sont heureux sans eux. Pourtant ce n'est pas du tout ce qui arrive: au contraire, plusieurs des récits d'Emilia présentent des gens qui sont malheureux dans leur isolation, ou des gens qui sont punis parce qu'ils essaient d'être indépendants. On s'attendrait à ce qu'Emilia défende les femmes comme des êtres capables de vivre sans les hommes. Pourtant, soit par ces récits, soit par les remarques qui précèdent ses récits, elle suggère quelques fois que les femmes ne sont pas faites pour être indépendantes, entre autres, parce qu'elles sont faibles, et donc *pleines de besoins*, soit ayant des vides qui doivent être comblés par ce qui existe hors d'elles. On s'attendrait à ce qu'Emilia n'ait pas d'intérêt à faire la leçon aux autres, parce qu'elle leur est indifférent. Pourtant à plusieurs reprises, elle signale qu'elle veut qu'on apprenne de ce qu'elle raconte. On s'attendrait à ce qu'Emilia participe peu aux récits, ou qu'elle raconte des histoires très brèves. Pourtant elle raconte au moins deux histoires très longues, et même si longue que Boccaccio souligne leur longueur.

Je résumerais comme suit: si Laretta me semble mystérieuse, Emilia me paraît être contradictoire: ce

qu'elle dit être, ce qu'elle paraît être parfois quand elle agit, est contredit par les récits qu'elle propose. Pour le dire d'une autre façon, l'hypothèse que les personnages du récit cadre sont cohérents et que les actions et leurs nouvelles se répondent, est mise à mal par le personnage d'Emilia. À moins de trouver une solution à cette contradiction apparente, ce qu'on peut faire, me semble-t-il avec Dioneo et Lauretta, qui eux aussi causent des problèmes, l'hypothèse qui guide toutes ces lectures est affaiblie, voire réfutée.

Première journée.

6.

Pas de résumé.

Lire la page 91. « Emilia, qui était assise à côté de Fiametta, après que toutes les dames... » Je signale le mot *baldanzosamente* (soit *hardiment*, *audacieusement*, *courageusement*). L'histoire que raconte Lauretta est anticléricale de bord en bord : son héros est un homme qui dit une ânerie, alors qu'il est sans doute saoul, et qui se fait plumer par un inquisiteur qui n'est pas du tout pieux ; la sympathie de la narratrice, ou sa colère contre l'institution religieuse, ne fait pas de doute.

Il me semble qu'on a là un autre exemple du problème politique qui déchirait l'Italie à cette époque, et dont Dante a fait le thème constant de sa *Commedia*, ce que j'ai appelé le problème théologico-politique. Il s'agit de l'interférence que le pouvoir religieux imposait sur les institutions politiques. Car dans ce cas-ci, la punition que subit le pauvre type implique qu'il devienne croisé, et donc qu'il se montre en public en faveur d'une action militaire conduite par l'Église et qu'il se soumette tous

les jours à la messe et ensuite à un interrogatoire par son juge religieux.

Or il échappe à sa situation en citant le texte biblique et en se moquant de l'inquisiteur. Parce qu'on rit, il s'en tire et neutralise l'autorité politique du frère mineur, soit d'un Franciscain. (Le nom de cet ordre, qu'on trouve dans l'italien, est ironique, étant donné le pouvoir religieux dont il jouissait et qui les plaçait parfois au-dessus du pouvoir politique: les frères mineurs pouvaient être des acteurs majeurs.) Or on notera qu'Emilia invente sa propre plaisanterie impie dans son histoire. Lire la page 91. « *cum gladiis et fustibus* ». Le passage en latin est tiré de l'évangile de Matthieu (26.47) et signifie « avec des épées et des triques ». Il s'agit de la scène où les prêtres juifs envoient des salauds pour taper sur le Christ. L'ironie est terrible, et drôle, et montre que la narratrice imite son personnage.

Deuxième journée.

6.

Résumé. C'est le récit le plus long de la journée, sauf un. Ceci est sûr: il est rempli d'une foule des détails et d'événements et de renversements.

Lire les pages 156 et 157. « Combien pénibles et fâcheux sont les mouvement divers de la Fortune! » On voit bien qu'Emilia se réfère au récit d'une autre narratrice. De plus, elle indique que son récit aborde le thème de la Fortune. Aussi le mot revient souvent dans la bouche de la narratrice. Or c'est un thème constant du *Decameron*: Emilia ne fait pas bande à part en en traitant. Je rappelle pour la énième fois que faire

l'apologie de la Fortune, ou signaler son pouvoir, est en principe quelque chose qui répugne au christianisme.

Lire la page 158. « Elle ne comprit que trop bien alors, qu'après son mari, elle de perdre ses enfants... » Dame Beritola devient une bête (elle donne le sein à des animaux alors qu'elle est abandonnée de tous les êtres humains, au point où on lui donne le nom de Chevrette). Un récit semblable montre ce qu'on pourrait appeler le côté sombre de l'indépendance ou de l'isolement. En tout cas, personne ne peut penser que la pauvre dame du récit trouverait que le chant d'Emilia dit la vérité sur son sort.

Lire la page 170. « Mais ce que fut la joie d'une mère qui revoyait son fils, ce que fut la joie des deux frères... » La Chevrette est malheureuse quand elle est seule, et même malheureuse quand elle vit avec des humains, mais sans les siens ; cela est tout à fait clair. Aussi cette scène de joie commune et publique et non pas individuelle et privée est répétée plusieurs fois dans cette histoire : dame Beritola ne peut être heureuse qu'avec d'autres êtres humains qui lui appartiennent ou qui la définissent, en tant que mère et épouse.

Troisième journée.

7.

Résumé. C'est le récit le plus long de la journée et un des plus longs du *Decameron*. Le résumé qu'offre Boccaccio ne fait pas sentir l'aspect le plus important du récit : il est pendant de nombreuses pages question de religion chrétienne, soit de l'institution chrétienne, et de la doctrine morale chrétienne et de la volonté du Dieu chrétien qui s'exprime par la nature, ou qui est

remplacée par une référence à la nature et à son expérience humaine. Or tout cela est présenté lors d'un long *sermon* fait par le héros qui prétend être une sorte de saint pèlerin. Lire la page 312. « Emilia avait mis fin à cette longue nouvelle, qui, loin d'avoir déplu... » Or ce récit, qui est long et rempli d'événements qui manquent de vraisemblance, est dit être rempli de vérité.

Lire les pages 292 et 293. « Mais la Fortune, hostile aux gens heureux, contraria cette félicité... » Malgré ce que dit ici Emilia, la cause deviendra bientôt claire. Et surtout le retour à la joie, et donc la solution du problème pratique que propose l'anecdote, dépendra d'un enseignement moral contraire à celui de l'église, et au fond contraire au christianisme, puisqu'il établit des vérités morales indépendantes des commandements. Donc on retrouve le ton critique envers la religion de la première nouvelle, et peut-être de la deuxième.

Lire la page 296. « “Ma dame, je suis de Constantinople, et je viens d'arriver...” Voici le mensonge de base du sermon du faux pèlerin. Il contient en passant une parodie de la Bible.

Lire la page 307. « Devant deux événements pareils, aussi subits l'un que l'autre... » Encore une fois, le récit présente la thèse qu'on ne peut être heureux que par les autres, homme avec femmes, membres de la famille ensemble et citoyens entre eux. L'héroïne est non seulement une amoureuse, elle est une épouse et un membre d'une famille et une citoyenne ; c'est en tant que tout cela, et donc en tant que liée aux autres qu'elle peut être heureuse. On est loin des prétentions d'indépendance satisfaite de la chanson d'Emilia.

Quatrième journée.

7.

Résumé.

Lire la page 404. « Chères compagnes, la nouvelle Panfilo a dite m'amène à en dire une... » Encore une fois, et de deux façons, Emilia fait œuvre commune avec d'autres membres de la *brigata*: son récit est mis en relation par elle avec ce qui la précède et donc tient compte de ce que les autres qui l'entourent ont dit.

Lire les pages 407 et 408. « Ô âmes heureuses, vous à qui en un même jour il advint... » Simone est le contraire de ce que paraît être Emilia dans sa chanson. C'est donc la troisième fois en quatre récits, et ce n'est pas la dernière où on verra cette *tensions* entre son action ou sa personnalité et ses récits.

En revanche, encore une fois, et c'est la quatrième fois en quatre récits, la narratrice fait remonter la source des événements à la Fortune plutôt qu'à la Providence. Donc si sur un plan elle semble incohérente, sur le plan religieux, elle ne change pas d'opinion, ou de vocabulaire.

Cinquième journée.

2.

Résumé. Voici une femme qui préfère mourir que de vivre sans son homme. Puis elle retrouve goût à la vie quand elle retrouve son homme. Or elle est récompensée plutôt que blâmée par Emilia. L'incohérence du personnage de la narratrice continue. Mais cette fois, il faut ajouter une nouvelle

incohérence: au début on parle de l'action de la Fortune, mais à la fin, c'est le nom de Dieu qui apparaît. On pourrait répondre que le mot *Fortune* appartient à la narratrice, alors que toutes les apparitions du mot *Dieu* appartient aux personnages de son récit. On pourrait ainsi sauver les apparences, et prétendre qu'Emilia est encore et toujours une héroïne anti-cléricale, ou gibeline.

Sixième journée.

8.

Résumé.

L'histoire, bien courte parce qu'il s'agit de respecter la commande de la reine du jour, montre une femme qui est imbue d'elle-même, et surtout son oncle qui la corrige par une remarque, où il se moque de cette fixation sur elle-même. Il est difficile de ne pas voir là une image de l'indépendance suffisante dont Emilia a fait montre, et surtout la condamnation d'une telle attitude. Cela est d'autant plus probable qu'on parle d'une femme qui se regarde fascinée dans un miroir. Lire la page 542. « Fresco, que les manières puantes de sa nièce indisposaient terriblement... »

La fin de la nouvelle montre jusqu'où cette attitude peut être problématique: parce qu'elle s'aime elle-même, elle a de la difficulté à entendre ce que les autres lui disent. Aussi pourrait-on se demander si Emilia est capable de saisir le côté problématique de ce qu'elle a présenté dans sa chanson; en revanche, le fait de cette nouvelle suggère que oui, à la condition qu'elle puisse se l'appliquer au moins le temps de réfléchir à son propre cas.

Pour une fois, le thème anticléric est absent.

Septième journée.

1.

Résumé.

Lire la page 564. « Et je m'ingénierai, dames si chères, à conter une chose qui vous puisse être utile à l'avenir... » Cette histoire, qui a une tonalité et des propos que Dioneo ne renierait pas, est encore assez critique envers l'église, ou du moins envers la crédulité de certains. Il est clair qu'ici au moins Emilia est tout à fait ironique.

Lire la page 568. « Il est des gens à vrai dire pour prétendre que la dame avait bien tourné... » Emilia offre une innovation intéressante dans les récits : elle suggère qu'il y a des variantes à son histoire et demande à ses auditeurs de faire la part des choses pour eux-mêmes. Je ne sais pas en quoi cela peut éclairer le personnage. Peut-être ceci serait pertinent : Emilia place son récit dans un contexte de transmission dont il y a des variantes et que ses auditeurs doivent apprendre à gérer ; mais alors son histoire est enracinée dans les récits faits et à faire des autres, et Emilia se reconnaît liée à la société dans laquelle elle vit et raconte.

Il y a une coquille à la huitième ligne de cette page.

Huitième journée.

4.

Résumé.

Lire la page 655. «Valeureuses dames, combien les prêtres, les moins et tous les clercs...» Encore une nouvelle anticléricale, encore une nouvelle qui se réfère à ce qui a été raconté par d'autres, encore une nouvelle qui prétend enseigner quelque chose et donc affecter les auditeurs, et surtout les auditrices.

Lire la page 657. «Mais elle ne voulut rien faire, sans en avoir d'abord causé avec ses frères.» Peut-être plus important encore, si l'héroïne est une femme solide et donc en un sens indépendante, il est clair qu'elle ne réussit à se défaire de son amoureux importun que grâce à l'action de ses frères ; l'héroïne d'Emilia, encore une fois, ne se comporte pas comme une femme qui fait fi des autres ou qui prétend pouvoir être heureuse sans eux ; pis encore, elle ne peut pas réussir si elle n'a pas l'aide de sa famille. Cela est sans doute un lieu commun que l'expérience humaine appuie, mais, et c'est là ce qui est important, cela est contraire à ce qu'Emilia semble croire d'elle-même.

Dixième semaine

Emilia et Conclusions

Iconographie.

Cette semaine, comme toutes les semaines, la rencontre commence avec la présentation de quelques images qui pourraient, c'est toujours l'espoir, aider à lire le texte de Boccaccio. Or cette semaine, il s'agira de montrer la même image présentée par trois des maîtres de la peinture occidentale, et donc trois images qui portent le titre *Venus au miroir*. Le lien entre une *Venus* et le *Decameron* n'est pas difficile à saisir, et l'image d'une Venus qui se regarde dans un miroir sert à rappeler le quatrième personnage avec lequel finit cette présentation des narrateurs du récit cadre. Comme, il s'agira de présenter les images dans leur ordre historique, il faut commencer par le Titien.



Tiziano Vecello, ou Tiziano da Cadore (1488-1576) a produit la première de nos Venus. On devine d'abord que son modèle est sans doute le même que pour *Madeleine*, *Donna bella* et la *Venus d'Urbino*. J'aime bien que, comme les deux suivantes, elle offre sa chair, mais aussi qu'elle regarde son visage. J'aime bien le *putto* qui l'accompagne en tenant le miroir et qu'on retrouvera dans les deux autres peintures. Mais ici il en faut un deuxième pour lui offrir une couronne qu'elle a bien mérité: elle est la reine de la beauté. J'aime surtout peut-être le fait que la peinture de Tiziano

propose une double révélation : Vénus s'est déshabillée pour révéler ses chairs, mais Tiziano en dessinant une riche tenture suggère qu'il est en train de dévoiler la scène du dévoilement.

Est-il possible que Vénus se voie plus âgé, plus vieille, et donc moins belle (du moins en principe) dans le miroir? Est-ce possible que Tiziano représente l'imperfection des miroirs de l'époque? En tout cas, l'image de l'image est moins belle que l'image du modèle de l'image.



Pierre Paul Rubens (1577-1640) présente une Vénus moins révélatrice, ou du moins révélatrice de son dos et de ses fesses, plutôt que de son devant et de ses seins. Elle est un peu plus grasse que celle de Tiziano, mais il est clair que les deux ne trouvaient pas bien belles les maigrichonnes du nos tapis rouges. Je note que le second *putto* est remplacé par une *cameriera* noire, qui sert sa maîtresse dans son boudoir ; le contraste entre les deux peaux est saisissant. Ce détail fait que la Venus de Rubens est un peu moins une déesse et un peu plus une riche bourgeoise de Hollande. Peut-être attend-elle l'arrivée de son respectable époux. Ici en tout cas, le miroir reproduit exactement, et même peut-être embellie par la lumière, la femme qui s'y mire.



Diego Velasquez (1599-1660) propose une Venus encore plus réaliste, me semble-t-il. Ceci est sûr : elle est bien moins en chair que les deux premières. Mais le

fait qu'elle est présentée non seulement dans son boudoir, mais encore tout à fait nue et sans bijoux étendue sur son lit, suggère qu'on est dans la chambre d'une prostituée, et ce malgré le *putto* pour ainsi dire réglementaire. De plus, il me semble que sa chevelure brune montée et attachée fait contraste avec les chevelures blondes et relâchées des deux autres Venus.



On ne peut pas présenter une peinture de Velasquez sans faire un clin d'œil vers ses *Ménines*, sa plus grande peinture selon les experts, peinture qui focalise le regard en premier sur la princesse Marie-Thérèse, entourée d'un chien royal, d'un nain royal, et de trois servantes. Elle est l'enfant chérie du couple royal, dont on est en train de faire le portrait.

En revanche, on pourrait dire que dans cette peinture, on a trois personnages qui se voient dans un miroir : il y a le Philippe IV, roi d'Espagne, et sa cousine Marie-Anne d'Autriche, reine d'Espagne, qui paraissent dans le miroir au centre de la peinture. Mais il y a aussi Velasquez qui se montre en train de produire une peinture. (Son visage est le troisième de trois images spectaculaires qui se suivent : celle de l'ami de Velasquez au pied de l'escalier ; celle du miroir ; et celle de son visage. Sans parler du fait qu'il reproduit à l'arrière-plan et sur le mur des peintures à lui dans cette peinture synthèse.) Il est même possible que le miroir représente non pas le couple royal, mais propose l'image d'une image, soit l'image de ce qui se trouve sur la toile que produit Velasquez. Cela est pour moi une invitation à ne jamais oublier que l'artiste est souvent le personnage le plus important d'une œuvre d'art. Ce qui est une bonne introduction aux remarques d'aujourd'hui.

Ce qui fut fait.

La semaine dernière, il s'est agi de parler d'Emilia, à partir des informations que Boccaccio livrent sur elles (ce que j'appelle ses actions) et à partir des récits qu'il met dans sa bouche, et qu'on pourrait appeler ses paroles. Nous avons examiné quelques détails qui l'entourent et peuvent la faire connaître, et surtout le

chant qu'elle propose ; nous avons écouté et discuté, trop vite sans doute, huit de ses dix nouvelles. Nous allons examiner surtout la neuvième aujourd'hui afin de proposer un portrait peu satisfaisant sans doute de cette personne assez compliquée, voire contradictoire.

Mais l'essentiel de la rencontre portera sur les conclusions de l'ensemble de ces rencontres : il s'agira de traiter de la conclusion de Boccaccio, de toucher à la conclusion des observations faites durant ce semestre (avec une certaine référence à ce qui a été proposé au dernier semestre), et enfin de proposer une conclusion portant sur l'activité même par laquelle l'œuvre de Boccaccio a été examinée.

Pour revenir sur ce qui a été découvert en reprenant ses récits, et cette fois sur le plan statistique : plus de la moitié d'entre eux sont anti-cléricaux, ou anti-catholiques, voire anti-chrétiens ; plus de la moitié d'entre eux présentent des scènes dures, où les héros, surtout des femmes, sont malheureux quand ils sont seuls, ou abandonnés, ou trompés par les autres, ou, tout au contraire, sont heureux avec les autres et par les autres ; plus de la moitié d'entre eux renvoient à ce qui a été dit ou aux idées des prédécesseurs d'Emilia. Tout cela jure avec ce qu'on pourrait appeler les prétentions d'indépendance de la jeune femme et ses aveux de narcissisme.

Neuvième journée.

9.

Résumé.

Lire les pages 781 et 782. « Aimables dames, si l'on considère d'un esprit sain l'ordre des choses... » Cette introduction montre pour la énième fois qu'Emilia présente les femmes comme des êtres qui dépendent des autres, et même qui dépendent des autres pour ainsi dire par nature. Ceci est d'autant plus intéressant qu'en cette journée, à la commande d'Emilia elle-même, chacun doit dire ce qui lui plaît le plus et de la manière que cela lui plaît. Il faut croire que ce qu'elle dit ici lui tient tout à fait à cœur.

Mais la thèse qu'elle présente va encore plus loin. Lire les pages 786 et 787. « Après s'être reposé un moment, il se lava les mains, puis soupa avec Mélis... » Emilia met dans la bouche de Salomon, l'exemple traditionnel et biblique de l'homme sage, un conseil d'une violence extrême : la religion et la tradition sont mis au service de la violence contre les femmes en tant que femmes. Et son récit suggère que ce conseil est confirmé par l'expérience. Aussi on comprend que les auditrices ont murmuré en l'entendant. Mais cela est d'autant plus scandaleux que le même Salomon est dit avoir suggéré à l'autre personnage qui cherchait un conseil d'être aimable pour être aimé. On dirait qu'il y a deux standards pour le sage conseiller, et donc pour la narratrice qui met ces deux conseils dans sa bouche.

Pour la deuxième fois, Emilia abandonne le thème anticlérical. La dernière nouvelle n'en comporte pas non plus.

Dixième journée.

5.

Résumé.

L'histoire d'Emilia raconte une série d'impossibilités : une femme demande qu'on lui offre quelque chose qui est ne peut arriver dans le monde naturel ; l'amant utilise les pouvoirs d'un magicien pour que ce qui est impossible se réalise ; le mari de la dame lui suggère de satisfaire son amant, si elle ne peut pas l'amadouer par la parole ; l'amant après avoir réussi l'impossible refuse de profiter de ce qui lui est offert du fait de l'avoir réalisé ; enfin, le magicien refuse d'être payé pour ce qu'il a pourtant accompli selon le contrat entendu.

Lire la page 825. « Le nécromancien, auquel messire Ansardo s'apprêtait à donner le prix... » La fin du récit d'Emilia présente une sorte de trou noir de l'anecdote : c'est comme si rien ne s'est passé ou que toute l'intrigue disparaît de les dernières phrases du récit : le jardin est disparu ; l'amant n'a rien fait ; la femme est intacte, comme on dit, et le nécromancien s'évapore. Il me semble quand même qu'on trouve là une fin comme Emilia les voudrait : il y a quelqu'un qui aime le jeune femme, mais qui la laisse tranquille.

Portrait d'Emilia.

Le portrait d'Emilia, comme je l'ai dit la semaine dernière déjà, est difficile à broser parce que les données semblent être contradictoires : d'un côté, on a une personne qui valorise l'indépendance, voire le repli sur soi, en particulier pour la femme qu'elle est ; de l'autre, on découvre une personne qui montre les femmes comme des êtres qui dépendent des autres au point où leur bonheur n'est pas possible que par les autres, ou est menacé par l'action des autres, voire par leur absence.

Quoi faire avec ces données ? La première possibilité est d'admettre la défaite, soit d'admettre qu'au moins le personnage d'Emilia manque de cohérence, et donc qu'au moins dans son cas, ce que Boccaccio annonce, et ce qu'il peut avoir réussi avec d'autres personnages, est raté. On pourrait en tirer la leçon suivante : quand on a une hypothèse de lecture, comme celle que j'ai proposée depuis deux sessions, il est possible qu'elle soit contredite par les faits. Quand cela arrive, c'est être un dogmatique, c'est être une personne qui se replie sur ses certitudes, que de ne pas l'avouer ; et ici, c'est être un mauvais lecteur, quelqu'un qui ne se laisse pas toucher par ce qu'il lit, que de ne pas avouer que son impression initiale a été contredite par la suite du récit. Avouer cela, c'est aussi lire en réfléchissant, et lire en cherchant plus que le simple plaisir du récit. En tout cas, lire sans réfléchir et ne pas risquer de voir ses hypothèses contredites, lire pour le simple plaisir du récit, deux stratégies ordinaires et bien connues, sont paresseuses ; une lecture qui aboutit à un aveu de l'échec est exigeante, et préférable non pas parce qu'elle est exigeante, mais parce qu'elle colle aux indications du sage dont on lit les mots.

Pourtant, on peut aussi tenter de rendre compte des contradictions d'abord en les admettant : Emilia est un personnage contradictoire. Mais alors on peut ajouter une nouvelle question : pourquoi Boccaccio aurait-il créé un personnage semblable ? Peut-être pour la raison suivante : pour rappeler qu'il y a dans la vie des personnes qui sont contradictoires, qui disent quelque chose et qui font autre chose, ou vice versa ; ou encore pour signaler qu'il y a des gens qui changent, qui sont instables, qui sont variables. Certaines personnes sont cohérentes et sans mystère ; d'autres sont peut-être cohérentes, mais gardent un je ne sais quoi de

mystérieux; d'autres encore sont faciles à connaître, mais font voir une intériorité instable. Le cas le plus évident de ce dernier type humain est celui de l'adolescent: pris entre l'enfance et l'âge adulte, en train de découvrir toutes sortes de dimensions de la vie (la sexualité, la responsabilité, le vieillissement et la mort) l'adolescent change de personnalité comme il change de chemise. Chacun d'entre nous, pour peu qu'il ne soit pas amnésique, sait que cela est vrai. Il est donc tout à fait possible que le personnage d'Emilia soit un être cohérent du fait qu'elle représente les êtres humains qui sont incohérents. On peut même penser, mais je ne trouve pas que cela tienne la route, qu'elle a évolué durant les deux semaines où elle s'est trouvée membre de la *brigata*.

Enfin, il est possible qu'Emilia soit cohérente parce qu'elle soit cachottière. En somme, chacun connaît des humains qui semblent être doubles, ou rusés, ou tartufes, ou hypocrites, ou fourbes. Car chacun saisit ce qu'ils disent ou font, et devine qu'ils jouent un rôle par leurs paroles, par leurs actes ou par les deux en même temps. En supposant qu'il en soit ainsi pour Emilia, il resterait à deviner qui est la vraie jeune femme: est-ce celle qui se prétend indépendante et satisfaite d'elle-même? ou est-ce celle qui prétend que les humains et surtout les femmes sont des êtres faibles, ou dépendants? Par exemple, la chanson et certaines actes d'Emilia pourraient exprimer non pas ce qu'elle est, ou ce qu'elle croit être, mais ce qu'elle voudrait être. Et tout au contraire, ses récits présentent non pas ce qu'elle croit vrai, mais ce que du haut de son indépendance aristocratique, et presque divine, elle propose aux petites personnes qu'elles imaginent sous elle. Mais il est temps de conclure ces remarques sur le livre de Boccaccio.

Conclusions de cette série de rencontres.

Conclusion de Boccaccio.

Le lieu le plus logique pour commencer à établir des conclusions serait la conclusion de Boccaccio propose à la toute fin de son *Decameron*. Par malheur, il n'y a pas grand chose à en tirer : il dit qu'il a atteint son objectif, mais ne dit pas ce qu'est cet objectif. Pendant les neuf dixièmes de sa conclusion, il reprend un exercice qu'il a fait au début du livre quatrième, soit de répondre à des objections, et même aux mêmes objections. Cette fois cependant, les objections viennent non pas d'adversaires plus ou moins repérables, mais de certaines dames lectrices qui seraient insatisfaites. (On se demande comment l'auteur peut connaître ces objections avant même que le livre ne soit publié.) Les objections portent sur les mots obscènes qu'il a employés, sur les sujets obscènes qu'il a abordés, sur la longueur de certaines nouvelles, sur la manque de sérieux qui serait le sien, et sur les récits anti-cléricaux.

Quoi qu'il en soit, les réponses qu'il offre sont ironiques et ne portent pas sur le sens éventuel que pourraient comporter les récits de l'auteur. Car dans ses réponses aux objections, il prétend 1. qu'il n'y a pas d'obscénités ou d'impiétés dans son livre, ou pas plus que dans tout autre écrit, (ce qui est indéfendable), 2. que les lecteurs (ou plutôt les lectrices) sont responsables du bien ou du mal qu'ils (ou elles) trouvent dans son œuvre (ce qui n'éclaire pas sur le but qu'il poursuit et le bien qu'il croit avoir fait) et surtout 3. qu'il n'est pas responsable de ce qui se trouve dans les divers récits parce qu'il n'est que le reporteur d'un événement et non le

créateur d'une fiction (ce qui est un mensonge manifeste).

En conséquence, et pour répéter, sa « conclusion » ne sert pas à grand chose pour tirer des conclusions de la lecture son texte, c'est-à-dire pour dire ce qu'il visait et en quoi il l'a atteint.

Lire le dernier paragraphe du livre à la page 904. Lors de ce dernier dédouanement accompagné d'une prière qui est sans doute ironique et donc impie, Boccaccio laisse à chacun déterminer le bien qu'il a tiré de sa lecture. Pour faire suite à sa suggestion finale, je tire quelques conclusions à moi, quelques conclusions qui disent le bien que j'en ai tiré, et peut-être une partie du bien que chacun de vous en aura tiré.

Conclusions sur la philosophie de Boccaccio.

Le bien qu'est le plaisir.

Un des objectifs de l'auteur du *Decameron* est de donner du plaisir : il en a parlé dans son introduction. D'ailleurs, son objectif est le même que celui de ses personnages : ceux-ci se réunissent pour échapper à Florence et à la peste qui y sévit sans doute, mais pour entrer dans un lieu de plaisir. Donc le plaisir qu'on y a trouvé (et qui est dit avoir été tiré par les narrateurs et narratrices et par les auditeurs et auditrices du récit cadre) est lié à la ville empestée qu'on a quittée et dans laquelle on retourne à la fin.

Pour sa part, Boccaccio dit qu'il veut offrir du plaisir aux femmes (mais sans doute aussi aux hommes) qui ont souffert et qui souffre des désagréments qui appartiennent à leur vie et surtout à leur vie amoureuse. Si chacun se consulte, il doit reconnaître,

me semble-t-il, qu'il a trouvé du plaisir, à divers degrés et de diverses façons, à lire les nouvelles que les narratrices et narrateurs ont racontées. Sans prétendre qu'il vit dans un monde empesté, sans prétendre qu'il est malheureux en amour, sans prétendre que les autres sont ses ennemis, chacun sait qu'il va mourir et qu'il connaît bien d'autres tristesses et donc qu'il peut profiter de cet objectif que poursuit Boccaccio.

Le plaisir de la réflexion, ou de la mise en relation.

Mais pour en revenir au récit cadre, une partie du plaisir qu'on en tire vient de ce qu'on tente non seulement de profiter des récits pour s'égayer souvent des plaisanteries dites et des fourberies entreprises avec plus ou moins de succès et bêtises décrites, et parfois pour prendre plaisir aussi à des histoires racontant des actions tristes, violentes et parfois admirables. (C'est d'ailleurs un sujet digne de réflexion de noter que les êtres humains prennent plaisir à voir représenter des laideurs, des tristesses, et même des horreurs.) Le plaisir peut être venu aussi de la tentative de saisir des liens de mettre ensemble les choses dites dans le récit cadre et dans les nouvelles en tenant compte d'une éventuelle logique des personnages.

On peut protester que cela est joué d'avance puisque cet exercice était la suite de l'hypothèse de lecture qu'il y aurait un lien entre toutes ces parties du texte. Aussi il faut rappeler que c'est Boccaccio lui-même qui dit que ces personnages, les narrateurs et les narratrices, avaient une personnalité. En tout cas, si tout cela est le cas, il est possible qu'en faisant l'effort plaisant de découvrir les différents caractères des divers personnages, on ait découvert une vérité toute simple, simple au point d'être naïve, simple mais sujette à être

perdue de vue : la vie est faite de personnages différents, qui sont donc tous humains les comme les autres, mais différents les uns des autres ; bien mieux, la vie est plus intéressante parce qu'il y a cette diversité.

Il me semble qu'on peut remonter plus haut encore, plus haut que la remarque de Boccaccio sur la cohérence de ses personnages et les impressions, ou les conclusions, déjà signalées, pour noter qu'on touche ici à une des caractéristiques de l'âme humaine, une caractéristique qui s'appelle la rationalité. L'homme désire connaître, et ce par nature, comme le dit Aristote au tout début de sa *Métaphysique*, et comme nous le prouvent des expériences aussi diverses, et ordinaires, qu'une promenade dans un lieu agréable avec un ami à qui on parle de ce qu'on voit, le tourisme de masse et le commérage le plus vil et quotidien.

Mais ce plaisir est accompagné ou doublé d'un autre plaisir qui vient de ce qu'on puisse mettre ensemble les faits qu'on a saisi. Pour reprendre l'exemple du commérage, la plupart d'entre nous savent que quand on apprend quelque chose de juteux au sujet d'un voisin, on prend plaisir à ajouter à l'information reçue en la confirmant par des informations supplémentaires. « Il se sépare de son épouse ? Mais oui, je me souviens qu'avant-hier, je l'ai rencontrée chez Métro, et elle avait le visage long. Et puis je me souviens aussi que depuis quelque temps, on ne les voit plus faire leur promenade du soir. Et j'ajoute que cela est conforme à un article que j'ai lu dans une revue qui traite de l'augmentation du taux de séparation et de divorces chez les gens de leur âge. »

En somme, s'il y a un plaisir à accumuler de l'expérience ou des faits, il y en a aussi à mettre ensemble les éléments appris, en respectant lesdits éléments de façon à ce qu'ils se renforcent, qu'ils se nuancent ou qu'ils forment un tout quelconque. Cette caractéristique seconde de la psychologie humaine est si vraie que la mémoire humaine fonctionne à son meilleur à partir de cette capacité de mettre ensemble : il est difficile, voire impossible, de conserver des tas d'informations hétéroclites, mais il est possible, voire facile de le faire quand on trouve un moyen de rattacher les données entre elles. C'est le plus vieux des trucs mnémoniques parce qu'il est le plus efficace.

Le plaisir de voir le monde à travers des fictions.

Mais pour revenir à l'impression de base, quelles conclusions puis-je tirer de mes observations sur les personnages du récit cadre ? Il y a des personnages qui me semblent être cohérents. Le cas le plus clair est Dioneo, et Pampinea du semestre précédent. Mais ils ne sont pas les seuls. En revanche, d'autres sont plus mystérieux, voire incompréhensibles, Lauretta est le cas le plus clair, à mon sens. Mais elle n'est pas la seule, et même Dioneo et Pampinea sont mystérieux, ou ont leurs côtés sombres. Enfin, il y a des personnages qui paraissent être incohérents et donc mettre en doute l'affirmation de Boccaccio et l'hypothèse qui guidait les lectures de ces rencontres. Pour répéter, ceci au moins semble clair : cet exercice a montré, quelque chose que tous savent déjà sans doute, qu'il y a des personnalités différentes dans le récit cadre.

Cette conclusion permet de remonter à une expérience pré-boccaccienne, ou pré-littéraire, s'il est permis de

parler ainsi, et de se souvenir qu'on rencontre des gens qui sont différents les uns des autres et des gens qui sont parfois mystérieux. Cette conclusion est de l'ordre des lieux communs sans aucun doute. Est-il besoin de lire le *Decameron* pour voir ce qu'on a vu mille et une fois. Or c'est ici qu'on peut découvrir un des effets de l'art en général et de la littérature en particulier (et surtout de la fiction). Le monde tout de suite accessible à l'expérience est le seul qui compte en un sens. Mais ce monde a tendance à s'évanouir de la conscience ; pour le dire autrement, quand on ne parle pas du monde, on a tendance à s'endormir et le monde à disparaître. Chacun de nous saisit mieux son expérience, et chacun de nous est plus éveillé à ce qui l'entoure quand il parle de ce qui est perçu et aperçu, ou quand quelqu'un lui en parle et qu'il écoute avec attention. La littérature est comme un doigt qui pointe vers le réel : ce doigt fait voir, fait mieux voir, fait voir de plus loin, ce qui est pourtant visible d'emblée.

Le bien qui vient avec l'effort.

J'ajoute que la suggestion de Boccaccio et l'hypothèse de lecture proposée à partir d'elle ont fait que chacun a lu les nouvelles racontées à chaque jour et les détails du récit cadre avec plus d'attention. À qui peut faire sienne cette dernière remarque voici ce qui s'ensuit : cette hypothèse de lecture a rendu possible une meilleure compréhension du texte et du sens éventuel qu'il pourrait avoir. Je prends un exemple du premier semestre. Je crois que j'ai saisi qu'il y a une proximité personnelle, ou caractérielle, entre Pampinea et Philomena. Cette proximité se devine par le fait qu'elle sont liées l'une à l'autre à plusieurs reprises, soit par leur position physique dans les divers cercles, par leur

interaction et par les renvois qu'elles font de l'une à l'autre dans leurs nouvelles respectives.

En ce qui a trait au second semestre, je rappelle la dernière nouvelle de Dioneo. Si on ne lit pas les nouvelles précédentes de ce personnage en tentant de trouver des ressemblances entre elles, si on n'examine pas son comportement de transgresseur, on risque de rater à l'étrangeté de sa dernière nouvelle, ou du moins d'y être moins sensible. Certes, elle est bel et bien étrange, mais elle est étrange à un deuxième degré quand on connaît Dioneo à partir de tout ce qui précède et qui jure avec les souffrances de Griselda.

Je me répète donc : ma lecture du *Decameron*, initiée par une remarque de Boccaccio et entretenue à la lumière d'une hypothèse de lecture, a été plus riche qu'elle ne l'aurait été autrement. Mais il faut bien avouer que cela ne permet pas de conclure au sujet du message éventuel que Boccaccio voulait livrer, de l'effet qu'il voulait avoir sur les opinions de ces lecteurs, message et effet qu'il dit à plusieurs reprises être au cœur de son livre. En somme, il faudrait faire un ultime effort et proposer le sens de l'œuvre.

Boccaccio, l'épicurien dans un monde chrétien.

Voici donc ce qui m'en semble ; à chacun d'en vérifier pour soi la pertinence. Je crois que Boccaccio est une sorte d'épicurien du monde chrétien. Pour comprendre ce que serait un épicurien du monde chrétien, il faut d'abord savoir ce qu'est un épicurien.

Comme un chrétien est un disciple du Christ, un épicurien, cela va de soi, est un disciple d'Épicure, ou Épikouros, lequel était un philosophe grec du IV^e-III^e

siècle avant Jésus-Christ et donc de l'Antiquité. Son école a eu une grande influence durant toute l'Antiquité, mais nous n'avons pas grand chose de ses écrits, à peine trois lettres écrites à des disciples. Le texte épicurien le plus long et le plus développé et le plus connu n'est pas d'Épikouros, mais de Lucretius. Il s'appelle le *De rerum natura*.

La doctrine des épicuriens était à la fois cosmique et morale. La doctrine cosmique était la suivante : il n'y a que des corps, et des corps mortels faits d'atomes immortels ; tout ce qu'on appelle l'esprit ou le bien n'existe pas, ou bien est une extension de ces corps mortels fait d'atomes immortels ; en particulier, les dieux n'existent pas, ou sont des parties physiques indifférentes au tout physique dont les hommes font partie (le monde physique dans lequel les humains vivent est entouré de deux dimensions physiques indifférentes à leur sort, des atomes éternels et des dieux mortels).

La doctrine morale des épicuriens était la suivante : le plaisir est la donnée fondamentale de la vie humaine, au point où le bonheur ne peut être compris qu'à partir de lui ; en particulier, les appuis politiques et religieux du comportement *droit* sont des leurres, que ce soit la gloire et le pouvoir qu'on accorde en principe à certains comportements et les récompenses et punitions divines qu'on prétend opérer dans les vies des humains ; en conséquence, la vie la meilleure n'est pas la vie politique, ou la vie des esclaves sociaux (celle des travailleurs à petit salaire et des capitalistes à gros soucis, dirait-on, aujourd'hui), ou celle des êtres religieux, mais une vie simple de plaisirs ordinaires, ou privés, partagés avec des amis dans des jardins d'Épikouros, comme on disait. *Ataraxia* est le nom du

bonheur pour un épicurien ; c'est à la base un mot grec qui veut dire tranquillité, ou plutôt selon l'étymologie « absence de trouble » : on est heureux, parce qu'on est tranquille, et on est tranquille parce qu'on écoute son corps et qu'on n'écoute pas les discours religieux et politiques menteurs qui troublent la vie des humains, mais les discours sensés de gens qui échappent aux illusions ordinaires.

On comprend qu'une doctrine semblable n'avait pas bonne presse dans le monde de l'Antiquité où la religion polythéiste avait un statut important, soit politique et culturel, comme le montrent les ruines des temples nombreux de cette époque et les écrits sur la pratique des gens ordinaires. Aussi presque tout ce qu'on connaît d'Épikouros (en dehors des textes que j'ai mentionnés plutôt) viennent des adversaires intellectuels des épicuriens. Or il est assez sûr qu'à partir du moment où le christianisme s'installe comme religion de l'ensemble du monde ancien, donc vers 400 après Jésus-Christ, les écrits des épicuriens, qu'on trouvait un peu partout dans les bibliothèques de l'Antiquité, disparaissent du monde intellectuel. Pour le dire autrement, à un moment donné, lorsque les chrétiens arrivent sur la scène de l'histoire et sont assez puissants pour contrôler l'espace public, les épicuriens ne sont plus seulement critiqués, ils sont aussi éliminés, ou peu s'en faut.

Voici donc comment Boccaccio serait un épicurien chrétien. Il proposerait à travers son récit cadre et à travers les récits de ces narratrices et de ces narrateurs, une apologie du plaisir (et donc du plaisir le mieux connu et le plus reconnu comme problématique, soit l'amour sexué) comme base de la vie. En faisant, il reprend, mais à sa façon, la tactique

du poète latin Lucretius, qui commence son poème par une apologie de Venus la déesse de l'amour et qui dit qu'il veut sucrer la vie humaine par la beauté de sa fiction. Comme Lucretius, Boccaccio critique à chaque occasion la religion de son époque au nom d'une clairvoyance fondée dans l'expérience. Enfin, à la suite de Lucretius, il pense son apologie de la vie épicurienne sur le fond de la reconnaissance de la douleur de la vie et surtout de la mort, représentée par la peste.

En revanche, Boccaccio n'est pas comme Lucretius parce qu'il ne parle presque pas de la théorie physique qui est à la base de la pensée morale qu'il défend. De plus, au lieu de finir avec une description terrible de la peste, comme le fait le poète latin, le romancier italien commence avec cette description et offre une échappée littéraire qui oublie pour ainsi dire son début. Enfin, et surtout, Boccaccio offre des récits où des êtres humains se débattent dans les problèmes de la vie pour réjouir la vie de ses lecteurs et, comme il dit de ses lectrices : il prétend qu'il a adapté son message pour qu'il soit accessible à tout le monde, ce qui ne semble pas être l'intention de Lucretius, qui vise plutôt une élite.

Il est possible que je me trompe au sujet de l'intention de Boccaccio, et donc de sa position philosophique de fond : il est possible qu'il ne soit pas un épicurien qui adapte la pensée d'un philosophe grec, ou de son disciple romain. Mais c'est l'impression que j'en ai tirée cette fois. En somme, et voici, une dernière fois, la conclusion de l'exercice entretenu pendant dix ou vingt semaines : le récit cadre (et donc les histoires que les narrateurs racontent) offrent une apologie littéraire, une apologie performative, déclarative et poétique, de l'épicurisme dans un mode chrétien.

Sens de nos rencontres et des exercices intellectuels qu'elles exigeaient.

Boccaccio vivait à un moment où régnait une opinion toute-puissante, ou peu s'en faut, soit l'ensemble institutionnel, rituel et théologique qu'on appelle le christianisme. Car l'ère chrétienne, dont le Moyen-Âge est présenté comme le moment culminant, est une ère où s'imposaient les dogmes chrétiens, et les pratiques religieuses chrétiennes et le complexe politique qui s'appuie sur le christianisme, lequel s'appuyait, par rétroaction, sur ses dogmes, pratiques et institutions. En anglais, on appelle cela *the Dark Ages*, soit en français, mais par une expression moins reçue, « l'âge des ténèbres ».

Mais il est probable que la vérité historique de l'âge des ténèbres, soit que la plupart des gens vivaient dans des illusions, entretenues par ce qu'on appelle le système, que cette vérité est valide pour toutes les époques. Ceci au moins est vrai: par son allégorie de la caverne, Platon prétend que tous les hommes, peu importe l'époque ou le lieu où ils naissent, vivent et meurent, sont les prisonniers des ombres de leur caverne. Cette caverne peut être le polythéisme gréco-romain, avec sa morale aristocratique, ou le christianisme du Moyen-Âge avec sa morale biblique, ou l'athéisme moderne ou post-moderne avec son humanisme optimiste ou pessimiste. Mais dans chaque cas, pour les gens d'une époque donnée, les opinions qui les habitent et les entourent et les forment sont des non-savoirs, voire des noirceurs. Cela veut donc dire que selon Platon, même notre époque est pour nous, sauf exception, une caverne.

Pour réfléchir sur la caverne de notre époque, et pour penser au rôle de la littérature dans la libération éventuelle de notre caverne, il me semble intéressant d'examiner quelques textes d'un des grands auteurs et penseur de notre époque, Alexandre Soljenitsyne. Certaines personnes imprudentes pourraient même dire qu'il est le plus grand, un point, c'est tout.

En tout cas, tout être humain qui veut comprendre notre époque devrait lire son *Archipel du Goulag*, qui décrit la vie humaine telle qu'elle a bel et bien été dans un système gigantesque qui a régné de notre temps pendant plus de cinquante ans sur des millions d'êtres humains. C'est une lecture à la fois terrifiante (en raison de la description d'un monde humain inhumain et pourtant tout à fait cohérent) et énergisante (en raison de la critique de ce monde faite par les gens qui y ont vécu, et surtout ceux qui y ont survécu).

Mais l'*Archipel du Goulag* est un texte exigeant. Aussi Soljenitsyne a écrit des textes plus simples et plus courts pour initier à ce qui est décrit dans son chef-d'œuvre. Il y a, par exemple, *Une Journée d'Ivan Denissovitch*, un court roman tout simple, qui décrit, comme le titre le dit, une journée dans la vie d'un zek, soit d'un habitant du goulag, qui s'appelle Ivan Denissovitch, soit Jean Deniset. On dit que ce roman fut la bombe littéraire initiale qui a ébranlé le régime stalinien, et préparé sa destruction. En tout cas, c'est un roman bouleversant surtout pour quelqu'un qui reconnaît que le phénomène le plus important du XXe siècle, et peut-être de l'histoire de l'humanité, est celui des camps de concentrations de la gauche et de la droite.

Mais ce roman est bien court et bien incomplet. Je vous suggère donc un autre roman, plus long et plus complexe, qui porte le titre *Le Premier Cercle*. Le titre est une allusion à la *Commedia* de Dante. Dans l'enfer inventé par Dante, *l'Inferno* décrit un monde fait de cercles successifs de condamnés. Or le premier cercle est celui des gens les moins souffrants, et surtout des intellectuels, maudits par Dieu. *Le Premier Cercle* de Soljenitsyne décrit donc, par analogie, le premier cercle de l'enfer stalinien, qui est une charachka, une prison-laboratoire pour scientifiques russes. C'est le récit de ce qui s'y passe pendant environ une semaine, et où les habitants de la charachka se disputent à tout moment pour essayer de comprendre ce qui leur arrive et pourquoi cela leur arrive et comment y survivre.

La première citation raconte un peu la vie d'un des privilégiés du système stalinien, un ambassadeur russe, qui porte le nom Innokenty, soit Innocent. À un moment donné, on explique comment il est devenu moins innocent. Cet Innokenty, à la fin du roman, est chassé de la société russe dans laquelle il a vécu et prospéré pour entrer dans la société russe parallèle du goulag, où il souffrira et peut-être mourra.

Les trois citations qui suivent sont tirées de la dernière édition du livre, qui est la seule qui donne le texte complet avec tous ses chapitres : Soljenitsyne s'était censuré dans l'espoir de faire publier le livre en URSS ; une fois, exilé, il a rétabli le texte complet et fait faire une nouvelle traduction.

« Lui qui, depuis ces dernières années, se laissait aller au farniente et répugnait à tout effort intellectuel (son français si aisé, moteur de toute sa carrière, il l'avait acquis dans l'enfance et par sa mère), il se jeta

sur les livres. Toutes ses passions repues, blasées, cédèrent à la rage unique de lire, de lire, de lire!

Il s'aperçut que c'est un art, qu'il ne suffit pas de parcourir les lignes. Il découvrit qu'il n'était qu'une brute nourrie dans les cavernes de la sociologie à la mode soviétique et empêtrée, comme dans une peau, dans la doctrine de la lutte des classes. Toute son éducation l'avait plié à croire certains livres sans y regarder de plus près, à répudier les autres sans les avoir lus. Depuis l'adolescence, on l'avait préservé des livres vicieux, il n'en avait jamais lu que d'une rectitude avérée, si bien qu'au fond de lui s'était invétérée l'habitude de croire au moindre mot, de se livrer sans recul au bon vouloir de l'auteur. Lisant maintenant des écrivains d'un autre camp, il faut longtemps sans pouvoir reprendre pied, il ne pouvait pas ne pas succomber devant l'un, puis devant l'autre, puis devant un troisième. Le plus pénible était d'apprendre à reposer le livre pour le méditer par soi-même. »

Le Premier Cercle, chapitre LX.

La deuxième citation explique comment Nerjine, le héros du roman (celui qui semble le plus près de l'auteur Soljenitsyne, au point qu'il a la même date de naissance que lui), découvre qui il est en tant qu'intellectuel : il est un physicien, qui découvre les dimensions humaines de sa supériorité intellectuelle. Du coup, il découvre sa place dans le peuple russe et sa responsabilité envers les autres membres de son peuple.

« Après toutes ces cuisantes expériences, Nerjine – était-ce définitif? – comprit le Peuple d'une nouvelle façon, dont les livres ne lui avaient rien dit. Ce Peuple, ce n'est ni la totalité des gens qui parlent notre langue,

ni les élus, marqués du sceau du génie. Ce ne sont ni la naissance, ni le travail manuel, ni les envols de la culture qui permettent de décanter la nature d'un peuple.

Ce n'est que l'âme.

Une âme que chacun se forge seul au cours des ans.

Il fallait se tremper et se laminer une âme qui permît de devenir un être humain. Et, par ce biais, une particule de son peuple.

Pareille âme ne dispose guère aux succès matériels, aux réussites de carrière, à la fortune. Aussi le «peuple» prend-il ses quartiers partout sauf au sommet de la société.»

Le Premier Cercle, chapitre LXVI.

La dernière citation présente une conversation entre Nerjine et Spiridon, un homme du peuple qui vit avec lui dans la charachka, un homme simple qui a compris la chose la plus importante, et qui refuse la tentation de relativisme absolu qui hante l'intellectuel Nerjine.

«Posant une main sur l'épaule de Spiridon et s'adossant de nouveau au lambrissage oblique de l'escalier, Nerjine formula la question, avec embarras, en remontant très loin en arrière.

«Il y a longtemps que je voulais te demander, Danilytch, seulement je voudrais bien me faire comprendre. Je t'entends sans arrêt parler de tous tes vagabondages. Tu as eu une vie plutôt accidentée et tu n'est sûrement pas seul dans ton cas, il y en a sûrement beaucoup, beaucoup d'autres comme toi. Tu t'es beaucoup démené, toujours à chercher ta cinquième roue, ce n'est tout de même pas un hasard ? ... Ou plutôt... qu'en dis-tu ?... quel est le (il faillit dire *critère*)... quelle est la mesure qui nous permet de

comprendre la vie ? Par exemple, est-ce qu'il existe au monde des gens qui veulent exprès faire le mal ? Qui se disent comme ça : 'Et si je leur faisais du mal ? Si je les écrasais, pour leur empoisonner l'existence ?' Je ne crois pas, n'est-ce pas ? Toi, tu dis par exemple : 'On a semé du seigle, et il est sorti du chiendent.' Mais enfin, tout de même, c'est bien du seigle qu'on a semé, ou qu'on a cru semer ? Peut-être que les hommes veulent tous le bien, qu'ils croient vouloir le bien, mais comme ils ont tous leurs péchés, leurs fautes, qu'il y en a même qui sont de vrais maniaques, voilà la raison pour laquelle ils font tant de mal. Ils finissent par se prouver qu'ils ont bien agi, mais en fait ça tourne mal. »

Il ne devait sûrement pas être très clair dans ses expressions. Spiridon le regardait de biais, d'un air morne, comme dans l'attente d'un coup fourré.

“Maintenant, si tu te trompes franchement et que moi j'ai envie de te reprendre, alors je t'en touche un mot, tu ne veux rien entendre, tu me fermes la bouche, tu me colles en prison – qu'est-ce que je dois faire alors ? T'assommer à coups de trique ? Passe encore si j'ai raison, mais si c'est seulement une illusion, si c'est moi qui me suis mis dans la tête que j'avais raison ? Si je te fiche par terre, si je prends ta place, que je te crie 'hue' sans arriver à te faire bouger, faudra-t-il moi aussi que j'en vienne à massacrer des gens ? Bon, en un mot, voilà : si on ne peut pas être sûr qu'on a toujours raison, est-ce qu'on a le droit, oui ou non, de mettre la main à la pâte ? À chaque guerre, on croit avoir raison, ceux d'en face aussi. Est-ce qu'on peut y arriver, voir clair et trancher qui a raison et qui a tort ? Qui peut nous le dire ?

— Moi, pardi ! répondit Spiridon soudain rassuré, avec autant d'empressement que si on lui demandait le nom du surveillant qui prendrait la garde dans la

matinée du lendemain... Mais je m'en vais te le dire : le chien-loup a raison, l'ogre non !

— Tu dis, tu dis, tu dis ? fit Nerjine suffoqué par la simplicité et la vigueur de la solution.

— Comme je t'ai dit, répéta Spiridon avec une féroce assurance en se retournant entièrement vers Nerjine : le chien-loup a raison, l'ogre non. » »

Le Premier Cercle, chapitre LXVIII.

Si je comprends ce passage, un parmi plusieurs que Soljenitsyne présente pour que son lecteur comprenne comme lui, qui l'a vécu de l'intérieur, l'expérience du totalitarisme au XXe siècle, voici ce que Spiridon enseigne à Nerjine, et que, je suggère, Soljenitsyne enseigne à son lecteur : Nerjine en est arrivé à conclure qu'il n'y a plus moyen de juger quelque comportement humain que ce soit, même ceux des maîtres du goulag, qui les font souffrir, lui et Spiridon. Il est devenu un sceptique en matière morale, parce qu'il croit que personne ne peut trouver des vérités solides et parce qu'il croit que toute décision est commandée par une impression qu'on a raison, impression à laquelle on ne peut pas échapper, mais qui est sans fondement.

Spiridon, lui, prétend qu'il y a des vérités fondamentales, et vérités morales et anthropologiques, qui échappent à tout doute et qui sont accessibles par-delà tout système de pensée. Ainsi : 1. Il y a les animaux et il y a les êtres humains, et tout en étant semblables, les animaux et les humains sont différents. 2. Les animaux vivent selon des règles biologiques qui font qu'ils doivent se protéger et survivre sans se référer à autre chose que leur besoin individuel. Ces règles biologiques sont innocentes. 3. Les êtres humains ne peuvent pas se comporter de la même façon quand ils agissent face à d'autres êtres humains.

Ou plutôt si les êtres humains qui agissent avec d'autres êtres humains se comportent de la même façon que des bêtes, ils cessent d'être humains, en ce sens qu'ils cessent d'être innocents, ou deviennent des criminels qu'on peut condamner.

Il y a donc pour Spirion, et peut-être pour Soljenitsyne, des règles morales, qu'ils ne précisent pas, dont la base est que l'être humain est différent des bêtes et ne doit pas être traité comme une bête, et que tout être humain doit respecter plus, mieux, autrement, les autres êtres humains que les bêtes. C'est peu de chose sans doute, mais c'est reconnaître dans la pratique, dans les comportements et donc en politique, qu'il y a une humanité commune, une supériorité humaine sur les autres vivants qui exigent de nous des comportements moins durs, plus respectueux de nos congénères.

J'ajoute, pour passer maintenant du politique à l'intellectuel, ou au culturel, qu'une des façons de reconnaître la spécificité humaine, une autre peut-être, est de reconnaître sa capacité de penser, et de la soutenir et de l'aider à se réaliser. On ne peut pas, on ne doit pas traiter des humains comme s'ils étaient des êtres qui ne pensent pas, ou pour qui la pensée n'est pas essentielle.

Pour le dire avec d'autres mots, le besoin de la justice et le besoin de l'éducation sont, par une sorte de destinée humaine mystérieuse peut-être, liés l'un à l'autre, et on ne peut pas prétendre que l'un est un besoin sans prétendre que l'autre est un besoin aussi.

Pour le dire avec d'autres mots encore, un des droits fondamentaux qui appartient aux humains et même

qui les définit est celui de s'éduquer et d'éduquer les autres (ce qui est en même temps un devoir) et une des éducations fondamentales porte sur la question de la justice. Si c'est là un cercle, ce n'est pas un cercle vicieux, c'est un cercle vertueux, ou du moins un cercle tout à fait humain.

Deux derniers mots.

Au dernier semestre, j'ai prononcé une conférence au collège de Lévis durant leur semaine de la philosophie. Le titre de la conférence était « Âmes petites et agrandies, cœurs malades et guéris : remarques sur la technique et l'écologie humaines ». Cette conférence reprend et complète plusieurs des remarques faites aujourd'hui sur l'activité qui a été la nôtre durant ces dix, ou ces vingt, semaines. Il est possible que le texte de la conférence vous intéresse. Je signale donc que cela paraîtra sous peu sur ma page Internet sous la quatrième rubrique « Conférences ».

Par ailleurs, je signale qu'est enfin accessible sur Internet la dernière production de *La Belle Hélène* d'Offenbach. On inscrit rutube.ru Belle Hélène Châtelet. Et on clique sur la page.

Cet opéra est un bon exemple de la parodie dont Offenbach a le secret. Mais on y trouve quelque chose de l'esprit de Boccaccio et aussi de Dioneo. En tout cas, c'est au moins un plaisir, un plaisir élevé et qui élève.