



HAL
open science

**Cadre et encadrement. Pour une approche politique du
récit enchâssé : des recueils de contes médiévaux au
cinéma contemporain (Le Pañcatantra, Somadeva,
Boccaccio, Chaucer, Pasolini, Gomes)**

Justine Rabat

► **To cite this version:**

Justine Rabat. Cadre et encadrement. Pour une approche politique du récit enchâssé : des recueils de contes médiévaux au cinéma contemporain (Le Pañcatantra, Somadeva, Boccaccio, Chaucer, Pasolini, Gomes). Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2020. Français. NNT : 2020PA030066 . tel-04416408

HAL Id: tel-04416408

<https://theses.hal.science/tel-04416408>

Submitted on 25 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

École doctorale 120 – Littérature française et comparée

Centre d'Études et de Recherches Comparatistes

(CERC)

Thèse de Doctorat
Littérature Générale et Comparée

Justine RABAT

Cadre et encadrement

**Pour une approche politique du récit enchâssé :
des recueils de contes médiévaux au cinéma contemporain
(Le *Pañcatantra*, Somadeva, Boccaccio, Chaucer, Pasolini, Gomes)**

Thèse dirigée par Madame Claudine Le Blanc

Soutenue le 13 novembre 2020

Membres du jury :

Mme Florence BOURGNE, Professeure à l'Université Paris-Sorbonne
M. Nicolas DEJENNE, Maître de conférences à l'Université Sorbonne-Nouvelle
Mme Anne-Rachel HERMETET, Professeure à l'Université d'Angers
Mme Claudine LE BLANC, Maître de conférences HDR à l'Université Sorbonne-Nouvelle
M. Andreas PFERSMANN, Professeur à l'Université de Polynésie française
M. Patrick WERLY, Maître de conférences HDR à l'Université de Strasbourg

Cadre et encadrement. Pour une approche politique du récit enchâssé : des recueils de contes médiévaux au cinéma contemporain (Le *Pañcatantra*, Somadeva, Boccaccio, Chaucer, Pasolini, Gomes)

L'enchâssement des récits a fasciné plusieurs générations de critiques et d'écrivains dans la mesure où il rend visibles les étapes de la construction d'une œuvre littéraire. Nous souhaitons identifier le fonctionnement de ce dispositif narratif de « mise en relation des récits » autour de la notion de cadre et d'encadrement et construire notre réflexion en adoptant une approche politique. Cette démarche d'analyse nous permet de questionner l'acte de narration dans un système d'encadrement des récits ainsi que la représentation de l'« encadrement » du sujet. En analysant l'enchâssement des récits dans la littérature médiévale sanskrite (le *Pañcatantra* et le *Vetāla* de Somadeva) et européenne (les recueils de Boccaccio et Chaucer), nous pouvons identifier les enjeux politiques d'une pratique de la narration et les conséquences de la production d'un récit enchâssé. Nous retrouvons une « stratégie de la parole » lorsqu'un narrateur raconte un récit dans ces fictions qui se rapprochent davantage de fictions politiques. Pour proposer une réflexion sur les effets de l'enchâssement, nous questionnons *La Trilogie de la vie* de Pier Paolo Pasolini et *Les Mille et Une Nuits* de Miguel Gomes. Les deux réalisateurs repensent l'enchâssement littéraire et la notion de cadre. Ces techniques narratives leur permettent ainsi de construire des fictions politiques et de proposer une réflexion sur leur époque. En identifiant les stratégies narratives dans ces « fictions du pouvoir », nous souhaitons rendre compte des effets de l'enchâssement dans les recueils littéraires et dans les œuvres filmiques afin de mesurer les conséquences du discours politique sur les corps.

Enchâssement – Récit- cadre – Récit enchâssé – Performance orale – Littérature médiévale – Cinéma contemporain

Frame and framing. For a political approach to the embedded narrative : from collections of medieval tales to contemporary cinema (Le *Pañcatantra*, Somadeva, Boccaccio, Chaucer, Pasolini, Gomes)

Narrative embedding has fascinated generations of critics and writers because it makes visible stages of the formation of a literary work. We want to identify the function of this narrative device of « connecting narratives » by introducing the notion of frame and framing and develop a political approach. This analytical approach allows us to question the act of narration in a system of framing and the representation of the “framing” of the subject. By analyzing the embedding narrative in medieval Sanskrit literature (*The Pañcatantra* and *The Vetāla* of Somadeva) and European literature (the collections of Boccaccio and Chaucer), we can identify the political stakes of a narrative practice and the consequences of an embedded narrative. We can observe a « strategy of speech » when a narrator tells a story in these fictions that we can call political fictions. To provide a reflection on the effects of embedding, we choose to analyze Pier Paolo Pasolini's *Trilogy of Life* and Miguel Gomes's *Arabian Nights*. The two directors rethink the embedding narrative and the notion of frame. These narrative techniques allow them to build political fictions and provide a reflection on their time. By identifying narrative strategies in these “power fictions,” we want to point out the effects of embedding narrative in literary collections and films in order to examine the consequences of political discourse on bodies.

Narrative embedding – Frame-story – Embedded narrative – Oral Performance – Medieval literature – Contemporary films

Pour Manuel,

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont encouragé pendant ces années de thèse intenses et stimulantes. Je remercie avant tout Claudine Le Blanc de m'avoir encouragé à m'inscrire en études indiennes. Je la remercie aussi pour les pistes de recherche évoquées lors de nos entretiens, pour son soutien et pour ses conseils pendant la rédaction de la thèse.

Je remercie mes camarades doctorants rencontrés à la bibliothèque et à l'occasion de journées d'étude pour leurs échanges sur la littérature et les arts, pour leurs suggestions de lectures, et pour leurs conseils. Je n'oublie pas mes anciens collègues de Viroflay, leur sourire, leur bonne humeur et leur écoute : Véronique, Sophie, Marcelline, Hugues, Laurent, Clément, Julie, Arielle et Gabriella.

Je remercie Renata (pour son aide précieuse) et les souvenirs de nos discussions dans les transports. Merci à Sophie et à Rima pour leur gentillesse et leur générosité au fil de ces années.

Je remercie ma famille qui m'a toujours connue à la recherche d'un livre, je pense en particulier à ma sœur Albertine. Je ne peux manquer de remercier Patrice et Hélène pour leur sympathie et leur aide précieuse pendant ces années de thèse.

Enfin, merci à Manuel qui m'encourage depuis notre discussion sur Laurence Sterne. Je le remercie pour son sens de la dérision et sa curiosité. Ces années auraient été bien différentes sans son soutien inestimable.

Sommaire

INTRODUCTION	11
PREMIERE PARTIE. L'ENCHASSEMENT LITTERAIRE ET FILMIQUE : UNE MISE EN FICTION DE L'ACTE DE NARRATION	31
Chapitre 1. L'enchâssement littéraire et filmique : assemblage et connexion des récits	35
Chapitre 2. Présences orales et récits multiples : un enchâssement par la performance orale.	95
Chapitre 3. Différence et répétition dans le recueil à enchâssement : des reprises thématiques et linguistiques	131
DEUXIEME PARTIE. LE POUVOIR DU LANGAGE : L'IDENTITE, LE RECIT-PIEGE ET LA POLITIQUE DU PRESENT DANS LE RECIT ENCHASSE	159
Chapitre 4. Identité et conflits idéologiques dans la production du récit-enchâssé	163
Chapitre 5. La parole féminine : le duel homme/femme dans les récits enchâssés	179
Chapitre 6. Le récit enchâssé : le piège du récit et le récit du piège	209
Chapitre 7. Fictionnalisation de la figure d'Autorité : raconter la politique dans les récits enchâssés	237
TROISIEME PARTIE. LE LANGAGE DE LA NORME : UNE POLITIQUE DU CORPS DANS LE RECIT ENCHASSE	267
Chapitre 8. La norme et les actions du hors-la-loi	271
Chapitre 9. Encadrer les récits : le cadre juridique et l'action des corps	303
Chapitre 10. Désir et piège du corps : une politique des corps	323
CONCLUSION	351
BIBLIOGRAPHIE	357
INDEX	379

Introduction

L'intertitre des *Mille et Une Nuits* de Miguel Gomes (« Ce film n'est pas une adaptation des *Mille et Une Nuits* bien qu'il s'inspire de sa structure¹ ») ne peut que provoquer des questionnements de la part du spectateur. Il est étonnant de remarquer que ce film qui aborde des questions contemporaines utilise une structure ancienne inspirée d'un recueil arabe du X^e siècle. Le réalisateur utilise cette structure afin de représenter la crise économique au Portugal et de rendre visible l'une des questions les plus importantes de ces dernières années. Pour aborder ce sujet, Miguel Gomes choisit d'avoir recours à une méthode particulière : la collecte de récits. En effet, le film a été filmé en « fictionnant [*sic.*], quasiment en direct, des histoires récoltées aux quatre coins du pays² ». Néanmoins, il a choisi de ne pas adapter les contes du recueil arabe afin de rendre possible la transmission des récits d'une communauté. Gomes s'intéresse à la structure du recueil qui repose principalement sur la technique de l'enchâssement et l'emploie pour rassembler les récits d'une crise politique du XXI^e siècle dans le but de comprendre une réalité parfois plus complexe qu'elle n'y paraît. Si le projet de collecte de récits du réalisateur rappelle celui des collecteurs de contes (tels que Somadeva et Boccaccio), la diffusion du film d'une durée globale de sept heures rappelle aussi les récitations du conteur. Il a voulu diviser son film en trois épisodes et diffuser un film par mois pour créer une sorte de rendez-vous avec le spectateur. Comme le conteur a toujours des récits à raconter, le film fonctionne comme « un flux filmique ininterrompu³ ». Gomes se compare ainsi à un conteur lorsqu'il ajoute pour conclure son entretien dans *Les Cahiers du cinéma* : « Comme un conteur d'histoires, j'aimerais léguer ce film à ma fille pour qu'elle puisse avoir une mémoire de tout ça⁴ ». L'enchâssement parce qu'il permet de rassembler les récits rendrait possible leur transmission pour qu'ils restent présents et ne tombent pas dans l'oubli.

Avant Miguel Gomes, un autre réalisateur avait déjà trouvé dans les narrations enchâssées une qualité cinématographique, il s'agit de Pier Paolo Pasolini. Il a lui aussi adapté *Les Mille et Une Nuits* (1974) au cinéma en demeurant fidèle au texte pour souligner son admiration pour le recueil arabe. Gomes revient dans un entretien sur le travail de Pasolini :

¹ Miguel Gomes, *Les Mille et Une Nuits, L'Inquiet, As 1001 Noites, O Inquieto*, 1, Marseille, Shellac, 2015, [27 : 00] « Este filme não é uma adaptação do livro embora se inspire na sua estrutura ».

² Joachim Lepastier, « Les chimères du présent », in *Les Cahiers du cinéma*, n° 712, Juin 2015, p. 24.

³ *Ibid.*, p.24.

⁴ *Ibid.*, p. 85.

« Nous avons tous deux été attirés par *Les Mille et Une Nuits* parce que c'est une grande manifestation de la culture populaire. Lui a eu cette idée de génie de faire un film en costume mais avec le peuple⁵ ». Ainsi, l'usage de l'enchâssement pour les deux réalisateurs est motivé par cette volonté de montrer une communauté, de sorte que Gomes en arrive même à déclarer que : « le personnage principal, c'est la communauté⁶ ». En rassemblant les récits, l'enchâssement parviendrait-il à donner une vision du multiple, une vision d'une communauté ? Il est intéressant de remarquer que Pasolini n'a pas seulement adapté le recueil arabe dans *Les Mille et Une Nuits*⁷ (1974), mais aussi deux autres œuvres à enchâssement : *Le Décameron* (1971) et *Les Contes de Canterbury* (1972). Il a même choisi de les réunir sous le titre : *La Trilogie de la vie*. Ces films permettraient à Pasolini d'introduire un débat politique sur le présent, il affirme d'ailleurs : « Je les ai faits pour opposer au présent consumériste un passé très récent où le corps humain et les rapports humains étaient encore réels [...] et ils opposent cette réalité à l'irréalité de la civilisation consumériste⁸ ». À la différence de Gomes, il souhaite adapter les contes des recueils en procédant à des choix qui vont être déterminants dans la composition de ses films. En raison de sa propre passion pour la littérature, il adapte les textes au cinéma, mais modifie l'enchâssement pour mettre en avant sa propre conception de la fiction et ses choix politiques.

Ainsi, les films de la *Trilogie* ne possèdent pas exactement la même structure. Dans *Les Mille et Une Nuits*, Pasolini construit un enchâssement des récits pour marquer sa fascination pour l'Orient, mais le supprime dans *Le Décameron* pour adresser son film à Naples et refuser de représenter les instances narratives de la noblesse du Nord de l'Italie à la différence du film des frères Taviani dans leur adaptation récente du *Décameron : Maraviglioso Boccaccio* (2015). Il ne souhaite pas créer une polémique contre Florence, mais précisément contre l'« Italie néo-capitaliste et télévisée⁹ ». En adaptant ces recueils, Pasolini affirme son engagement politique et questionne le traitement de la fiction en mettant en scène sa présence dans les films

⁵ Miguel Gomes, in Elliott, Nicolas et Joachim Lepastier, « Le personnage principal, c'est la communauté, entretien avec Miguel Gomes », in *Les Cahiers du cinéma*, n° 712, Juin 2015, p. 30.

⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁷ En italien *Il fiore delle mille e una notte*. Ce titre signifie en français « La fleur des Mille et Une Nuits », on retrouve ainsi cette idée de « florilège » (du latin *florilegus* « qui choisit les fleurs »). Par ce titre, le réalisateur indique bien qu'il adapte dans ce film un choix de récits extraits du recueil littéraire.

⁸ Nous traduisons : Pier Paolo Pasolini, in Nico Naldini, *Pasolini, una vita*, Torino, Einaudi, 1989, p. 348. « Io li ho fatto per opporre al presente consumistico un passato recentissimo dove il corpo umano e i rapporti umani erano ancora reali [...] però tuttavia erano reali, e opponevano questa realtà all'irrealità della civiltà consumistica ».

⁹ Nous traduisons : Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milan, Mondadori, « I meridiani », 1999, pp. 1652-1653. « Italia neocapitalista e televisiva ».

pour proposer un travail de réappropriation du genre du recueil et de sa dimension métalittéraire.

1. Qu'est-ce que l'enchâssement ?

Pour comprendre le fonctionnement de ce dispositif que nous avons identifié dans les films de Gomes et de Pasolini, il semble important d'apporter dans un premier temps une définition de l'enchâssement. Ce terme est employé par Tzvetan Todorov dans les *Catégories du récit littéraire* (1966), lorsqu'il s'interroge à partir des *Liaisons dangereuses* de Laclos sur le « récit comme discours ». Le principe d'enchâssement ou « l'inclusion d'une histoire à l'intérieur d'une autre¹⁰ » fonctionne comme un connecteur de récits. Il consiste en l'inclusion de plusieurs récits dans un récit primaire/initial (ou récit-cadre) et offre la possibilité de rassembler du matériel narratif. C'est la connexion entre les récits et le système d'agencement des textes qui rend possible la construction d'une macro-structure. L'enchâssement intègre la notion de récit-cadre qui permettrait de mettre en relation les récits enchâssés. Le récit-cadre, c'est ce récit primaire qui inclut tous les récits comme un cadre encadrant un tableau. Il a longtemps été considéré par la critique comme « artificiel » ou « ornemental ». Notre étude consiste à démontrer l'importance d'une analyse du récit-cadre qui permet au lecteur de comprendre davantage la fonction des récits enchâssés. C'est spécifiquement la relation entre le récit-cadre et les récits enchâssés¹¹ que nous devons analyser.

Sur le plan formel, l'enchâssement est un type de combinaison qui s'apparente à un rapport syntaxique de subordination en linguistique. La subordination si l'on se réfère à la syntaxe de la phrase permet de comprendre ce système d'inclusion des récits mis en forme par l'enchâssement. En effet, dans la phrase, le nom commande la subordination dans laquelle apparaît le nom qui entraîne une autre subordination. Nous pouvons citer comme exemple la phrase : « l'homme regarde le chat qui regarde l'oiseau qui mange le vers ». Les subordinations dans la phrase tiennent du même mécanisme que l'agencement des récits enchâssés qui contribuerait à la mise en forme de l'œuvre littéraire. Cependant, ce type de combinaison n'a

¹⁰ Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », in *L'analyse structurale du récit*, *Communication 8* (1966), Paris, Seuil, 1981, p. 146.

¹¹ Nous pourrions ainsi pour notre analyse faire usage du terme « encadrement » lorsqu'il sera question de souligner le rôle du cadre dans l'économie générale du texte. Il demeure une proximité entre l'enchâssement et l'encadrement des récits dans la mesure où il est question dans les deux cas d'inclusion du récit. Néanmoins, l'encadrement se définit par la prédominance des effets d'un cadre sur les récits. L'enchâssement des récits a pour point de départ un cadre narratif dans les œuvres de notre corpus mais a la particularité d'entraîner un système d'augmentation des récits, d'inclusion des récits. Les deux notions se complètent mais mettent chacun en avant ou bien le rôle du cadre ou bien le mouvement d'inclusion des récits.

pas seulement pour but d'augmenter et d'amplifier l'œuvre littéraire dans son ensemble (comme l'exemple de la syntaxe phrastique l'a montré), mais aussi d'ajouter un *supplément informationnel* et c'est ce qu'a voulu démontrer Todorov en observant le fonctionnement des *Mille et Une Nuits*. À mesure que les subordinations s'enchaînent, la phrase augmente sa précision référentielle. Ainsi, le récit enchâssé connecté au récit primaire en rajoutant un supplément informationnel comble les lacunes des récits antérieurs et rajoute une information manquante. En s'intéressant à la structure des *Mille et Une Nuits*, Miguel Gomes n'a-t-il pas voulu retrouver des informations *manquantes* afin de combler une lacune référentielle ? Dans *Le Décameron* qui a fasciné Pasolini, les narrateurs et les narratrices racontent-ils pour combler un manque d'interprétation dans un contexte mortifère ?

L'enchâssement n'est pas uniquement un outil de mise en relation des récits dans la mesure où il est associé à une prise de parole, à une « présence narrative ». La généalogie des récits semble être explicitée dans l'œuvre littéraire ; si les récits enchâssés sont inclus dans le récit primaire, c'est parce qu'ils sont introduits et pris en charge par une voix. Le récit enchâssé, c'est le récit en train d'être raconté, c'est le récit inscrit dans l'immédiateté. L'enchâssement qui rend visibles les actes de narration nous invitera à observer ce que nous pouvons nommer une fictionnalisation de la transmission orale inspirée de la tradition orale. Le récit enchâssé peut être identifié comme un *récit parlé* ; le lecteur prend connaissance de cette caractéristique du récit grâce à une mise en fiction de l'acte de narration. En découvrant des récits *racontés* insérés dans l'œuvre fictionnelle, le lecteur ne cesse d'être confronté à des réminiscences d'oralité littéraire, en partie parce qu'« une part de la littérature est orale, l'autre est écrite¹² » et que l'enchâssement par sa fonction de connecteur de récits connecte aussi la performance orale et la matière écrite, c'est-à-dire deux approches différentes de transmission fictionnelle. Alors que l'enchâssement peut être comparé à une *machine* à multiplicité parce qu'il agence des récits multiples, il peut aussi être envisagé comme un dispositif permettant au lecteur d'être en contact avec différentes possibilités de transmission des récits.

Ainsi, les récits enchâssés sont produits par des instances narratives, par ces « hommes-récits » dont la présence est pour Todorov « la forme la plus frappante de l'enchâssement¹³ ». En analysant l'enchâssement qu'il considère comme une structure proche d'un système de subordination phrastique, Todorov compare le personnage qui arrive dans la diégèse au syntagme introduit par une subordonnée et selon lui « chaque nouveau personnage entraîne une

¹² Nous traduisons : Robert Scholes et Robert Kellogg, *The Nature of Narrative*, Oxford, Oxford University Press, 1968, p. 18. « One part of literature is oral, the other written ».

¹³ Tzvetan Todorov, « Les hommes-récits », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, p. 37.

nouvelle histoire¹⁴ ». L'enchâssement est un dispositif de mise en relation des récits et cette mise en relation est formalisée dans les œuvres par la mise en fiction d'actes de narration. Todorov identifie ces récits de l'oralité et explicite la notion d'« hommes-récits ». Ils interviennent dans une tradition « considérée comme un cas-limite d'a-psychologisme littéraire¹⁵ » (*L'Odyssée, Le Décameron, Les Mille et Une Nuits et Le Manuscrit trouvé à Saragosse*). Le personnage sans caractère serait-il principalement créé pour sa capacité à raconter et deviendrait essentiellement un instrument à raconter ? En ce sens, retrouve-t-on principalement une démonstration de l'acte de narration dans ces « modèles de récits » ?

Bien que Genette n'utilise pas le terme d'enchâssement, il définit une notion qui s'en rapproche. En effet, il s'intéresse au « discours métadiégétique » mettant en relief le passage d'un niveau diégétique à un autre niveau par l'acte de narration d'un narrateur de premier grade à un personnage de second grade. Le discours métadiégétique se rapproche de la technique de l'enchâssement¹⁶ en se concentrant principalement sur l'acte de narration en lui-même. C'est dans sa théorie des niveaux narratifs que s'inscrit le discours métadiégétique. Il relève plusieurs niveaux de narrations : 1) le premier niveau de narration : le récit extradiégétique, en dehors de la diégèse 2) le récit intradiégétique (ou bien le récit-cadre, la *cornice*), la diégèse par laquelle tous les récits sont contés 3) le récit métadiégétique 4) le récit méta-métadiégétique rapporté par un personnage. La particularité du discours métadiégétique est sa faculté de mettre en relief les relations entre le narrateur et le narrataire et de donner lieu à un véritable schéma de communication. Il est alors possible d'affirmer que le discours métadiégétique a une valeur métanarrative dans la mesure où l'action de raconter est précisément rendue visible. À partir de cette figuration de la prise de parole, il est possible d'observer « comment le récit est raconté¹⁷ ». En analysant l'enchâssement, nous souhaitons questionner le fonctionnement interne de l'œuvre qui se présente sous les yeux du lecteur. Ce dernier assiste au passage d'un récit à un autre et assiste au mouvement perpétuel de l'œuvre. Notre réflexion prend pour point de départ la littérature sanskrite qui offre des exemples spécifiques d'enchâssement. Ainsi, nous souhaitons réfléchir à l'usage d'une telle technique littéraire et à la pratique de l'oralité dans la culture indienne.

¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹⁶ Nous pouvons identifier plusieurs enchâssements à partir des théories de Genette, un enchâssement vertical (lorsqu'il est question d'un récit méta-métadiégétique qui contient plusieurs récits enchâssés à l'intérieur d'un même récit enchâssé) et un enchâssement horizontal (dans le récit intradiégétique) lorsqu'il est question d'une succession de récits enchâssés suivant une ligne continue.

¹⁷ Mario Perniola, *Il metaromanzo*, Milano, Silva, 1966, p. 56.

2. Un enchâssement indien : « tout récit veut un cadre »

L'enchâssement qui favorise l'insertion de récits *racontés* dans un recueil littéraire est un dispositif particulièrement développé dans la littérature indienne. Louis Renou affirme que ce dispositif serait « foncièrement indien, comme l'est aussi, sur le plan formel, le procédé des récits-cadres, des récits à tiroirs¹⁸ ». Viktor Shklovsky, formaliste russe dont les essais influenceront l'école structuraliste envisage même le recueil oriental comme une œuvre matrice avant d'étendre son analyse aux autres recueils européens comme *Le Décameron*. Ainsi, nous proposons d'analyser ce dispositif en partant de l'enchâssement littéraire en Inde jusqu'à sa transformation dans les recueils médiévaux européens. La littérature sanskrite nous permet de questionner un état de l'enchâssement amené à se développer et à se transformer. Nous retrouvons une dimension anthropologique dans les recueils sanskrits en raison de la centralité de la performance orale. En effet, sur le plan anthropologique, la récitation en Inde a un sens particulier, elle est ancrée dans la vie sociale et religieuse. Par exemple, dans la pratique de l'hindouisme actuel, un temps peut être consacré à la narration d'histoires en rapport avec le culte d'une divinité, notamment lors de la *Kārttika pūjā* (cérémonie réalisée sur les rives du Gange) :

Après avoir effectué la partie principale de la *pūjā* [les offrandes aux divinités], les participants racontent plusieurs récits dévotionnels. Le premier récit se concentre sur *Ganeśa*, le seigneur des Obstacles, et idéalement est suivi par d'autres récits, incluant au moins un récit en rapport avec le jour en question. Par exemple, depuis que vendredi est associé aux déesses, alors un récit dévotionnel en rapport avec une déesse est raconté le vendredi ; le mardi un récit en rapport avec Viṣṇu, etc. Il n'y a pas de conteur officiel dans les groupes, mais certaines femmes sont plus savantes et extraverties que d'autres femmes. Les récits narrés incluent, parmi d'autres, ceux qui sont en lien avec Kartik, Tulsi, le Gange, et Kṛṣṇa, tous ceux qui ont une importance centrale dans la *pūjā* elle-même¹⁹.

¹⁸ Louis Renou, « Introduction » in *Pañcatantra*, traduit du sanskrit par Édouard Lancereau, Paris, Gallimard, collection « Connaissance de l'Orient », 1992, p. 15.

¹⁹ Nous traduisons : Tracy Pintchman, « The month of kartik and women's ritual devotions », in *The Blackwell Companion to Hinduism*, sous la direction de Gavin Flood, Malden ; Oxford, Blackwell Publishing, 2003, p. 334 : « After the main section of the puja is completed, participants narrate several devotional stories. The first story focuses on Ganesha, Lord of Obstacles, and ideally is followed by four other stories, including at least one story related to the particular day in question. Since Friday is associated with the Goddess, for example, then on Fridays a devotional story related to the Goddess is narrated; on Thursdays, a story related to Vishnu; and so forth. There is no official storyteller in the groups, although some women are more knowledgeable and outgoing than others and hence tend to recount more devotional narratives than other women. Stories narrated include, among others, those related to Kartik, Tulsi, the Ganges, and Krishna, all of which are of central importance in the puja itself. »

La narration entre dans ce contexte religieux sans qu'il y ait nécessairement un « conteur officiel ». On ne raconte pas seulement des récits (notamment les grandes épopées) lors de cérémonies religieuses, mais aussi sur les places des villages, dans les temples. Dans l'Inde du Sud, l'acte de raconter s'intègre dans le quotidien : Viramma qui témoigne de la vie des parias revient sur son quotidien : « On chique du bétel en racontant des histoires, on chante des chansons...²⁰ » et pendant la fête de Draupadī qui « [...] dure dix-huit jours, [...] on lit le *Bharatam*, et tout le monde écoute²¹ ». La fiction indienne mentionne aussi les récitations d'épopées dans les villages et les temples, comme R.K Narayan dans son livre *The Painter of Signs* (1976). Tant sur le plan anthropologique que littéraire, la littérature orale²² n'est jamais absente de la culture indienne. Nous pouvons retrouver une transmission de récits oraux dans la littérature indienne qui nous conduira à questionner les rapports entre écrit et oralité qui semblent essentiels pour la compréhension des œuvres.

La littérature indienne rend particulièrement visible le lien entre l'enchâssement (la connexion des récits) et l'oralité dont nous pouvons mesurer l'importance dans la culture indienne. En effet, de multiples écrits sanskrits introduisent une mise en fiction de l'acte de narration qui entraîne la multiplication²³ de récits enchâssés. En Inde, nous retrouvons dans les recueils de contes ce que nous pouvons nommer un « débat par contes » avec des « présences orales » en train de raconter. La représentation du narrateur ou de plusieurs narrateurs et la mise en forme d'un système d'enchâssement se manifestent plus particulièrement dans le genre littéraire que l'on nomme *kathā*. Provenant du verbe *kathayati*, dérivé de *katham* (comment ?), ce mot aurait plusieurs significations. Il désigne « un entretien où l'un ou au moins des interlocuteurs répondent à des questions²⁴ » et la controverse dans le langage philosophique. Il

²⁰ Josiane et Jean-Luc Racine, *Viramma : Une vie paria, Le rire des asservis, Inde du Sud*, Paris, Plon, « Terre Humaine », 1994, p. 196.

²¹ *Ibid.*, p. 304.

²² Nous souhaitons renvoyer au cours de notre étude à la « littérature orales » qui est dans la recherche « souvent assimilée à un cas de paralittérature » comme le précise Claudine Le Blanc [« Littératures orales, littérature et littérature comparée : une discipline pour penser l'oralité littéraire », *Comparer l'étranger*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 112].

²³ Nous renvoyons à Gaele Debeaux qui définit la multiplication des récits : « [...] comme un phénomène s'apparentant à un mécanisme d'engendrement qui offre à la lecture le résultat de cet engendrement : les œuvres multipliant les récits présentent de ce fait plusieurs narrations se distinguant par une délégation de parole (prenant l'aspect d'une oralité ou bien d'une textualité représentées), par des indices relevant de la matérialité du texte ou par des phénomènes plus diffus de bifurcation ». [*Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines*, thèse sous la direction d'Emmanuel Bouju, Rennes : Université Rennes 2, 2017, p.18]. Bien que la thèse de Gaele Debeaux concerne principalement des œuvres contemporaines, nous pouvons observer dans sa définition de la multiplication des récits des caractéristiques déjà visibles dans le recueil littéraire à enchâssement : « un mécanisme d'engendrement » ainsi qu'une « délégation de la parole ». Nous pouvons même ajouter que le recueil littéraire serait sans doute l'ancêtre de ces macro-structures qui formalisent tout un système de transmission de récits multiples.

²⁴ Félix Lacôte, *Sur l'origine indienne du roman grec*, Paris, Leroux, 1911, p. 2

renvoie par-dessus tout à un genre littéraire qui a en sanskrit « le sens plus général d’entretien, conte, récit²⁵ [...] ». Si la langue sanskrite « est par excellence la langue du discours direct²⁶ » pour Félix Lacôte, la *kathā* propose à son tour une mise en fiction de l’acte de narration dans la mesure où « le propre d’une *kathā*, c’est d’être réellement *kathita*, contée par un personnage²⁷ ». Ainsi, nous rencontrons un schéma systématique dans le recueil sanskrit : les récits enchâssés sont produits par la voix. Ainsi, la mise en fiction d’une performance orale dans l’œuvre littéraire fait écho à une pratique anthropologique courante dans la culture indienne qui « veut que la plupart des compositions littéraires, voire philosophiques ou grammaticales, soient censées récitées, dans des circonstances données, par un rhapsode²⁸ ». Ainsi, les recueils de contes sanskrits donnent accès à une dimension orale de la littérature qui renvoie à cette culture héritée de l’Inde ancienne. La fiction reproduit alors des scènes de performances orales qui représentent les relations entre un narrateur et un ou plusieurs narrataires. Les récits à venir sont intégrés dans un système d’enchâssement et vont émerger de ce schéma de communication. Ce système d’oralité sera questionné dans la mesure où il est relié à l’enchâssement dans les recueils sanskrits avec la présence de récits-cadres. Ils sont récurrents dans ces « modèles de recueils » et Félix Lacôte les considère comme des éléments indispensables lorsqu’il affirme qu’en Inde : « tout récit veut un cadre²⁹ ». En proposant une étude en poétique comparée sur le fonctionnement de l’enchâssement dans différentes cultures (la culture indienne et européenne), nous souhaitons observer les enjeux politiques d’une pratique de la narration. Notre propos est d’analyser le mécanisme de construction des œuvres à enchâssement et les effets produits par les récits enchâssés en étudiant un corpus littéraire et filmique. La confrontation de plusieurs médiums et de différentes cultures nous permet ainsi d’inscrire ce travail de thèse dans une démarche comparatiste et de procéder à « “la construction d’un objet original”, de tailler ce “pluri-objet” de façon assez large, dans le temps et l’espace³⁰ ». La spécificité de nos recherches se situe dans « la construction d’un objet original » et dans l’association d’un corpus littéraire médiéval à un corpus filmique d’adaptations littéraires. Nous proposons ainsi une rencontre entre plusieurs cultures (l’Inde et l’Europe) et une rencontre entre l’Ancien et le Moderne autour de l’enchâssement et de la fabrication de stratégies narratives.

²⁵ *Ibid.*, p. 2

²⁶ *Ibid.*, p. 17.

²⁷ *Ibid.*, p. 5.

²⁸ *Ibid.*, p. 6.

²⁹ *Ibid.*, p. 17.

³⁰ Françoise Lavocat, « Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation », in *Vox Poetica*, 2012, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html>

3. Constitution du corpus : Littérature et Cinéma/ Ancien et Moderne

Le corpus indien de notre étude est composé du *Pañcatantra* dont l'auteur demeure à ce jour inconnu ; certains critiques auraient attribué ce recueil de contes à Viṣṇuśarman³¹ (du même nom que le narrateur extradiégétique dans le prologue de l'œuvre). Notre étude s'appuie sur la traduction du sanskrit d'Édouard Lancereau conçue d'après l'édition de J.G.L Kosegarten, à partir du texte sanskrit émanant d'une version du *Pañcatantra* en Pehlevi datant du VI^e siècle³². Notre corpus est ensuite composé du *Vetāla* (XI^e siècle) de Somadeva, poète cachemirien, fils d'un brahmane du nom de Rāma. Il écrit le *Kathāsaritsāgara* pour divertir la reine Sūryavatī épouse d'Ananta³³. Il compose le *Vetāla* (traduit en français par *Les Contes du vampire*) extrait du *Kathāsaritsāgara* qui nous donne un exemple de l'enchâssement des récits à travers les actes de paroles du *vetāla*³⁴ (créature qui se loge dans les cadavres). Nous questionnerons les enjeux de l'enchâssement des récits dans le *Vetāla* et le *Pañcatantra* en établissant un point de rencontre avec les recueils médiévaux européens (Boccaccio et Chaucer). Ainsi, nous souhaitons établir une étude du fonctionnement de l'enchâssement en Inde et en Europe : son développement, ses manifestations et ses transformations. Il est courant que les techniques littéraires soient reproduites d'un espace géographique à un autre : « Ce sont

³¹ Patrick Olivelle, « Introduction », in *The Pañcatantra, The Book of India's Folk Wisdom*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. xii-xiii.

³² Il est difficile de connaître la date du « Pañcatantra primitif » c'est-à-dire du texte sous sa forme la plus ancienne. Néanmoins, Johannes Hertel envisage que le recueil aurait été conçu au III^e siècle avant notre ère dans l'introduction de son édition du *Pañcatantra : a collection of ancient Hindu tales in the recension called Pañchākhyānaka, and dated 1199 A.D.*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1908.

³³ Nous pouvons ajouter à ce propos que Somadeva assiste à une crise politique à la cour, comme le souligne N. M Penzer, « Ananta céda son trône en 1068 à son fils aîné Kalaśa, pour y revenir quelques années plus tard. En 1077, il se retira à nouveau. Cette fois, Kalaśa attaqua ouvertement son père et s'empara de toutes ses richesses. Ananta se tua dans le désespoir et Sūryavatī se jeta sur le bûcher funéraire. C'était en 1081. C'est entre le première et le deuxième renoncement au trône d'Ananta que Somadeva a écrit [son œuvre] – peut-être vers 1070. On peut presque imaginer que ces histoires ont été compilées afin de faire oublier à la reine malheureuse les troubles et les procès qui si inlassablement l'assaillent, elle et sa cour ». [Nous traduisons N. M Penzer, « Introduction », *The Ocean of Story*, 1, traduction de C. H Tawney, Delhi, Motilal Barnarsidass, 1968, p. xxxii : « Ananta surrendered his throne in 1068 to his elder son Kalaśa, only to return to it a few years later. In 1077 he again retired. This time Kalaśa attacked his father openly and seized all his wealth. Ananta killed himself in despair and Sūryavatī threw herself on the funeral pyre. This was in 1081. It was between the first and second retirements of Ananta from the throne that Somadeva wrote – possibly about 1070. One can almost imagine that these stories were compiled in an effort to take the mind of the unhappy queen off the troubles and trials which so unremittably beset her and her court »].

³⁴ En français, le *vetāla* se traduit par « vampire », cette traduction semble inefficace puisqu'il s'agit d'une créature qui n'a rien de commun avec les vampires ; elle se loge dans les cadavres et ne survit pas en buvant le sang de ses victimes. Pour Martine Todorova, « le *vetāla* suce des hommes non pas le sang mais la sagesse » (« Délicatesse et sensibilité dans Les Contes du vampire », in *L'Homme*, 1974, tome 14 n°3-4, p. 86, note 2).

les formes littéraires, la technique, les procédés d'art qui s'empruntent (cela est courant dans toutes les littératures savantes) beaucoup plutôt que les matières³⁵ ». Si la technique de l'enchâssement s'est manifestement développée à grande échelle, la transmission et les multiples traductions ne sont pas étrangères à cela. Comme le souligne Patrick Olivelle : « La migration du *Pañcatantra* à travers le reste du monde est encore plus fascinante. Il y a environ 200 versions dans plus de 50 langues³⁶ ». Il faut ajouter que des œuvres majeures comme *Le Roman des sept sages* et *Les Mille et Une Nuits* se rapprocheraient de la composition des recueils sanskrits. Plusieurs articles comparent le *Pañcatantra* au recueil arabe, comme celui de Sadhana Naithani qui insiste sur le fait que le *Pañcatantra* « est supposé avoir influencé les *Mille et Une Nuits*³⁷ ». Nous pouvons rappeler qu'Emmanuel Cosquin qui a consacré une étude au prologue-cadre du recueil arabe imagine que ce dernier aurait des origines indiennes : « Je pense que [dans *Les Mille et Une Nuits*] l'encadrement et le fond de la plupart des contes de fées proprement dits, ainsi que plusieurs contes plaisants et à intrigue, sont *d'invention indienne*, parce que *tout cela ressemble prodigieusement à des compositions sanscrites* que nous connaissons³⁸ ». Jean-Claude Garcin en retraçant dans une étude l'évolution historique des contes revient à son tour sur l'origine géographique du recueil arabe (et de ses versions multiples) et relève son rapport avec les fables animalières (dont la version arabe du *Pañcatantra*³⁹). Nous centrerons notre étude sur les recueils sanskrits en abordant la question de la diffusion du *Pañcatantra* qui aurait sans doute contribué à transmettre un « modèle d'enchâssement ». Parce que ce « modèle » est diffusé dans plusieurs zones géographiques, nous serons sensible à la pratique d'une transformation de l'enchâssement en fonction du contexte dans lequel s'inscrit l'œuvre.

Nous souhaitons nous interroger sur l'éventualité d'une transformation d'un dispositif oriental en Europe. Les deux recueils littéraires européens que nous retenons sont *Le Décameron* de Boccaccio (1313-1375) et *Les Contes de Canterbury* de Chaucer (1340-1400). Né à Certaldo, au sud-ouest de Florence, Boccaccio est le fils (illégitime) de « Boccaccino » di Chellino, marchand et associé de la banque des Bardi. Il devient représentant des Bardi à Naples

³⁵ Félix Lacôte, *op. cit.*, pp.42-43.

³⁶ Patrick Olivelle, « Introduction », *op.cit.* p. 9. « The migration of the *Pañcatantra* through the rest of the world is even more fascinating. There are over 200 versions in more than 50 languages ».

³⁷ Nous traduisons : Sadhana Naithani, « The Teacher and the Taught : Structures and Meaning in the Arabian Nights and the Panchatantra », *The Arabian Nights : Past and Present, Marvels & Tales*, Vol. 18, No. 2, 2004, p. 272, « it is supposed to have influenced the Nights ».

³⁸ Emmanuel Cosquin, *Le prologue-cadre des Mille et Une Nuits, les légendes perses et le livre d'Esther*, Paris, Librairie Victor Lecoffre, 1909, p. 5.

³⁹ Jean-Claude Garcin, *Pour une lecture historique des Mille et Une Nuits*, Arles, Actes Sud, 2013.

et conseiller du Roberto d'Angiò, roi de Naples. Boccaccio commence à écrire des œuvres en prose (*Filocolo* en 1338) et en vers (*Teseida* en 1341) lors de son séjour à Naples. Il rentre à Florence⁴⁰ en 1340 et assiste au ravage de la peste (en 1348) qui lui inspire le prologue du *Décameron*. Dans ce recueil composé entre 1349 et 1353, l'auteur rassemble cent nouvelles racontées par la *brigata*, trois hommes et sept femmes décidant de se réfugier à la campagne pour échapper à la peste. Son œuvre se fonde sur un événement historique qui a directement eu un impact sur la vie de l'auteur (la perte de ses parents et de son entourage), le réalisme du prologue atteste particulièrement de son observation des ravages de la peste.

Né à Londres vers 1340 et « issu d'une famille de marchands de vin londoniens⁴¹ », Geoffrey Chaucer entre au service de la bru du roi Édouard III et de son fils grâce aux relations de sa famille. Il occupe plusieurs fonctions au cours de sa vie : valet de chambre, écuyer du roi, contrôleur des douanes sur l'exportation des laines, peaux et cuirs, membre du parlement, etc. Nous pouvons citer quelques-unes de ses œuvres comme *The Book of the Duchess* (1369-1370), *The House of Fame* (1372-1380) et *Troilus and Criseyde* (1380-1386) qu'il compose avant d'écrire *Les Contes de Canterbury* en 1390. Vingt-quatre histoires ont été réunies dans ce recueil qui retrace le parcours de plusieurs pèlerins jusqu'à Canterbury et restitue leurs récits. Le siècle de Chaucer est marqué par plusieurs événements notoires : les épidémies de peste, les conséquences de la guerre de Cent ans, ainsi que les conflits politiques⁴².

Ces deux œuvres rassemblent les fictions de leur temps en faisant usage d'un dispositif particulièrement employé dans le recueil oriental. Il est possible que Boccaccio et Chaucer aient reçu les contes indiens par l'intermédiaire de traductions latines (comme la *Disciplina Clericalis*) ou bien par l'intermédiaire de la transmission orale. Nous pouvons retrouver des similitudes entre le *Pañcatantra*, le *Kathāsaritsāgara* et les recueils européens qui collectent des récits populaires. En effet, « un grand nombre de contes et d'apologues d'origine indienne ont passé dans les littératures de l'Europe au Moyen-Âge⁴³ ». Et à côté des formes brèves orientales (fables, contes, maximes), le Moyen-Âge européen a lui aussi sa *narratio brevis*, « des *Legendae* et des *Exempla* issus de l'activité missionnaire et de la prédication chrétienne en latin, aux *vidas* et *razos* des trouvères provençaux, aux *fabliaux* français au contenu en général sexuel et obscène, aux *lais* élégiaques et raffinés⁴⁴ ». Boccaccio considéré comme

⁴⁰ Il occupe au cours de sa vie de « nombreuses charges diplomatiques et honorifiques pour le compte de la commune de Florence » [André Crépin, in Boccaccio, *Le Décameron*, op.cit., p. 926] et s'installe définitivement dans sa ville natale Certaldo jusqu'à la fin de sa vie.

⁴¹ Florence Bourgne, « *The Canterbury tales* », *Geoffrey Chaucer*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 1.

⁴² Ce siècle est aussi marqué par l'assassinat d'Édouard II ainsi que l'abdication et l'assassinat de Richard II.

⁴³ Édouard Lancereau, « Avant-propos », in *Pañcatantra*, op.cit., p. 38.

⁴⁴ Nous traduisons : Andrea Battistini, *Boccaccio*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 57. «Dalle *legendae* e dagli

l'inventeur et le codificateur de la nouvelle aurait puisé dans la *narratio brevis* occidentale et dans les formes brèves orientales. Selon Michelangelo Picone, le canevas narratif du *Décameron* se calquerait sur le modèle oriental des recueils de fables et de contes ; ces schémas narratifs que Boccaccio « pouvait seulement extraire de l'imitation des grands livres de récits orientaux organisés en cadre, du type précisément des *Mille et Une Nuits*, du *Pañcatantra*, du livre de Sindbad, du *Kathāsaritsāgara* de Somadeva (ou l'*Océan des rivières de contes*) et bien d'autres⁴⁵ ». *Le Décameron* de Boccaccio et *Les Contes de Canterbury* de Chaucer mettent en forme un système complet reposant sur l'enchâssement. C'est parce que Boccaccio met en place un système littéraire et qu'il entend, comme le propose Somadeva avec le *Kathāsaritsāgara*, transmettre les contes que nous analyserons *Le Décameron* qui redéfinit et transforme le modèle oriental d'enchâssement déjà existant dans la littérature sanskrite. Ce recueil de récits deviendra un « modèle littéraire » qui aura une grande influence en Europe dans la mesure où de nombreuses œuvres disposeront d'un cadre pour imiter l'œuvre de Boccaccio. Par exemple, en France, comme le souligne Lionello Sozzi : « le modèle italien s'est imposé comme cadre formellement irrépréhensible, comme architecture élégante et prestigieuse, comme solution littéraire extrêmement digne⁴⁶ ».

Au Moyen-Âge, le modèle de recueil occidental est confronté à un modèle de recueil oriental, et c'est le second qui, selon Michelangelo Picone, s'imposera face au premier pour organiser les récits littéraires. Le modèle de recueil occidental se base sur un critère *externe* de compilation des nouvelles ou récits dans la mesure où il est de type taxonomique et son système de classification demeure externe, sans encadrement. *L'Hexameron* d'Ambroise, l'une des sources du *Décameron* fonctionne sur ce même système de classification basé sur la compilation. *Le Décameron* s'en distingue sur ce point puisqu'il ajoute un récit-cadre oriental et sort donc du modèle uniquement occidental. Au contraire, le modèle oriental se base sur un critère *interne* de compilation des récits que nous reconnaissons dans le schéma du récit-cadre avec ses différents niveaux de narration. L'enchâssement oriental introduit en Occident provoque un changement dans la conception du recueil littéraire. Par exemple, en Europe, *Le*

exempla della propaganda e della predicazione cristiana, in latino, alle *vidas e razos* dei trovatori provenzali, ai *fabliaux* francesi di contenuto per lo più sessuale e osceno, ai *lais* elegiaci e raffinati».

⁴⁵ Nous traduisons : Michelangelo Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella. Lettura del Decameron*, Ravenna, Longo editore Ravenna, 2008, p. 77. «poteva solo ricavare dall'imitazione dei grandi libri di racconti orientali organizzati in cornice, tipo appunto *Le mille e una notte*, il *Panchatantra*, Il libro di Simbad o dei Sette savi, il *Katha sarit sagara* di Somadeva (o *Oceano di tutti i fiumi dei racconti*) e molti altri».

⁴⁶ Nous traduisons : Lionello Sozzi, *Boccaccio in Francia nel cinquecento*, Genève, Slatkine, 1999, p. 99. « il modello italiano ha agito come cadre formalmente irreprensibile, come elegante e prestigiosa architettura, come dignitosissima soluzione letteraria ».

Décameron prend une forme intermédiaire dans la mesure où Boccaccio choisit des éléments du modèle oriental et occidental et en même temps, rassemble toute une variété de *narratio brevis*. Par conséquent, il insère des récits inspirés de contes, de fabliaux et de récits historiques et souligne la variété de ces récits dans le *proemio* du *Décameron* : « J’entends [...] raconter cent nouvelles, qui pourraient recevoir aussi bien le nom de fables, de paraboles ou d’histoires⁴⁷ ». Boccaccio insiste sur les différentes fonctions que peuvent avoir les récits dans son grand recueil : « “les fables” se rapprochent pour le mot de nos fabliaux ; la “parabole” ajoute à l’allégorie une intention didactique ; “les histoires” sont des narrations à fondement réel⁴⁸ ». La profusion d’intertextes dans *Le Décameron* et *Les Contes de Canterbury* comprenant autant de sources écrites qu’orales rend visible le fait que l’enchâssement prétend étendre la narration le plus possible ; les deux auteurs ont voulu que leurs œuvres contiennent en elles une grande partie des récits qui circulaient à la fin du Moyen-Âge.

L’enchâssement enclenche un mouvement interne de narration et nous permet de mesurer la volonté d’un auteur d’aspirer à une multiplicité fictionnelle en rassemblant les récits qui circulaient à un moment précis du Moyen-Âge. Ainsi, *Le Décameron* et *Les Contes de Canterbury* deviennent par exemple pour Pasolini des œuvres en mesure de « présenter une grande partie de la réalité » sans doute parce qu’elles contiennent ces récits multiples qui décrivent toute une période historique et représentent une multitude de personnages. Pasolini explique en effet sa façon de percevoir ces deux œuvres littéraires qu’il a adapté au cinéma :

Je peux dire, par exemple, que des films, comme celui-ci [*Les Contes de Canterbury*], offrent à ceux qui les font également une gamme de deux cents personnages, de sorte qu’il y a un moyen de présenter une grande partie de la réalité. [...] Le vieux récit a la même ébauche narrative qu’une chronique de journal. Si vous ouvrez un journal, vous pouvez voir cela, rien de plus qu’une série de récits, comme dans Chaucer et Boccaccio⁴⁹.

En choisissant d’adapter ces deux œuvres au cinéma, Pasolini trouve un moyen de saisir le réel et en même temps de le questionner. S’il compare les récits de Chaucer et Boccaccio à des chroniques de journaux, c’est parce que l’écriture réaliste des auteurs donnerait accès à une certaine vision du réel. Figure majeure de la littérature et du cinéma italien du XX^e siècle, Pier

⁴⁷ Boccaccio, *Le Décameron*, traduit de l’italien par Giovanni Clerico, Paris, Gallimard, 2006, p. 35. *Il Decameron*, Milano, Rizzoli, 2013, p. 131 : « Intendo di raccontare cento novelle, o favole, o parabole o istorie ».

⁴⁸ Claude et Pierre Laurens, « notes », in *Le Décameron*, Paris, Gallimard, 2006, p. 947.

⁴⁹ Nous traduisons : Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milan, Mondadori, « I meridiani », 1999 pp. 1394-95. « Potrei dire, ad esempio, che film come questo offrono a chi li fa una gamma anche di duecento personaggi, così che si ha modo di presentare un’ampia fetta della realtà. Al contempo, posso essere, nonostante il soggetto, molto moderno. [...] Il vecchio racconto ha lo stesso taglio narrativo di una cronaca di giornale. Se aprite un giornale, potete vedere questo, niente di più di una serie di racconti, come in Chaucer e nel Boccaccio ».

Paolo Pasolini (1922-1975) participe à l'écriture de plusieurs scénarii (pour Mauro Bolognini et Federico Fellini) avant de tourner son premier film *Accattone* (1960). Il filme la banlieue romaine et se focalise sur les personnages en marge de la société. Pasolini n'hésite pas à raconter son époque et à proposer des adaptations de récits antiques au cinéma (comme *Œdipe Roi* en 1967 et *Médée* en 1969). Après avoir réalisé huit films, il s'engage dans la réalisation de la *Trilogie de la vie*. En même temps que Pasolini est cinéaste, il est chroniqueur pour les journaux italiens et commente l'actualité politique et culturelle. Avec le cinéma, il se rapproche autant de la fiction que du documentaire⁵⁰. Il est important de noter qu'il élabore une réflexion théorique sur le cinéma dans son essai, *L'expérience hérétique* (1976) en défendant un « cinéma de poésie⁵¹ ».

La *Trilogie* traduit son expérience du cinéma et à la fois sa tentative de représenter le réel par le détour du récit littéraire médiéval. Il ne manque pas de saisir une partie de cette réalité derrière les costumes d'une autre époque et de différentes cultures. Ces films sont déterminants puisqu'ils traduisent son intérêt pour l'Orient. Avant *Les Mille et Une Nuits*, Pasolini tourne au Yémen des séquences prévues pour *Alibech* (d'après une nouvelle de Boccaccio) mais il y renonce. Ce tournage est déterminant puisque c'est à ce moment-là qu'il a l'idée de faire un film extrait du recueil arabe des *Mille et Une Nuits* et ensuite d'intégrer ses trois films dans la *Trilogie de la vie*. Dans *Le Décameron*, nous retrouvons ainsi le documentariste sous les traits de Giotto, Pasolini affirme ainsi : « “Les yeux” de Giotto qui regardent Naples sont un peu comme l'objectif d'une caméra qui fait un bref documentaire⁵² ». C'est un rapport particulier avec la contemporanéité et l'archaïsme qui transparait dans la *Trilogie de la vie*. Filmer le passé serait une façon pour Pasolini de réactualiser le présent. Il

⁵⁰ Il réalise plusieurs documentaires : *Comizi d'amore* (1964), *Le mura di Sana'a* (1971), ainsi que des tentatives de documentaires sur différentes cultures (Afrique, l'Inde et la Palestine : *Sopralluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo* (1965), *Appunti per un film sull'India* (1968), *Appunti per un'Orestide africana* (1969).

⁵¹ Patrick Werly revient sur cette expression dans son article et remarque : « On voit que, selon lui, le cinéaste ne saisit dans le visible que des images déjà et « naturellement » signifiantes et qu'il les reprend pour en faire des symboles, retravaillés stylistiquement. Ces réflexions amènent Pasolini à déduire que la langue du cinéma devrait être poétique, c'est-à-dire pour lui élémentaire, archétypale, concrète, irrationnelle, barbare (et non pas polie par une tradition séculaire comme la langue de la littérature – en 1965, il est dans sa dernière période, celle où le tiers-monde sert de référence) ». [Patrick Werly, « Penser un « cinéma de poésie » à partir de Pasolini et de Bonnefoy », *Littérature comparée et correspondance des arts*, sous la direction de Michèle Finck et Yves-Michel Ergal, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2014, <https://books.openedition.org/pus/3212?lang=fr>] Pour comprendre le cinéma de Pasolini, il ne faut pas négliger son rapport avec l'image et avec le langage. Il repense le cinéma et son langage en proposant un langage de la poésie qui serait pour lui une langue « élémentaire, archétypale, concrète, irrationnelle, barbare ».

⁵² Nous traduisons : Pier Paolo Pasolini, *Il Decameron, Treatment*, Inedito conservato presso l'Associazione « Fondo Pier Paolo Pasolini » di Roma, in Pier Paolo Pasolini, *Trilogia della vita : le sceneggiature originali di “Il Decameron”, “I racconti di Canterbury”, “Il Fiore di Mille e una notte”*, sous la direction de Gianni Canova, Milano, Garzanti, 2005, p. 13. « “Gli occhi” di Giotto che guardano Napoli sono un pò come la soggettiva di una macchina da presa che fa un breve documentario [...] ».

évoque cela en ce qui concerne son film *Les Mille et Une Nuits* : « Je fais une chose différente, j'extrais du passé une forme de vie que j'oppose polémiquement à celle du présent, donc j'actualise le présent...⁵³ ». Ce travail d'actualisation du présent à partir d'une « forme de vie » extraite du passé semble être un aspect déterminant pour comprendre l'usage d'un dispositif littéraire tel que l'enchâssement des récits. Nous pourrions nous demander s'il n'est pas question pour le réalisateur de transformer un dispositif littéraire aux origines indiennes pour l'actualiser. L'adaptation d'une forme littéraire lui permet-elle d'apporter une réflexion plus générale sur le présent ? En comparant les récits de Boccaccio et de Chaucer à des « chroniques de journaux », Pasolini relève la modernité de ces récits qui peuvent encore nous interpeller aujourd'hui. En proposant un choix de contes et en retravaillant la forme des œuvres donne-t-il accès au spectateur à sa propre lecture du présent transmise par l'intermédiaire du conte médiéval ?

En analysant l'enchâssement (dans les textes sanskrits) et son évolution (dans *Le Décameron* et *Les Contes de Canterbury*), nous proposons une étude de son fonctionnement pour pouvoir questionner la notion d'adaptation et de transformation en confrontant les textes de Chaucer et de Boccaccio aux récits filmiques de Pasolini. Nous souhaitons ainsi tisser des liens entre cinéma et littérature en proposant une étude orientée autour de la question d'intermédialité qui revient sur les « processus de transformations, de superpositions et de fusions⁵⁴ » propres à la communication filmique. En introduisant dans notre corpus *As Mil e Uma Noites* (2015) de Miguel Gomes, il n'est pas question comme pour la *Trilogie* de Pasolini d'insister sur la notion d'adaptation, mais plutôt de se focaliser sur le travail de réappropriation du dispositif littéraire de l'enchâssement. Dans son film précédent *Tabu* (2012), Gomes choisit déjà d'avoir recours à un enchâssement filmique centré sur le souvenir d'une romance entre deux protagonistes. Ce film prenant la forme d'un diptyque réunit deux temporalités, celle de l'acte de narration dans le présent et les images du passé de la narratrice. Nous retrouvons ainsi dans ce film un enchâssement qui s'appuie principalement sur le traitement de la temporalité. Avec *Les Mille et Une Nuits*, il n'est plus question d'un seul enchâssement mais de plusieurs. Les récits enchâssés ne retracent pas le passé d'un protagoniste, mais restituent les événements vécus par une communauté. En s'inspirant de la structure du recueil, il construit un film mettant en place une multiplication des récits pour réunir les images d'un contexte politique et économique en crise. Le film prend en quelque sorte la forme du recueil. Michel Chion analyse

⁵³ *Ibid.*, p. 1710. « Io faccio una cosa diversa, estraggo dal passato una forma di vita che contrappongo polemicamente a quella presente, cioè attualizzo il presente... ».

⁵⁴ Jüngen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, volume 10, n° 2-3, 2002, p. 114.

le film en renvoyant à la structure du livre :

Le film se donne comme la nouvelle forme du livre, un livre où l'on tourne les pages à notre place (n'est-ce pas ainsi que nous avons fait connaissance avec lui ?), comme si le cinéma était la forme moderne de l'écriture, prenant le relais des formes précédentes⁵⁵.

Les films de notre corpus peuvent-ils se rapprocher de la « forme du livre » en affirmant une « forme moderne de l'écriture » ? En choisissant de s'inspirer d'un dispositif littéraire, les deux réalisateurs s'intéressent à d'autres méthodes de transmission des récits. Comment le film devient-il un médium permettant au spectateur d'avoir accès à une autre manière de raconter ? Comme les procédés cinématographiques diffèrent des procédés littéraires, nous devons tenir compte de l'image, du montage et du son pour l'analyse de films. Une performance orale sera-t-elle représentée à partir d'un travail de l'image et du son ? En analysant *Les Mille et Une Nuits* de Miguel Gomes et la *Trilogie de la vie* de Pier Paolo Pasolini, nous questionnerons la mise en place et la transformation d'un enchâssement littéraire qui s'affirme en tant que dispositif cinématographique. L'adoption d'une telle structure pourrait-elle leur permettre d'affirmer leur propre vision du réel et leur conception de la fiction ? En confrontant un passé littéraire à des formes modernes et contemporaines, il nous semble important d'insister sur l'évolution d'une conception de la fiction et sur la redécouverte d'une méthode de représentation de la réalité à travers le conte.

4. Démarche d'analyse : de la théorie littéraire à l'analyse politique

Pour analyser la construction d'un enchâssement filmique et littéraire, il semble important de revenir sur les « connaissances acquises » sur le récit enchâssé dans les études littéraires. En effet, des études consacrées à l'enchâssement des récits sont revenues récemment sur l'héritage structuraliste et proposent de nouvelles définitions de l'enchâssement. Deux thèses s'interrogent sur le fonctionnement de la structuration des œuvres et sur les effets de l'agencement des récits. Jérémy Naïm questionne le dispositif qu'il considère comme une « technique homogène de mise en relief d'un récit⁵⁶ » dans la littérature française du XIX^e siècle. Il oriente son travail sur les apports théoriques du structuralisme et confronte différentes formes d'enchâssement. En retenant quant à elle un corpus de récits contemporains, Gaëlle

⁵⁵ Michel Chion, *L'écrit au cinéma*, Armand Colin, 2013, pp. 118-119.

⁵⁶ Jérémy Naïm, « Le Récit enchâssé, ou la mise en relief narrative au XIX^e siècle », thèse de Littérature Générale et Comparée, sous la direction de Gilles Philippe et Henri Scepi, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, 2015, p. 2.

Debeaux étudie la « multiplication des récits » et questionne cette notion en rapport avec ce qu'elle nomme, à partir de Ricoeur et Baroni, une « mise en intrigue » qui serait un effet de l'enchâssement⁵⁷. Une étude plus récente réunit des analyses consacrées à l'enchâssement en proposant la notion de « fictions secondes⁵⁸ ». Les recherches sur le *storytelling* dans les pays anglo-saxons questionnent les actes de narration et la structure des littératures orales. Notre étude sur l'enchâssement, qui est liée à un questionnement sur la performance orale dans le littéraire et le filmique, aborde aussi la question de l'oralité en rapport avec le dispositif littéraire. Depuis les années soixante-dix (nous pouvons citer par exemple, l'ouvrage de Louise Mary Pratt⁵⁹), des travaux abordent la question des enjeux du discours, de la construction de tensions narratives dans les textes littéraires. Les études sur le *Storytelling* se sont multipliées ces dernières années pour tenter de questionner différentes pratiques de la narration en fonction d'un médium et d'un contexte de narration. Notre étude est consacrée à la mise en parallèle entre des pratiques anciennes de narration (en Inde et en Europe) et des pratiques contemporaines et à l'identification d'un dispositif formé à partir de performances orales. Dans son étude sur le roman français, Richard Shryock propose une analyse des tensions politiques et idéologiques autour de la question de l'enchâssement (*embedding*) dans un contexte de narration. Il part de l'analyse narrative pour envisager la réception idéologique d'un récit enchâssé et ainsi déterminer l'enjeu du dispositif.

Bien que nous renvoyions aux apports théoriques de la narratologie dans notre étude, nous souhaitons nous démarquer de la démarche structuraliste pour proposer une analyse politique des récits enchâssés et donc de l'acte même de narration. Notre réflexion peut permettre ainsi de compléter les recherches établies sur le récit enchâssé par l'analyse d'un corpus varié composé de différents médiums et par le commentaire d'œuvres peu explorées par la critique littéraire comme par exemple les recueils sanskrits. De même, il nous a semblé déterminant d'observer le récit enchâssé en tant que fiction politique, et ce regard sur le texte semble être la particularité de nos recherches. Notre approche politique des œuvres favoriserait ainsi la compréhension de l'enjeu d'un récit produit par la voix dans un texte littéraire et une œuvre filmique.

Pour mettre en place notre démarche, dans un premier temps, nous souhaitons questionner

⁵⁷ Gaëlle Debeaux, *Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines*, thèse sous la direction d'Emmanuel Bouju, Rennes, Université Rennes 2, 2017.

⁵⁸ Bernard Guelton, *Fictions secondes : mondes possibles et figures de l'enchâssement dans les œuvres artistiques et littéraires*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019.

⁵⁹ Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.

le lien formel entre le récit-cadre et le(s) récit(s) enchâssé(s) qui se trouvent à la base du fonctionnement de l'enchâssement⁶⁰. La théorisation de l'enchâssement en narratologie ne permet pas de rendre compte de la portée politique d'un récit enchâssé qui se limite à être une notion secondaire dans les études structuralistes⁶¹. Analyser l'enchâssement des récits ne peut être envisageable sans l'analyse des performances orales. Cette centralité de l'acte de narration dans les œuvres à enchâssement aurait-elle une fonction précise dans les œuvres de notre corpus ? Les narrateurs et narratrices sont représentés « en train de raconter » et de fabriquer le récit. C'est autour de cette action de raconter que nous questionnerons l'enchâssement et l'encadrement des récits. Questionner ces techniques littéraires, c'est aussi rendre compte de la signification d'une pratique narrative qui serait comme l'indique Monica Fludernik concernant le *storytelling*, « un niveau prétextuel et même prénarratif fournissant une base cognitive pour la compréhension d'un récit à son niveau le plus élémentaire⁶² ». Ainsi, étudier l'enchâssement nous permet de comprendre les enjeux politiques d'une transmission du récit à partir de l'analyse de ce « niveau prénarratif ». Dans notre corpus, l'enchâssement contribuerait-il à rendre visible la mise en place d'une stratégie de la parole ? Le narrataire qui écoute le récit raconté par un narrateur va-t-il subir les effets d'une stratégie de la parole ? Nous souhaitons questionner plusieurs éléments : la théorisation d'un dispositif, l'analyse des effets du récit enchâssé en tant que fiction politique et la contextualisation politique du récit. Le lecteur et le spectateur accèdent-ils à la construction d'un débat par l'intermédiaire d'un enchâssement des récits, du recueil sanskrit de l'Inde médiéval au récit filmique du XXI^e siècle ? Notre analyse

⁶⁰ Pour cette question sur les relations entre le récit-cadre et le récit enchâssé, nous renvoyons à Richard Shryock qui se démarque par la même occasion des recherches structuralistes en proposant sa propre analyse contextuelle des œuvres. Il remarque en effet : « “Le récit-cadre” est plus englobant, alors que certaines notions tendent à décrire un usage spécifique du récit-cadre (*la mise en abyme*), ou elles transmettent une structure narratologique (métarécits and hypo-stories) qui ne correspond pas à l'approche utilisée ici. [...] Je vais montrer que les récits-cadres jouent un rôle important dans l'ensemble des discussions des récits narrés ; mais plus particulièrement c'est la relation entre le récit-cadre et le récit enchâssé qui va être plus exploré » [Nous traduisons : Richard Harrison Shryock, *Tales of Storytelling : Embedded Narrative in Modern French Fiction*, Peter Lang, 1994, p. 3. « “Embedded story” is more encompassing, whereas some of these above terms tend to describe a specific use of the embedded story (*la mise en abyme*), or they carry with them a certain narratological framework (métarécits and hypo-stories) that does not entirely correspond to the approach used here. [...] I will show that embedded stories play a key role in the overall discussion of embedded narrative ; but more specifically, it is the relationship between embedded and embedding stories that will come under greatest scrutiny »].

⁶¹ C'est une notion négligée par la critique qui passe au second plan, comme le souligne Shryock : « La technique du récit enchâssé a souvent été marginalisée par les critiques qui la conçoivent comme un « simple » artifice. [...] Cette marginalisation concerne autant le récit enchâssé que le récit-cadre : habituellement le récit court reçoit peu voire pas du tout d'attention ». [Nous traduisons : *Ibid*, p. 2. The technique of embedding has often been marginalized by critics who view it as “merely” artifice. [...] This marginalization has occurred to the embedding as well as the embedded narrative : usually the shorter narrative receives little or no attention »].

⁶² Nous traduisons : Monika Fludernik, *Towards a « Natural » Narratology*, Londres, Routledge, 2002, p. 17 : « a pretextual and indeed pre-narrative (level), providing the cognitive basis for story comprehension at its most elemental level ».

en se basant sur une étude théorique de l'enchâssement est amenée à questionner le récit enchâssé en tant que fiction politique en insistant sur les relations entre le récit-cadre et le récit enchâssé.

Dans la première partie, nous proposons une analyse théorique de l'enchâssement et de la notion de récit-cadre afin d'observer la manière dont ce dispositif participe à la création de macro-structures connectant les récits à partir d'une performance orale. En établissant des points de rencontre et de rupture entre un enchâssement oriental et européen, nous souhaitons évaluer les transformations d'un dispositif. La reprise de ce dispositif oriental a des conséquences sur le traitement de la fiction dans les œuvres de notre corpus. Parce que l'étude de l'enchâssement ne peut être envisagée sans une analyse de l'acte de parole, il nous faudra questionner les rapports entre écrit et oralité, pour questionner ainsi le travail de fictionnalisation de la transmission orale des récits avec l'intervention de présences orales. Le lecteur et le spectateur des œuvres de notre corpus en découvrant ces présences et la mise en scène d'une performance orale font l'expérience d'une oralité. Pour questionner l'oralité, il semble important d'observer les outils de mise en place d'un enchâssement littéraire et filmique pour situer les transformations d'un dispositif en fonction d'un médium et des choix d'adaptation d'un dispositif. Dans la mesure où l'enchâssement des récits restitue une collecte que l'on pourrait nommée une « collecte organisée de contes », il est important d'observer plus en détail la mise en forme du recueil et l'agencement des fictions. Un système de répétition et de variation est identifiable et permet de mettre en lumière les étapes de fabrication des récits enchâssés. Dans les recueils littéraires et les récits filmiques, les rapports entre répétition et variation, entre l'écrit, l'image et l'oralité ont des conséquences sur le traitement des récits et contribuent à la mise en place d'un certain usage de la parole.

Dans la deuxième partie, nous souhaitons identifier les stratégies narratives visibles dans les œuvres à enchâssement. Plusieurs éléments sont ainsi mis en avant : la question de l'identité, la mise en place de récits-pièges et la transmission d'une politique du présent dans le récit enchâssé. Après avoir analysé le mécanisme narratif et les procédés littéraires et filmiques favorisant la production d'un enchâssement, nous souhaitons analyser les enjeux de la production d'un récit enchâssé dans la fiction. Dans cette partie, il nous semble essentiel de démontrer que ce dispositif favoriserait la construction de stratégies narratives et politiques. En identifiant l'identité d'un narrateur et les conséquences de son acte de narration, nous souhaitons saisir la portée du récit enchâssé pour questionner la pratique d'une narration et d'une démonstration d'un « pouvoir de la parole » dans les récits enchâssés qui deviendraient des « récits performatifs ». Plusieurs types de récit enchâssé sont identifiables : le « récit-duel »

transmettant un langage virulent dans un contexte conflictuel et le « récit-piège » qui serait systématiquement lié à l'injonction d'une application de la norme. Un double mouvement peut être mis en question à savoir l'écriture d'une démonstration d'un récit-piège et d'un dévoilement des pièges. De même, les récits racontés sont présentés comme des récits transmettant une vérité qui s'avèreront être en réalité des récits du mensonge et donc des récits sur la création d'une illusion. Les rapports entre l'acte de raconter et le décuplement de la vision produit par le récit enchâssé favorisent-ils la découverte des pièges et du mensonge ?

Dans la troisième partie, en observant la démonstration d'un « langage de pouvoir » introduit dans les recueils à enchâssement, nous souhaitons questionner la manifestation d'une norme sociale transmise par le langage et le processus d'encadrement des corps dans les récits enchâssés. Les récits enchâssés de notre corpus rendent visibles la violence de l'application de la norme et les tentatives de contourner la norme par la ruse. Il nous semble important de revenir sur les conséquences de ce langage lié à la représentation de figures de pouvoir afin de questionner le rapport entre l'encadrement des récits et la représentation de l'action normative exercée sur les corps. De même, les récits enchâssés souvent proches de récits fantasmés représentent les actions de sujets politiques aspirant à sortir de cet encadrement politique ou faisant en sorte d'utiliser à leur propre fin le langage de la norme. En nous focalisant sur la figure du hors-norme, nous souhaitons questionner les rapports entre norme et langage et revenir sur le récit-cadre qui peut être comparé à un « cadre juridique » dans les récits enchâssés disposant d'un contexte juridique. Le tribunal est un espace de performances orales dans lequel les récits racontés sont « encadrés » par la loi et évalués en fonction de critères juridiques. Cet espace à l'image d'un « encadrement » nous intéresse dans la mesure où il nous permet de questionner les conséquences d'un récit sur le sujet. Les corps et l'expression du désir sont représentés en étant rattachés à un discours sur la politique. Il semble alors important de se demander si l'enchâssement des récits serait un dispositif permettant d'illustrer le fonctionnement d'un encadrement des corps (en renvoyant à la notion foucauldienne de *biopolitique*) et en même de représenter les actions des sujets (à la fois en tant que sujets politiques et sujets désirants) qui tentent de contrer le discours normatif par l'usage de la ruse. Le récit enchâssé restitue les actions visibles et invisibles d'un sujet ainsi que la répétition d'actions politiques (en lien avec la pratique d'une loi). Les recueils de récits en reliant le savoir collectif et les récits hétérogènes seraient-ils régis par un dispositif d'enchâssement permettant de rendre visible une politique des corps ?

PREMIERE PARTIE

L'enchâssement littéraire et filmique : une mise en fiction de l'acte de
narration

L'enchâssement en tant que dispositif de rassemblement et d'inclusion des récits permet au lecteur de percevoir l'agencement général du recueil littéraire. Le lecteur peut ainsi prendre en considération le fonctionnement de ce type d'œuvre qui relie les fictions entre elles selon certaines modalités. Nous proposons d'identifier le fonctionnement de l'enchâssement en prenant pour point de départ l'étude d'œuvres sanskrites, le *Vetāla* de Somadeva et le *Pañcatantra* (en revenant sur le parcours migratoire de ce recueil et sur les différentes traductions qui auraient sans doute contribué à la diffusion de la technique de l'enchâssement). Nous souhaitons analyser la structuration des œuvres de notre corpus qui ont chacune leur propre logique. L'étude de la contemporanéité de l'enchâssement est mise en évidence dans notre analyse d'œuvres filmiques qui s'appuie sur les notions de réappropriation et d'adaptation cinématographique.

Aborder les apports théoriques sur l'enchâssement des récits nous permet d'observer les différentes étapes de la formation d'un recueil à enchâssement. Parce que nous pouvons retrouver une mise en fiction de l'acte de narration dans les recueils littéraires, il semble important de questionner les rapports entre écrit et oralité : l'usage de la voix et l'intervention de présences orales sont fréquents dans les récits-cadres des œuvres. Nous pouvons ainsi nous demander si la fictionnalisation d'une performance orale doit être envisagée comme une caractéristique de l'enchâssement des récits. Il est important de revenir par la même occasion sur le fonctionnement des œuvres de notre corpus (autant le recueil littéraire que l'œuvre filmique) qui font intervenir différentes méthodes de « mise en relation » des récits.

CHAPITRE 1

L'enchâssement littéraire et filmique : assemblage et connexion des récits

Comme le souligne Šklovskij dans son essai *Sur la théorie de la prose*, le lien formel obtenu par l'enchâssement est particulièrement visible dans les recueils orientaux (Inde, Arabie, Perse⁶³). Ce lien formel déjà présent dans les recueils indiens peut-il être identifié dans les recueils littéraires européens ? En prenant pour point de départ le parcours migratoire du *Pañcatantra* avec ses différentes traductions, nous proposons de questionner les possibilités d'une transmission d'un « modèle de recueil » jusqu'en Europe. Ainsi, il semble important de revenir sur les traductions-relais du *Pañcatantra* avant d'observer les points de rencontre entre cette œuvre particulière et les deux recueils européens de notre corpus (*Le Décameron* et *Les Contes de Canterbury*). Notre analyse consiste ainsi à observer les transformations d'un dispositif oriental ainsi que les motifs communs des textes étudiés en insistant sur la dimension interculturelle de nos recherches et en proposant une analyse intertextuelle des œuvres.

1. L'enchâssement indien et européen : analogies et transformations d'un dispositif oriental.

En retraçant le parcours migratoire du *Pañcatantra*, nous souhaitons revenir sur le contexte de transmission de ce texte : le contexte historique et culturel. Nous pouvons constater que ce recueil sanskrit s'est particulièrement diffusé dans le monde : il existe en effet selon Hertel (1934) plus de deux cents versions dans cinquante langues de ce texte. La multiplicité des versions du *Pañcatantra* contribue à ajouter une dimension supplémentaire à l'analyse littéraire en prenant en compte la tradition orale et la pratique de la traduction qui supposent d'inévitables transformations. Cependant, il nous est possible de revenir sur les différentes versions recensées à ce jour par les critiques. L'étude de la circulation de ce texte nous permettrait d'observer l'éventualité d'une transmission d'un « modèle de recueil » qui aurait inspiré les auteurs médiévaux européens.

⁶³ Viktor Borisovič Šklovskij, *op.cit.*, p. 99. « Habituellement on essaye de lier, ne serait-ce que d'une manière formelle, les parties constituant un recueil. On met les nouvelles particulières à l'intérieur d'une autre nouvelle dont elles sont censées représenter les parties ».

a) Les traductions-relais du *Pañcatantra* : circulation d'un recueil de contes jusqu'en Europe

Le *Pañcatantra* s'est considérablement diffusé en Europe et dans le monde au moyen de multiples traductions. Dans un premier temps, plusieurs versions du *Pañcatantra* ont vu le jour en Inde : La *Tantrākhyāyikā*, écrit en śāradā (une écriture du Cachemire du VIII^e siècle), le *Pañcatantra* du sud⁶⁴ (un texte proche de la première version connue par la traduction de l'abbé Dubois en 1826), la troisième version qui nous intéresse puisqu'elle est à la base des traductions en Pehlevi et par la suite des traductions européennes, et enfin, la quatrième version, incluse dans le *Kathāsaritsāgara* (*l'Océan des rivières de contes*) et la *Bṛhatkathāmanjarī* (littéralement : « le Bouquet [tiré] du Grand Récit »). Il est possible de retracer les traductions-relais du *Pañcatantra* en se référant à l'ouvrage de Theodor Benfey consacré à l'étude de la circulation des fables du *Pañcatantra* jusqu'en Europe (1859) ainsi qu'aux recherches poursuivies par Hertel en 1908 sur les différentes versions du texte. La traduction en pehlevi (désormais perdue) serait le point de départ de la circulation du recueil sanskrit. Borzouyeh, physicien à la cour du roi sassanide Anouchirwan (531-579) aurait apporté le *Pañcatantra* en Iran selon les demandes du roi qui « ayant entendu vanter plusieurs traités de morale et de politique écrits en langue indienne, chargea un savant médecin [...] qui possédait une connaissance approfondie de la langue persane et de la langue indienne, d'aller dans l'Inde chercher ce trésor de sagesse. [...] le traducteur l'intitula le Livre de *[K]alila et Dimna*, par le sage Bidpai⁶⁵ ». La version en pehlevi de Borzouyeh est traduite en 570 en vieux syriaque par un chrétien du nom de Bud. Le manuscrit de *Kalilag et Damanag*⁶⁶ a été découvert dans un monastère à Mardin en Turquie en 1870⁶⁷. En 750, Rouzbeh, perse converti à l'islam, plus connu sous le nom de Ibn al-Muqaffa' est chargé par le calife abbasside Al-Mansûr de composer une version arabe du texte pehlevi, et publie son ouvrage sous l'ancien titre de *Kalila et Dimna* (*Kālīla wa Dimna*). Cette traduction est à l'origine d'un grand nombre de versions et d'imitations en Occident. C'est à partir de la version arabe que les traductions-relais du *Pañcatantra* se multiplient. De la version arabe émane une traduction syriaque datant du XI^e

⁶⁴ L'*Hitopadeśa* (*L'instruction utile*), est un recueil de fables, dont la forme est proche de celle du *Pañcatantra* et qui a la même origine que le *Pañcatantra* du Sud.

⁶⁵ Auguste Loiseleur-Deslongchamps, *Essai sur les fables indiennes et leur introduction en Europe*, Paris, Techner, 1838, pp.8-9.

⁶⁶ Certaines traductions tardives dérivent de cette version, la première est traduite en Allemand en 1876 par Bickell et à nouveau par Schulthess en 1911.

⁶⁷ Iwase Yuka, « Introduction », in *Development of Selected Stories from Panchatantra/Kalilah wa Dimnah : Genealogical Problems Reconsidered On the Basis of Sanskrit and Semitic Texts*, A Doctoral Dissertation, Graduate School of Integrated Studies in Language and Society, Osaka, University of Foreign Studies, 1999, p. 8.

siècle et une traduction grecque datant aussi du XI^e siècle. La traduction grecque élaborée par Symeon Seth sous les ordres de l'empereur Alexis Comnène, monté sur le trône en 1081 sera la base d'autres traductions en italien, latin, allemand et slave. De même, une traduction hébraïque émane de la version arabe, datant du XII^e siècle, faite par Rabbin Joël et sera une source importante, puisqu'il s'agit de la traduction d'où émerge celle de Jean de Capoue, qui composa entre 1262 et 1278, une traduction latine intitulée *Directorium Humanae Vitae* (*Guide de la vie humaine*, ou *Paraboles des anciens Sages*). La traduction arabe contribue à la circulation du *Pañcatantra* autant dans la branche orientale que dans la branche occidentale. La traduction latine de Jean de Capoue introduit l'œuvre en Europe et suscite un intérêt croissant pour le recueil à enchâssement. Elle est la source de plusieurs imitations ou traductions en espagnol, en allemand, en français et en italien, dont celles d'Agnolo Firenzuola publiée en 1548 et d'Anton Francesco Doni publiée en 1552.

Néanmoins, d'autres versions ont été à l'origine de plusieurs traductions européennes. En France, *Le Livre des Lumières* (1644) de David Sahid, que « la tradition, depuis, attribue l'ouvrage à Gilbert Gaulmin⁶⁸ » est la traduction des quatre premiers livres de l'*Anvār-i Suhayli* d'Ibn' al- Kāshifī, qui a pour source la version persane du *Pañcatantra* du XII^e siècle. Nous pouvons aussi mentionner une traduction latine de la version grecque de Siméon Seth intitulée *Exemples de La Sagesse des anciens Indiens* (1666) de Pierre Poussines ainsi qu'une version anglaise et allemande composée à partir de l'édition du texte arabe que M. de Sacy a publié en 1816. De plus, les traductions européennes du *Pañcatantra* émanent de différentes versions provenant aussi bien d'une langue orientale que d'une langue occidentale. Des versions du *Pañcatantra* se sont multipliées dans le monde et plus précisément dans les cours royales de nombreux pays en raison de la mise en pratique de la science politique et du développement de stratégies politiques que ces versions contiennent. Ce recueil contiendrait ainsi une logique fictionnelle et des stratégies narratives qui seront imitées dans différents recueils littéraires. Les « sources et imitations » du *Pañcatantra* recensées par Édouard Lancereau dans l'édition Gallimard de 1965 sont nombreuses : le *Kathāsaritsāgara*, les *Fables* d'Ésope, *Filosofia Morale* de Doni, *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel, etc. Par exemple, le conte « les aventures de Devaśarman » est « un de ceux que les conteurs français et italiens ont le plus souvent imités⁶⁹ ». Selon Lancereau, Giovanni Boccaccio aurait imité ce conte dans la VIII^e

⁶⁸ Claudine Le Blanc, « Le Livre des Lumières ou la Conduite des rois, composé par le sage Pilpay, Indien (1644) : lettres persanes et fables françaises », in *Traduire en français à l'âge classique*, sous la direction de Yen-Mai Tran-Gervat, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 69.

⁶⁹ Édouard Lancereau, « sources et imitations », in *Pañcatantra*, Paris, Gallimard, 1965, p. 351.

nouvelle de la VII^e journée du *Décameron*. Des similitudes peuvent être relevées dans les deux textes notamment dans l'action et la mise en forme d'une stratégie de substitution, même si les personnages et la trame sont diamétralement opposés. On ne retrouve pas seulement des similitudes dans le choix des motifs littéraires, mais aussi dans la structure générale de l'œuvre. Il nous faudra restituer l'intertexte du *Décameron* et des *Contes de Canterbury* pour questionner l'imitation d'un « modèle oriental » par les deux auteurs.

b) Imitation d'un « modèle oriental » : intertextualité et transmission des contes

Pour construire leurs œuvres, Chaucer et Boccaccio se seraient inspirés de plusieurs textes orientaux. Ainsi, certains recueils qui ont aussi un lien de parenté avec le *Pañcatantra* auraient été des sources potentielles de Boccaccio : *Kalila et Dimna*⁷⁰, *Le livre des sept sages* et la *Disciplina Clericalis* (qui n'est pas une œuvre orientale, mais un « intermédiaire littéraire » entre l'Est et l'Ouest). Par exemple, Michelangelo Picone relève que le canevas narratif dans *Le Décameron* se calque sur le modèle oriental des recueils de fables et de contes et que ce sont des schémas narratifs que Boccaccio « pouvait seulement extraire de l'imitation des grands livres de récits orientaux organisés en cadre, du type précisément des *Mille et Une Nuits*, du *Pañcatantra*, du livre de *Simbad* ou des *Sept sages*, du *Kathāsaritsāgara* de Somadeva (ou l'*Océan des rivières de contes*) et bien d'autres⁷¹ ». Vittore Branca souligne de même que Boccaccio avait connaissance du *Roman des sept sages*, de *Kalila et Dimna*, et de la *Disciplina Clericalis*. Michelangelo Picone dans plusieurs articles porte son attention sur le cadre du *Décameron* et ne manque pas de noter dans « Tre tipi di cornice novellistica modelli orientali e tradizione narrativa medievale » que parmi les sources orientales de Boccaccio, l'œuvre d'une importance majeure est le *Roman des sept sages* (en italien, *Il libro di Sindibad*) : « Le livre des sept sages constitue son véritable intertexte⁷² ». On attribue des origines indiennes au *Roman des sept sages* qui restent incertaines. Il est mentionné dans certaines œuvres arabes et persanes à partir du X^e siècle. La circulation, comme c'est le cas avec le *Pañcatantra*, est double. Il y a la branche orientale (qui inclut les versions syriaques, grecques, hébraïques, arabes, perses, et castillanes) et la branche occidentale (les versions latines, françaises, italiennes, anglaises,

⁷⁰ Il est important de rappeler que les traductions en pehlevi et en arabe du *Pañcatantra* s'intitulent *Kalila et Dimna*.

⁷¹ Nous traduisons : Michelangelo Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella. Lettura del Decameron*, Ravenna, Longo editore Ravenna, 2008, p. 77 : « poteva solo ricavare dall'imitazione dei grandi libri di racconti orientali organizzati in cornice, tipo appunto *Le mille e una notte*, il *Panchatantra*, il libro di Simbad o dei Sette savi, il *Katha sarit sagara* di Somadeva (o *Oceano di tutti i fiumi dei racconti*) e molti altri ».

⁷² Nous traduisons : Michelangelo Picone, « Tre tipi di cornice novellistica modelli orientali e tradizione narrativa medievale » in *Filologia e critica*, anno XIII, 1, janvier, avril, 1988, p. 15. « Il libro di Sindibad costituisce il suo vero e proprio intertesto ».

suédoises, hollandaises, et galloises). À partir du XI^e siècle : la version grecque (*Syntipas*), la version hébraïque (*Sendabar*), et une version castillane de 1253 de Don Fadrique, *Sendeban*, ou *Libro de los enganos e los asayamientos de las mugeres*⁷³. En effet, le *Roman des sept sages* (ou *Libro di Sindibad o dei sette savi*) est aussi composé d'un récit-cadre, installant l'enjeu de la fiction et donnant une fonction aux récits. Les sept sages racontent des récits pour empêcher la condamnation à mort du jeune prince calomnié par sa marâtre qui demeure dans un profond mutisme. Les récits tendent à démontrer la « perfidie » de la nature féminine et à faire sortir le jeune prince de son mutisme.

En confrontant les textes, il est possible de retrouver des similitudes entre les contes orientaux et *Le Décameron*. La critique boccaccienne s'est attardée sur cette question en sélectionnant trois contes : « Nous avons identifié facilement les histoires VII, 4, VII, 6 et VII, 8 aux vieilles histoires orientales rendues populaires en Occident à travers la *Disciplina Clericalis*, ou les traductions des *Sept Sages* et du [*K*]alila e Dimna. La critique boccaccienne s'occupe depuis quelques années, à démêler tous les aspects de ce livre, sous les titres « le puits », « l'épée », et « les tresses⁷⁴ ». La source la plus importante de Boccaccio serait la *Disciplina clericalis* (*La discipline de Clergie*) de Petrus Alfonsi. Ce dernier est un médecin espagnol, qui compose en latin au début du XII^e siècle un recueil de trente-quatre contes (traduit de l'arabe, du perse et du sanskrit). Il a aussi adapté et traduit des tables astronomiques de Al-Khwarizmi, *Zij Al-Sindhind*, de l'arabe vers le latin (qui combine aussi le système ptolémaïque et des éléments indiens), connu sous le nom de « Sindhin Astronomy ». La *Disciplina clericalis* se compose aussi d'un récit-cadre dans lequel « 34 histoires sont racontées par des parents ou des enseignants à travers des conversations avec leurs élèves à qui l'on donne l'opportunité de répondre⁷⁵ ». Nous retrouvons le même contexte de mise en fiction de l'acte de narration que dans le *Pañcatantra* et les recueils sanskrits dans la mesure où la *Disciplina Clericalis* a pour sources des œuvres orientales telles que *Kalila et Dimna*, le *Roman des sept sages*, et *Barlam*

⁷³ Cristiano Leone, « Introduzione », in Petro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di Cristiano Leone, Roma, Salerno, 2010, p. XXXVI.

⁷⁴ Nous traduisons : María Jesús Lacarra, « De la mujer engañadora a la malcasada ingeniosa. El cuento de « El pozo » (Decamerón VII, 4) a la luz de la tradición », in *Cuadernos de Filología Italiana*, n° extraordinario, 2001, p. 394. « Pues sólo con los epígrafes identificamos fácilmente los relatos VII, 4, VII, 6 y VII, 8, con viejas historias orientales popularizadas en el occidente medieval a través de la *Disciplina clericalis* o de las traducciones de los *Siete sabios* y del [*K*]alila e Dimna. La crítica boccacciana, atenta desde hace años a desentrañar todos los aspectos de este libro, [...] bajo los títulos “El pozo”, “La espada” y “Las trenzas”».

⁷⁵ Nous traduisons : Carol F. Heffernan, *The Orient in Chaucer and medieval romance*, D.S. Brewer, 2003, p. 129. « 34 stories are recounted by parents or teachers through conversations with students who are given some opportunity to answer back ».

et *Josaphat*⁷⁶. En effet, Carol F. Heffernan relève aussi l'intertexte de la *Disciplina Clericalis* : « Ses sources remontent à l'origine de la littérature de sagesse d'Inde, d'Égypte, et du Croissant Fertile, ainsi que certains recueils d'histoires comme *Kalila wa Dimna*⁷⁷ ».

Cependant, les sources précises de la *Disciplina Clericalis* demeurent incertaines comme le note Aboubakr Chraïbi dans son article « De *Kalila et Dimna* à la *Disciplina Clericalis* »⁷⁸. En effet, Petrus Alfonsi indique seulement qu'il a traduit ce texte en latin : « Que Dieu me vienne en aide pour cette œuvre, Lui qui m'a poussé à composer ce livre et à le traduire en latin⁷⁹ », et les sources qu'il évoque restent vagues, sachant qu'il indique seulement son emprunt à la philosophie et aux fables arabes (qui semblent indéniablement renvoyer à *Kalila et Dimna*) : « C'est pourquoi j'ai composé mon livre, une partie en rassemblant les dits et enseignements des philosophes, une partie avec les dits et enseignements des Arabes, les fables et les vers, une partie, avec les exemples des animaux et des oiseaux⁸⁰ ». *Kalila et Dimna* de Ibn' all Muqaffa serait sans doute l'une des sources les plus importantes du *Disciplina clericalis*. En effet, Petrus Alfonsi a emprunté la structure du *Pañcatantra*, qui conclut chaque dialogue par une morale et comme l'affirme Katharine Slater Gittes : « ces dialogues prouvent que Petrus Alfonsi a utilisé le *Pañcatantra* comme modèle pour le *Disciplina Clericalis*⁸¹ ». Par ailleurs, Dorothee Metlitzki affirme : « La matière ésopienne dans l'œuvre de Petrus Alfonsi est reliée à son tour à *Kalila wa Dimna*, le recueil de contes arabes que Petrus Alfonsi est connu pour avoir utilisé⁸² ». Aboubakr Chraïbi dans son article « De *Kalila et Dimna* à la *Disciplina Clericalis* » s'attarde plus précisément sur les rapports entre les deux œuvres et relève trois aspects

⁷⁶ Cristiano Leone, « Introduzione » in Petro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di Cristiano Leone, Roma, Salerno, 2010, p. XXXV.

⁷⁷ Nous traduisons : Carol F. Heffernan, *The Orient in Chaucer and medieval romance*, D.S.Brewer, 2003, p. 129. « Its sources trace back to the wisdom literature of India, Egypt, and the Fertile Crescent as well as to certain story cycles such as the *Kalila wa Dimna* ».

⁷⁸ Aboubakr Chraïbi, « De *Kalila et Dimna* à la *Disciplina clericalis* ou de Borzouyeh à Pierre Alphonse », in *D'Orient en Occident : Les recueils de fables enchâssées avant les Mille et Une Nuits de Galland*, sous la direction de Marion Uhlig et Yasmina Foehr-Janssens, Brepols, Turnhout, 2014, pp. 41-66.

⁷⁹ Nous traduisons : Petro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di Cristiano Leone, Roma, Salerno, 2010, p. 2 : « Deus igitur in hoc opusculo mihi sit in auxilium, qui me librum hunc componere et in latinum transferre compulit. » ; « che Iddio mi aiuti in quest'opera, Lui che mi ha spinto a comporre questo libro e a tradurlo in latino ».

⁸⁰ Nous traduisons ; *Ibid.*, p. 4 : « Propterea ergo libellum compegi, partim ex proverbii philosophorum et suis castigationibus, partim ex proverbii et castigationibus Arabicis et fabulis et versibus, partim ex animalium et volucrum similitudinibus. » ; « Percio ho composto il mio libretto, in parte raccogliendo detti e insegnamenti dei filosofi, in parte con detti e insegnamenti degli arabi, favole e versi, in parte con esempi di animali e di uccelli ».

⁸¹ Nous traduisons : Katharine Slater Gittes, « The Canterbury tales and the Arabic Frame Tradition », in *PMLA*, volume 98, N°2, Mars 1983, p. 245 : « As Eberhard Hermes has noted, these dialogues provide evidence that Petrus Alfonsi used the *Pañcatantra* as a model for the *Disciplina Clericalis* ».

⁸² Nous traduisons : Dorothee Metlitzki, *The Matter of Araby in Medieval England*, New Haven and London, Yale University Press, 1977, p. 105 : « The Aesopian material in Petrus Alfonsi's work is in turn related to *Kalila wa Dimna*, the Arabic collection of tales which Petrus Alfonsi is known to have used ».

communs : « des thèmes communs, mais différemment traités » ; par exemple, le chapitre III de *Kalila et Dimna* développe le thème de l'amitié qui est introduit par les paroles du roi Debchelim : « Parle-moi maintenant des amitiés sincères : dis-moi comment leur liaison débute et comment ils peuvent disposer les uns des autres⁸³ » qui correspond à la partie du *Pañcatantra* intitulée « L'acquisition des amis⁸⁴ ». Il relève ensuite « des emprunts d'exemples, de fables ou de techniques de présentation » qui sont extraits de la partie « autobiographique » de Bourzoyeh et enfin, « une certaine vision du monde », une certaine adhésion de Petrus Alfonsi à la pensée développée par l'auteur⁸⁵. Boccaccio ne serait pas le seul à avoir donné des preuves de sa lecture de la *Disciplina Clericalis*, considérée comme la rencontre entre les contes orientaux et occidentaux, dans la mesure où des références à Petrus Alfonsi se retrouvent aussi dans *Les Contes de Canterbury* de Geoffrey Chaucer. D'après Carol F. Heffernan, Chaucer cite deux proverbes qui lui sont attribués : « Pierre Alphonse le remarque : “Ne rends pas immédiatement le bien ou le mal qu'on te fait ; ce délai sera acceptable à tes amis, gros des pires menaces à tes ennemis”. Les proverbes disent : “Hâte-toi lentement” et à se “hâter sottement on ne gagne rien⁸⁶” ». Il aurait donc eu accès au texte de Petrus Alfonsi puisqu'il n'hésite pas à mentionner un « Pierre Alphonse » dans son texte et il semble donc qu'« il indique la véritable source d'où une partie de sa propre œuvre est dérivée⁸⁷ ». L'œuvre d'Alfonsi aurait donc contribué à la diffusion de certains aspects des contes orientaux (une thématique et un dispositif narratif) et serait le point de rencontre entre deux formes de récits : le conte oriental et l'*exemplum* occidental. La *Disciplina Clericalis* « a servi [...] comme une sorte de pont ou d'intermédiaire littéraire à travers lequel l'Orient, principalement les histoires populaires arabes, proverbes et dits, ont été transmis ou implantés en Europe⁸⁸ ». Le texte de Petrus Alfonsi a effectivement un rôle d'« intermédiaire littéraire » dans la mesure où il donne accès à la logique fictionnelle du recueil indien (à partir de la traduction arabe du *Pañcatantra*) et à certaines thématiques présentes dans les contes indiens.

⁸³ Ibn al Muqaffa', *Le livre de Kalila et Dimna*, traduction de André Miquel, Paris, Klincksiek, 1957, p.133.

⁸⁴ Louis Renou, *Pañcatantra*, op. cit., Gallimard, 1965, p. 161.

⁸⁵ Aboubakr Chraïbi, *op.cit.*, p. 58.

⁸⁶ Geoffrey Chaucer, *Les Contes de Canterbury*, traduit de l'anglais par André Crépin, Paris, Gallimard, 2000, p. 441. *The Riverside Chaucer*, Oxford, Oxford University Presse, 1988, pp. 219-220 : « For Piers Alfonse seith, “Whoso that dooth to thee oother good or harm, haste thee nat to quiten if, for in this wise thy freend wole abyde and thyn enemy shal the lenger lyve in drede. / The proverbe seith, “He hasteth wel that wisely kan abyde”, and “in wikked haste is no profit”. »

⁸⁷ Nous traduisons : Dorothee Metlitzki, *The Matter of Araby in Medieval England*, op.cit., p. 18. « he points to the true source from which much of his own material was derived ».

⁸⁸ Nous traduisons : Haim Schwarzbaum, « International Folklore Motifs in Petrus Alfonsi's *Disciplina clericalis* », in *Sefarad*, 21, 1961, p. 269. « The *Disciplina Clericalis* served, I dare say, as a sort of bridge or literary medium through which Eastern, predominantly Arabic popular stories, proverbs and saying, have been transmitted or transplanted to Europe ».

Il est possible de retrouver des traces de ce texte « intermédiaire » et de la matière orientale dans *Le Décameron* et *Les Contes de Canterbury*. Boccaccio aurait emprunté la matière de certains contes traduits par Petrus Alfonsi pour composer son recueil de nouvelles, mais il n'a pas fait une lecture *stricto sensu* de la *Disciplina Clericalis*. En effet, il s'est peu soucié de la didactique et de la morale proposées par Alfonsi, qui destinait son ouvrage à un usage bien précis ; l'ouvrage devait fournir des *exempla* pour les prêcheurs, à la différence de l'usage qui en est fait par Boccaccio : « Souvent indifférent à l'intention didactique d'Alfonsi, [il] a utilisé le recueil comme une riche source de contes à qui il a fait un emprunt⁸⁹ ». Boccaccio choisit fréquemment d'avoir recours à l'imitation lorsqu'il s'inspire d'une œuvre littéraire. Il compose ses récits à partir d'un schéma narratif qu'il veut s'approprier. En identifiant l'intertexte du *Décameron*, il est possible d'avoir accès à la réappropriation de textes renvoyant à une culture antérieure et orientale. Dans *Les Contes de Canterbury*, il est aussi possible d'identifier un intertexte oriental. La forme enchâssée a sensiblement influencé Chaucer qui utilise des fragments de contes pour écrire « The Squire's Tale » (« Le Conte de l'Écuyer ») l'un des contes aux accents les plus orientaux :

Quelques autres exemples de cette forme ont fait leur chemin de l'Est par l'intermédiaire de l'Espagne : *Kalila et Dimna*, connu aussi sous le nom de *Fables de Bidpai*, a emprunté ce chemin, en devenant célèbre par sa traduction latine *The Directorium Vitae Humanae*. Même si Chaucer ne base pas son œuvre sur des recueils de cette sorte, il utilise des histoires aux origines orientales occasionnellement, plus particulièrement dans le *Squire's Tale*⁹⁰.

« The Squire's Tale » illustre la volonté de rassembler la matière orientale aux sources aléatoires. A. W Pollard remarque : « Chaucer semble avoir lu ou entendu plusieurs contes de l'Est, et avoir formé le projet ambitieux de les rassembler en une seule histoire, qui aurait exigé plusieurs milliers de lignes pour un développement approprié⁹¹ ». Ce conte atteste de la réception des contes orientaux par Chaucer synthétisés en un récit. Il laisse les traces dans ce récit de sa connaissance des fictions orientales et propose alors une imitation du fonctionnement thématique et linguistique de ces contes : « L'atmosphère orientale et les motifs du « Squire's

⁸⁹ Nous traduisons : Carol F. Heffernan, *The Orient in Chaucer and medieval romance*, D.S.Brewer, 2003, p. 129 : « often indifferent to Alfonsi's didactic propose, used the collection as a rich source of tales from which to borrow ».

⁹⁰ Nous traduisons : Robert M. Correale et Mary Hamel, *The Canterbury tales : Sources and Analogues*, Tome I, DS Brewer, 2003, p. 6. « Some other examples of the form made their way into Western culture by way of Spain : *Kalila and Dimna*, also known as the *Fables of Bidpai* entered by this route, becoming known through its latin translation *The Directorium Vitae Humanae*. Although Chaucer does not base his work on collections of this kind, he does use stories of oriental origin on occasion, most particularly in the *Squire's tale* ».

⁹¹ Nous traduisons : A.W Pollard, « Introduction » in *Chaucer's Canterbury tales : The squire's tale*, 1899, p. VII. « Chaucer seems "to have read or heard several Eastern tales, and to have formed the ambition project of combining them into a single story, which would have required many thousand lines for it proper development" ».

Tale » de Chaucer auraient poussé le poète à structurer son conte d'une manière orientale⁹² ». Parce qu'il entend imiter un dispositif oriental, il reproduit une narration « à la manière orientale » et agence plusieurs motifs orientaux qu'il aurait lus ou entendus :

Le « Squire's Tale » était une tapisserie narrative propre à un jeune noble romantique rassemblant plusieurs éléments des récits de l'Est, de Tartare, Byzance, Inde et Arabie, dans lequel les quatre présents apportés par un messager chevaleresque du roi d'Arabie – le cheval magique, le miroir, l'anneau, et l'épée – auraient permis le rapprochement⁹³.

Dans le conte de Chaucer, il est bien question d'assemblage de récits à la manière des recueils à enchâssement qui connectent les récits entre eux. Chaucer se serait inspiré de plusieurs sources dont *Les Mille et Une Nuits* : « l'histoire de Taj al-Muluk et de la Princesse Dunya a été reconnue comme un analogue de l'épisode de Canacee et du faucon pleurant un amour perdu dans "The Squire's Tale"⁹⁴ ». Robert M. Correale et Mary Hamel font un rapprochement entre le récit de la princesse Dunya de Somadeva et le texte de Chaucer : « si Chaucer a en tête une histoire telle que celle de la princesse Dunya, elle lui est peut-être parvenue dans une forme beaucoup plus proche ressemblant à un analogue (du X^e siècle) dans le *Kathāsaritsāgara* (*l'Océan des rivières de contes*) de Somadeva⁹⁵ ». Les thèmes orientaux évoqués et l'enchâssement des récits se trouvent combinés dans « The Squire's Tale », « le *locus classicus* de l'orientalisme de Chaucer⁹⁶ », qui a fait couler beaucoup d'encre en raison de sa brièveté et de son caractère inachevé. Le conte s'achève avec brutalité, le narrateur (l'Écuyer) doit cesser de raconter. Le déroulement de la performance de l'Écuyer ne fait que rappeler le traitement de la narration dans les recueils à enchâssement. Il est interrompu par le Franklin. Dérivé du latin *francus* qui signifie libre, le *franklin* désigne sur le plan social un « riche

⁹² Nous traduisons, Carol F. Heffernan, *The Orient in Chaucer and medieval romance*, D.S.Brewer, 2003, p. 78. « The oriental atmosphere and motifs of Chaucer's *Squire's Tale* would have inclined the poet to structure his tale in oriental way ».

⁹³ Nous traduisons : Dorothee Metlitzki, *The Matter of Araby in Medieval England*, op.cit, p.140. « The squire's Tale was a narrative tapestry befitting a noble romantic youth by joining several strands of Eastern romance, of Tartary, Byzantium, India, and Araby in which the four gifts brought by a knightly messenger of the king of Araby – the magic horse, the mirror, the ring, and the sword – would form the links of connection ».

⁹⁴ Nous traduisons : *Ibid.*, p. 141. « The tale of the flying horse from the *Arabian nights* as we have it in the French romances of *Méliacin* and *Cléomadès* and in Chaucer's *Squire's Tale*, presents a complicated problem of transmission which had led to Spanish sources of the Arabian tale. [...] Another tale from the *Arabian nights*, the story of Taj al-Muluk and the Lady Dunya, has been recognized as an analogue to the episode of Canacee and the lovelorn falcon in the *Squire's tale*. [...] ».

⁹⁵ Nous traduisons : Robert M. Correale et Mary Hamel, *Sources and Analogues of the Canterbury Tales*, Volume I, op.cit., p. 176. « But if Chaucer had in mind a story like that of Princess Dunya, it might have come to him in a form more closely resembling the analogue in the (tenth century) *Katha Sarit Sagara* (Ocean of Story) of Somadeva ».

⁹⁶ Nous traduisons : Kathryn L. Lynch, « East meets West in Chaucer's Squire's and Franklin's Tales », in *Speculum*, vol. 70, n°3, juillet 1995, p. 531. « The locus classicus of Chaucer's Orientalism ».

propriétaire terrien⁹⁷ ». Ce dernier lui impose le silence avec ces mots : « Ma foi, écuyer, tu t'en es bien sorti, [...] Bonne chance à toi, persévère dans le bien / J'ai vraiment savouré ta prestation⁹⁸ ». Plusieurs interprétations de cette fin inopinée ont été proposées : le conte est considéré par certains comme une parodie du conte enchâssé. Selon Carol F. Hefferman : « Il s'est essayé au récit enchâssé [...] ce texte est celui que Chaucer a commencé sérieusement et a ensuite abandonné, reconnaissant que son talent dans le récit se trouvait ailleurs⁹⁹ ». En effet, en imaginant l'interruption d'un conteur qui s'essaie à la narration d'un « récit oriental », Chaucer interrompt lui-même sa propre imitation d'une narration inspirée de la matière orientale. Le conteur (l'Écuyer) annonce plusieurs motifs littéraires qu'il entend traiter dans son récit, mais n'a pas le temps de mener à bien son projet de narration (sans doute trop ambitieux) dans la mesure où sa maladresse lui vaut d'être interrompu. Dans ce récit, Chaucer renvoie à la littérature orale et à la transmission de contes orientaux que l'auteur aurait sans doute entendus. Il faut garder à l'esprit que les sources de Chaucer pouvaient être autant orales qu'écrites. Comme le souligne Kathryn L. Lynch :

Il y a de bonnes raisons de croire que *Les Mille et Une Nuits* étaient principalement connues pendant le Moyen-Âge dans des versions orales plutôt qu'écrites. David Pinault a analysé la dimension orale et performative de ce recueil, y compris les formules et les allusions explicites dans les textes, aux conditions de la performance orale (dans *Storytelling techniques*). *Les Contes de Canterbury* de la même façon doivent être envisagés comme des récits transmis oralement : « ces récits sont imaginés comme des contes partagés par les voyageurs, les marchands, et pèlerins ; et leurs origines lointaines – arabe, indienne, perse, égyptienne – donnent naissance à un témoignage invisible de leur passage, en tant qu'histoires « transmises » d'un auditeur à un autre¹⁰⁰.

La circulation du *Pañcatantra* et de ses traductions européennes a contribué à transmettre la technique de l'enchâssement. L'intertexte oriental et la réappropriation d'un enchâssement oriental sont identifiables, mais les auteurs européens imposent leur propre logique de réappropriation de l'enchâssement et de ses composantes. Bien que les motifs

⁹⁷ André Crépin, in *Les Contes de Canterbury*, op. cit., p. 743, note.

⁹⁸ Geoffrey Chaucer, *Les Contes de Canterbury*, op.cit., p. 348. Texte original, p. 177 : « In feith, Squier, thou hast thee wel yquit / [...] If that thou lyve; God yeve thee good chaunce, / And in vertu sende thee continuaunce, / For of thy speche I have greet deyntee ».

⁹⁹ Nous traduisons : Carol F. Hefferman, *The Orient in Chaucer and medieval romance*, D.S.Brewer, 2003, pp. 75-76. « He tried his hand at interlaced romance [...] his texte is one Chaucer himself began seriously and then dropped, recognizing his talent in the romance genre to reste elsewhere ».

¹⁰⁰ Nous traduisons : Kathryn L. Lynch, *op.cit.*, p. 533. « There are good reason to believe that the *Thousand and the One nights* was primarily know during the Middle Ages in oral rather than written versions. David Pinault has analysed the oral and performance dimensions of the collection, including formulaic language and explicit allusions in the texts to the conditions of oral performance. (in *Story telling techniques*) Like the *Canterbury Tales*, these narratives are imagined as tales shared among travelers, merchants, and pilgrims ; and their far-flung origins – Arabic, Indian, Persian, Egyptian – bear invisible witness to their passage as stories from one hearer to another ».

orientaux soient visibles dans plusieurs textes (la *Disciplina Clericalis*, *Le Décameron* et *Les Contes de Canterbury*), ce sont les récits d'un espace géographique et d'un contexte qui sont rassemblés. La fictionnalisation de la performance orale et le schéma de communication qui introduisent les récits enchâssés vont être adaptés à l'univers référentiel d'un scripteur.

2. Fonctionnement de l'enchâssement littéraire et filmique : théories et déplacements des niveaux narratifs

Avant d'aborder le fonctionnement de l'enchâssement dans les recueils et les films, nous reviendrons sur les tentatives de formulation d'une typologie de l'enchâssement proposée par Šklovskij, Tzvetan Todorov et Gerard Genette. Les apports analytiques des structuralistes constituent un point de départ qui nous permettra de mettre en place notre propre analyse de l'enchâssement et de l'encadrement des récits. Ces questionnements théoriques nous permettront d'identifier les caractéristiques de l'enchâssement à partir des notions de récit-cadre et de récit enchâssé afin de saisir davantage la logique narrative d'un tel dispositif. Cette logique serait identifiable en observant des transformations textuelles notoires : le passage d'un narrateur à un autre et la visibilité d'un lien textuel qui donneraient la possibilité au lecteur de constater un changement narratif.

a) Questionnements théoriques sur l'enchâssement littéraire

L'un des premiers à avoir identifié l'encadrement des récits est le formaliste russe Šklovskij qui analyse les procédés de fabrication des textes littéraires et confronte la théorie et la pratique du texte dans son essai *Sur la théorie de la prose*. Il met en évidence la notion d'« encadrement¹⁰¹ » qui lui semble particulièrement visible dans les recueils orientaux qu'il mentionne :

Habituellement on essaye de lier, ne serait-ce que d'une manière formelle, les parties constituant un recueil. On met les nouvelles particulières à l'intérieur d'une autre nouvelle dont elles sont censées représenter les parties. Les recueils *Panchatantra*, *Kalila et Dimna*, *Hitopadeça*, *Les Contes du Perroquet*, *Les Sept Vizirs*, *Les Mille et Une Nuits*, le corps géorgien de nouvelles du XVIII^e siècle, *Livre de la Sagesse et du Mensonge*, et bien d'autres sont faits de la même manière¹⁰².

Il relève ainsi dans ce corpus littéraire un dispositif commun qui consiste à l'insertion de nouvelles dans d'autres nouvelles. Ce lien formel entre les parties régit l'ensemble de ces

¹⁰¹ Viktor Šklovskij, *Théorie de la littérature*, Paris Seuil, 1965, p. 99.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 191-192.

recueils. Pour Šklovskij, l'insertion de ces récits peut s'inscrire dans une logique narrative : le récit enchâssé serait un moyen de retarder l'action dans le récit-cadre comme dans *Les Mille et Une Nuits*, mais aussi dans une logique argumentative dans la mesure où il aborde la question de l'insertion d'aphorismes (très nombreux dans le *Pañcatantra*) dans un débat. Les réflexions de Šklovskij sur la construction de textes narratifs influenceront les structuralistes tels que Todorov et Genette. En 1966, en s'appuyant sur l'exemple des *Mille et Une Nuits*, Tzvetan Todorov propose une définition de l'enchâssement : « c'est l'inclusion d'une histoire à l'intérieur d'une autre¹⁰³ ». En traduisant Šklovskij, Todorov choisit le terme d'encadrement comme équivalent de l'enchâssement (que certains narratologues comme Mieke Bal opposent), mais finit par choisir le terme « enchâssement ».

En s'appuyant à nouveau sur les théories de Šklovskij, Todorov compare l'enchâssement à un effet de subordination : « la structure formelle de l'enchâssement coïncide (et ce n'est pas là, on s'en doute, une coïncidence gratuite) avec celle d'une forme syntaxique, cas particulier de la subordination, à laquelle la linguistique moderne donne précisément le nom d'enchâssement¹⁰⁴ ». C'est en ce sens qu'il analyse l'action narrative de l'enchâssement en se référant à la linguistique moderne. En utilisant le terme de « séquence » pour remplacer celui d'« histoire », il rejoint l'analyse de Šklovskij selon laquelle l'enchâssement serait l'insertion d'une séquence dans une autre. Il confronte l'enchâssement à deux autres procédés littéraires qui ont des conséquences sur le traitement de l'action dans le récit : l'enchaînement, l'alternance et l'enchâssement. L'enchaînement « consiste simplement à juxtaposer différentes histoires », l'alternance fait le récit simultané de deux histoires, « en interrompant tantôt l'une tantôt l'autre, pour la reprendre à l'interruption suivante » et l'enchâssement se situe dans « l'inclusion d'une histoire à l'intérieur d'une autre¹⁰⁵ ». Le procédé d'inclusion de l'enchâssement est particulièrement significatif dans les schémas élaborés par Todorov : « – Enchaînement : 1-2 – Enchâssement : 1-2-1 – Alternance : 1-2-1-2¹⁰⁶ ». L'enchâssement produit une transformation dans le texte en introduisant un récit dans le récit-cadre.

Todorov n'analyse pas seulement les conséquences de l'enchâssement sur l'action narrative, mais aussi la prise en charge du récit par le personnage dans son article sur les « hommes-récits ». En constatant la production d'une multiplicité vertigineuse des récits, il

¹⁰³ Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n°8 (1966), *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981, p. 140.

¹⁰⁴ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose* (1968), Paris, Seuil, 1971, p. 85.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 140 pour les trois définitions.

¹⁰⁶ Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron*, The Hague-Paris, Mouton, *Approaches to Semiotics*, 1969, pp. 68-69.

compare un recueil tel que *Les Mille et Une Nuits* au roman sans psychologie. Pour lui, ce sont « quelques-unes des manifestations les plus célèbres [...] [de] cas-limite[s] d'a-psychologisme littéraire¹⁰⁷ ». Alors que Todorov se consacre davantage à l'enchevêtrement des actions, Genette s'interroge sur les différences de « statuts narratifs » lorsqu'un enchâssement se produit : « Ce qui en revanche est absolu, c'est la différence de *statut narratif* entre l'histoire directement racontée par le narrateur [...] et l'histoire racontée dans cette histoire et par un de ses constituants (personnage ou autre) ; l'histoire au second degré¹⁰⁸ ». Par son action d'inclusion, l'enchâssement produit un changement narratif. Pour dégager les différents niveaux diégétiques, Genette propose une identification du narrateur et de son acte de narration. Il délimite alors différents niveaux narratifs :

Un narrateur [...] extradiégétique A (disons le narrateur primaire des *Mille et Une Nuits*) produirait une bulle, récit primaire avec sa diégèse où se trouverait un personnage (intra-) diégétique B (Schéhérazade), lequel pourrait à son tour devenir narrateur, toujours intradiégétique, d'un récit métadiégétique où figurerait un personnage métadiégétique C (Simbad) qui éventuellement pourrait à son tour, etc¹⁰⁹.

En distinguant les différents niveaux narratifs, il est possible d'observer le fonctionnement de l'enchâssement qui introduit la prise en charge d'un récit au second degré par un ou plusieurs narrateurs. Genette distingue différentes formes d'enchâssement littéraire en analysant le récit métadiégétique, le « récit au second degré », qu'il situe aux origines de l'épopée et dans *Les Mille et Une Nuits*. Il veut délimiter les différentes relations entre le récit premier et le récit métadiégétique (nous choisirons les appellations : récit-cadre/récit enchâssé comme équivalent au récit premier/récit métadiégétique de Genette). Il propose alors dans son essai *Discours sur le récit*, un modèle tripartite d'enchâssement. Le premier modèle crée un lien direct entre le récit-cadre et le récit enchâssé et instaure un lien de causalité. Pour Genette, ce lien de causalité « confère au récit second une fonction *explicative*¹¹⁰ ». Le récit enchâssé apporterait une explication aux événements antérieurs déjà racontés dans le récit-cadre. Le second modèle exclut toute relation de causalité entre les deux formes de récits, puisqu'il « consiste en une relation purement *thématique*, qui n'implique donc aucune continuité spatio-temporelle entre métadiégèse et diégèse¹¹¹ » et crée un lien indirect entre les deux récits à partir d'une fonction de persuasion, dans la mesure où il peut « exercer une influence sur la situation

¹⁰⁷ Tzvetan Todorov, « Les hommes-récits », *Poétique de la prose*, op. cit., p. 78.

¹⁰⁸ Gérard Genette, *Figure II*, Paris, Seuil, 1979, p. 202.

¹⁰⁹ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 2007, pp. 357-358.

¹¹⁰ Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007, p. 241.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 242.

diégétique¹¹² ». Enfin, il propose un troisième modèle qui est la négation des deux premiers, dans la mesure où il y a une absence de relation « entre les deux niveaux d'histoire », et seul l'acte de narration remplit une fonction en lui-même. Genette cite l'exemple des *Mille et Une Nuits*, dont les récits n'ont d'existence que pour leur capacité de distraction. Il finit par conclure que cette dernière relation « confirme bien, s'il en était besoin, que la narration est un *acte* comme un autre¹¹³ ». Dans le *Nouveau discours du récit*, Genette maintient la prédominance d'une subordination du récit enchâssé et le lien thématique entre le récit-cadre et le récit enchâssé :

Il est de fait que le récit enchâssé est narrativement subordonné au récit enchâssant, puisqu'il lui doit l'existence et repose sur lui. L'opposition *primaire/second(aire)* traduit de fait à sa manière, et il faut, me semble-t-il, accepter cette contradiction entre l'incontestable subordination narrative et l'éventuelle prééminence thématique¹¹⁴.

Pour étudier la relation entre le récit-cadre et le récit enchâssé, il prend en compte les limites de son modèle tripartite et le complète en fonction des propositions de Barth. Cette fois, il identifie six possibilités qui sont reliées à une distinction temporelle (l'analepse/la prolepse). Ainsi, la fonction est explicative par analepse métadiégétique, la fonction est prédictive par prolepse métadiégétique. Ces deux fonctions complètent les quatre autres fonctions qu'il avait déjà répertoriées : la fonction thématique pure, la fonction persuasive, la fonction distractive, la fonction obstructive. Pourtant, il en arrive à la conclusion que le « caractère intradiégétique d'une narration n'est bien souvent, comme on le voit clairement chez Maupassant, et encore dans *Jean Santeuil*, qu'un artifice de présentation, un poncif à bien des égards négligeable¹¹⁵ ». Genette n'est pas le seul à finir par négliger les effets de l'enchâssement. Dans la *Grammaire du Décaméron*, Todorov n'interroge pas le cadre narratif, et pour Claude Bremond la pratique de l'enchâssement n'est plus que « le moyen expéditif de coudre ensemble des textes hétérogènes¹¹⁶ ». Pour William Nelles, l'enchâssement dans le roman et le recueil de récits produit un changement narratif qui va avoir des effets spécifiques :

Tous les récits enchâssés ont un impact dramatique, s'ils diffèrent ou interrompent le récit premier, et tous les récits enchâssés ont une fonction thématique, s'il y a un contraste ou une analogie [...] En pratique, un changement du narrateur (*Le lys dans*

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*, p. 243.

¹¹⁴ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, op. cit., p. 363.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 367.

¹¹⁶ Claude Bremond, « Essor et déclin du récit enchâssé », *Les Mille et Une Nuits*, Hazan, Catalogues d'exposition, 2012, p. 21.

la vallée) ou un changement du narrateur et du niveau narratif (*Les Mille et Une Nuits*) produisent toujours des effets qui ont des conséquences¹¹⁷.

Autant dans le roman que dans le recueil de récits, l'enchâssement produit « des effets qui ont des conséquences ». Même s'il pourrait être tentant de limiter le récit-cadre des recueils à sa fonction esthétisante et ornementale, le *Pañcatantra* donne des exemples d'enchâssements produisant du sens et des conséquences notoires. Il nous semblera important de questionner la signification d'une prise de parole qui va produire un récit enchâssé dans le recueil de récits. La mise en abyme rendant visible l'acte de création¹¹⁸ peut se rapprocher de l'enchâssement. Cependant, la mise en abyme peut jouer un rôle figuratif : être le reflet de l'acte de langage, de l'acte d'écriture et de l'acte de mise en image¹¹⁹, alors que le l'enchâssement dans notre corpus introduit un questionnement et une logique de la parole à explorer.

À partir des études sur l'enchâssement menées par les formalistes russes et les structuralistes, il semble que trois éléments sont à envisager dans l'analyse de ce dispositif : la question du narrateur (qui parle ?), du niveau narratif et du lien formel. Un personnage dans les recueils de récits accède au statut de narrateur, il « peut raconter une histoire secondaire lui-même et donc devenir un “vrai narrateur¹²⁰” ». L'acte de raconter est alors introduit dans le récit-cadre afin de construire un « grand récit ». Susan Lanser en analysant l'*Illiade* d'Homère note que « chacun de ces actes de narration occupe un autre niveau diégétique, l'acte narratif précédent servant à rendre possible le niveau de discours suivant¹²¹ ». À partir du moment où la demande d'un récit est formulée, la simple formulation « Raconte-moi une histoire » se situe déjà dans le prochain niveau diégétique comme le souligne Lanser¹²². Le passage d'un niveau diégétique à un autre doit être systématiquement questionné en fonction de la signification de l'acte de parole. Dans les recueils de récits, le changement de narrateur dans l'espace textuel est rendu visible afin de rendre explicites les étapes d'une narration : « La plus évidente et simple

¹¹⁷ Nous traduisons: William Nelles, « Stories within stories: narrative levels and embedded narrative », in *Studies in the Literary Imagination*, Volume 25, Issue 1, Printemps 1992, p. 89. « all embedded narrative has a dramatic impact, if only that of deferring or interrupting the embedding narrative, and that all embedded narrative has a thematic function, if only one of relative contrast or analogy. [...] In practice, a shift in narrator (Le lys dans la vallée) or a shift in narrator and narrative level (The thousand and one nights) always produces effects of some consequences ».

¹¹⁸ « Si la mise en abyme éclaire la fiction, n'est-ce point, dans certains cas, parce qu'elle l'a engendrée à son image ? », Jean Ricardou, *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1973, p. 53.

¹¹⁹ Lucien Dällembach, *Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme)*, Paris, Seuil, 1977.

¹²⁰ Nous traduisons : Irene de Jong, « Illiad 1.366-392: A mirror story », in *Arethusa*, 8.1, 1985, p. 9. « can tell a secondary story himself and thereby become a “real narrator” ».

¹²¹ Nous traduisons : Susan S. Lanser, *The narrative act*, Princeton, Princeton University Press, 1974, p. 134. « Each of these acts of narrations occupies another diegetic level, with the preceding narrative act serving to make the next level of discourse possible ».

¹²² Nous traduisons : *Ibid.*, p. 134, note 33: « an inserted text that should be placed on the next level from the sentences that precede it ».

instance peut se trouver dans les récits encadrés et autres cas de (récits) entrecoupés dans lesquels le changement de narrateur est présenté explicitement¹²³ ». Les étapes de prise en charge de la narration et le lien entre les récits sont particulièrement visibles dans les recueils de récits. Il semble désormais primordial d'identifier les « seuils textuels » qui sont produits par l'enchâssement et de questionner la logique d' une connexion de récits.

b) Logique fictionnelle et « encadrement » des récits : mise en fiction d'un art de la narration

Boccaccio compose un recueil à enchâssement afin d'élaborer une logique fictionnelle lui permettant d'apporter une réflexion sur la pratique de la narration. Nous retrouvons dans d'autres écrits de Boccaccio un enchâssement des récits : *Filocolo* et *Ameto ou comedia delle ninfe fiorentine* (dans lequel les nymphes racontent des récits). Comme le souligne Helen Cooper : « *Filocolo*, *Ameto* et *Le Décameron* indiquent une élaboration en progression ; les écrits latins n'ont pas un cadre narratif complet et *De Claris Mulieribus* a seulement un simple prologue et un épilogue¹²⁴ ». Boccaccio élabore d'autres œuvres à enchâssement, mais c'est surtout *Le Décameron* qui contient un cadre narratif élaboré qui a été longuement questionné par la critique boccaccienne. Giovanni Battista Tomassini relève la dimension « ornementale » qui est majoritairement soulignée lors de l'identification du récit-cadre : « En référence à l'opposition cadre/tableau, l'usage du terme métaphorique *cadre* a été particulièrement critiqué parce qu'il donnerait au récit primaire un caractère d'intrinséquité (sic.) envers les narrations qu'il encadre, le reléguant à une fonction simplement ornementale¹²⁵ ». Le cadre est aussi envisagé comme « un commentaire décoratif¹²⁶ » ou bien un « schéma lyrique¹²⁷ », et il est aussi jugé comme inefficace dans la construction de l'œuvre qui n'a d'intérêt pour Momigliano

¹²³ Nous traduisons : Boris Uspensky, *A poetic of composition*, volume 2, traduit du russe par Valentina Zavarin et Susan Wittig, Berkeley, University of California press, 1960, p. 155. « The most obvious and simplest instance may be found in framed novellas and other clear-cut cases in which the change in narrator is presented explicitly, and the reader clearly perceives the borders between the separate stories ».

¹²⁴ Nous traduisons : Helen Cooper, *Structure of the Canterbury Tales*, London, G. Duckworth, 1983, p. 26 : « The *Filocolo*, *Ameto* and *Decameron* show increasing elaboration; the Latin works have no full narrative framework, and the *De Claris Mulieribus* only a minimal prologue and epilogue ».

¹²⁵ Nous traduisons : Giovanni Battista Tomassini, *Il racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti d'inserzione narrativa*, Rome, Bulzoni, 1991, p. 19 : « Proprio in riferimento all'opposizione cornice/quadro l'uso del termine metaforico *cornice* è stato spesso criticato perché connoterebbe il racconto primario di un carattere di estrinsecità rispetto alle narrazioni che inquadra, relegandolo ad una funzione meramente ornamentale ».

¹²⁶ Nous traduisons : Luigi Russo, *Lecture critiche del Decameron*, Bari, Laterza, 1956, p. 28 : « un commento decorativo ».

¹²⁷ Nous traduisons : Ricci Battaglia, *Schemi lirici nell'arte del Boccaccio*, in *Archivum Romanicum*, XIX, 1935, p. 62 : « schemi lirico ».

que dans sa propension à la fuite de la réalité : « la construction du livre a un caractère, non pas de nécessité, mais de distraction par l'imagination¹²⁸ ».

Cependant, certaines études sur le cadre du *Décameron* ont spécifié que « la relation entre le récit primaire et les récits qu'il contient [est] d'une grande importance dans l'économie générale des textes caractérisés par la narration à cadre¹²⁹ ». La critique boccaccienne a donc mis en évidence que le cadre ne délivrerait pas seulement une méthode de classification, mais exposerait aussi le contexte historico-idéologique de l'œuvre tout en jouant un rôle essentiel dans la dynamique générale de l'œuvre. Getto soutient que le cadre et les nouvelles entretiennent un « rapport de nécessité, d'une nécessité non réflexive [...], mais d'une nécessité expressive, plaçant le cadre comme déterminant cognitif du monde que les nouvelles contiennent, comme a priori constitutif de l'expression des nouvelles¹³⁰ ». Le cadre dans l'œuvre de Boccaccio aurait alors une centralité et donnerait une signification précise aux récits racontés. Il est important de rendre compte de la dynamique générale de l'œuvre qui comprend plusieurs niveaux narratifs comme dans les recueils de contes sanskrits, mais développe certains éléments supplémentaires :

1. Dans le premier niveau, l'émetteur du message narratif (l'auteur) s'adresse aux lecteurs et aux lectrices.
2. Le second niveau est consacré à la transmission et à la production du message narratif de la *brigata* (les narrateurs et les narratrices de second grade), cette étape est présentée « non pas sous forme d'écriture, mais d'oralité¹³¹ ».
3. Le troisième niveau est consacré aux récits des personnages créés par la *brigata*, qui vont à leur tour endosser une fonction de narrateur.
4. Le quatrième niveau est consacré à la transmission de leur message narratif (sous la forme d'un récit inséré dans le récit). Ces cinq nouvelles vont inclure des récits internes racontés par les personnages créés par la *brigata* : Melchisedech et Saladino (I, 3), Bergamino et Can della Scala (I, 7), Madonna Oretta (VI, 1), Ciappelletto (I, 1) et le

¹²⁸ Nous traduisons : Attilio Momigliano, *Storia della letteratura italiana*, Milano, 1953, p. 85 : « la costruzione del libro ha un carattere, non di necessità, ma di svago della fantasia ».

¹²⁹ Nous traduisons : *Ibid.*, p. 19 : « La relazione tra il racconto primario e i racconti in esso contenuti sia di grande importanza nell' economia generale di testi caratterizzati dalla narrazione a cornice ».

¹³⁰ Nous traduisons : Giovanni Getto, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Torino, G. B. Petrini, 1958, p. 20 : « Le rapporto di necessità, di una necessità non riflessiva [...], ma di una necessità espressiva, ponendosi la cornice come determinante conoscitivo del mondo che le novelle contengono, come a priori costitutivo dell'espressione delle novelle ».

¹³¹ Nous traduisons : Michelangelo Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella, Letture del Decameron*, Longo Editore Ravenna, 2008, p. 29 : « non sotto forma di scrittura ma di oralità ».

Frère Cipolla (VI, 10).

Dans la structure générale du *Décameron*, plusieurs espaces ont une fonction déterminante dans la logique de la fiction. Pour Picone, « alors que le cadre délimite l'espace du "monde commenté" expose les situations du raconter, les nouvelles par contre renferment l'espace du "monde raconté", elles enregistrent les récits réels¹³² ». Et c'est pour cette raison que le premier et le second niveau narratif sont « destinés à expliquer les raisons, non seulement historiques, mais aussi artistiques et enfin techniques, qui sont derrière le livre : ils délimitent l'espace du commentaire. Alors que le troisième et le quatrième niveau découpent l'espace du récit¹³³ ». Dans *Le Décameron*, le récit-cadre introduit le lecteur dans un univers en crise (la peste). Il renseigne sur différents éléments qui vont avoir des conséquences sur l'ensemble de l'œuvre. Le récit-cadre qui va développer l'histoire de la *brigata* s'apparente davantage à une « histoire portante, modelée sur des archétypes narratifs d'origines orientales¹³⁴ ». Picone propose le terme d'« histoire portante » pour distinguer le récit-cadre des autres nouvelles et faire ressortir sa spécificité narrative. Le récit-cadre se découpe en plusieurs parties :

1. L'introduction générale de l'œuvre qui est aussi l'introduction de la première journée est un récit sous la forme d'une chronique qui raconte la peste de 1348, à l'origine de la fuite de la *brigata* et de leur retrait à la campagne où ils vont produire 100 récits pendant 10 jours.
2. Les introductions et les conclusions de chaque journée retracent le quotidien de la *brigata* pendant les deux semaines d'exil à la campagne.
3. Les passages connectent une nouvelle à une autre dans lesquels figurent les commentaires des destinataires de la nouvelle précédente et qui annoncent les nouvelles à venir.

Tous ces textes morcelés organisent la structure générale de l'œuvre et cette composition complexifiée fait état d'une tentative de compréhension de la réalité par l'intermédiaire de la parole. Ce second niveau de narration contient les instances narratives (les paroles de la *brigata*) produites par l'instance primaire (le narrateur extradiégétique). L'œuvre est bâtie sur le spectre

¹³² Nous traduisons : Michelangelo Picone, *op.cit.*, p. 29 : « mentre la cornice delimita lo spazio del "mondo commentato", espone le occasioni del raccontare, le novelle invece racchiudono lo spazio del "mondo narrato", registrano i racconti veri e propri ».

¹³³ Nous traduisons : Michelangelo Picone, « Preistoria della cornice del « Decameron », in *Studi di italianistica in onore di Giovanni Cecchetti*, sous la direction de Paolo Cherchi and Michelangelo Picone, Ravenna, Longo, 1988, p. 99 : « Il primo e il secondo livello sono chiaramente adibiti a spiegare le ragioni, non solo storiche ma anche artistiche e perfino tecniche, che stanno dietro la composizione del libro : delimitano lo spazio del commento. Mentre il terzo e il quarto livello ritagliano lo spazio del racconto ».

¹³⁴ Nous traduisons : Michelangelo Picone, *op.cit.*, p. 30 : « la storia portante, modellata su archetipi narrativi di origine orientale ».

de la mort : « au fronton de cette œuvre », c'est l'établissement d'un contexte socio-historique renforcé par des dispositifs métalittéraires qui fait intervenir l'auteur face à ses lecteurs. Boccaccio a recours à une métaphore poétique (rappelant le début de la *Divina comedia* de Dante) pour affirmer la nécessité de raconter la peste et l'importance d'une « remémoration » qui est possible par l'écriture, il souligne en effet : « quasi contraint par la nécessité, je suis amené à l'écrire¹³⁵ ». Boccaccio raconte avec précision comment la peste se répand et comment les hommes sont face à leur impuissance : « malgré la sagesse des mesures humaines [...] elle commença et de prodigieuse manière à manifester ses effets douloureux¹³⁶ ». Même la science échoue : « d'aucune médecine n'apportait de remède¹³⁷ ».

Dans l'histoire de la *brigata*, l'auteur continue de mettre en parallèle sa propre expérience (« mes yeux [...] en firent l'expérience que voici¹³⁸ »). Les conséquences de ce mal sont précisées sous la forme d'une chronique distincte des caractéristiques habituelles de la fiction. En citant Vittore Branca, Giovanni Getto affirme que « [l]'engagement de Boccaccio dans la création d'un langage historiquement allusif, “sur la valeur que les références historiques et écologiques renferment en elle” comme motifs constitutionnels, comme stables ou meilleures conditions de sa narration¹³⁹ ». La peste engendre les peurs et les divagations, la débauche ou l'ascèse. La mort apparaît sous toutes ses formes, elle intervient différemment en fonction de la classe sociale de ses victimes. Les récits racontés sont à venir et proviennent de ce péril général et d'une instabilité qui va provoquer la recherche d'une reconstruction. À mesure que la mort se répand, la loi s'effondre tout comme les usages (les malades sont abandonnés) : l'écriture témoigne ainsi d'une société qui se désagrège. L'histoire de la *brigata* est racontée sur les bases d'un dispositif véridique dans la mesure où le narrateur extradiégétique apporte son propre témoignage :

Moi-même j'ai regret de m'en aller si longuement errant à travers tant de misère : aussi, résolu désormais à laisser de côté celles d'entre elles dont je puis déceimment me tenir à l'écart, je dis que, cependant que notre cité était réduite en cet état et comme vide d'habitants, il advient – selon ce que j'appris depuis d'une personne digne de foi – en l'église vénérable de Sainte-Marie-Nouvelle, un mardi matin, et presque en l'absence de toute autre personne, qu'après avoir entendu les offices

¹³⁵ Boccaccio, *Le Décameron*, *op.cit.*, p. 38. Texte original, p. 164 : « Questo orrido cominciamento vi fia non altramenti ».

¹³⁶ *Ibid.*, p. 39. Texte original, p. 166 : « A cura delle quali infermità né consiglio di medico né virtù di medicina alcuna pareva che valesse o facesse profitto : anzi, o che natura del malore nol patisse ».

¹³⁷ *Ibid.*, p. 39. Texte original, p. 166 : « senza avere alcuna dottrina di medicina avuta giammai ».

¹³⁸ *Ibid.*, Texte original, p. 167 : « da' miei non fosse stato veduto ».

¹³⁹ Nous traduisons : Giovanni Getto, *op.cit.*, p. 4. « L'engagement del Boccaccio nel creare un linguaggio storicamente allusivo, “sul valore che riferimenti storici e ambientali assumono in lui” come motivi costituzionali, come costanti o meglio condizioni del suo narrare” (Branca). I particolari storici e geografici, in effetti, non nascono da un'esteriore ricerca di inquadramento, dal proposito di creare un addentellato storico, sì da conferire una parvenza di verità, di realistica evidenza, alla narrazione ».

divins, habillées de deuil ainsi qu'il convenait en de telles circonstances, sept jeunes dames se retrouvèrent ; toutes elles étaient unies l'une à l'autre par des liens d'amitié, de voisinage ou de parenté ; aucune d'elles n'avait passé sa vingt-huitième année, aucune non plus n'en avait moins de dix-huit¹⁴⁰.

Boccaccio indique que les hommes et les femmes de la *brigata* ont une existence historique et ainsi fait le choix de changer leur nom. D'abord, les jeunes femmes se concertent avant de quitter Florence et décident de tout mettre en œuvre pour conserver leur vie. Un groupe de femmes se forme (Pampinea, Fiametta, Filomena, Emilia, Lauretta, Neifile, Elissa) et de jeunes hommes (Panfilo, Filostrato, Dioneo) : « Tandis qu'entre les dames la conversation allait ainsi son train, voici qu'entrèrent dans l'église trois jeunes gens dont le cadet, si jeunes fussent-ils, n'avait pas moins de vingt-cinq ans d'âge¹⁴¹ », ils décident à leur tour de partir après l'invitation du groupe de jeunes femmes : « Les jeunes gens tout d'abord crurent que l'on se moquait d'eux ; mais lorsqu'ils virent que la dame parlait sérieusement, ils répondirent avec gaieté qu'ils étaient prêts ; et se mettant à l'œuvre sans plus tarder, ils organisèrent, avant même de partir de là, ce qui s'imposait en vue du départ¹⁴² ». Le début du récit-cadre installe la situation socio-historique de la diégèse qui mène à la formation d'un groupe. Face au chaos de la peste, la *brigata* crée une néo-société reproduisant la société qu'ils ont connue et qui est détruite par la peste, elle s'appuie sur des « règles factices » (issus du régime monarchique) pour chaque journée. Le récit-cadre a donc la particularité à la différence d'autres recueils d'intégrer le rapport au quotidien dans la composition de l'œuvre. Les récits racontés vont dépendre de « règles imposées », de la création factice d'une hiérarchisation à l'image de la société féodale.

Néanmoins, le contexte historique a des répercussions sur le récit-cadre qui a pour fonction « de fournir un modèle d'organisation civil rationnel en alternance avec le chaos social et le désordre des valeurs induites par la peste. [...] Le groupe de narrateurs adopte un système monarchique parce que chaque journée est dirigée par un roi qui choisit le sujet de la narration

¹⁴⁰ Giovanni Boccaccio, *op.cit.*, p. 47-48. Texte original, p. 178 : « A me medesimo increbbe andarmi tra tante miserie ravigliando : per che, volendo omai lasciare star quella parte di quelle che io acconciamente posso schifare, dico che, stando in questi termini la nostra città, d'abitatori quasi vota, addivenne, sì come io poi da persona degna di fede sentii, che nella venerabile chiesa di Santa Maria Novella, un martedì mattina, non essendovi quasi alcuna altra persona, uditi li divini ufici in abito lugubre quale a sì fatta stagione si richiedea, si ritrovarono sette giovani donne tutte l'una l'altra o per amistà o per vicinanza o per parentado congiunte, delle quali niuna il venti o ottesimo anno passato avea né era minor di diciotto ».

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 53. Texte original, p. 186 : « Mentre tralle donne erano così fatti ragionamenti, e ecco entrar nella chiesa tre giovani, non per ciò tanto che meno di venticinque anni ».

¹⁴² *Ibid.*, pp. 54-55. Texte original, p. 189 : « I giovani si credettero primieramente essere beffati, ma poi che videro che da dovero parlava la donna, rispuosero lietamente sé essere apparecchiati ; e senza dare almeno indugio all'opera, anzi che quindi si partissono, diedono ordine a ciò che a fare avessono in sul partire ».

et se préoccupe de résoudre les problèmes pratiques¹⁴³ ». Le récit-cadre se forme à partir des modèles politiques du Moyen-Âge italien et se construit en mettant en place une temporalité qui lui est propre. Le récit-cadre de la *brigata* est perpétuellement suspendu par les récits racontés, c'est « une histoire justement liée à un flux temporel¹⁴⁴ ». La *brigata* fuit, s'isole loin de la mort, mais retourne à Florence à la fin du *Décameron*. Le temps de raconter n'était que le temps d'une trêve avant la mort, le temps de rire de la mort et de la puissance des hommes qui dans le contexte du *Decameron* est bien relative. Les récits ne produisent aucun changement dans la réalité de la *brigata*, le seul changement se situe dans leur interprétation de cette réalité. Boccaccio construit un enchâssement des récits afin de créer plusieurs interprétations de la réalité. Il met ainsi en place une logique fictionnelle en mesure de questionner l'acte même de raconter.

Comme Boccaccio, Chaucer construit une œuvre à enchâssement dans *Les Contes de Canterbury*. Néanmoins, les récits enchâssés produits *in itinere* sont racontés dans une logique fictionnelle différente de celle du *Décameron*¹⁴⁵. L'usage du cadre n'est pas conçu dans une logique de classification aussi rigoureuse que dans *Le Décameron* : « une critique très sérieuse de la méthode de reconstruction à partir de l'itinéraire repose sur le fait démontrable que Chaucer semble lui-même ne pas avoir utilisé le récit-cadre comme dispositif de classement¹⁴⁶ ». Alors que Boccaccio divise son recueil en journées, Chaucer a recours à une autre temporalité : « Ce qui est remarquable concernant les liens [du cadre] donnant l'idée d'un voyage de Southwark à Canterbury, c'est que de telles références sont peu nombreuses. [...] Les deux uniques références à une date sont irrémédiablement contradictoires. En tant que

¹⁴³ Nous traduisons : Francesco Bruni, *Boccaccio, l'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il mulino, 1990, p. 238 : « di fornire un modello di razionale organizzazione civile, in alternativa al caos sociale e al disordine dei valori indotto dalla peste (Barberi Squarotti 1985 : 5-63). Il gruppo dei novellieri adotta un ordinamento monarchico perchè ogni giornata è regolata da un re che stabilisce l'argomento del narrare e si preoccupa di risolvere i problemi pratici ».

¹⁴⁴ Nous traduisons : *Ibid.*, p. 31 : « Una « storia » appunto legata al flusso temporale ».

¹⁴⁵ De nombreux écrits tentent de retrouver des proximités entre *Le Décameron* et *Les Contes de Canterbury*, ou bien de voir dans *Les Contes de Canterbury* une réception du *Décameron* (Pasolini dans son film répond à cette question en filmant Chaucer en train de lire *Le Décameron*). Mais pourtant, Chaucer avait-il vraiment lu *Le Décameron* ? Dans *Sources and Analogues of the Canterbury Tales*, Robert M. Correale rejette une telle hypothèse alors que R.K Root soutient le contraire¹⁴⁵. Les récentes recherches sur cette question n'ont pas été concluantes et n'ont pu apporter des preuves irréfutables comme dans *The Decameron and the Canterbury Tales a comparative study* (1966) de Moira F. Bovill. Une théorie soutient que Chaucer ne possédait pas le manuscrit du *Decameron*, mais l'aurait mémorisé par l'intermédiaire d'autres supports (oraux par exemple) comme l'évoque Donald McGrady dans son article « Chaucer and the Decameron reconsidered¹⁴⁵ ». Pourtant des analogies entre les deux textes restent indéniables : les contes du Régisseur, de l'Universitaire d'Oxford, du Marchand, du Franklin et du Marin semblent s'inspirer de nouvelles du *Decameron*.

¹⁴⁶ Nous traduisons : Helen Cooper, *The Structure of the Canterbury Tales*, London, G. Duckworth, 1983, p. 59 « A more serious criticism of the method of reconstructing the *Tales* from the itinerary is the demonstrable fact that Chaucer himself does not seem to have used the framework as an ordering device ».

narration enregistrant un voyage, *Les Contes de Canterbury* n'en débute pas le compte rendu¹⁴⁷ ». La narration des récits s'inscrit dans un contexte de mouvement qui reproduit une coutume anglaise (le pèlerinage vers Canterbury). Ce voyage peut s'apparenter au texte de Somadeva, le *Vetāla* dans lequel il est question d'un parcours religieux indien (le déplacement d'un corps). Les récits sont donc racontés dans un contexte de déplacement opposé à celui du *Décameron*. Cependant, le texte de Chaucer contient des niveaux narratifs proches du texte de Boccaccio, tout en proposant un autre traitement des seuils textuels consacrés à l'auctorialité :

1. (et 2.) Le premier niveau consacré à l'émission du message narratif par l'auteur et le second niveau consacré à la transmission et à la production du message narratif des narrateurs et les narratrices de second grade fusionnent en un seul niveau contenu dans le Prologue Général et les « petits » prologues qui introduisent les nouvelles.
3. Le troisième niveau est consacré aux récits des personnages créés par les pèlerins, qui vont à leur tour endosser une fonction de narrateur. L'exemple le plus significatif est « Le Conte de l'Aumônier » qui est une fable animalière donnant la parole à des animaux.
4. Le quatrième niveau est consacré à la transmission de leur message narratif (sous la forme d'un récit inséré dans le récit).

Les Contes de Canterbury fonctionnent principalement à partir d'un grand récit-cadre (le prologue général) dans lequel l'auteur intervient en se mêlant à ses personnages. Il est important de relever le travail de mise en section de Chaucer « avec l'introduction récurrente de prologues dans les structures de son poème, et aussi les parties composées de préfaces variées généralement extrêmement délimitées¹⁴⁸ ». Le seul moment où l'intervention de l'auteur semble se séparer des « zones » d'encadrement fusionnant avec l'histoire des pèlerins, c'est à la fin du recueil dans la « rétractation de l'auteur » qui conclut l'œuvre avec un commentaire métalittéraire. Dans *Les Contes de Canterbury*, le récit-cadre qui est aussi nommé « prologue général » prend en charge les récits qui vont être racontés à partir du moment où un meneur est choisi. Il est le seul juge des récits à la différence du système imaginé par la *brigata* qui donne à chacun la possibilité d'être roi ou reine pour une seule journée. Le meneur est l'hôte de

¹⁴⁷ Nous traduisons : *Ibid.*, p. 59. The remarkable thing about the links, given the idea about the pilgrimage from Southwark to Canterbury is how very few such references there are. [...] The only two references to the date are irreconcilably contradictory. As a narrative account of a journey, the *Canterbury Tales* is a non-starter ».

¹⁴⁸ Nous traduisons : Barry Windeatt, « Literary structures in Chaucer », in *The Cambridge companion to Chaucer*, sous la direction de Piero Boitani, Cambridge, Cambridge university press, 2003, p. 215. « recurrent introduction of prologues into the structures of his poems, and also of various kinds of prefatory section more broadly defined ».

l'auberge comme le souligne Chaucer : « Et après souper il nous divertit, / Proposa entre autres un joyeux programme / Après que nous eûmes réglé l'addition¹⁴⁹ ». C'est lui qui imagine un « programme », pensé pour sa dimension ludique face à la solennité du voyage, dont le parcours a pour finalité le contact avec le sacré :

Vous allez, Dieu vous aide ! à Canterbury : / Puisse le Saint Martyr vous récompenser ! / Vous pensez, bien sûr, égayer la route / En vous contant des histoires folâtres / Car ça n'a rien de gai ni d'agréable / De chevaucher silencieux comme une pierre. / Et c'est pourquoi je vous propose un jeu / Comme je l'ai dit, qui puisse vous amuser. [...] Si tous sans exception, vous acceptez / De vous en remettre à mon jugement / Et de tout faire comme je vous le dirai / Demain lorsque nous aurons pris la route, / Je vous jure sur l'âme de mon défunt père / De vous amuser – ma tête à couper ! / Assez parlé : votez à main levée¹⁵⁰ !

Les récits sont donc encadrés par un jugement : celui de l'hôte. Il devient possesseur des récits. Il « jure sur l'âme de (s)on défunt père » de prendre en charge ce « programme » ludique. Le vote à main levée sous-entend une demande d'encadrement des récits et une attente de cohésion collective. Le pouvoir du meneur n'est pas contesté, il est attribué sans remise en question : « Notre décision ne se fit pas attendre, / Point n'était besoin d'ouvrir un débat. / Sans plus délibérer nous avons dit oui, / Le priant de déclarer son verdict¹⁵¹ ». L'enchâssement se met en place à partir de l'établissement d'une figure d'autorité qui va recevoir les récits racontés. Le prologue général renseigne sur la genèse de l'œuvre : le divertissement pendant le voyage afin de divertir les pèlerins. Ce divertissement produit par la fiction permet aux pèlerins d'être confrontés à toutes sortes de discours et à différentes interprétations de la réalité. Comme dans *Le Décameron*, des parties de commentaires entrecourent chaque récit, mais dans *Les Contes de Canterbury* elles sont largement développées de sorte qu'elles ressemblent davantage à de brefs prologues. Les prologues sont systématiques à l'exception de ceux du Médecin et du Marin. L'œuvre dans son ensemble maintient une connexion entre le récit-cadre et le récit enchâssé en insistant sur l'importance de l'identité de celui qui parle ; d'ailleurs ces identités sont identifiées dans le prologue général. Il est intéressant de noter que pour Barry Windeatt, Chaucer se serait inspiré de techniques médiévales, la structure de son œuvre pouvant ainsi être

¹⁴⁹ Geoffrey Chaucer, *Les Contes de Canterbury*, op.cit., p. 45. Texte original, p. 35 : « And after soper pleyen he bigan, / And spak of myrthe amonges othere thynges, / Whan that we hadde maad oure rekenynges ».

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 45. Texte original, p. 35 : « “Ye goon to Caunterbury – God yow speede, / The blisful martir quite yow youre meede ! / And wel I woot, as ye goon by the weye, / Ye shapen yow to talen and to pleye; / For trewely confort ne myrthe is noon / To ride by the weye doumb as stoon; / And therefore wol I maken yow disport, / As I seyde erst, and doon yow som confort. / And if yow liketh alle by oon assent / For to stonden at my juggement, / And for to werken as I shal yow seye, / Tomorwe, whan ye riden by the weye, / Now by my fader soule that is deed, / But ye be myrie, I wol yeve yow myn heed! / Hoold up youre hondes, withouten moore speche.” ».

¹⁵¹ *Ibid.* Texte original, pp. 35-36 : « Oure conseil was nat longe for to seche. / Us thoughte it was noght worth to make it wys, / And graunted hym withouten moore avys, / And bad him seye his voirdit as hym leste ».

comparée à une « architecture gothique¹⁵² ». En effet, Windeatt remarque : « son inclination envers les effets produits par la juxtaposition et de telles comparaisons avec les techniques des artistes et des architectes médiévaux rendent bien compte de l'approche audacieuse et subtile en matière de structure de Chaucer¹⁵³ ». Les différents fragments assemblés par Chaucer vont permettre l'interprétation de la structure générale de l'œuvre, de sorte qu'il est encore important de mettre en évidence la relation entre le récit-cadre et les nouvelles qui « permet à l'histoire transmise d'être lue dans un contexte construit, d'étendre et de donner un sens supplémentaire à la forme de l'histoire utilisée¹⁵⁴ ». La technique de l'enchâssement permet à l'auteur de construire une œuvre à l'image d'une « architecture gothique ». Il aspire alors à la formation d'une grande structure qui contiendrait les récits multiples de narrateurs confrontés aux commentaires de l'auteur. Les « seuils narratifs » dans le texte de Chaucer et de Boccaccio donnent une vision des étapes de la formation de l'œuvre et illustrent la mise en fiction d'un art de la narration qui est questionné dans les différents espaces de commentaire des œuvres.

c) Le « débat par contes » : argumentations et stratégies narratives

Si *Le Décameron* et *Les Contes de Canterbury* mettent en place une fictionnalisation d'un art de la narration, les recueils sanskrits insistent particulièrement sur la mise en place de stratégies narratives au sein des récits-cadres à partir de l'enchâssement de plusieurs *kathā*¹⁵⁵. Plusieurs niveaux narratifs sont identifiables et contribuent à la mise en forme de ces recueils. Conçu à la fois en vers (*śloka*) et en prose, le *Pañcatantra* se compose de cinq traités comme son titre l'indique : *pañca-tantra* signifie les cinq traités en sanskrit. Ces traités contiennent chacun un récit-cadre dans lequel des récits sont racontés par les protagonistes afin de proposer des débats sous forme de contes et un raisonnement autour d'une thématique précise. Il est possible de délimiter plusieurs niveaux narratifs dans le *Pañcatantra* établissant des « seuils textuels » en vue de créer des débats argumentatifs :

1. Dans le premier niveau, l'émetteur du message narratif (Viṣṇuśarman) s'adresse aux

¹⁵² Comme le souligne Barry Windeatt dans « Literary structures in Chaucer », *The Cambridge companion to Chaucer*, sous la direction de Piero Boitani, Cambridge, Cambridge University Press, 2006

¹⁵³ Nous traduisons : Barry Windeatt, « Literary structures in Chaucer », op.cit., p. 215 : « Its disposition towards effects achieved by juxtaposition, and such comparisons with the procedures of medieval artists and builders seem true to the daring and subtlety of Chaucer's own approach to structure ».

¹⁵⁴ Nous traduisons : *Ibid*, p. 216 : « enable the received story to be read within a context constructed to extend and give superadded meaning to the borrowed story shape ».

¹⁵⁵ Le paradigme *kathā* dérive du verbe *Kath* et signifie récit ou histoire en sanskrit. Nous choisissons de renvoyer au mot sanskrit dans la mesure où il fait référence à ce type de récit (fable, conte) raconté par des conteurs depuis l'Antiquité indienne dans différentes circonstances (religieuses ou autres). Les auteurs rassemblent dans les recueils, les contes qui sont habituellement racontés devant un public.

princes ainsi qu'aux lecteurs. C'est à ce niveau qu'il est question d'un acte de création, de fabrication d'une fiction. Il s'agit d'un prologue aussi appelé le *kathāmukha* (la bouche ou la face de l'histoire) qui met en place la trame générale du recueil.

Cette introduction typique dans les recueils de contes a une fonction bien précise, elle donne une orientation aux récits amenés à être racontés. La représentation d'une figure d'autorité et la dimension didactique de l'œuvre vont être mises en avant dans cette introduction. Le récit d'un roi qui cherche à instruire ses fils oisifs, ignorants en science politique, encadre l'ensemble de l'œuvre qui s'apparente à un manuel d'apprentissage. Les figures d'autorité de la culture indienne sont placées au fronton de l'œuvre : Gaṇeśh (dieu-éléphant des arts poétiques) et les dieux de la triade (Viṣṇu, Śiva et Brahmā) sont invoqués. Dans le *Pañcatantra* s'ajoute l'invocation aux législateurs de langue sanskrite : Manu (auteur des Lois de Manu), Vācaspati, Śukra, Parāśara, Cāṇakya (le Machiavel indien, auteur de l'*Arthasāstra*). L'invocation aux législateurs prend son sens dans la mesure où Viṣṇuśarman (présenté comme l'auteur du *Pañcatantra*) est représenté comme une figure d'autorité qui entend lui aussi écrire un ouvrage véhiculant les principes fondamentaux de la science politique indienne, comme l'indiquent ces quelques lignes du prologue : « Après avoir reconnu ceci comme l'essence de tous les traités de la science politique dans le monde, Viṣṇuśarman a fait en cinq livres cet ouvrage très agréable¹⁵⁶ ».

Ainsi, Édouard Lancereau affirme que : « le *Pañcatantra* appartient à la classe des ouvrages désignés, dans l'Inde, sous le nom *nītiśāstra*¹⁵⁷ », et insiste sur le fait que « *nītiśāstra* doit se traduire par traité de politique, ou art de gouverner¹⁵⁸ ». Les cinq traités de Viṣṇuśarman sont destinés aux princes et le texte ne manque pas d'insister sur la puissance innée du roi et de ses fils ; leur propre appellation rend compte de cette puissance. Le sémantisme des noms propres en sanskrit ajoute une spécificité à chaque personnage : le roi se nomme Amaraśakti (qui a une puissance immortelle) et ses fils se nomment Bāhuśakti (qui a beaucoup de puissance), Ugraśakti (qui a une puissance redoutable) et Anantaśakti (qui a une puissance sans limite). Dans ce récit liminaire, une identité auctoriale réelle ou imaginaire est recherchée. La représentation d'une figure d'autorité (Viṣṇuśarman) qui vient en aide au roi par la lecture de son ouvrage aux jeunes princes apporte une justification générale à l'ouvrage et insiste sur

¹⁵⁶ *Pañcatantra*, traduit du sanskrit par Edouard Lancereau, Paris, Gallimard, 1965, p.48. Texte original, *Panchatantra*, édité par F. Kielhorn, Bombay, Gouvernement Central Book Depot, 1896 p.2 : « sakalārthasāstrasāraṃ jagati samālokya viṣṇuśarmedam | tantraiḥ pañcabhīretaccakāra sumanoharam śāstram ».

¹⁵⁷ Édouard Lancereau, « Introduction », in *Pañcatantra*, op.cit., p. 43.

¹⁵⁸ *Ibid*, p. 43.

la fonction didactique du texte.

2. Le second niveau est consacré à la transmission et à la production du message narratif des narrateurs et des narratrices de second grade (essentiellement les animaux dotés de la parole et les personnages humains présents dans certains contes). C'est précisément à ce niveau que se trouve la mise en fiction d'une performance orale, d'un *artefact* de la performance orale. Dans les cinq traités, il est fréquent de rencontrer un schéma spécifique de communication basé sur un échange entre deux personnes (Karaṭaka et Damanaka dans le premier traité, Laghupatanaka et Hiraṇyaka dans le second, Vikarālamukha et Raktamukha dans le quatrième) ou entre plusieurs personnes : le narrateur raconte devant un groupe dans le troisième et dans le cinquième traité.
3. Le troisième niveau est consacré aux récits des personnages créés par les narrateurs et les narratrices du niveau précédent qui vont à leur tour endosser une fonction de narrateur.
4. Le quatrième niveau est consacré à la transmission de leur message narratif (sous la forme d'un récit inséré dans le récit). Dans le cinquième traité, nous retrouvons de nombreux exemples de récits racontés par des personnages créés par les narrateurs intradiégétiques. Plusieurs enchâssements sont notoires dans cette partie : le récit des juges inclut un récit de la brahmani raconté à un brahmane qui inclut plusieurs récits racontés par le magicien à l'or et par le brahmane à la roue (onze récits sont racontés dont l'avant-dernier inclut un récit du serviteur raconté au roi). Le dernier conte s'achève sur la séparation du magicien et du brahmane. Cette dernière partie a une structure différente des autres. Le récit-cadre est rapidement occulté et la partie est centrée uniquement sur les différents récits qui sont transmis à travers plusieurs niveaux narratifs.

La dernière partie qui marque une rupture avec le reste du recueil permet de mesurer la fonction du récit enchâssé dans le *Pañcatantra* : ce dernier renvoie systématiquement à la situation narrative développée dans le récit-cadre qui par conséquent sert « d'unificateur » des récits. Les récits enchâssés sont rattachés au cadre en raison de leur fonction argumentative : la *kathā* dans le contexte du *Pañcatantra* donne des exemples fictionnels introduits dans un grand débat : un « débat sous forme de contes ». Felix Lacôte questionne ces « petits contes » qui parcourent l'ensemble du recueil et les considère davantage comme des *ākhyāyikā* qui signifie « petit récit ». Pour Lacôte, ce mot « n'a jamais cessé d'être usuel en ce sens, notamment pour désigner les petits contes, extérieurs à l'action principale, qu'on rencontre dans une œuvre

narrative. Ainsi, les fables du *Pañcatantra* sont des *ākhyāyikā*. C'est pourquoi le nom vraisemblablement le plus ancien de ce recueil est *Tantrākhyāyikā*¹⁵⁹ ». Cependant, pour Keith, il est difficile de proposer sérieusement une distinction entre les deux : « Les récits dans les différents livres du *Pañcatantra* sont sur le modèle des *kathā*, alors que dans une version le titre est *Tantrākhyāyikā*. Les termes eux-mêmes dénotent : *ākhyāyikā*, récit, quelque fois récit mineur, *kathā*, conversation, récit, et c'est très difficile de les distinguer sérieusement¹⁶⁰ ». S'il semble difficile d'apporter une distinction entre deux spécificités du récit sanskrit, nous pouvons tout de même relever la forme extrêmement brève des récits enchâssés du *Pañcatantra* et leur rapport avec la conversation, avec le discours direct. Le *Pañcatantra* est « presque entièrement sous la forme dialoguée. Non seulement l'étendue du récit-cadre est faible par comparaison avec celle des contes, mais, au cours de ce récit, les conversations des personnages tiennent une large place¹⁶¹ ». Il est important de situer le récit-cadre comme un espace de paroles (les descriptions sont largement inférieures aux dialogues) qui contribue à rendre visible la fonction de « débat par contes » qui caractérise le *Pañcatantra*. Les différentes parties du recueil proposent ainsi des argumentations organisées qui interviennent en réaction face à une tension politique. Par exemple, le premier livre (« la désunion des amis ») est consacré à la création d'une discorde. Viṣṇuśarman choisit de démontrer comment il est aisé pour un conspirateur de semer la discorde entre un roi et son favori. Il propose une démonstration d'un usage de la parole et du mensonge comme stratégie politique. Les contes sont racontés par les personnages afin de convaincre un ou plusieurs narrataires. Ils doivent permettre à celui qui raconte d'obtenir ce qu'il convoite (le pouvoir).

Dans le *Pañcatantra*, le « tout se rattache à un dessein¹⁶² ». S'il est question de la création d'une tension dans le premier livre, le deuxième (« l'acquisition des amis ») fonctionne différemment dans la mesure où les personnages racontent des récits pour rechercher des solutions face à une menace imminente. Ils sont amenés à faire l'expérience de l'union par la ruse dans un contexte de crise. Dans le premier traité, l'enchâssement des récits contribue à la mise en place d'une argumentation sur la manière de provoquer une action et dans le second traité sur la manière d'empêcher une action néfaste. Le troisième livre (« la guerre des corbeaux et des hiboux ») restitue aussi dans un autre contexte différentes possibilités d'actions face à

¹⁵⁹ Felix Lacôte, *Sur l'origine indienne du roman grec*, Paris, Leroux, 1911, p. 21.

¹⁶⁰ Nous traduisons : Arthur Berriedale Keith, *The history of Sanskrit Literature*, Oxford, Oxford University press, 1941 p. 245. « The stories in the several books of the *Pañcatantra* are styled *kathas*, while in one version the title is *Tantrākhyāyika*. The terms themselves merely denote, *ākhyāyikā*, narrative, sometimes minor narrative, *kathā*, conversation, story, and it is as hardly possible to discriminate them seriously ».

¹⁶¹ Felix Lacôte, op.cit., p. 19.

¹⁶² *Ibid.*, p. 19.

une menace imminente. Il est entièrement consacré à la stratégie belliqueuse et questionne davantage le conflit entre deux pays à travers la métaphore animalière. Deux tribus (les corbeaux et les hiboux) se font la guerre continuellement. Le récit-cadre contient des questionnements et des dialogues qui contribuent à la mise en place d'une stratégie politique. Les personnages (le roi des corbeaux et ses ministres) vont ainsi dialoguer entre eux pour déterminer la meilleure façon de réagir face à la menace : « Dans cette situation, lequel de ces moyens convient-il donc d'employer : la paix, la guerre, la marche, la défense, le recours à la protection ou la duplicité¹⁶³ ? ». Six ministres donnent leur proposition en ayant recours à des exemples, mais c'est Sthiradjīvin, ancien ministre et savant en science politique qui apporte au roi la proposition attendue. Il propose la « duplicité » : inspirer la confiance à l'ennemi et trouver son point faible en envoyant des espions sur le territoire ennemi. Dans ce récit-cadre, les récits enchâssés vont avoir pour objectif de mettre en place une stratégie de la parole qui aura des conséquences sur la diégèse dans le récit-cadre.

Le *Vetāla*, extrait du *Kathāsaritsāgara* ou l'*Océan des rivières de contes* propose aussi une démonstration des conséquences de la parole à partir de la production de récits enchâssés. L'œuvre de Somadeva¹⁶⁴ contient vingt-quatre contes encadrés par un récit-cadre : « À l'instar du cycle qui l'a hébergé et comme bien d'autres groupes narratifs dans l'Inde ancienne, l'ouvrage s'inscrit dans un cadre qui forme prologue et épilogue, dûment balancés¹⁶⁵ ». La proximité de l'œuvre avec le *Pañcatantra* peut se situer au niveau de l'encadrement rigoureux de ces contes indépendants et systématiquement insérés dans un même cadre narratif. Le *Vetāla* qui reprend une organisation interne similaire à la composition générale du *Kathāsaritsāgara* dans la mesure où il contient un récit-cadre encadrant de nombreux récits et propose une collecte de récits avec un dispositif original d'interruptions provoquées par le vampire. Les niveaux narratifs du *Vetāla* sont proches de ceux du *Pañcatantra*. Le texte de Somadeva se conclut sur un dispositif métalittéraire pouvant rappeler le prologue du *Pañcatantra*. Le *vetāla* revient ainsi

¹⁶³ *Pañcatantra*, op.cit., p. 214. Texte original, p. 304.

« tadatra viṣaye kiṃ yujyate sandhivigrahayānāsanasaṃśrayadvaidhībhāvānāmekatamasya kriyamāṇasya ».

¹⁶⁴ En écrivant le *Kathāsaritsāgara* (recueil versifié de 22 000 śloka), Somadeva « aurait eu le projet de divertir par cette œuvre gigantesque la reine Sūryavatī, épouse du roi Ananta du Cachemire ¹⁶⁴ », et il n'est pas étonnant de retrouver par ailleurs dans le récit-cadre du *Kathāsaritsāgara*, un couple divin Śiva et Parvati. Cette dernière réclame à Śiva une histoire qui pourrait la distraire. Cependant, Puṣpadanta en utilisant un pouvoir magique, entend tous les récits de Śiva et les répète à sa femme Jaya. Umā en pratiquant la méditation a connaissance du tour de Puṣpadanta et en fait la révélation à la déesse. Elle condamne Puṣpadanta, *Gaṇa* Mālyavān son acolyte à devenir mortels. Pour rompre la malédiction, Puṣpadanta devra raconter l'histoire racontée par Śiva à Kāṇabhūti, et Mālyavān devra entendre l'histoire racontée par Kāṇabhūti. Les récits racontés devront rompre la malédiction. Parmi ces histoires racontées sont insérées : les aventures de Naravahanadatta, fils du roi Udayana dont la figure est centrale dans le recueil, des passages du *Pañcatantra* et enfin le *Vetālapañcaviṃśati*.

¹⁶⁵ Louis Renou, « Introduction », in *Les Contes du Vampire*, traduit du sanskrit par Louis Renou, Paris, Gallimard, 1985, p. 18.

sur la fonction des contes enchâssés et sur leur finalité :

Ces vingt-quatre premiers contes et leur épilogue seront fameux à travers le monde. Ils porteront du mérite sur terre. Ce sera la suite de récits dénommés les vingt-cinq contes du vampire. Quiconque en racontera avec diligence, fût-ce un seul verset, quiconque les écoutera, il sera immédiatement délivré du mal. Et partout où ces récits seront diffusés, coboldes et vampires, ogres, sorcières et démons ne prévaudront pas¹⁶⁶.

Cet épilogue postule l'efficacité de la transmission des récits comme c'est le cas dans le *Pañcatantra* qui annonce dès le début du prologue : « Celui qui ici-bas, lit ou entend lire continuellement ce traité de politique, n'est jamais vaincu, même par Śakra¹⁶⁷ ». Les contes qui introduisent une méthode indiciare sont célébrés par le vampire. Les contes racontés par le vetāla offrent des indices au lecteur en manque d'interprétation, comme le souligne Ginzburg : « Si la réalité est opaque, des zones privilégiées existent – traces, indices – qui permettent de la déchiffrer¹⁶⁸ ». Réussir à déchiffrer les traces et les indices donne du sens à la trame d'un conte et à la « réalité opaque » qui est parfois énigmatique. Il est alors question dans l'univers de la fiction d'illustrer la manière dont il est possible d'accéder à une connaissance d'un sens caché. Les contes du *Vetāla* sont célébrés dans le passage métalittéraire de la conclusion pour leur méthode indiciare qui s'inscrit dans une démarche didactique. De même, le texte métalittéraire renvoie au dispositif général du recueil et à ses multiples espaces de commentaires dans le récit-cadre qui ponctuent chaque récit raconté. Somadeva introduit dans son texte une pratique de la narration propre à l'enchâssement qui permet de questionner le récit.

Le récit-cadre (le 2^e niveau narratif) dans le *Vetāla* est centré sur l'expérience du roi et son dialogue avec le vetāla. La trame générale de l'œuvre est annoncée à ce niveau : pour remercier le mendiant Kṣāntiśīla de son offrande quotidienne, le roi Trivikramasena (dont le nom contient l'épithète « vikrama » : vaillant) lui demande en échange de lui accorder une faveur. La demande du mendiant va être le moteur de la diégèse : « Sire, si vous voulez bien m'accorder une faveur, marchez en direction du sud jusqu'à l'endroit où se trouve, à quelque distance d'ici, un arbre siṃsapā solitaire. À cet arbre est pendu le cadavre d'un homme. Apportez-moi ce cadavre, prêtez-moi ainsi assistance, ô héros¹⁶⁹ ! ». À partir du moment où le roi accepte de répondre aux attentes du mendiant et de se diriger vers le sud, un autre rythme

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.202.

¹⁶⁷ *Pañcatantra*, op.cit., p. 50. Texte original, op. cit., p. 4 : « adhīte ya idaṃ nityaṃ nītiśāstraṃ śṛṇoti ca | na parābhavamāpnoti śakrādapi kadācana ».

¹⁶⁸ Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, traduit de l'italien par Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan, Lagrasse, Verdier, 2010, p. 117.

¹⁶⁹ *Les Contes du vampire*, op.cit., p. 29. Texte original, p. 418 « rājankṛtaḥ prasādaśvettadīto dakṣiṇāmukhaḥ | gatvā vidūramekāki vidyate siṃśapātaruḥ || tasminnūlambitamṛtaḥ ko'pyekahaḥ puruṣaḥ sthitaḥ | tamihānaya gatvā tvaṃ sānāthyam kuru vīra me ».

s'installe dans le récit-cadre influencé par le conflit entre le roi et le vampire qu'il découvre dans le cadavre : « Le roi Trivikramasena remet donc sur son épaule, en silence, le corps possédé par le vampire qui était là à l'intérieur du corps, sur l'épaule du roi, lui dit : « Sire, je vais vous raconter une histoire afin de vous distraire en chemin. Écoutez¹⁷⁰ ! ». L'acte de raconter entraîne un conflit entre le narrateur (le vampire) et le narrataire (le roi). En effet, les contes ne cessent de se terminer par une question énigmatique de sorte que le vampire, unique narrateur du récit-cadre, n'hésite pas lorsque certains contes l'exigent à suspendre la fin du récit et à demander à son narrataire de proposer une fin à son conte (comme dans le 2^e et le 5^e conte). Une réponse à la fin des contes est systématiquement attendue et correspond à la mise en forme d'un espace de commentaires proche des pratiques didactiques du *Pañcatantra*.

La violence de l'échange entre le roi et le vampire, entre le narrateur et le narrataire, est bien plus explicite dans le texte de Somadeva. Les récits racontés se succèdent toujours dans l'attente d'une réponse encadrée par une menace. Le roi se situe dans une situation de contraintes et de répétitions. Il maintient son action et persévère dans sa volonté de transporter le cadavre, mais il ne cesse d'être interrompu par le vetāla qui le met à l'épreuve par le langage. Le récit enchâssé intervient dans un contexte de *double bind*. Le roi doit faire face à la difficulté du transport du corps et à la difficulté des épreuves du vetāla. Il est face à une double contrainte : le devoir qui le contraint à transporter le corps (il a donné sa parole au mendiant) et les épreuves du vetāla qui l'incitent à accepter les règles du vetāla en répondant à ses demandes conclusives. Les récits enchâssés sont produits à partir de ce mouvement répétitif et cette double contrainte construite par le langage et l'action morale. Le recueil se conclut néanmoins sur la disparition du *double bind* : à la fin du 24^e conte, le vetāla s'échappe et le roi reste sans voix. Le mutisme du roi crée une rupture dans la continuité du récit-cadre et renseigne sur la fonction des contes. Le véritable but du vetāla est révélé : ses contes ont pour fonction de ralentir l'action du roi pour empêcher sa mort. La menace ne provient donc pas du vetāla, mais du mendiant qui voulait sacrifier et immoler le roi. Le vetāla met en place une stratégie de la narration pour tester le roi qu'il qualifie de « trésor de vertu » et achève son acte de narration en lui révélant les véritables intentions du mendiant. L'épilogue sert de conclusion à ce parcours de récits et d'énigmes. Le roi soumis au *double bind* pendant son parcours est confronté au mendiant. Ce dernier lui demande de s'allonger par terre à l'intérieur du cercle tracé, mais le roi n'ayant pas oublié les

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 29, p. 418. « āropya ca savetālaṃ skandhe maunena taṃ śavam | sa trivikramaseno'tha rājā gantum pracakrame || Yāntaṃ ca taṃ śavāntaṣṭho vetāloṃ'sasthito'bravīt | rājannadhvavinodāya kathāmākhyāmi te śṛṇu ».

paroles du vetāla fait usage d'une stratégie pour échapper à la mort. Il contraint son adversaire à tomber dans son propre piège et demande au mendiant de lui montrer la manière dont il doit s'allonger. À ce moment-là, le roi tue le mendiant et offre sa tête et son cœur au vetāla.

Comme dans le *Pañcatantra*, le récit-cadre met en place des situations de ruse en masquant les intentions de celui qui agit. Le « débat par contes » sanskrit possède un cadre qui « délimite l'espace du monde commenté » comme dans *Le Décameron* et *Les Contes de Canterbury*. Nous pouvons cependant noter des différences entre le corpus oriental et la composition du texte de Boccaccio. Luigi Surdich énumère ces différences et remarque : « 1) L'histoire racontée se situe dans un temps historique défini 2) Le décor [se trouve] dans des espaces et des lieux de l'expérience et du réel 3) Les situations et les histoires sont proposées sous différents angles ou points de vue, de manière à ce que le "narré", comme le "vu", émerge dans sa dimension problématique¹⁷¹ ». Dans *Le Décameron*, la création d'un réalisme historique et d'un commentaire se situe *de facto* dans l'expérience d'une réalité (provenant de l'événement raconté : la peste). Cependant, s'il est vrai que la narration ne repose pas sur un temps historique défini dans le *Pañcatantra*, il est possible de retrouver des spécificités de l'époque dans le texte (notamment les pratiques religieuses ou les mœurs indiennes décrites dans les contes). Dans le *Pañcatantra*, les lieux sont transposés dans l'univers imaginaire, mais il est possible de retrouver leur situation géographique. Si le réalisme n'est pas du domaine de la *kathā* indienne, il semble davantage recherché par Boccaccio qui aspire à l'écriture d'une *narratio credibilis*. Boccaccio met en forme une logique fictionnelle : les récits enchâssés sont reliés à un contexte historique sans dépendre *stricto sensu* d'une logique argumentative illustrée dans le *Pañcatantra*. Ainsi, ces œuvres indiennes et européennes qu'il nous importe de comparer et de questionner mettent chacune en place selon leur propre modalité un enchâssement des récits spécifique.

d) Création d'un enchâssement filmique : adaptation et logique de montage

En analysant des recueils littéraires à enchâssement, nous avons observé un traitement spécifique de la parole ainsi que la création d'un lien formel qui provoque le passage d'un niveau narratif à un autre. Nous souhaitons en parallèle avec notre analyse des textes nous consacrer à l'étude d'un corpus filmique afin de questionner l'usage de l'enchâssement au

¹⁷¹ Nous traduisons : Luigi Surdich, *Boccaccio*, Bologne, Il Mulino, 2005, p. 58 : « 1) Collocazione delle vicende narrate in un tempo storico definito 2) ambientazione in spazi e luoghi dell'esperienza, e del reale 3) proposta, di situazioni e vicende da diverse angolature o punti di vista, in modo che il narrato così come il vissuto emergano nella, sua dimensione problematica ».

cinéma. Il faudrait d'abord se demander dans quelle mesure il est possible de retrouver un dispositif d'enchâssement au cinéma. En s'interrogeant sur le traitement de la narration, les critiques en cinéma analysent des dispositifs qui se rapprochent de l'enchâssement littéraire. Des études ont été entreprises notamment par Jean Mitry et Christian Metz qui reprennent les théories de narratologie et de sémiologie. L'un des précurseurs de cette démarche analytique est Albert Laffay qui interroge le langage cinématographique dans *Logique du cinéma*, selon lui : « tout film s'ordonne autour d'un foyer linguistique virtuel qui se situe en dehors de l'écran¹⁷² ». Pour mener une réflexion sur l'enchâssement, il semble important de définir la fonction du narrateur au cinéma. Pour qualifier le « narrateur filmique », Laffay utilise le terme de « Grand imagier ». Il s'agit d'un « personnage fictif et invisible à qui l'œuvre commune a donné le jour et qui, derrière notre dos, tourne pour nous les pages de l'album, dirige notre attention d'un index discret sur tel ou tel détail, nous glisse à point nommé le renseignement nécessaire et rythme le défilé des images¹⁷³ ». Ainsi, à partir des théories de Laffay, André Gaudreault distingue le narrateur filmique (le « grand imagier ») et le narrateur verbal. Le narrateur filmique n'est pas connaissable par le spectateur, mais il a orchestré tout ce « défilé d'images ». Le narrateur filmique serait à l'origine de l'agencement de tout le système du film, de tout un univers qui se lie par le montage et la continuité ou discontinuité narrative. Il existe un narrateur verbal qui en contrepartie est « visible par endroits à l'écran », « se fait fort de raconter, oralement, certaines péripéties¹⁷⁴ » dont on peut se demander : « n'est-il qu'un adjuvant du grand imagier ou faut-il supposer qu'il se situe au même niveau, premier apparemment, que celui qu'occupe le narrateur, tout aussi verbal, du récit scriptural¹⁷⁵ ? ». Ricoeur aborde une question essentielle lorsqu'il mentionne les concepts de monstration et de narration : « Et pourtant il faut bien recourir à un grand narrateur pour agencer monstration et narration, et, dans la monstration même, [...] mise en scène et mise en cadre¹⁷⁶ ». L'acte de narration suivi de l'enchâssement des récits intervient au cinéma au moyen d'un agencement entre la « narration » et la « monstration » :

Le filmique serait un objet narratologique *plus complexe* que le scriptural et le scénique du fait qu'il résulterait de la *combinaison* des possibilités narratives de ceux-ci ou, plus précisément, de la *fusion* des deux modes fondamentaux de la communication narrative : la *narration* et ce que j'appelle la *monstration*. Des uns (le scriptural et le scénique) à l'autre (le filmique), soit du *littéraire au filmique*, le

¹⁷² Albert Laffay, *Logique du cinéma*, Paris, Masson 1964, p. 80.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 81.

¹⁷⁴ André Gaudreault, *Du littéraire au filmique : système du récit*, Klincksieck, 1988, p. 10.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.40.

¹⁷⁶ Paul Ricoeur, « Préface », in *Du littéraire au filmique : système du récit*, Klincksieck, 1988 p. XII – XIII.

récit se ferait *système*¹⁷⁷.

La production d'un film est possible grâce à la « combinaison » de différents modes de « communication narrative » : le traitement de l'image et du son qui contribue à la transmission d'un récit. Un enchâssement proche du dispositif littéraire pourrait se former au cinéma en fonction de ces deux possibilités de transmission du récit (l'image et le son). En proposant une analyse filmique, il est possible d'observer le passage d'un niveau narratif à un autre par le montage et par un usage particulier de la voix. Le cinéma peut prendre en charge plusieurs procédés narratifs comme le note Alain Masson : « quatre types de constructions peuvent être identifiées. Ou bien les fragments narratifs se contentent de marquer une concaténation, ou bien ils entrent en concurrence, ou bien ils s'organisent en une hiérarchie de paris, ou bien ils s'intègrent en s'enchâssant¹⁷⁸ ». L'un des quatre types de constructions mentionnés par Masson se rapproche de l'enchâssement littéraire. Pour Masson, le film se construit en fonction de l'agencement de fragments. Nous pouvons envisager que l'enchâssement filmique serait un enchâssement de fragments et plus précisément de séquences filmées. C'est par le fragmentaire que le cinéma rend compte d'une narration déployée et c'est aussi l'ordre et la rencontre de ces fragments narratifs qui vont avoir une signification dans le film. L'enchâssement filmique va dépendre d'une organisation d'inclusion faisant intervenir la monstration (l'image, le tournage) et la narration (la voix, le sonore) réunies par le montage.

1. Le « pouvoir du cadre » : une fragmentation des récits

Pour adapter *Le Décameron*, Pier Paolo Pasolini fait un choix de composition et de décomposition dans la mesure où la structure du recueil de Boccaccio est repensée par le cinéaste. L'originalité du travail de Pasolini dans son adaptation du *Décameron* repose sur sa construction d'un enchâssement filmique à partir de sa lecture des nouvelles de Boccaccio dont il célèbre la beauté et la vitalité. Il ne choisit pas d'adapter l'enchâssement et le cadre conçus par l'auteur : il propose sa propre fragmentation des récits. Pasolini décompose *Le Décameron* de Boccaccio et compose dans une logique de montage un film en deux parties avec deux récits-cadres, ce qui devient une sorte de montage boccaccien. L'enchâssement des récits n'est plus déterminé par la prise de parole comme dans le recueil de Boccaccio, mais par une logique de montage produisant une séparation et une rupture entre les récits. Ce n'est plus le récit de la *brigata* qui va encadrer les récits, mais ce sont deux nouvelles de

¹⁷⁷ André Gaudreault, *Du littéraire au filmique : système du récit*, Klincksieck, 1988, p. 12.

¹⁷⁸ Alain Masson, *Le récit au cinéma*, Paris, Édition de l'étoile, "Cahier du cinéma", 1994, p. 85.

Boccaccio : la nouvelle de Ser Ciappelletto (I,1) et la nouvelle du disciple de Giotto (récit de Pasolini inspiré de la nouvelle VI, 5). Ces récits fragmentés ne fonctionnent pas réellement comme des récits-cadres, ils ont une place centrale dans le film et encadrent les autres récits en faisant disparaître l'instance narrative à l'écran. Pasolini propose sa propre expérimentation de la structure du *Décameron* en supprimant le récit-cadre de la *brigata* qui invite ainsi à repenser l'œuvre de Boccaccio dans son ensemble. Pour adapter *Le Décameron*, Pasolini expérimente le dispositif d'encadrement et fait évoluer le choix du découpage du film. Trois versions du *Décameron* sont recensées dans les écrits préparatoires du film :

I. Première version : Le Treatment

1. Martellino (II, 1)
2. Andreuccio da Perugia (II, 5)
3. Alatiel (II, 7)
4. Masetto di Lamporecchio (III, 7)
5. Ser Ciappelletto (I, 1)

2ème partie. Récit-cadre de Chichibio

1. Agilulf e il palafreniere (III, 2)
2. Alibech (III, 10)
3. Gerbino (IV, 4)
4. Lisabetta da Messina (IV, 4)
5. L'usignolo (V, 4)
6. Chichibio (VI, 4)

3ème partie. Récit-cadre de Giotto et Forese

1. Giotto e Forese (VI, 5)
2. Peronella (VII, 2)
3. Natan e Mitridanes (X, 3)
4. Gemmata (IX, 10)

II. Deuxième version : la Sceneggiatura Copia per la Segretaria di Edizione (Beatrice Banfi) qui se trouve au fond Pier Paolo Pasolini à Bologne.

1ère partie. Racconto cornice : Ser Ciappelletto

1. Girolamo e Salvestra (IV, 8)
2. Andreuccio (II, 5)
3. Masetto (III, 7)
4. Ciappelletto (I,1)
5. Alibech (III,1)

2ème partie. Racconto cornice : Giotto (VI, 5)

6. Lizio di Valbona (L'usignolo) (V,4)

7. Lisabetta e Lorenzo (IV, 5)
8. Peronella (VII,2)
9. Tingoccio e Meuccio (VII, 10)
10. Gemmata (IX, 10)

III. Scénario Final

1ère partie

Ser Ciappelletto [Introduction : liste des vices du personnage : il tue].

1. Andreuccio da Perugia (II, 5)

Ser Ciappelletto [vole et paie un jeune homme pour faire l'amour].

2. Masetto (III, 1)
3. Peronella (VII, 2)

Ser Ciappelletto [Meurt en saint]

2ème partie

Giotto [Introduction : le disciple de Giotto [analogie peintre et cinéaste. Pasolini positionne ses doigts et forme un encadré face à une jeune fille et ses deux parents qui sont les personnages de la nouvelle à venir].

1. Caterina di Valbona (V, 4)

Giotto [Le disciple de Giotto au travail (Images accélérées du peintre à l'œuvre devant une fresque]

2. Lisabetta da Messina (IV, 5)
3. Gemmata (IX, 10)
4. Tingoccio e Meuccio (VII, 10) [**Le rêve de Giotto intervient au milieu d'un récit : le rêve du tableau rêvé décomposé**]

Le récit du disciple de Giotto se termine sur les images de la fresque, du triptyque.

La première phase du projet d'adaptation du *Décameron* se trouve dans le *Treatment* conservé au Fond Pasolini. Dans ce document apparaît la structure tripartite composée de trois récits-cadres à l'intérieur desquels se trouvent des groupes de nouvelles. Dans un premier temps, Pasolini tente de faire un choix dans une matière vaste : « Il est plutôt question de choisir le plus grand nombre possible de nouvelles (il y en a quinze dans cette première version) pour donner une image complète et objective du *Décameron*. On a donc prévu de faire un film d'au moins trois heures¹⁷⁹ ». Pour adapter cette macro-structure, il fait des choix d'adaptation et

¹⁷⁹ Nous traduisons : Pier Paolo Pasolini, « A Franco Rossellini, Roma, Primavera 1970 », in *Lettere 1954-1976*, sous la direction de Nico Naldini, Torino, Einaudi, 1988, pp. 670-671. « Si tratta piuttosto di scegliere il maggior numero possibile di racconti (in questa prima stesura sono 15) per dare quindi un'immagine completa e oggettiva del Decameron. Va previsto dunque un film di almeno tre ore ».

propose des « modifications [qui] sont à la fois d'ordre quantitatif et qualificatif¹⁸⁰ ». En raison de la structure du recueil, il est confronté à la tentation d'un filmage étendu dans le temps et dans l'espace pour imiter la narration boccaccienne. Dans sa volonté de former une vision complète du *Décameron*, Pasolini reconstitue l'articulation de l'œuvre si l'on se rapporte à la structure (ci-dessus), mais en formant de « nouveaux » récits-cadres : « Le film, qui durera, je répète, au moins trois heures, se divisera aussi en deux temps, en trois, chacun desquels constituera une espèce d'unité thématique, liée à une histoire qui remplace le mécanisme narratif adopté par Boccaccio, et représentant mon intervention libre d'auteur¹⁸¹ ». Il veut avant tout mettre en place un dispositif qui remplacerait le mécanisme narratif de Boccaccio (c'est-à-dire l'enchâssement des récits) en vue d'affirmer son « intervention libre d'auteur » (expliquant la suppression des narrateurs intradiégétiques) et de renforcer sa position de créateur qui intervient dans le film en tant qu'artiste / réalisateur comme dans le récit sur le disciple de Giotto. Le *Treatment* est constitué de trois récits fragmentés ayant pour fonction d'encadrer plusieurs groupes de nouvelles : le récit de Ciappelletto, de Chichibio et de Giotto. Le récit de Chichibio est le seul récit qui n'est pas conservé dans la version finale. Ce personnage joué par Ninetto Davoli se caractérise par son caractère léger et sa naïveté. Pasolini propose cette description : « La grâce et la légèreté sont données au caractère de Chichibio, un jeune cuisinier qui part à la recherche d'un travail, le trouve et le perd continuellement, à cause de l'histoire dans laquelle il est impliqué¹⁸² ». Ce récit supprimé dans la version finale ressemble particulièrement au « Cook's Tale » (« Le Conte du Cuisinier ») des *Contes de Canterbury* dans lequel nous retrouvons aussi Ninetto Davoli qui ne cesse de jouer le rôle de l'ingénu confronté à l'austérité réagissant avec légèreté et poésie.

Pasolini abandonne finalement la structure tripartite du *Treatment* et compose une structure binaire avec un choix épuré de nouvelles dans le scénario final. Le récit de Chichibio, les nouvelles orientales (Alatiel, Gerbino, Natan et Mitridanes) et les deux nouvelles de l'Italie du Nord (Martellino et Agilulf) disparaissent¹⁸³. Il compose deux récits fragmentés à partir des

¹⁸⁰ Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud Macaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 12.

¹⁸¹ Nous traduisons : Pier Paolo Pasolini, « A Franco Rossellini, Roma, Primavera 1970 », in *op.cit.*, p. 671. « Il film, che durerà, ripeto, almeno tre ore, si dividerà anziché in due tempi, in tre, ognuno dei quali costituirà una specie di unità tematica, legata a una vicenda che sostituisca il meccanismo narrativo adottato dal Boccaccio, e rappresenti il mio libero intervento di autore ».

¹⁸² Nous traduisons : Pier Paolo Pasolini, *Il Decameron, Treatment*, Inedito conservato presso l'Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini di Roma, p. 35. « La grazia e la leggerezza è data dal carattere di Chichibio, un giovane cuoco che va in cerca di lavoro, lo trova e lo perde continuamente, a causa delle vicende in cui è coinvolto ».

¹⁸³ Les nouvelles de Boccaccio recouvrent un large espace géographique et le film de Pasolini devait initialement rendre visible cette rencontre entre différentes cultures et différentes zones géographiques : « Du point de vue de la production, l'œuvre se présente [...] comme trop ambitieuse ; parce qu'en plus de Naples, il y aura aussi la

nouvelles de Boccaccio sur le thème de l'illusion¹⁸⁴. Le récit consacré au récit de Ser Ciappelletto souligne le propre rapport de Pasolini avec le réel et la création. Il pose la question du faux en décrivant une institution basée sur le mensonge : « Pour Pasolini, ce n'était pas Nietzsche qui lui montrait ce « pouvoir du faux » et l'acte de narration, de mise en fragment comme une volonté de pouvoir, mais *Le Décameron* de Boccaccio avec son personnage emblématique Ciappelletto¹⁸⁵ ». Ce qui intéresse Pasolini dans ce premier récit fragmenté, c'est la fabrication d'une illusion visible dans le récit de Ser Ciappelletto. Pour adapter la nouvelle de Boccaccio, Pasolini a recours à plusieurs astuces : il construit un récit-cadre en le découpant en plusieurs séquences et en choisissant certains éléments clés du texte. Ce découpage repose sur la présentation du personnage dont la description dans *Le Décameron* est assez succincte. Boccaccio décrit Ciappelletto en ayant recours à l'énumération de ses actions néfastes :

Quant aux faux témoignages, il s'y prêtait avec joie souveraine, qu'on le lui demanda ou non. [...] Convié à commettre un meurtre ou n'importe quel autre crime, loin de s'y refuser jamais, il y allait de grand cœur ; et plus d'une fois, il avait eu l'occasion de frapper et de tuer des gens de ses propres mains. Il blasphémait énormément Dieu et ses saints. [...] Il avait autant de goût pour les femmes que les chiens pour les coups de bâton, mais friand de l'inverse, il s'en délectait plus que nul débauché. Il eût dérobé avec la conscience tranquille d'un saint homme faisant une offrande. [...] Mais à quoi bon me répandre en tant de paroles ? C'était de tous les hommes le pire peut-être qui en fût jamais né¹⁸⁶.

Ainsi, les vices et les défauts qui caractérisent le personnage de Ciappelletto sont les thèmes de chacun des plans du film de Pasolini : « Ser Ciappelletto était un vrai délinquant, qui en a fait de toutes les couleurs. Boccaccio se limite à faire une liste de ses actions menaçantes et oisives ; et c'est justement cette liste, visualisée en brèves images indicatives, qui forme le fil conducteur du premier temps, s'alternant avec les quatre autres nouvelles qui

Sicile, la Bourgogne, Paris, la mer, et aussi les châteaux féodaux de la Loire, le désert avec les Casbah, les lacs : les bateaux qui parcourent la Méditerranée, de l'Égypte à l'Espagne » (nous traduisons, Pier Paolo Pasolini, in *Pasolini per il cinema*, sous la direction de Walter Siti et Franco Zabagli. Milano, Mondadori 2001, pp. 3141-3142). Pour Pasolini, il fallait rendre compte de plusieurs éléments essentiels : l'image d'un univers hétérogène dans *Le Décameron* sur le plan social. Pasolini extrait du texte cinq pôles géographiques : un orient « imaginaire » (Alatiel, Alibech, Natan et Mitridanes) le nord de la plaine du Pô à la Bourgogne (Martellino, Ciappelletto, Agilulf, et l'Usignolo), les environs de Florence (Chichibio, Giotto et Forese), la Sicile (Gerbino, Lisabetta) et enfin Naples (Andreuccio, Peronella, Gemmata).

¹⁸⁴ Dans le recueil, l'enchaînement des récits contribue à mettre en avant la création d'une illusion dans les récits enchaînés. Ce serait un des « effets » de l'enchaînement, celui de rendre visible ce que l'illusion tend à masquer.

¹⁸⁵ Nous traduisons : Patrick Rumble, *Pier Paolo Pasolini's Trilogy of life*, University of Toronto Press, 1995 p. 124 : « For Pasolini, it was not Nietzsche but Boccaccio's Decameron with its perhaps emblematic character Ciappelletto, that showed him these "power of the false" and the act of narrative, of framing as a will of power ».

¹⁸⁶ Boccaccio, *op.cit.*, pp. 62-63. Texte original, pp. 202-203 : « Testimonianze false con sommo diletto diceva [...] Invitato a uno omicidio o a qualunque altra rea cosa, senza negarlo mai, volenterosamente v'andava, e più volte a fedire e a uccidere uomini con le proprie mani si ritrovò volentieri. Bestemmiate di Dio e de' Santi era grandissimo [...] Delle femine era così vago come sono i cani de' bastoni ; del contrario più che alcuno altro tristo uomo si diletta. Imbolato avrebbe e rubato con quella coscienza che un santo uomo offerrebbe. [...] Perché mi distendo io in tante parole ? egli era il peggiore uomo forse che mai nascesse ».

le composent¹⁸⁷ ». Les fragments indépendants du récit de Ciappelletto encadrent les autres nouvelles et ce sont précisément les images de ses crimes qui structurent la première partie du film. C'est par le montage¹⁸⁸ que Pasolini tente de reproduire la structure du *Décameron*, sans avoir recours à un système de narration par la parole. Pasolini transforme la nouvelle en récit-cadre par une logique du montage et propose ainsi selon l'expression de Patrick Rumble une « allégorie du pouvoir du cadre » :

Les épisodes dans la première partie du film de Pasolini sont encadrés par le récit de Ciappelletto (de l'assassin vers le saint), un récit que nous avons décrit comme une allégorie du pouvoir du cadre lui-même, et sur la façon dont les identités ou les signes révèlent leur signification à partir de leur agencement (montage) à l'intérieur d'un cadre de référence ou d'un discours qui établit la logique de leur lien (ainsi la fameuse et hérétique identification du langage du cinéma de Pasolini avec le langage de la réalité¹⁸⁹).

L'allégorie du pouvoir du cadre et l'agencement des fragments renvoient à la forme du *Décameron* et permettent à Pasolini de redéfinir l'enchâssement des récits boccaccien. Les séquences consacrées au récit de Ciappelletto qui illustrent chacune des actions néfastes sont très brèves à la différence de la séquence finale qui apporte une conclusion et explicite les fragments précédents. Pasolini introduit la séquence finale par une série d'images mystérieuses s'affirmant en tant qu'allégorie de la mort ou en tant que présage d'une mort imminente. Ces images inspirées d'une vision picturale de Pasolini donnent des indices sur le sort à venir du personnage : le spectateur peut observer la préparation d'une potence et la présence de têtes de mort dans cet environnement qui semble extrait des tableaux de Jérôme Bosch. Ces images rappellent la séquence du rêve dans *Accattone* (1961) : le personnage

¹⁸⁷ Pier Paolo Pasolini, *Il Decameron, Treatment*, Inedito conservato presso l'Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini di Roma. Cité par Alberto Marchesini, *Citazioni Pittoriche nel cinema di Pasolini (da Accattone al Decameron)*, Florence, La nuova Italia editrice, 1994, p. 134. « Ser Ciappelletto era un vero e proprio delinquente, che ne ha fatter di tutti i colori. Boccaccio si limita a fare un elenco delle sue bieche lazzaronate ; ed è appunto questo elenco, che, visualizzato in brevi immagini indicative, forma il filo conduttore del primo tempo, alternandosi alle altre quattro novelle che lo compongono ».

¹⁸⁸ Dans *L'expérience hérétique*, Pasolini apporte une définition du montage. Il identifie deux types de montage : « le montage dénotatif » qui « consiste en une série de raccords », « c'est le moment syntaxique : la coordination et la subordination » [Pasolini, *L'expérience hérétique*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976, p. 182] et le « montage rythmique (ou connotatif) » qui « semblerait être typique d'une expressivité à opposer à la dénotation pure et simple. Le montage rythmique définit les durées des plans, en eux-mêmes et relativement aux autres plans du contexte » [*Ibid.*, p. 183]. En ce qui concerne la « logique de montage » mise en place par Pasolini, nous pouvons être attentif à son usage du « montage dénotatif » qu'il compare à une forme syntaxique telle que la « subordination ». Ce choix peut nous rappeler les travaux de Todorov qui remarque que l'enchâssement est un type de combinaison qui s'apparente à un rapport syntaxique de subordination.

¹⁸⁹ Nous traduisons : Patrick Rumble, *op.cit.*, p. 125 : « The episodes in part 1 of Pasolini's film are framed with Ciappelletto's narrative (from assassin to saint), a narrative that we have shown as an allegory of the powers of the frame itself, and of how identities or signs draw their significance from their arrangement (montage) within a frame of reference or discourse that establishes the logic of their linkages (thus Pasolini's famous, and heretical, identification of the language of cinema with the language of reality ».

découvre dans son rêve des indices présageant sa mort dans un environnement chaotique. Dans les différents films de Pasolini, des thèmes et des visions reviennent souvent concernant la question de la mort, de la sexualité et du pouvoir.



Fig. 1 confession de Ciappelletto



Fig. 2 proclamation de sa canonisation



Fig. 3 installation du corps

La suite du récit de Ciappelletto est consacrée à la question du mensonge et de la mort. Après avoir partagé le repas avec les deux usuriers napolitains qu'il devait rencontrer, il tombe inconscient. Sur son lit de mort, il entend ses hôtes craindre d'avoir hébergé un homme de mauvaise réputation. Le spectateur assiste alors à la confession du personnage devant un prêtre (fig.1). Pendant cette confession, plusieurs paroles se confondent : les demandes du prêtre (en plan poitrine), les réponses fausses de Ciappelletto et les paroles des hôtes qui écoutent à la porte (en plan poitrine). Pasolini met en image une confrontation entre le discours vrai et le discours faux. Le dialogue entre le prêtre et Ciappelletto semble proche de la parodie en raison de l'exagération des péchés imaginés par Ciappelletto. Les hôtes qui écoutent la scène constatent la puissance du mensonge : « Il est à la mort et il dit tout ça pour

nous ! Mais alors c'est un saint¹⁹⁰ ! ». Ciappelletto meurt et le prêtre proclame devant la foule sa canonisation (fig.2). Le corps est placé dans un caveau funéraire (fig. 3) et l'espace vide peu à peu se remplit. En plan moyen, une foule s'avance vers le corps de Ciappelletto pour lui rendre hommage. Ce récit ponctue la fin de la première partie du film et insiste spécifiquement sur un contraste : le pire des hommes devient un saint. C'est par un effet de suspense (en raison de l'organisation fragmentaire du récit) que Pasolini propose une lecture de la nouvelle de Boccaccio. En effet, la représentation des nombreux vices du personnage en plusieurs séquences ne permet pas d'envisager une telle conclusion (c'est-à-dire d'envisager le passage de la cruauté à l'état de sainteté), sauf si l'on est accoutumé des nouvelles de Boccaccio qui crée un effet de chute s'inscrivant dans une logique des contraires. Ce récit illustre les étapes de la construction d'un mensonge : la parole répandue dans toute une société masque la vérité (les actes néfastes du personnage). La canonisation du personnage rejoint la logique des contraires visible dans le récit de Boccaccio qui restitue la vérité sur le personnage avant de transmettre un discours final basé sur le mensonge. Pasolini structure la première partie de son film à partir de ce récit pour introduire la question de la fabrication d'une illusion qui lui semble être un questionnement essentiel.

La deuxième partie du scénario final concerne le disciple de Giotto venu « à Naples pour faire une fresque dans l'église de Santa Chiara. Une telle histoire n'est pas présente dans *Le Décameron*, qui n'en parle pas. [...] Toutefois, *Le Décameron* contient une anecdote sur Giotto, et c'est vraiment sur cette anecdote – adaptée – que commence la troisième partie du film¹⁹¹ ». En s'inspirant d'une nouvelle de Boccaccio, Pasolini invente une grande partie de l'histoire du disciple de Giotto pour structurer la troisième partie de son film et conclure sur le thème de la création. Ce second « récit-cadre » reprend le même questionnement concernant la fabrique d'une illusion, mais cette fois le personnage central n'est autre que le disciple de Giotto qui est en réalité le double du réalisateur. Le film se conclut sur les mots du peintre joué par Pasolini qui insiste sur le pouvoir de l'illusion, cette illusion contenue dans le fragment : « pourquoi réaliser une œuvre alors qu'il est si beau de la rêver seulement¹⁹² ? ». Cette phrase peut sans doute nous éclairer sur le travail de Pasolini : son travail d'adaptation et de fragmentation lui permet d'illustrer la création d'une illusion. Du

¹⁹⁰ Pier Paolo Pasolini, *Le Décameron* (1970), Paris, Carlotta films, 2002, [52 : 07] : « Ma...questo sta morendo e fa tutto questo per noi ? Ma allora è veramente un santo ! ».

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 71. « A Napoli ad affrescare la chiesa di Santa Chiara. Tale vicenda non è tratta dal Decameron, che non ne parla [...] Tuttavia il Decameron contiene un aneddoto su Giotto, ed è proprio su questo aneddoto – adattato – che inizia il III tempo del film ».

¹⁹² Pier Paolo Pasolini, *Le Décameron*, op.cit., [1 : 46 : 08] : « Perché realizzare un'opera, quando è così bello sognarla soltanto ? ».

fragment proviendrait l'illusion surgissant pour troubler la vision. Ce trouble du peintre est représenté afin de mettre en avant le pouvoir de l'illusion mis en fragment dans le rêve et identifié par le langage. Pasolini traduit l'expérience de la fascination qu'exerce toute œuvre littéraire et artistique et met ainsi en relief le surgissement du faux par son usage de la fragmentation en s'inspirant du mécanisme boccaccien. La représentation du faux « est encadrée par la narration d'une [...] figure du faussaire : l'Artiste/Réalisateur¹⁹³ ». À travers la présence du disciple de Giotto, Pasolini propose une mise en fiction des étapes de la création et du fonctionnement de la conscience (rêve, illusion). Il insère des fragments mettant en abyme l'acte de création du disciple de Giotto. Il ne faut pas négliger l'importance du pictural dans l'œuvre cinématographique de Pasolini. Dans *Le Décameron*, des passages sont consacrés à l'acte de création (la peinture d'une fresque en images accélérées). Ainsi, la construction fragmentaire du film entre en corrélation avec les références artistiques de Pasolini : « Avec toutes ses réserves, *Le Décameron* est un film qui garde un décor figuratif issu de précieuses références à la tradition picturale du XIV^e siècle, et quelques signes poétiques limpides¹⁹⁴ ». En effet, cette passion pour la peinture n'a jamais quitté Pasolini¹⁹⁵. Déjà dans *Mamma Roma* (1962) son second film, Pasolini ne peut concevoir son film sans avoir recours à une vision picturale. Les peintures de Giotto sont déterminantes dans son parcours poétique et filmique :

Ce que j'ai en tête comme vision, comme champ visuel, sont les fresques de Masaccio et de Giotto. [...] et je ne réussis pas à concevoir images, paysages, composition de visage en dehors de ma passion picturale initiale pour le XIV^e siècle, qui a l'homme au centre de toutes les perspectives¹⁹⁶.

Giotto fait partie des peintres qu'il mentionne dans ses écrits littéraires et dans sa correspondance. Par exemple, il renvoie à l'œuvre de Giotto dans son roman inachevé, *Petrolio*¹⁹⁷ et dans une lettre adressée à Biagio Marin : « J'ai tardé à te répondre parce que Bassani m'a emmené avec lui, dans sa voiture, pour faire un délicieux tour dans l'Italie centrale : Florence, Arezzo, Assisi, Perugia, Todi, Spoleto ... sur les traces de Giotto et de

¹⁹³ Nous traduisons : Patrick Rumble, op.cit., p. 125. « Part 2 of the film will be framed within the narrative of another figure of the Forger : the Artist/ Filmmaker ».

¹⁹⁴ Nous traduisons : Giovanni Grazzini, « Il Decamerone », in *Corriere della Sera*, 29 juin 1971. « Con tutte queste riserve, il Decameron è un film che serba, [...] decoro figurativo venuto dai preziosi riferimenti alla tradizione pittorica trecentesca, qualche limpido segno poetico ».

¹⁹⁵ Il a étudié l'Histoire de l'Art à Bologne et a eu pour professeur Roberto Longhi qui a écrit des essais notamment sur Caravage, Piero della Francesca et sur Giotto (*Giotto spazioso*).

¹⁹⁶ Nous traduisons : Pier Paolo Pasolini, « Le poesie du Mamma Roma », in *Mamma Roma*, Milano, Rizzoli, 1962, p. 145. « Quello che io ho in testa come visione, come campo visivo, sono gli affreschi di Masaccio, di Giotto, [...]. E non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizioni di figure al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica, trecentesca, che ha l'uomo al centro di ogni prospettiva ».

¹⁹⁷ Nous traduisons : Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992, p. 15. « E Carlo li vede di profilo, immobili, come Cristo e Giuda nel quadro di Giotto ».

Piero...¹⁹⁸ ». Ainsi, il semble que Pasolini choisisse dans son adaptation du *Décameron* de mettre en relation différentes formes de transmission du récit : une transmission visuelle avec les visions de Giotto (les scènes vivantes de reproduction d'une œuvre) et une transmission orale avec le discours du mensonge de Ciappelletto. Il structure ainsi son film en repensant l'encadrement boccaccien et en faisant intervenir les procédés filmiques (le traitement de l'image, du son et du montage). Dans l'ensemble de l'œuvre, la fragmentation des récits de Ciappelletto et du disciple de Giotto aurait pour fonction de « séparer » la transmission des autres récits. Pasolini repense le modèle d'enchâssement et d'encadrement de Boccaccio en supprimant le cadre de la brigata et propose une structure différente. Il repense le cadre et l'enchâssement de Boccaccio par l'usage de la fragmentation. Le récit de Ciappelletto sépare les autres récits adaptés en une césure brutale à l'image du criminel, alors que le mouvement est plus fluide dans le récit du disciple de Giotto à l'image du peintre-rêveur. Le « récit-cadre » devient un espace de fabrication de l'illusion et de la création que Pasolini décompose en proposant une fragmentation.

Pour adapter *Les Contes de Canterbury*, Pasolini procède de la même manière en faisant un choix de composition et de décomposition générale de l'œuvre de Chaucer. La fragmentation lui permet à nouveau de reproduire un encadrement littéraire et d'apporter sa propre lecture du recueil. Mais, à la différence du *Décameron*, il crée un seul récit-cadre encadrant les récits enchâssés, centré sur la figure de l'auteur et sur l'acte d'écriture. Le film transmet un présent de l'écriture et prendrait davantage la forme d'un « film-recueil ». Comme pour *Le Décameron*, le découpage des *Contes de Canterbury* a aussi évolué à partir des choix du réalisateur et de ses propres moyens de réalisation. Il fait évoluer le scénario de son film en plusieurs étapes :

I. Scénario initial

Prologue : Chaucer à son bureau

1. Récit du Meunier (Nicolas et Lison)
2. Récit du Régisseur (Jean et Alain)
3. Récit du Cuisinier (Pierrot le séducteur)
4. Récit de Chaucer (Ser Thopas)
5. Récit de la Bourgeoise de Bath

¹⁹⁸ Nous traduisons : Pier Paolo Pasolini, « A Biagio Marin – Trieste, 10 septembre 1954, in Pasolini, *Lettere* 1940-1954, op.cit., p. 680. Ho tardato a risponderti perché Bassani mi ha portato con sè, con la sua macchina, a fare un delizioso giro per l'Italia centrale : Firenze, Arezzo, Assisi, Perugia, Todi, Spoleto... sulle orme di Giotto e di Piero...».

6. Récit du Marchand (Janvier et Mai)
7. Récit du Frère (le diable et le chasseur de sorcière)
8. Récit du Chasseur de sorcières (Thomas et le Frère)
9. Récit du Vendeur d'Indulgence

Épilogue : Apparition de l'Abbaye

II. Scénario du film

Prologue : Marché du XIV^e siècle

1. Récit du Marchand (Janvier et Mai)
2. Récit du Frère (le diable et le chasseur de sorcière)
3. Récit du Cuisinier (Pierrot le séducteur)
4. Récit du Meunier (Nicolas et Lison)
5. Récit de la Bourgeoise de Bath
6. Récit du Régisseur (Jean et Alain)
7. Récit du Vendeur d'Indulgence
8. Récit du Chasseur de sorcières (Thomas et le Frère)

Épilogue : Chaucer lit son œuvre

Parmi les vingt et un contes des *Contes de Canterbury*, Pasolini en choisit neuf dans le scénario initial et huit dans le scénario final. Il enlève la nouvelle racontée par Chaucer/pèlerin, change l'ordre d'apparition des récits et transforme le récit-cadre : le film s'ouvre sur le marché alors que dans le scénario initial le film devait s'ouvrir sur Chaucer à son bureau. Comme dans *Le Décameron*, Pasolini construit à nouveau un récit-cadre différent de celui du texte littéraire dans la mesure où les narrateurs intradiégétiques sont absents : « Pasolini conserve le « narré », mais supprime les narrateurs : on passe d'un récit à un autre sans que soit indiqué l'identité du narrant, dans une sorte de *continuum* fabuleux qui n'a pas d'interruption ni de diversification de parenté¹⁹⁹ ». Pasolini se réapproprie l'œuvre de Chaucer et compose un récit-cadre fragmenté centré sur le geste d'écriture de l'auteur. Il fait le choix de ne pas transmettre le récit *in itinere*, ainsi il n'apporte aucune indication spatio-temporelle. Ces transformations ont pour dessein de mettre en crise ce qu'il appelle « le grand

¹⁹⁹ Nous traduisons : Gianni Canova, « préface », in *Trilogia della vita : le sceneggiature originali di Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il Fiore di Mille e una notte*, Milano, Garzanti, 2005, p. 28. « Pasolini conserva il « narrato », ma espunge i narratori : si passa da un racconto all'altro senza che mai venga indicata l'identità del narrante, in una sorta di *continuum* fabulativo che non conosce soste né diversificazioni di paternità ».

bavardage de Chaucer²⁰⁰ ».

Le film de Pasolini s'ouvre sur un récit-cadre qui propose une vision synthétique du prologue de Chaucer. Il filme le marché du XIV^e siècle et les personnages emblématiques du recueil, mais ne transmet pas le parcours des pèlerins bien qu'il ait songé à l'inclure. D'après Laura Betti, le parcours des pèlerins aurait été l'une des premières scènes tournées en Angleterre, mais la longueur du film en a nécessité la coupure²⁰¹. Ainsi, Pasolini préfère centrer son film sur la figure de l'auteur et fait en sorte que les plans « autour de la figure de Chaucer » fragmentent le film comme dans *Le Décameron* avec les deux récits-cadres (sur Ciappelletto et le disciple de Giotto). Chaucer interprété par Pasolini a un rôle différent de celui de Giotto / Pasolini, puisque ce dernier se trouve intégré à l'univers boccaccien, alors que le premier est derrière l'univers dont il est le créateur (dans le récit-cadre), et se retire dans sa bibliothèque loin du monde. Cependant, ce sont deux créateurs qui questionnent la création et font une lecture du monde (les yeux de Giotto et la plume de Chaucer sont deux outils de réception du monde). La fragmentation des récits permet d'autant plus de questionner l'acte de création qui est mis en abyme. La distance de Chaucer reclus dans sa bibliothèque a invité certains critiques à voir « une image artificielle du monde » dépeinte par Pasolini :

L'inspiration, ne lui vient pas de la réalité comme de la tradition et des fruits de sa propre imagination. C'est pourquoi *ses* histoires sont étroitement liées à *ses* obsessions et à *ses* intérêts, et seule sa présence à l'intérieur de l'œuvre donne une certaine cohérence à toute la variété et au fragmentaire qui suit le prologue²⁰².

Le récit-cadre et l'agencement des fragments sont conçus en fonction des interprétations de Pasolini : son interprétation du réel et de l'œuvre. Il poursuit un travail d'adaptation littéraire approfondi qui passe par la réécriture : « Le texte original se donne à lire à travers une réécriture qui présuppose une lecture dans laquelle s'inscrit le mode d'appropriation spécifique d'un individu, lui-même inscrit le plus souvent dans un autre temps et un autre espace²⁰³ ». Il faut prendre en compte un « mode d'appropriation spécifique » pour questionner l'usage de l'encadrement. Pasolini s'inspire de la logique narrative de Chaucer, mais la transforme avec sa présence dans le film et sa volonté de filmer

²⁰⁰ Nous traduisons : *Ibid.*, p. 29. « La grande chiacchiera di Chaucer ».

²⁰¹ Nous renvoyons à Antonio Bertini, *Teorie e tecnica del film in Pasolini*, Roma, 1979, pp. 153-154.

²⁰² John Francis Lane, « Dialettica di un adattamento », in *Le regole di un'illusione*, Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991, p. 403. « L'ispirazione, non gli viene tanto dalla realtà quanto dalla tradizione e dai frutti della propria immaginazione. Perciò le *sue* storie risultano intimamente legate alle *sue* ossessioni e ai *suo*i interessi, e solo la sua presenza all'interno dell'opera dona una certa coerenza al tutto variegato e frammentario che fa seguito al prologo ».

²⁰³ Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud Macaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 11.

l'acte de création. Dans son film, la transmission des récits est encore différente de celle du *Décameron* dans la mesure où les récits proviendraient de l'acte d'écriture de Chaucer / Pasolini créant une confusion volontaire entre l'auteur et le réalisateur. Pasolini poursuit son travail de transformation du « Prologue Général » de Chaucer en fonction des procédés filmiques et restitue l'espace et l'enjeu de la narration en s'inspirant du récit-cadre élaboré par Chaucer. Il adapte des éléments du « catalogage » du prologue de Chaucer consacré à la description des narrateurs et des narratrices du récit-cadre. La séquence initiale du film rassemble des morceaux descriptifs du prologue qui apportent un éclaircissement sur les profils des pèlerins-narrateurs : « Avant d'aller plus loin dans mon récit, / Il me paraît logique et raisonnable / De vous donner l'identité complète / De chacun d'entre eux, comme j'ai cru la voir : / Qui ils étaient, de quelle condition, / Ainsi que l'habit qui les distinguait²⁰⁴ ». Ces descriptions fonctionnent comme « un ensemble d'idées et d'images qui donne au lecteur l'impression d'une fiction composée de l'expérience du pèlerin, de sa propre perception, et de celle des autres²⁰⁵ ». Le catalogage de Chaucer permet d'insister sur la fictionnalisation des instances narratives. Ces descriptions qui « proviennent en partie de stéréotypes satiriques » deviennent pour le lecteur un support mnésique, il peut garder en mémoire les caractéristiques élémentaires des personnages de Chaucer. L'auteur insiste sur la fonction de ces descriptions²⁰⁶, elles racontent l'identité : « Ici prend fin ma brève description : / J'ai dit le rang, le nombre, le but / De tous ces compagnons assemblés / À Southwark dans la noble hôtellerie / À l'enseigne de Tabard, juxtant La Cloche²⁰⁷ ».

Même si Pasolini fait le choix de ne pas faire intervenir tous les narrateurs et les narratrices du texte de Chaucer, il rassemble des éléments du Grand Prologue pour introduire son film en y apportant sa propre vision du Moyen-Âge insufflée notamment par l'Art pictural. Il sélectionne des chants anglais de cette période et installe son film dans une ambiance ludique et carnavalesque. Les premières images du film sont centrées autour du

²⁰⁴ Geoffrey Chaucer, *Les Contes de Canterbury*, op.cit., p. 24. Texte original, p. 24 : « But nathelees, whil I have tyme and space, / Er that I ferther in this tale pace, / Me thynketh it acordaunt to resoun, / To telle yow al the condicioun / Of ech of hem, so as it semed me, / And whiche they weren, and of what degree ; / And eek in what array that they were inne ».

²⁰⁵ Nous traduisons : Malcolm Andrew, « Context and Judgment in the General Prologue », in *Chaucer review*, 23, 1989, pp. 336-337. Terms the description of the pilgrims' working lives an « aggregate of ideas and images from which the reader gains a composite fictive impression of the pilgrim's experience, self perception, and perception by others [...]. Though derived in part from satiric stereotypes, these ideas are so handled and articulated as to give an impression of particularity, even individuality ».

²⁰⁶ Il faut souligner que la création de différents portraits de pèlerins s'inspire de la tradition littéraire médiévale, en particulier des portraits allégoriques du *Roman de la Rose* (que Chaucer a par ailleurs traduit en 1360).

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 43. Texte original, pp. 34-35 : « Now have I toold you soothly, in a clause, / Th'estaat, th'array, the nombre, and eek the clause / Why that assembled was this compaignye / In Southwerk at this gentil hostelrye / That highte the Tabard, faste by the Belle ».

chant et d'un combat inscrit dans un contexte médiéval (la lutte). Pasolini filme le divertissement dans les rues anglaises, différents plans se succèdent et se focalisent sur les chanteurs des rues et les spectateurs du combat filmés en plan moyen de manière dynamique avec les mouvements de caméra. Chaucer/Pasolini fait son entrée au milieu d'un marché médiéval. Il entre accompagné d'un homme au visage tatoué, les visages des deux hommes qui se cognent sont filmés en plan rapproché. Cette collision introduit le début du film et semble annoncer l'orientation de l'œuvre qui se situe entre la farce et le sérieux, lorsque le pèlerin tatoué s'adresse à Chaucer/Pasolini et cite les mots de Chaucer : « Par le rire, de grandes vérités peuvent être dites²⁰⁸ ».

²⁰⁸ Pier Paolo Pasolini, *Les Contes de Canterbury* (1972), Paris, Carlotta films, 2002, [04 : 20] : « Eh, però, tra scherzi e giochi, grandi verità si possono dire ».



Fig. 4 Le marché médiéval



Fig. 5 Profil d'un homme du Moyen-Âge



Fig. 6 Performance de la Bourgeoise



Fig. 7 Le Bonimenteur



Fig. 8 L'hôte annonce les règles du jeu

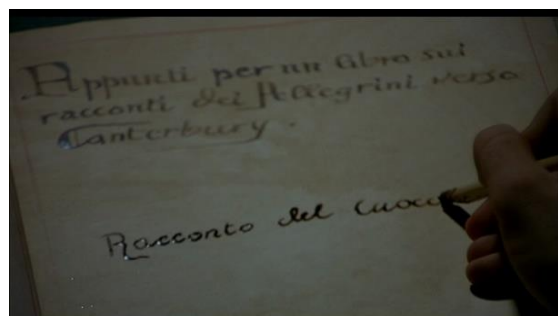


Fig. 9 « Appunti per un libro sui racconti »

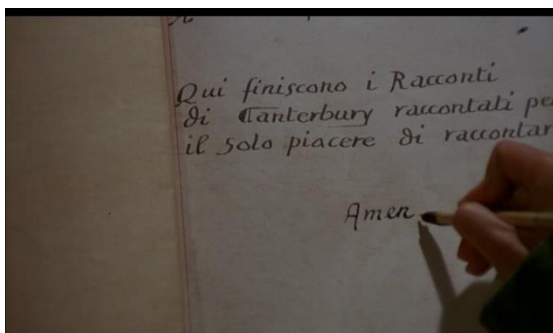


Fig. 10 « Qui finiscono i racconti... »

Le catalogage des différents protagonistes du Grand Prologue de Chaucer n'est pas restitué *stricto sensu* pour des raisons cinématographiques, mais Pasolini semble avoir à l'esprit cette partie du texte lorsqu'il filme des portraits de personnages : la Bourgeoise de Bath (fig. 5) qui s'adresse à un groupe, un homme typique du Moyen-Âge filmé de profil (fig.6) qui se coiffe devant un miroir, le Bonimenteur (autre personnage des *Contes de Canterbury*) en plan moyen qui s'installe à terre, vide son sac et s'adresse à la foule : « la cupidité est la racine de tous les maux. Ne soyez pas avare. Achetez²⁰⁹ ! ». Ce sont les mots de Chaucer que Pasolini reprend dans son film lorsque le Bonimenteur intervient. Même si la scène de l'auberge (le Tabard) n'est pas entièrement restituée, Pasolini filme un lieu clos avec des banquets et des hôtes allongés en insistant sur la cacophonie qui imprègne le lieu. Les narrateurs et les narratrices des *Contes de Canterbury* parsèment la scène de l'*incipit* du film, ils habitent les lieux par leurs paroles.

Néanmoins, leur acte de parole n'est pas le lien formel qui permet la transmission des récits adaptés au cinéma. Pasolini conclut le prologue de son film par les consignes de l'Hôtelier qui propose à chacun des pèlerins de raconter des récits. L'Hôtelier (fig. 8) attire l'attention de ses convives (en plan américain) et s'exclame : « Croyez-en ma longue expérience : durant un long voyage, on peut s'ennuyer prodigieusement. Je vous donnerai donc un conseil d'ami. Pour qu'il passe vite, chacun sur la route de Canterbury racontera un conte²¹⁰ ». Alors que la présence de la *brigata* dans le récit-cadre est entièrement éludée dans son adaptation du *Décameron*, il donne une présence aux narrateurs intradiégétiques au début des *Contes de Canterbury*, ce sont les paroles de ces personnages qui déclenchent l'enchâssement à l'origine de la composition générale du texte de Chaucer. Pasolini met à nouveau en place une logique du montage pour encadrer les récits comme dans *Le Décameron*, mais cette fois, insiste sur le geste d'écriture et ponctue les récits avec les fragments représentant l'auteur face à son manuscrit.

Nous retrouvons des moments d'écriture qui encadrent les récits adaptés par Pasolini. Par exemple, pour introduire un récit, la caméra montre en plan rapproché le manuscrit de l'auteur (fig. 9), le papier sur lequel l'auteur pose son écriture. Il est écrit : « Notes pour un livre sur les récits des pèlerins se dirigeant vers Canterbury. L'histoire du Cuisinier²¹¹ ».

²⁰⁹ *Ibid.*, [06 : 33] : « La cupidigia è la radice di tutti i mali. Non siate cupidi. Comprate ! ».

²¹⁰ *Ibid.*, [07 : 00] : « Però secondo la mia speranza, che è tanta, io so che durante il lungo viaggio vi potreste spaventosamente annoiare. Perciò vi darei un consiglio da amico. Per andare più allegro, ciascuno di voi, sulla via di Canterbury racconti una novella ».

²¹¹ *Ibid.*, [41 : 46]. « *Appunti per un libro sui racconti dei pellegrini verso Canterbury. Racconto del cuoco* ».

Pasolini a interprété *Les Contes de Canterbury* comme le travail d'une expérience de l'auteur (d'une préparation à l'écriture) au cours du voyage. Ce plan du manuscrit serait la substitution des prologues littéraires (du recueil de Chaucer) puisqu'il introduit un récit filmique : l'image restitue le geste d'écriture du poète. À ce niveau du film, c'est le mouvement de l'écriture qui enclenche le récit, contrairement au début du film où la voix de l'Hôtelier précède les premiers récits enchâssés. Le film de Pasolini se termine aussi sur ce geste d'écriture à la base de tous les récits enchâssés (fig. 10) et représente Chaucer écrivant : « Là se terminent les récits de Canterbury racontés pour le seul plaisir de raconter. Amen²¹² ». Le recours à la fragmentation du récit-cadre permet à Pasolini de se rapprocher du modèle narratif de l'œuvre de Chaucer tout en introduisant ses propres réflexions sur la fiction.

2. Un dispositif et un encadrement oriental pour mettre en image les récits enchâssés

Dans *Les Mille et Une Nuits*, Pasolini développe un enchâssement oriental en accordant plus d'importance à la performance orale et en proposant un découpage en rupture avec ses choix de montage habituels. Son travail sur le scénario du film illustre sa volonté de rendre visible à l'écran la multiplication des niveaux narratifs présente dans le recueil arabe. Avant de parvenir à l'écriture du scénario final, il propose dans un premier temps une organisation personnelle et originale des contes dans ses travaux préparatoires :

I. Scénario original :

Première partie

Prologue

- a. Vision de Mohamed (histoire de Abu Nuwàs)
- b. Vision de Ahmed (histoire de la reine Zobeida)
- c. Vision de Nur-ed-Din (histoire du roi Harun et de la reine Zobeida, de Hasan et de Sitt la Belle)
- d. Vision de Ali' (histoire de Dunya et Tagi, dans laquelle s'enchâssent les histoires de Aziz et Aziza et celle des trois moines ouvriers Shahriyâr, Shahzamàn et Yunàn).

Interlude

Prologue (le cadavre du bossu tué quatre fois)

- a. Histoire du chrétien (Baqbaq)
- b. Histoire du chef cuisinier musulman (Quffa)
- c. Histoire du médecin juif (Al-Baqbuq)

²¹² *Ibid.* [1 : 50 : 45]. « Qui finiscono i racconti di Canterbury raccontati per il solo piacere si raccontare. Amen ».

d. Histoire du tailleur chinois (Dalila)

Deuxième partie :

Prologue (le réalisateur du film Pasolini rencontre les jeunes hommes de la première partie)

a. Baiser de Nur ed-Din (1^e partie de l'histoire de Nur ed-Din et de Zumurrud)

b. Baiser de Mohamed (2^e partie de l'histoire de Nur ed-Din et de Zumurrud)

c. Baiser de Ahmed (3^e partie de l'histoire de Nur ed-Din et de Zumurrud)

d. Baiser de Ali' (4^e partie de l'histoire de Nur ed-Din et de Zumurrud)

II. Scénario final :

Zumurrud et Nur ed-Din : → Le poète Sium (dans le scénario Abu Nuwàs) et trois jeunes hommes (récit lu et raconté par Zumurrud))

→ Le roi Harun, la reine Zeudi (dans le scénario Zobeida) et le jeune couple (lecture racontée)

→ Munis raconte à Nur ed-Din l'histoire de Tagi et de Dunya

→ Tagi rencontre Aziz qui lui raconte sa propre histoire avec Aziza

→ Tagi écoute le récit des moines ouvriers Shahzamàn et Yunàn

Nur ed-Din retrouve Zumurrud

Pasolini adapte le recueil arabe à partir de sa propre interprétation de l'œuvre en ayant recours à un travail de modification : il coupe des situations narratives, en ajoute d'autres et utilise des noms de personnages appartenant à d'autres contes. Il enlève le récit-cadre de Shéhérazade et structure son scénario initial en trois parties : la première partie précédée d'un récit-cadre est composée de quatre récits. Dans le récit-cadre, quatre jeunes Arabes Mohamed, Ahmed, Ali et Nur ed-Din jouent au ballon et décident de pratiquer l'onanisme. De leur excitation émergent les récits : ce sont des visions qui prennent la forme de narrations autonomes. Mohamed imagine l'histoire du poète Abu Nuwas découvert en compagnie de jeunes amants et condamné à mort par le roi, mais comme il se comporte avec dignité, le roi le laisse en vie. Dans l'histoire « vue » par Ahmed, le roi Harun ar-Rachid demande au poète Abu Nuwas de compléter les vers inspirés de la vision du corps de sa femme. Ali rêve de l'histoire du prince Tagi amoureux de Dunya, fille du roi, à l'intérieur du récit sont enchâssées deux histoires ayant pour personnages Aziz et Aziza, les trois monarques Shahriyar, Shazhanman et

Yunan. Dans le scénario initial, Pasolini imagine un enchâssement centré sur la vision : les récits enchâssés représenteraient les visions des quatre protagonistes afin de mettre en avant les pouvoirs du fragment et de l'enchâssement de l'image filmique. Après cet épisode, nous retrouvons dans le scénario initial un interlude composé d'un récit-cadre et de quatre récits qui rappellent le modèle narratif des recueils orientaux.

Le récit-cadre situé en Chine est centré autour de la figure d'un tailleur chinois, d'un chrétien, d'un chef cuisinier musulman et d'un médecin juif qui pensent avoir assassiné la même personne (un bossu qui semble avoir péri dans la maison du tailleur). Pendant le procès, le roi les invite à raconter une histoire : plus l'histoire sera divertissante, plus ils auront des chances d'avoir la vie sauve. À la fin de cette partie, un élément disculpe les quatre protagonistes : le bossu n'est pas mort, il s'était seulement évanoui. L'interlude imaginé par Pasolini restitue l'enjeu de l'acte de narration présent dans les recueils orientaux comme dans le 4^e livre du *Pañcatantra* dans lequel les récits sont recueillis dans le cadre d'un jugement ou bien dans le récit-cadre du *Roman des sept sages*. Néanmoins, on retrouve une dimension ironique dans le scénario de Pasolini dans la mesure où l'acte de narration semble être un jeu qui n'engendre pas de graves conséquences : il n'y a pas de victime ni de coupable. Le jugement des hommes est donc annulé puisqu'il n'y a plus de crime.

La seconde partie du scénario initial composée de l'histoire fragmentée en quatre parties de Nur ed-Din et de Zumurrud est enchâssée dans un récit-cadre imaginé dans une époque contemporaine et dans un quartier pauvre du Caire. Cette partie s'ouvre sur l'apparition de Pasolini qui n'intervient pas sous le masque d'un personnage comme dans ses films précédents (le disciple de Giotto et Geoffrey Chaucer), mais intervient en tant que réalisateur sous sa propre identité. Il rencontre les jeunes hommes de la première partie et s'arrête pour leur parler. À ce moment-là s'ajoute un passage significatif : « En un insert, presque métatextuel, il éclaircit les raisons pour lesquelles il a choisi de raconter des contes et, apparemment, de ne pas faire un film "politique"²¹³ ». En intervenant dans son film en tant que réalisateur du XX^e siècle, il réunit plusieurs temporalités et construit une réflexion métatextuelle qui se base sur l'enchâssement des récits. La dimension judiciaire dans la première partie et l'interlude le conduisent à aborder la question de l'*éros* : les baisers de Pasolini vont déclencher les récits : chaque baiser inspire aux jeunes hommes une « vision » qui correspond à l'histoire de Nur ed-Din et Zumurrud fragmentée en quatre parties.

²¹³ Nous traduisons : Roberto Chiesi, sous la direction de, *L'Oriente di Pasolini : Il fiore delle mille e una notte nelle fotografie di Roberto Villa*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2011, p. 9 : « In un inserto, quasi metatestuale, chiarisce le ragioni per cui ha scelto di raccontare fiabe e, apparentemente, di non fare film "politici" ».

Pasolini ne conserve pas ce scénario et ses différentes possibilités d'enchâssement. Il décide finalement de simplifier la forme de son film qui tourne souvent autour du chiffre quatre dans le scénario initial (les quatre garçons du Caire, les quatre histoires, les quatre histoires de l'interlude, et l'histoire de Nur ed-Din et Zumurrud divisée en quatre parties). Pendant le tournage, Pasolini décide de faire en sorte que l'histoire de Nur ed-Din et Zumurrud soit le fil conducteur de tout le film et transforme le scénario en construisant un enchâssement à partir de leurs aventures. Ainsi, il élimine la séquence initiale montrant le conflit de Nur ed Din avec son père et débute le film *ex abrupto* pendant la vente de Zumurrud au marché. Pasolini propose comme justification le désir de représenter des personnages du présent sans aucune histoire antérieure. Il décide d'éliminer la conclusion de l'histoire de Tagi et Dunya dans laquelle Dunya tue son père parce qu'il tente de la séparer de son amant. Pasolini choisit de supprimer les séquences renvoyant à la lutte contre la figure paternelle : la rébellion de Nur ed-Din et le parricide de Dunya. Il simplifie la structure de son film, mais insiste davantage sur les performances orales de ses personnages. Pasolini s'intéresse dans ce film à la progression des personnages dans l'espace qui a son importance dans la transmission des récits. Ainsi, il met en place un enchâssement oriental influencé par le parcours des personnages dans un espace oriental fictionnel dont les images contiennent une dimension anthropologique dans certaines séquences.

En comparaison avec *Les Contes de Canterbury* et *Le Décameron*, Pasolini procède différemment dans *Les Mille et Une Nuits*, les histoires insérées interviennent *in itinere* à mesure que les deux protagonistes principaux (Zumurrud et Nur ed-Din) avancent dans leur parcours. Pasolini remarque en effet : « Une grande partie des récits des *Mille et Une Nuits* consistent en un voyage. Quand le récit est particulièrement bref jusqu'à ne pas pouvoir donner la possibilité de décrire vraiment un voyage, alors il devient une anecdote suggérée à un voyageur²¹⁴ ». Pasolini insiste davantage dans ce film sur l'importance de l'itinéraire et filme les espaces dans lesquels un personnage va raconter un récit. Les personnages intradiégétiques adoptent une posture de narrateur, ils sont filmés en train de raconter avant que le récit soit mis en image. Comme dans les recueils de récits, le lien formel entre les récits se forme à partir de la parole.

²¹⁴ Nous traduisons : Pier Paolo Pasolini, in Pasolini, « Tempo illustrato », 31 Mars 1974. L'enorme maggioranza dei racconti delle *Mille e una notte* consistono in un viaggio. Quando il racconto è talmente breve da non consentire la possibilità della descrizione di un vero e proprio viaggio, allora si tratta di aneddoto successo a un viaggiatore ».



Fig. 11 Zumurrud et sa posture de narratrice

L'acte de raconter a une fonction particulière dans *Les Mille et Une Nuits* contrairement aux deux premiers films. L'impulsion des récits provient de la voix d'un narrateur à la différence des *Contes de Canterbury* où seule l'écriture donne l'impulsion aux récits enchâssés. Par exemple, pour enchâsser le récit du poète Sium et des trois jeunes hommes, Pasolini filme en plan moyen Zumurrud assise (fig.11) sur un lit tenant un livre entre ses mains. C'est la demande de Nur ed-Din qui l'incite à raconter le récit : « Qu'est-ce qu'il y a ? Qu'est-ce que tu lis ? ». Elle lui répond : « Écoute²¹⁵ ! ». Après un plan rapproché sur Nur ed-Din, le récit commence. Il semble que Pasolini qui n'intervient pas en tant que personnage dans ce film ait créé une « fiction maniériste où l'auteur imite un narrateur arabe²¹⁶ ». Les narrateurs filmés en train de raconter interviennent à ce niveau de la diégèse. Ce sont leurs visages et leurs voix qui précèdent les récits sur le point d'être racontés. Pasolini a délibérément voulu adapter à l'écran l'enchâssement oriental : « À plusieurs occasions, l'auteur affirme que le modèle narratif des contes arabes (une histoire enchâssée dans une autre qui en contient une autre) l'a fasciné au point de songer à construire son prochain roman [*Petrolio*] d'une manière proche²¹⁷ ». Il adapte ce dispositif d'enchâssement et l'introduit dans ses propres œuvres dans le but de rassembler les récits multiples qu'il entend réunir à l'écran dans ses adaptations et dans ses propres écrits littéraires.

Dans *Les Mille et Une Nuits* de Miguel Gomes, la fabrication d'un « enchâssement oriental » des récits s'inspire aussi du modèle narratif du recueil arabe comme dans le film de Pasolini. Néanmoins, il fait des choix différents en accordant une place plus importante au récit-

²¹⁵ Pier Paolo Pasolini, *Les Mille et Une Nuits* (1974), Paris, Carlotta, 2002 [9:54]: « Cosa c'è ? Cosa stai leggendo ? Ascolta... ».

²¹⁶ Nous traduisons : Roberto Chiesi, *op.cit.*, p. 12 : « finzione manierista dove l'autore imita un narratore arabo ».

²¹⁷ Nous traduisons : *Ibid.*, p. 12 : « In alcune occasioni, l'autore afferma che il modello narrativo delle fiabe arabe (una storia incastonata dentro un'altra che ne contiene a sua volta un'altra) lo ha così affascinato che anche il suo prossimo romanzo sarebbe stato costruito in modo analogo ».

cadre du recueil dans la mesure où il peut questionner l'acte de narration en filmant Shéhérazade et en restituant sa voix. Cette dernière a un rôle essentiel dans le film à l'image du livre, la fiction dépend d'elle. Gomes rassemble les récits du présent d'une période délimitée dans l'espace et le temps et propose une structure de la multiplicité comme dans les recueils orientaux en mettant en place un découpage original du film :

Volume 1 - L'inquiet

Les travaux du réalisateur, des constructeurs navals et de l'exterminateur de guêpes... minute 1 [l'équivalent d'un prologue littéraire]

L'île des jeunes vierges de Bagdad... minutes 24 [l'équivalent du récit-cadre ou de l'histoire portante]

Les hommes qui bandent... minutes 29 [Récit de Shéhérazade numéro 1]

L'histoire du coq et du feu... minutes 50 [Récit de Shéhérazade numéro 2 et récit en abyme du coq]

Le bain des magnifiques... minutes 81 [Récit de Shéhérazade numéro 3]

Récit du premier magnifique...minutes 87

Récit du second magnifique...minutes 101

Récit du troisième magnifique...minutes 109

Volume 2 - Le désolé

Chronique de fugue de Simão « sans tripes » ...minutes 124 [Récit de Shéhérazade numéro 4]

Les larmes de la juge... minutes 161 [récit de Shéhérazade numéro 5]

Les maîtres de Dixie [récit de Shéhérazade numéro 6] :

Première partie :

Gloria, Luisa et Humberto... minutes 202

Les histoires de la tour racontées par Humberto et Luisa...minutes 222

Deuxième partie :

Vasco, Vania, Ana et ses petits-enfants...minutes 234

Volume 3 - L'enchanté

Shéhérazade (515^{ème} jour depuis qu'elle a commencé à raconter des histoires au roi) [Récit-cadre numéro 2] ... minutes 256

Le chant enivrant des pinsons [récit de Shéhérazade numéro 7] ... minutes 297

Forêt chaude [récit de Shéhérazade numéro 8] ...minutes 339

Miguel Gomes compose une œuvre hybride entre fiction et recherche journalistique qui se situe toujours dans « l'entre-deux » dans la mesure où elle prend la forme d'un film-recueil formé à partir de la structure des *Mille et Une Nuits* (« ce laboratoire à histoires », comme le souligne le réalisateur). Composés de plusieurs épisodes insérés dans une construction en

triptyque, son film prend la forme du *livre* et entend raconter le présent : « [Il s'agit d'un] film sur l'état du Portugal filmé pendant un an, et fictionnant, quasiment en direct, des histoires récoltées aux quatre coins du pays par une équipe de journalistes aux aguets ; des collaborateurs en totale disponibilité, la conjuration des contraintes de budget par un luxe infini de temps²¹⁸ ». Le frottement entre fiction et réel « quasiment en direct » est possible grâce à l'expérimentation d'un enchâssement des récits. Ce dispositif a une fonction de *connecteur* de récits et met en ordre des éléments du réel afin de produire une fiction capable de rendre perceptible cette complexité de la réalité. La confusion face à l'interprétation du réel (d'un réel chaotique) peut être fictionnalisée grâce à cette structure qui rassemble ce chaos et produit « des mélanges hétérogènes de formes du regard²¹⁹ ». L'enchâssement va relier au fur et à mesure les histoires du Portugal afin de rassembler les morceaux, de comprendre une réalité plus complexe qu'elle n'y paraît.

Le film fonctionne comme un film-recueil dans un premier temps en raison de sa construction, de la fabrication d'un prologue (les travaux du réalisateur, des constructeurs navals et de l'exterminateur de guêpes), d'un récit-cadre (n°1 : l'île des jeunes vierges de Bagdad dans le volume 1 et le n°2 : Shéhérazade dans le volume 3), et de multiples récits enchâssés (le récit raconté par le coq, les récits de magnifiques, etc.). Il fait le choix de concevoir une œuvre à procédés qui ne va pas seulement rendre visible l'enchâssement des récits par le découpage (comme le fait aussi Pasolini dans sa *Trilogie*), mais aussi par un certain traitement de l'écrit, du son et de l'image. Le spectateur se trouve alors face à un « film-recueil » parce qu'il doit faire l'expérience de la lecture (nous retrouvons du texte sur l'image), et en même temps il doit être attentif à la voix de Shéhérazade. Si les contes du recueil arabe ne sont pas restitués fidèlement à l'écran pour laisser place à la « réalité du Portugal », des réminiscences du recueil parcourent le film, comme si des traces de l'écriture étaient insérées dans le film. C'est pourquoi Michel Chion remarque : « Le film se donne comme la nouvelle forme du livre, un livre où l'on tourne les pages à notre place (n'est-ce pas ainsi que nous avons fait connaissance avec lui ?), comme si le cinéma était la forme moderne de l'écriture, prenant le relais des formes précédentes²²⁰ ». Il semble que le film de Gomes affiche des réminiscences des « formes précédentes » dans la mesure où le réalisateur accorde une grande importance

²¹⁸ Joachim Lepastier, *Les Mille et Une Nuits* de Miguel Gomes : les chimères du présent, in *Cahier du cinéma*, 2015, p. 24.

²¹⁹ Nous traduisons : Federico Pierotti, *Diorama Lusitano Il cinema portoghese come archeologia dello sguardo*, Sesto San Giovanni, Miméisis, 2018, p. 138. « della mescolanza di forme di sguardo eterogenee la dimensione costitutiva del suo cinema ».

²²⁰ Michel Chion, *L'écrit au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013, pp. 118-119.

autant à la matière écrite qu'orale. Par l'intermédiaire du conte et en ayant recours à la technique de l'enchâssement, Gomes questionne le réel. Le récit-cadre centré sur la figure de Shéhérazade dont la voix est omniprésente permet d'introduire un questionnement sur le réel en expérimentant l'image, le texte et le son. Le réalisateur choisit des moments « stratégiques » dans le film pour donner une présence à Shéhérazade (dans la première partie et dans la troisième partie du film) pour qu'elle ne soit plus seulement une voix. Au début du film, elle est acclamée sur l'île des jeunes vierges. La voix-off prend en charge le récit en restituant l'histoire de Shéhérazade inspirée du recueil des *Mille et Une Nuits* et fait état d'une réalité sanguinaire :

Shéhérazade est mariée depuis 437 jours au roi Shahryar, un fou qui jusqu'alors avait pour habitude de faire tuer ses femmes après les avoir arrachées à la virginité. [...] Elle avait un plan pour rester en vie et mettre fin à la spirale sanguinaire du tyran. Elle se mit à raconter au roi des histoires si belles et délicieuses, qu'elle laissait inachevées au point du jour, aiguisant la curiosité du tyran qui la gardait en vie jusqu'à la nuit suivante²²¹.

La voix-off décide de raconter le récit de Shéhérazade *in medias res* (elle « est mariée depuis 437 jours au roi Shahryar») et donc plonge le spectateur dans un système de narration *ex abrupto*. C'est la folie meurtrière d'un roi qui est décriée dès les premières lignes du recueil arabe et dans le film de Gomes : ce roi qui « arrache la virginité » et soumet ses sujets à sa toute-puissance est « un fou ». Face à cette folie du pouvoir, Shéhérazade choisit de réagir en racontant des récits pour faire cesser « la spirale sanguinaire du tyran ». C'est par la puissance de la parole qu'elle veut annuler le dessein de ce tyran dominateur, cette puissance de la fiction tente d'interrompre les méfaits de l'homme le plus courroucé. Cette toute-puissance destructrice fait écho à une puissance bien réelle qui anéantit toute une communauté (comme dans le premier récit du premier volet sur les hommes de la Troïka). Le système des récits se met en place pour raconter l'existence d'une répression que Gomes découvre dans les récits fictionnels et dans l'actualité.

Face à la répression, il imagine dans le récit-cadre un espace de liberté : l'île des jeunes vierges de Bagdad. La voix-off raconte : « En réalité, des filles naissent encore à Bagdad, bien qu'on ne les voie pas. Loin des yeux du roi, leurs parents les mirent à l'abri sur une île

²²¹ Miguel Gomes, *Les Mille et Une Nuits, L'Inquiet*, 1, op.cit., [26 : 28] « Xerazade está casada há 437 dias com o Rei Sharyar, um louco que até então mandava matar suas mulheres depois de tirar pela força a virgindade. [...] Ela tinha um plano para se manter viva e parar a espiral sangüinária do tirano. Começou a contar histórias tão belas e deliciosas que deixou incompletas ao amanhecer, aguçando a curiosidade do rei que ele manteve-a viva até a noite seguinte ».

vers laquelle peu savent naviguer. C'est l'île des jeunes vierges de Bagdad²²² ». Dans son film, il développe le personnage de Shéhérazade qui est essentiellement une voix conteuse dans le recueil de contes et célèbre alors la puissance de la parole dans ce lieu proche de l'utopie (l'île des jeunes vierges) où une micro-société vit à côté du pouvoir dévastateur dans une liberté de mouvements et de paroles. Ces jeunes femmes, « on ne les voit pas », elles sont « loin des yeux du roi », à l' « abri » de la violence. L'acte de narration est déterminé par ce lieu de libération et devient un acte de contestation face à la répression. Les jeunes femmes sont filmées avec un travelling latéral exprimant leur liberté par le rire autour d'une banque. La voix-off raconte alors :

Ici vivent ces chères demoiselles, qui se sont révélées fort utiles à Shéhérazade. Chacune d'elle, selon ses goûts et sa sensibilité, s'attache à composer des vers délicats, de séduisantes chansons, d'exaltants récits, des anecdotes piquantes et de charmantes compositions qui captivent l'auditoire et le rendent prisonnier des mots. Shéhérazade s'est ainsi approprié ces mots pour divertir le roi toutes les nuits. Mais personne ne sait ô combien de prières, ô combien de soupirs, ô combien de chagrins ont connus ces jeunes femmes avant d'écrire le plus simple des vers²²³.

Alors que Shéhérazade est décrite dans le recueil arabe comme une femme aux capacités littéraires extraordinaires, Gomes imagine que ce sont les histoires, les poèmes, et les chants de ces femmes retirées qui sortent de la bouche de Shéhérazade²²⁴. Il imagine une société repentie que Shéhérazade fait parler en lui empruntant ses histoires, ses « techniques » de narration (le modèle oriental de narration) qui « captivent l'auditoire et le rende prisonnier des mots ». Cette puissance de la parole serait renforcée par les multiples voix des jeunes femmes qui racontent pour résister. Gomes introduit son film en apportant une justification à l'acte de narration : raconter signifie comprendre la crise qui frappe les hommes et les femmes. Dans le troisième volet de son film, le récit-cadre retrace plus en détail les aventures de Shéhérazade. Bien qu'elle introduise le premier volet, elle s'efface de plus en plus derrière les récits dans le second. Il était essentiel pour le dernier volet de retrouver la narratrice à l'origine de toutes les histoires racontées. La situation de la narratrice et la complexité de sa tâche sont racontées dans cet

²²² *Ibid.*, [28 : 02] « Na realidade, as donzelas nascem em Bagdá, embora não se encontrem. Longe da vista do rei, seus pais as abrigaram em uma ilha para a qual poucos sabem navegar. É a ilha das jovens virgens de Bagdad... ».

²²³ *Ibid.*, [28 : 22] : « Aí vivem essas queridas meninas que são de gran preciosas para Xerazade. Cada uma delas, segundo o seu gosto e sensibilidade, dedica-se a compor delicados versos, sedutoras canções, relatos comoventes, anedotas picantes e todos som de graciosidade que dão suspense e fazem prisioneiros das palavras. Destas palavras se apropriou Xerazade para entreter o rei todas as noites. Mas ninguém sabe por quantas preces, quantos suspiros, quantos pesares passaram estas meninas antes de fazer renascer o mais simples dos versos ».

²²⁴ Dans l'œuvre littéraire, Shéhérazade doit sa verve narrative à sa connaissance des lettres. « Elle avait beaucoup de lecture et une mémoire si prodigieuse que rien ne lui était échappé de tout ce qu'elle avait lu. Elle s'était heureusement appliquée à la philosophie, à la médecine, à l'histoire et aux beaux-arts ; et elle faisait des vers mieux que les poètes les plus célèbres de son temps. » *Les Mille et Une Nuits*, traduction d'Antoine Galland, Paris, Garnier Flammarion, 2004, p. 35.

épisode afin de questionner l'acte de narration en tant qu'acte de résistance. Schéhérazade est filmée recluse dans sa chambre pleurant sur son lit en plan moyen puis en gros plan. Le texte sur l'image (fig.12) renseigne le spectateur sur le sort de la jeune femme :

Cher lecteur, sache encore que Schéhérazade passait des heures entières à regarder par les fenêtres du palais, désirant le monde désordonné qu'elle croyait exister au-dehors. Elle l'imaginait habité de milliers de drames de personnages desquels elle aurait aimé s'approcher. Il n'était pas rare qu'elle se sente comme dans une prison. Il y a des lieux que je ne verrai jamais », se disait-elle²²⁵.

La narratrice est filmée dans un lieu clos, celui dans lequel les récits sont racontés. Après avoir écrit une lettre à son père lui demandant de fuir le pays, elle quitte le palais (sa prison) et demande que la lettre lui soit envoyée. Le récit est centré sur la communication entre la fille et le père (de la lettre à la rencontre finale). De même, le récit-cadre est consacré aux amours de Schéhérazade et à des épisodes idylliques et poétiques ; il introduit des éléments merveilleux et des motifs du recueil arabe repris par Miguel Gomes. Cette partie marque une pause dans la pratique de la narration de Schéhérazade, qu'elle associe à un devoir d'une extrême difficulté. En racontant des récits au tyran, elle détourne le roi de ses desseins mortifères et conserve la vie (comme la *brigata* entend conserver la vie en se retirant pour raconter des fictions).

Dans cet épisode, Shéhérazade suspend la narration de ses récits pour rencontrer les hommes et les femmes du monde. Le spectateur apprend qu'elle est aimée par Harou el Rachid, Lionel Franc et qu'elle rencontre Paddleman et Elvis. La narratrice se mêle à une communauté de brigands, elle devient personnage dans cette partie et n'est plus seulement narratrice. Cependant, elle est à nouveau confrontée à son devoir (comme dans les épopées antiques) par l'intermédiaire de son père (fig.13), qui la réclame, lui envoie un message sur une bache aérienne : « Schéhérazade, réunion familiale sérieuse, tout de suite²²⁶ !!! » et la retrouve sur la grande roue dans une fête foraine. Gomes ne cesse dans son film d'insérer des anachronismes pour maintenir ce frottement entre le fictionnel et le réel, entre l'ancien et le contemporain. Le réalisateur n'hésite pas à proposer un questionnement sur la fiction et sa signification pendant l'entretien du Grand vizir avec sa fille (fig.14) :

Le Grand Vizir : D'où naissent les histoires ?
Schéhérazade : - Des désirs et des peurs des hommes
Le Grand Vizir : - Et pourquoi existent-elles ?

²²⁵ Miguel Gomes, *Les Mille et Une Nuits, L'Enchanté*, 3, Marseille, Shellac, 2015 [06 : 53]. « Caro leitor, saiba ainda que Xerazade passava horas a olhar pelas janelas do palácio, desejando o mundo desordenado que julgava existir lá fora. Imaginava-o habitado por milhares de dramas e personagens com os quais gostaria de privar. Não raras as vezes sentia-se numa prisão. “Há lugares que nunca verei”, dizia a si própria ».

²²⁶ *Ibid.*, [34 : 06]. « Xerazade conversa familiar seria Ja ».

Schéhérazade : - Pour nous aider à survivre. Pour relier le temps des morts et le temps de ceux à venir.

Le Grand Vizir : - Nous vivons au temps de Schahryar et au temps de Schéhérazade. Il ne peut y avoir l'un sans l'autre. Il n'y a pas d'antidote sans venin²²⁷.

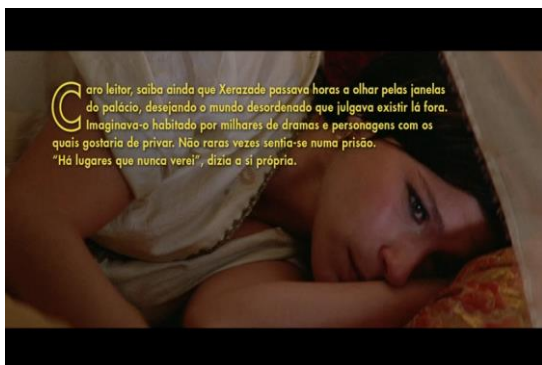


Fig. 12 « il y a des lieux que je ne verrai jamais »



Fig. 13 L'appel du père

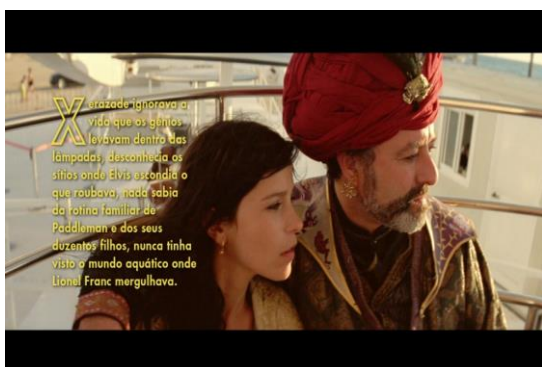


Fig. 14 Dialogue avec le père sur la roue



Fig. 15 Le compte à rebours

Ce dialogue renvoie au propos initial du film : raconter pour résister. Le spectateur peut à nouveau prendre en considération la tâche du personnage depuis le départ : sa volonté de raconter pour suspendre l'action meurtrière. Un texte apparaît à la suite de ce dialogue, il renseigne le spectateur sur les choses ignorées par Schéhérazade, elle n'est pas la narratrice omnisciente que l'on pourrait croire. Le narrateur filmique (« le grand imagier ») en sait plus qu'elle, sur son père, sur ceux qu'elle a connus, il la remplace dans le récit-cadre en racontant

²²⁷ *Ibid*, [36 : 12].

O Grande Wazir : De onde nascem as histórias?

Xerazade : - Dos desejos e medos dos homens

O Grande Wazir: - E porque eles existem?

Xerazade : - Para nos ajudar a sobreviver. Para ligar o tempo dos mortos com o tempo daqueles que virão.

O Grande Wazir : - Vivemos no tempo da Schahryar e no tempo da Xerazade. Não pode haver um sem o outro. Não há antidoto sem veneno...

au moyen d'interventions écrites. Nous retrouvons des textes sur l'image qui proviennent de ce « narrateur filmique ». Shéhérazade voulait découvrir ce qui lui échappait, ce qui se passait en dehors du palais, en dehors de l'univers de la fiction, mais son père la ramène à sa tâche. Elle retourne ainsi au palais pour poursuivre sa pratique de la narration, d'une narration de résistance : « Voyez Reine ! Les vassaux vous attendent en bas pour vous conduire au palais, vous avez des histoires que le roi veut entendre et que le peuple espère sans fin²²⁸ ». Un compte à rebours (fig.15) apparaît à l'écran et le texte suivant : « Mais, Schéhérazade se souvenait de la première fois que son père l'avait emmenée à la Grande roue. À chaque fois qu'elle avait le vertige, elle retrouvait son calme en pensant à ce moment²²⁹ ». Les images du récit-cadre s'achèvent sur le buste de Schéhérazade portée par ses vassaux jusqu'au palais, elle reprend sa posture de narratrice sur le lit du roi pour lui raconter les histoires qu'il attendait. C'est à ce niveau que se poursuit la narration de Shéhérazade et la pratique de l'enchâssement oriental. L'enchâssement est constant par le texte (du narrateur filmique) et la voix (de Shéhérazade). Le récit-cadre élaboré par Gomes a pour fonction de mettre en évidence la tâche de la narratrice et d'explicitier l'usage d'un enchâssement filmique.

L'enchâssement ne cesse de se transformer et d'évoluer en fonction du travail de réappropriation de l'auteur autant dans le domaine littéraire que dans le domaine cinématographique. Les recueils littéraires qui permettent l'inclusion de récits enchâssés hétérogènes et qui contiennent un discours métafictionnel dans les récits-cadres introduisent un modèle d'enchâssement à imiter (de l'enchâssement oriental indien à l'enchâssement européen). La fragmentation au cinéma rend possible une imitation de l'enchâssement littéraire. En effet, Pasolini s'inspire de ce dispositif littéraire tout en restituant sa propre lecture du recueil de récits : il compose alors un film-recueil en apportant des transformations structurelles. Ses films comme ceux de Gomes illustrent ainsi la manière dont l'enchâssement littéraire évolue dans le domaine de l'audiovisuel. De même, lorsque nous retrouvons une imitation du modèle d'enchâssement oriental, une mise en fiction de l'acte de narration précède toujours l'enchâssement de récits. Nous pouvons observer que les auteurs et les réalisateurs de notre corpus insistent sur le rôle essentiel des présences orales qui transmettent les récits enchâssés. Pour comprendre davantage le fonctionnement de l'enchâssement, il semble important de questionner cette oralité fictive présente dans chacune des œuvres.

²²⁸ *Ibid.*, [37 : 24]. « Veja Rainha! Os guardas em baixo esperam para te transportar ao palácio, tens histórias para contar ao rei que ele quer ouvir e que o povo espera nunca acabar ».

²²⁹ *Ibid.*, [37 : 53]. « Mas Xerazade lembrava-se da primeira vez que o tinha levado à Grande Roda. Sempre que sentia vertigens tranquilizava-se pensando nesse momento ».

CHAPITRE 2

« Présences orales » et récits multiples : un enchâssement par la performance orale

Les recueils à enchâssement contiennent des traces d'oralité dans la mesure où le récit enchâssé est systématiquement raconté par une « présence orale ». Il nous faudra revenir sur la question de l'oralité et son rapport avec l'enchâssement des récits. La proximité entre la voix et le récit dans le recueil médiéval nous invite à questionner le lien entre la performance orale et l'acte d'enchâsser les récits²³⁰. Assiste-t-on à une reproduction de la transmission orale formalisée par l'écriture ? Les traces de l'oralité dans les recueils de récits enchâssés seraient-elles des réminiscences de la tradition orale ? L'enchâssement des récits mettrait en avant la « figure de l'auteur » qui remplacerait le conteur en produisant un travail d'écriture et de collecte des récits. Les œuvres filmiques introduisent aussi une fictionnalisation de la figure du créateur (le réalisateur) qui se positionne en tant que conteur. L'enchâssement serait-il envisagé en tant qu'outil métafictionnel et en tant qu'outil favorisant une réflexion sur la transmission des récits ? Dans les œuvres littéraires et filmiques, ce dispositif semble lié à la production orale d'une « présence » et donne accès à différentes possibilités de transmission du récit. Les paradigmes d'oralité et les présences orales seront identifiés afin de questionner les rapports entre enchâssement et oralité. L'enchâssement des récits serait-il un dispositif donnant accès à une expérience de l'oralité ? Cette expérience contribue-t-elle à la construction d'un discours socioculturel et d'une interprétation d'un contexte fictionnel ?

1. Considérations générales sur l'écrit et l'oralité (Inde/Europe)

L'enchâssement semble mettre en forme un processus d'oralité dans la mesure où le récit enchâssé est systématiquement introduit par une voix. Sachant que les recueils sanskrits s'inspirent de sources orales, l'enchâssement donnerait-il accès à une imitation de l'acte de narration tel qu'il est pratiqué par les conteurs ? Il semble important de questionner les rapports entre écrit et oralité pour pouvoir comprendre l'enjeu de la prise de parole dans les recueils à enchâssement et l'usage de l'écrit, de l'image et du son dans les œuvres filmique. Pour proposer

²³⁰ Lorsque les récits sont enchâssés dans une œuvre littéraire, une fictionnalisation de la performance orale n'est pas nécessairement formalisée. Néanmoins, dans le corpus de textes et de films que nous avons choisi d'analyser (à l'exception du *Décameron* et des *Canterbury Tales* de Pasolini qui sont transformés par le réalisateur), l'oralité n'est pas indissociable de l'enchâssement des récits : une « présences orale » se cache toujours derrière un récit et affirme sa présence dans le récit-cadre.

une réflexion sur l'oralité et l'écrit, il nous faudra revenir sur les recherches consacrées à cette question qui s'interrogent sur leur opposition et sur l'éventualité d'un entremêlement entre les deux notions.

a) L'écrit et l'oralité : « a great divide » ?

Roland Barthes identifie dans son « Introduction à l'analyse structurale des récits », les différentes formes et possibilités de transmission du récit :

Le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la *sainte Ursule* de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, le comics, le fait divers, la conversation²³¹.

Il est possible d'identifier différentes structures du récit et différents modes de transmission en fonction de l'identification d'un genre déterminé et d'un médium. Certains critiques américains du XX^e siècle opposent l'écrit et l'oralité en défendant la thèse de la « grande division²³² » (« great divide »). Dans *De la Grammatologie*, Jacques Derrida qui adopte une démarche philosophique n'entend pas confronter dans son étude l'oralité à la *gramma* mais souhaite les considérer indépendamment de leur structure spécifique. En adoptant un point de vue historique, Walter Ong tente de questionner le schéma « literacy/orality » et revient sur le rôle de l'écrit « absolument nécessaire pour le développement non seulement des sciences, mais aussi de l'histoire, de la philosophie, de la compréhension de la littérature et de n'importe quel art, et de fait, pour analyser le langage même (y compris le langage oral²³³) ». Dans son essai *Orality and literacy*, Walter Ong distingue deux types d'oralité : une oralité primaire (« Primary orality ») pratiquée par les « personnes entièrement étrangères à l'écriture²³⁴ » et une oralité secondaire (« secondary orality ») qui n'est courante que dans les cultures à développement technologique²³⁵. Il observe ainsi plusieurs formes d'oralité qui peuvent être isolées de l'écrit

²³¹ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 7.

²³² John Miles Foley, *The Theory of Oral Composition : History and Methodology*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

²³³ Walter J. Ong, *Oralité et écriture. La technologie de la parole*, traduit de l'anglais par Hélène Hiessler, Paris, Les Belles Lettres, 2014, p. 34. Walter J. Ong, *Orality and literacy*, New-York, Taylor and Francis, 1982, p. 14. « absolutely necessary for the development not only of science but also of history, philosophy, explicative understanding of literature and of any art, and indeed for the explanation of language (including oral speech) itself ».

²³⁴ *Ibid.*, p. 26. Texte original, p. 6. « persons totally unfamiliar with writing ».

²³⁵ *Ibid.*, p. 31 : « une nouvelle oralité repose sur le téléphone, la radio, la télévision et divers autres appareils électroniques dont l'existence et le fonctionnement dépende de l'écriture et de l'imprimé ». Texte original, p. 10 : « a new orality [...] sustained by telephone, radio, television, and other electronic devices that depend for their existence and functioning on writing and print ».

ou bien subordonnées à lui. Lorsqu'il relève une interaction entre l'oralité et l'écrit, Ong remarque que les ramifications de cette interaction peuvent être difficiles à saisir : « Oralité primaire, écriture, et oralité secondaire interagissent énergiquement entre eux dans des modèles déroutants et complexes²³⁶ ». Comme l'écrit et l'oralité peuvent « interagir énergiquement », il est possible d'assister à un entremêlement des deux formes : « Acte de parole et écriture sont tellement entremêlés entre eux dans nos différentes formes et performances du langage²³⁷ ». Cet entremêlement peut être intéressant à relever dans les œuvres littéraires dans la mesure où une forme hybride se construit à partir de cette rencontre entre différentes formes. Dans la conclusion de son ouvrage, Ong revient sur les recherches de Derrida : « Il affirme que l'écriture n'est pas un « supplément de la parole » mais une performance bien différente²³⁸ » et il poursuit cette même réflexion, en montrant que l'écriture n'est pas en mesure de transmettre l'exactitude d'un discours oral : « L'écriture subvertit le modèle du canal de transmission car on peut montrer qu'elle possède une économie propre. Elle ne peut donc pas transmettre une version intacte de ce qu'elle reçoit sous forme de discours oral²³⁹ ». Ainsi, à partir de ces réflexions sur l'oralité et l'écriture, nous pouvons nous interroger, en ce qui concerne notre corpus de texte, sur la manière dont l'oralité doit être envisagée. Si une transmission exacte d'un discours oral est à exclure à partir du moment où il est question de littérature²⁴⁰, nous pouvons garder à l'esprit qu'une fictionnalisation de la performance orale semble prédominante. Cette fictionnalisation des effets de l'oralité aurait sans doute une fonction déterminante à prendre en considération. En effet, la transmission du récit enchâssé dans le recueil rend compte d'une interaction entre oralité et écriture, un certain rapport avec l'oralité est mis en fiction dans la mesure où la multiplicité des récits enchâssés proviendrait de cette oralité fictionnelle.

²³⁶ Nous traduisons : Walter J. Ong, « Literacy and orality in our times », in *ADE Bulletin*, n°58, 1979, p. 3. « primary orality, literacy, and secondary orality are interacting vigorously with one another in confusing complex patterns ».

²³⁷ Nous traduisons : J. Edward Chamberlin, « A new history of Reading : Hunting, Tracking and Reading », in *Geography of a Soul : Emerging Perspectives on Kamau Brathwaite*, Trenton, Africa World Press, 2001, p. 151. « speech and writing are so entangled with each other in our various forms and performance of language ».

²³⁸ Walter Ong, op.cit., p. 184. Texte original, p. 162. « [He] insists that writing is « not a supplement to the spoken word » but a quite different performance ».

²³⁹ *Ibid.*, p. 185. Texte original, p. 163. « Writing breaks the pipeline model because it can be shown that writing has an economy of its own so that it cannot simply transmit unchanged what it receives from speech ».

²⁴⁰ Cette construction d'une oralité factice semble prendre un sens nouveau au cinéma dans la mesure où ce médium peut, contrairement à l'écriture, transmettre le son de la voix qui raconte. Un autre rapport avec l'oralité se met en place au cinéma et cette différence avec le littéraire apporte aussi d'autres perspectives pour notre réflexion sur le récit enchâssé.

b) Littérature sanskrite et tradition orale

Dans les recueils sanskrits, les « contes par débat » illustrent l'interaction entre écrit et oralité. L'acte de narration et l'usage de la voix sont constamment introduits dans la littérature sanskrite sans doute en raison de leur origine orale comme le souligne Keith²⁴¹. Nous pouvons nous demander s'il est possible de retrouver des réminiscences de la tradition orale dans les recueils de *kathā*. Dans les sociétés indiennes, l'écrit a une fonction bien précise permettant la conservation d'une transmission orale du récit : « Depuis longtemps, les textes dont la matière appartenait à la tradition orale étaient disponibles sous forme de copies manuscrites, portant divers noms d'auteurs dans les villages de l'Inde. Les chanteurs les écrivaient ou les faisaient écrire, pour ne pas être à la merci d'une défaillance de mémoire²⁴² ». L'écrit permettrait la compilation de récits multiples et la conservation de la parole. Les « copies manuscrites » contiennent les paroles d'auteurs multiples transcrivant par écrit les récits de conteurs performant dans les villages. Ces textes tentent ainsi de rassembler les paroles répétées, mais aussi les bribes de plusieurs imaginaires fictionnels. L'écrit conserve les mots, mais échoue dans la transmission d'un récit identique à celui du conteur de la rue. La « performance » du conteur et sa technique de narration s'intègrent dans un contexte d'oralité que la littérature par l'intermédiaire de l'enchâssement tente de reproduire.

L'oralité peut être considérée en Inde comme un médium « supérieur » à l'écrit. Même si l'écrit est envisagé comme un moyen de ne pas perdre la mémoire, un outil de conservation des mots, il peut être considéré comme secondaire en Inde et moins important que la parole sur le plan anthropologique. Michel Angot note qu'il existe en Inde une forte documentation sur la littérature, la philosophie et la religion indienne, mais « les supports qui nous les font connaître peuvent être récents [...]. Il y a donc toujours la possibilité (et parfois il y a certitude) que les contenus anciens transmis oralement puis parallèlement recopiés de manuscrit en manuscrit aient été modifiés²⁴³ ». L'écrit peut donc modifier la matière orale et transformer le rapport à l'oralité. Est-ce pour ces raisons qu'il est envisagé comme un « artifice » ? Catherine Champion remarque à ce propos :

L'écrit, ainsi, reste en principe dévalué : il est un moyen pratique, un artifice, sans valeur propre. Pour les Indiens, comme pour Rousseau, "l'écriture ne sert que de supplément à la parole", de "dangereux supplément" même, puisque par sa

²⁴¹ Arthur Berriedale Keith, *A History of Sanskrit Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1961.

²⁴² Catherine Champion, *Tradition orale dans le monde indien*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Puruṣārtha, Volume 18, 1996, p. 125.

²⁴³ Michel Angot, *L'Inde Classique*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p.34.

disponibilité, par le fait qu'elle étend le champ de communication locutoire ou gestuelle, elle brise le cercle de la relation interpersonnelle directe²⁴⁴.

L'écrit envisagé comme un « supplément » à la parole contiendrait des procédés de reconstitution d'un acte de parole. L'enchâssement ne serait alors qu'une reproduction « artificielle » d'une performance orale mise en pratique dans la société indienne médiévale et directement influencée par les pratiques religieuses. Ainsi, le *mantra* au cœur du tantrisme permet de questionner le statut de l'oralité dans sa relation même avec l'écrit, « précisément hors du temps, [il] assure à la parole l'efficacité “dans le temps”²⁴⁵ ». Le *mantra* est transmis par la voix et exprime depuis l'époque védique une force et une puissance effective. La *Vac*²⁴⁶ (qui provient du verbe dire en sanskrit) c'est la puissance et l'absolu du brahman que nous retrouvons dans les *Brāhmaṇa*. Alors que cette puissance du mot est mise en pratique dans les rites indiens, l'écriture va rendre compte d'un frottement entre écrit et oralité pour actualiser ce rapport avec la parole. Une œuvre va contenir des formules écrites en lien avec des pratiques de mémorisation qui sont des techniques d'apprentissage courantes.

Dans le *Pañcatantra*, les formules et les axiomes sont nombreux dans la mesure où dès le départ le lecteur est informé qu'il s'agit d'une œuvre didactique qui est produite pour la formation des jeunes princes en science politique. Le texte apporte une visualisation des méthodes de transmission orale qui propose un modèle de diffusion du savoir. L'enchâssement oriental contribue à mettre en relation l'oralité et l'écrit en lien avec la fonction anthropologique de l'oralité dans la société indienne. Il met en fiction l'oralité et la performance orale, mais s'affirme en tant que dispositif littéraire. C'est un dispositif de rassemblement de la fiction, un procédé « livresque » comme le souligne Šklovskij dans *Théorie de la prose* :

L'intérêt de ce mode d'insertion tient pour nous au fait qu'il s'applique aussi à d'autres éléments du développement. Ainsi a-t-on parfois intégration de vers et de sentences. Il importe de bien noter que ces procédés sont des procédés livresques, l'énormité de la matière interdisant par elle-même que la tradition orale puisse recourir à ces modes de liaison entre parties. Liaison si artificielle qu'un lecteur seul peut y être sensible, non un auditeur²⁴⁷.

Le recueil de contes issu de la tradition orale a favorisé la réalisation d'un concept livresque : l'enchâssement, qui garantit l'insertion de la matière orale (la parole dite), des productions de la parole (les « présences orales ») en créant des « liens formels » déterminants dans l'acte d'écriture et dans la diffusion d'un savoir. Il peut intervenir dans des formes actuelles

²⁴⁴ Catherine Champion, *op. cit.*, p. 135.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 126.

²⁴⁶ VAC- vakti : parler, dire et avec *punar* : répondre, annoncer, réciter, raconter.

²⁴⁷ Victor Šklovskij, *Théorie de la prose, op.cit.*, p. 99.

en raison de sa proximité avec l'oralité. D'après Jay David Bolter, un hyper-texte moderne n'est pas forcément différent des performances orales homériques²⁴⁸. Un outil comme l'ordinateur permet une « oscillation entre la lecture et l'écriture (qui) réintroduit l'oscillation entre l'écrit et l'oral, des coordonnées qui se situent au centre de la littérature classique occidentale²⁴⁹ ». Par exemple, l'ordinateur rend possible le travail de lecture et d'écriture et le cinéma, même s'il ne peut être utilisé comme un outil d'écriture comme l'ordinateur, peut aussi produire une oscillation entre écrit et oralité. Dans le film de Miguel Gomes, le spectateur écoute les performances orales et en même temps peut lire les traces d'écriture qui parcourent l'image. Alors que ces recueils de récits qui nous intéressent proviennent de sources orales ou bien renvoient significativement à une posture d'oralité, il semble primordial de questionner le travail de compilation des sources orales et de proposer une réflexion sur la dualité conteur/compilateur. L'auteur prétend devenir conteur lorsqu'il se place à l'interstice des textes qu'il rassemble. La fictionnalisation de l'auteur dans les recueils à enchâssement marque une rupture avec la tradition orale qui apporte des transformations dans la mise en forme du recueil qu'il nous faudra questionner.

2. La performance orale du conteur, l'acte d'écriture de l'*autor* et la fictionnalisation du conteur/réalisateur

La centralité de la performance d'un conteur dans les recueils sanskrits à enchâssement nous invite à revenir sur la dimension anthropologique de l'acte de raconter dans la société indienne. En Inde, la performance orale d'un narrateur peut autant encadrer les rites et les cultes religieux que d'autres événements sur les places des villages²⁵⁰. Au début du XV^e et du XVI^e siècles, les performances de *kathā* étaient courantes dans la société indienne : « On les trouve récitées à la cour, et dans les assemblées villageoises, au pied des citadelles et dans les cours, dans les temples et dans les assemblées soufis. [...] Au quinzième et au seizième siècles, les *kathā* représente un grand pourcentage de production littéraire²⁵¹ ». Plusieurs espaces peuvent

²⁴⁸ David Bolter Jay, *Writing space : The computer, Hypertext and the history of the Writing*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum, 1991, p. 191.

²⁴⁹ R.A Lanham, *Literacy and the survival of Humanism*, New Haven, Yale University Press, 1983, p. 106. « oscillation between reader and writer [...] reintroduces the oscillation between literate and oral coordinates that stands at the center of classical Western literature ».

²⁵⁰ R.K Narayan mentionne les récitations d'épopées dans les villages et les temples dans son livre *The Painter of signs* (1976).

²⁵¹ Francesca Orsini, « kathas in the fifteenth and sixteenth centuries », in *Tellings and texts: Music, Literature and Performance*, sous la direction de Francesca Orsini et Katherine Butler Schofield, Cambridge, Open Book Publishers, 2015, p. 328. « We find them recited at courts and in village assemblies, at the foot of citadels and in courtyards, in temples and sufi assemblies. [...] In the fifteenth and sixteenth centuries in particular, kathas account for a significant percentage of literary production ».

être transformés en lieu de récitation de *kathā*, ce récit oral s'inscrit ainsi dans un contexte anthropologique. Lorsque le conteur raconte un récit, il travaille la voix et la gestuelle pour plaire à l'auditoire ; il a donc un rapport « immédiat » avec les narrataires. Lorsque l'auteur imagine la performance d'un conteur dans la diégèse cherche-t-il à inclure dans l'univers de la fiction une reconstitution anthropologique de l'acte de narration du conteur ? Alors que l'auteur va utiliser des effets de style pour raconter, l'acte de performance du conteur évolue et peut se mesurer en plusieurs stades comme le remarque Philipp Lutgendorf lors de son étude sur le *Rāmacaritamānasa* de Tulsidas : « La caractéristique de toutes les performances de *kathā* est le schéma cyclique, une progression graduelle, partant d'une élocution lente, avec un investissement croissant du locuteur dans son sujet reflété par un discours plus rapide et plus fort, jusqu'à un point culminant émotionnel²⁵² ». Le conteur ne narre pas seulement un texte, mais fait évoluer le timbre de sa voix de sorte que « le moyen d'expression de la *kathā* est le langage habile, mais son essence est la communication émotionnelle²⁵³ ». Le conteur crée une illusion avec la voix et les gestes empruntant à l'acteur ses outils d'expression pour accompagner les actions des personnages.

Ces effets qui contribuent à rendre effective la communication entre le narrateur et les narrataires sont identifiés par Umberto Eco dans *Lector in fabula* : « Dans la communication orale, des formes innombrables de renforcement extra-linguistique (gestuel, ostensif, etc.), de multiples procédés de redondance et de feed-back interviennent et se soutiennent réciproquement²⁵⁴ ». La maîtrise scénique du conteur va reposer sur ce « renforcement extra-linguistique » qui favorise la réceptivité du conte. En s'inspirant de la performance du conteur, l'auteur tente de restituer les étapes de la performance du récit pour affirmer sa propre transmission du récit. Pendant le Moyen-Âge européen, des textes littéraires anonymes circulent et sont transmis sans pour autant que « soit posée la question de leur auteur », sans qu'une signature suffise pour que le texte soit apprécié ou calomnié. Ces textes se transmettent principalement par la voix ; ils sont sans signature et proviennent d'une littérature orale, leur existence dépend du moment où ils sont déclamés :

Toute origine s'efface, la voix s'étouffe dans un texte composite, neutre, oblique, destructeur des identités personnelles. Pourtant, ce texte est dit par quelqu'un, à qui il n'a pas cessé d'appartenir même si la silhouette s'en est effacée. Un déplacement

²⁵² Philip Lutgendorf, *The life of a text, Performing the ramcaritmanas of Tulsidas*, Berkeley, University of California Press, 1991, pp. 185-186 : « Typical of all *katha* performances is a cyclical pattern, a gradual progression from slowly paced delivery, through a growing involvement by the speaker in his topic reflected in louder and more rapid speech to an emotional climax ».

²⁵³ *Ibid.*, p. 242. « The medium of *katha* is artful language, but its essence is emotional communication ».

²⁵⁴ Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 65.

s'est donc produit, dont il faut tenir compte sans en être dupe. L'auteur a disparu : reste le sujet de l'énonciation, une instance locutrice intégrée au texte et indissociable de son fonctionnement : « ça » parle²⁵⁵.

La littérature orale (contes populaires, poèmes, et récitations) plonge « l'auteur » dans un anonymat irrémédiable et l'arrache de son récit dans la mesure où le récit affirme par-dessus tout « ça parle ». La présence du conteur dans *Le Décameron* et *Les Contes de Canterbury* rechercherait sans doute de restituer cet état de la littérature : la voix accompagne le texte et associe *ipso facto* la musique avec les mots (si l'on pense aux troubadours fréquemment accompagnés d'un instrument). L'écrit demeure indissociable de la voix : « Tout texte poétique ou fictionnel, des IX^e-X^e siècles jusqu'au XIV^e au moins, a transité par la voix, et ce transit ne fut pas aléatoire²⁵⁶ ». L'usage de la voix pour raconter dans les recueils de contes rappelle la technique de transmission des récits oraux en Europe. La voix transmet une matière orale commune²⁵⁷ et c'est en collectant les récits oraux que Boccaccio et Chaucer tentent de s'affirmer en tant que conteur/collecteur.

a) Le recueil de contes et la « fonction auteur » : une orientation textuelle

Bien que la figure du conteur parcourt les œuvres, le recueil littéraire contribue à l'affirmation de la figure de l'auteur : alors que le conteur raconte dans l'anonymat, l'auteur laisse sa signature. Des auteurs comme Boccaccio et Chaucer collectent les contes mais interviennent directement dans des espaces spécifiques du recueil. Ils ne sont pas à proprement parler des conteurs, ils sont des auteurs dont la narration s'inspire des récits transmis à l'oral. Même s'ils s'inspirent de la posture du conteur et de la matière orale, leur style s'écarte des « paroles des innombrables narrateurs anonymes²⁵⁸ ». Quand le conteur ajoute des effets sonores, des modifications de la voix, des gestes performatifs, l'auteur ajoute des métaphores et un langage élaboré correspondant aux attentes littéraires. Les auteurs de recueils font référence à cette culture de l'oralité dans leur texte mais s'en détournent en affirmant un style littéraire et en insérant les contes dans un recueil littéraire qui a son propre fonctionnement. Nous pouvons revenir sur le travail de l'auteur du *Pañcatantra* (dont l'identité nous est

²⁵⁵ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 2000, p. 89.

²⁵⁶ Paul Zumthor, « Y-a-t-il une littérature médiévale ? », in *Poétique*, n°66, Paris, Seuil, avril 1986, p. 131.

²⁵⁷ En effet comme le souligne Claudine Le Blanc, « [...] les traditions littéraires orales nous rappellent donc à propos que la littérature s'institue dans une certaine manière de poser un discours qui, rompant avec la parole quotidienne, par le souci formel et/ou la ritualisation, renoue avec une parole commune » [« Littératures orales, littérature et littérature comparée : une discipline pour penser l'oralité littéraire », *Comparer l'étranger*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 127.

²⁵⁸ Walter Benjamin, « Le narrateur », *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 266.

inconnue) qui aurait effectué une collecte des contes populaires et les aurait « arrangés » :

S'il a directement travaillé sur des récits populaires, l'auteur les a arrangés avec un certain art ; il a développé (sinon inventé) le procédé du récit-cadre, réparti judicieusement les strophes, en même temps qu'il résume par un verset narratif (où Hertel voulait voir la trace de contes versifiés) le récit à venir ou le récit achevé²⁵⁹.

L'auteur hypothétique du *Pañcatantra* aurait retravaillé le « récit populaire », il l'aurait modifié et réajusté dans la mesure où le recueil est adressé entre autres à un cercle d'érudits et de lettrés. Nous pouvons émettre plusieurs hypothèses concernant l'identité de l'auteur en nous référant à la position de Chandra Rajan restituée par Sadhana Naithani : il « était probablement un conteur ou un peut-être un homme de cour qui avait profondément observé les mœurs des rois et des courtisans. C'était peut-être aussi un personnage fictionnel. Selon le contexte de la tradition indienne, l'anonymat des artistes et des auteurs est un élément courant²⁶⁰ ». Par contre, l'existence historique de Somadeva ne fait aucun doute. Il aurait composé le *Kathāsaritsāgara* pour la reine Sūryavatī et se présenterait comme un transmetteur ayant effectué un travail de compilation des contes. En tant que lettré et poète de cour, Somadeva intègre le conte dans un système littéraire élaboré : « Sa technique du vers est importante [...] Somadeva était instruit, possédait un esprit vif et un savoir original, qui apparaît bien dans plusieurs déclarations secondaires et remarques générales qu'il aime parsemer dans son récit²⁶¹ ». Il intervient autant en tant que collecteur de contes qu'en tant qu'auteur puisqu'il propose une composition spécifique et en même temps manifeste de sa présence par des remarques autoriales. La « fonction auteur » s'affirme dans le recueil de contes, l'auteur est à la fois un compilateur de récits et un scripteur qui s'inspire de la matière orale. Ce n'est plus la voix du conteur qui modifie le récit, c'est l'écriture d'un auteur qui transforme la matière orale. Michel Foucault revient sur la « fonction auteur » :

Il y eut un temps où ces textes qu'aujourd'hui nous appellerions « littéraires » (récits, contes, épopées, tragédies, comédies) étaient reçus, mis en circulation, valorisés sans que soit posée la question de leur auteur ; leur anonymat ne faisait pas difficulté, leur ancienneté, vraie ou supposée, leur était une garantie suffisante. [...] Un chiasme s'est produit au XVII^e ou au XVIII^e siècle. [...] Les discours « littéraires » ne peuvent plus être

²⁵⁹ Louis Renou, *L'Inde Classique*, Tome II, Hanoi, École française d'Extrême-Orient, 1996, p. 240.

²⁶⁰ Nous traduisons : Sadhana Naithani, « The Teacher and the Taught : Structures and Meaning in the Arabian Nights and the Panchatantra », *The Arabian Nights : Past and Present, Marvels & Tales*, Volume 18, N° 2, 2004, p. 281. « probably was a folk narrator, maybe a court personage who had keenly observed the ways of the kings and the courtiers. He may also be a fictional character. Seen the context of Indian tradition, the anonymity of artists and author is a regular feature ».

²⁶¹ Jacob Samuel Speyer, *Studies about the kathasaritsagara*, Amsterdam, Johannes Müller, 1908, pp. 3-4 « his metrical skill is great and is fully displayed by the number variety of the different metres which he handles with ease and without the slightest embarrassment. [...] « Somadeva was a well-educated man and possessed a keen intellect and an original wit, as sufficiently appears from many an incidental utterance and general remark with which he likes to intersperse his narrative ».

reçus que dotés d'une fonction auteur : à tout texte de poésie ou de fiction on demandera d'où il vient, qui l'a écrit²⁶².

La mise en fiction de l'acte de narration dans *Le Décameron* reproduit l'immédiateté de la relation conteur/auditeur et du langage d'un « ça parle », mais il semble que la « fonction auteur » soit malgré tout extrêmement développée dans ce recueil. Les manuscrits du Moyen-Âge introduisent la « fonction auteur » en réaffirmant l'acte d'écriture : « L'écriture médiévale est une « manuscriture », autrement dit « une activité, une production qui reste attachée à la main qui écrit, et, par le bras, à l'épaule d'un *auctor*. Cet auteur (non pas l'*acteur* de la littérature orale) est celui qui garantit de son *auctoritas* et qui prend en charge le texte²⁶³ ». Par exemple, Boccaccio « garantit de son *auctoritas* » dans ses poèmes écrits en latin et publiés avant *Le Décameron* comme *La caccia di Diana* (1334). C'est surtout pour ses écrits en latin que Boccaccio gagne une renommée littéraire : « On honorait [Boccace] non comme l'auteur du *Décameron*, mais comme le « docteur de patience » en adversité, auteur du *De casibus virorum illustrium* et *De claris mulieribus*²⁶⁴ ». En écrivant *Le Décameron* en langue vernaculaire, Boccaccio utilise sa plume pour mettre en forme les récits oraux, tout en étant le garant d'une autorité littéraire²⁶⁵ en lien avec son statut d'homme de cour (il fréquente la cour du roi Roberto d'Angiò). Comme Somadeva, Boccaccio se présente comme un transmetteur de contes : il « réécrit et souvent combine entre eux des contes de provenance variée. L'invention de la nouvelle (avec ses dispositifs, ses protocoles, sa longueur et son *tempo* variable) s'opère sur cette base. [...] il ne prétend nullement avoir créé leurs trames²⁶⁶ ». C'est de cette manière que il restitue le langage du « ça parle » en utilisant l'italien vernaculaire et en restituant un fond commun (celui des contes populaires²⁶⁷).

Boccaccio s'affirme avec ce recueil comme un auteur (qui garantit de son *auctoritas*) et un collecteur de contes qui le conduit à imiter la figure du conteur. Il semble qu'il ait lui-

²⁶² Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et écrits*, tome I, Gallimard, 1994, p. 789.

²⁶³ Danier Poirion, « Écriture et réécriture au Moyen-Âge », in *Littérature*, n°41, 1981, p. 117.

²⁶⁴ Johan Huizinga, *Le déclin du Moyen-Âge*, Paris, Payot, 1967, p. 334.

²⁶⁵ L'autorité prend un sens bien particulier au Moyen-Âge, comme le souligne Andréas Pfersmann : « Cette autorité antérieure à la parole de l'écrivain, a un poids déterminant jusqu'à la Renaissance, voir jusqu'à la fin du XVII^e siècle, notamment dans la sphère religieuse : « *Auctoritas : id est sententia digna imitatione* ». Autorité : c'est une sentence digne d'imitation. C'est ainsi que Hugotius Pisanus et le Moyen-Âge définissaient l'autorité. La sentence est digne d'imitation parce qu'elle émane d'une *autorité*, d'un texte ou d'un auteur susceptible de garantir l'orthodoxie de l'énoncé » [Andréas Pfersmann, *Séditions infrapaginales. Poétiques historique de l'annotation littéraire (XVII^e-XXI^e siècles)*, Genève, Droz, 2011, p. 148]. Peut-être pouvons-nous interpréter la diffusion du modèle boccaccien comme une confirmation de l'autorité de l'auteur qui produit « une sentence digne d'imitation ».

²⁶⁶ Claude Perrus, « Le Décameron », in *La nouvelle. Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantes*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 50.

²⁶⁷ Une collecte des contes qui inspire sans doute Italo Calvino pour son œuvre *Fiabe italiane* (1956) qui rassemblent les contes oraux des différentes régions de l'Italie.

même pratiqué la performance orale : dans une églogue des *Opere latine*, il se présente comme un grand conteur (en se distinguant avec ironie de la *brigata* du *Décameron*) et aurait conçu lui-même des recueils personnels à déclamer. Dans *Le Décameron*, l'enchâssement lui permet de construire un système d'oralité élaboré et lui permet d'intervenir en tant qu'auteur et conteur. Il devient à la fois conteur fictionnel et auteur/collecteur. Boccaccio met en place une structure élaborée dans laquelle il crée des espaces auctoriaux plus développés que dans les autres recueils de récits. *Le Décameron* contient plusieurs « seuils textuels » de premier niveau narratif qui constituent l'espace du commentaire et concernent de près l'acte d'écriture et d'authentification de l'auteur :

1. Les rubriques qui segmentent chaque journée et chaque nouvelle.
2. Le *proemio*, qui établit les destinataires de l'œuvre.
3. L'Introduction de la quatrième journée consacrée aux critiques néfastes du *Décameron*.
4. La conclusion de l'auteur qui prend la défense de son texte.

Ces différentes parties participent à l'élaboration d'un système « exégétique (en rapport avec les techniques médiévales de l'*accessus*²⁶⁸ ») qui oriente le lecteur, mais aussi authentifie l'*auctoritas* du *compiler* de nouvelles. Ce sont des hors-textes consacrés aux commentaires de l'auteur qui interviennent à différents moments du recueil. Boccaccio semble se réapproprier l'enchâssement oriental en multipliant les interventions auctoriales (plus fréquentes que dans les recueils orientaux). Il débute son intervention et sa description générale du recueil dans le *proemio* (récit extradiégétique), du latin *proæmium*, emprunté au grec ancien *προοίμιον* (*prooimion*), « la préface, introduction ». Dans cet espace de commentaires, Boccaccio expose son projet littéraire et propose une fictionnalisation de la figure de l'auteur. Il fait le récit de ses souffrances passées causées par « un feu immodéré », celui des passions, qui ont réclamé les consolations d'un ami (« le délicieux commerce d'un ami, ses louables consolations, m'apportèrent la fraîcheur d'un apaisement²⁶⁹ »). Dès le début du proème, Boccaccio se place parmi les « affligées » (les femmes en souffrance) et s'intègre dans le multiple « je suis de ce nombre ». Le proème conduit l'auteur à apporter une identification de son lectorat, à lui donner un visage, ce sont les femmes :

Et qui songerait à nier, si mince que soit le secours, qu'il convient de le destiner aux charmantes dames, bien plus qu'aux hommes ? Elles gardent, craintives et honteuses, en leur sein délicat, les amoureuses flammes encloses, flammes secrètes plus vives ô combien que les flammes apparentes, ceux-là le savent qui l'ont éprouvé et l'éprouvent encore ; brimées de surcroît par les volontés, les caprices, les ordres

²⁶⁸ Nous traduisons : *Ibid.*, p. 30 : « desegetico (memore delle tecniche medievali dell'*accessus*) ».

²⁶⁹ Boccaccio, *Le Décameron*, op.cit., p. 33. Texte original, p. 128 : « Mi porsero i piacevoli ragionamenti d'alcuno amico e le sue laudevole consolazioni ».

enfin, d'un père, d'une mère, d'un père ou d'un mari, elles demeurent la plupart du temps recluses dans le cadre étroit de leur chambre²⁷⁰.

Le noyau du *Décameron* est résumé dans ce passage et pour Giovanni Getto, « Boccaccio dans le *Proemio*, se préoccupe [...] de trouver une justification à son travail²⁷¹ ». En s'adressant aux femmes, il aborde la conception de l'amour à son époque et s'adresse en tant que poète aux femmes. Il décrit leur sort dans le système féodal : « J'entends, en guise de secours et de refuge pour celles qui aiment, tant il est vrai que suffisent aux autres fuseaux, aiguilles et dévidoirs, raconter cent nouvelles²⁷² ». Giovanni Getto souligne l'importance de la présence féminine qui donne son souffle aux récits de Boccaccio : « Cette présence de la femme, même des femmes, est profondément symbolique du caractère mondain de l'expérience de Boccaccio²⁷³ ». Il avait déjà écrit des poèmes pour Fiammetta (Maria d'Aquino), qui est aussi un des personnages du *Décameron*. Sa collecte des récits est destinée aux lectrices de son œuvre qui pourront s'identifier aux portraits décrits dans le proème et ses interventions dans les « seuils textuels » sont toujours adressées à des destinataires spécifiques. Dans l'Introduction de la 4^e journée, l'auteur intervient pour contester les critiques formulées contre son texte. L'auteur qui s'adresse à nouveau à ces lectrices propose l'écriture d'une sorte de plaidoyer. Il justifie le choix des destinataires de son texte et du registre qu'il contient. À la différence des épopées adressées à d'illustres monarques (l'Arioste et le Tasse adressent par exemple leur épopée à la famille d'Este), Boccaccio s'adresse aux femmes et revient sur les reproches que ce choix a pu susciter : « D'aucuns ont prétendu en lisant ces petites nouvelles, que vous me plaisiez trop, et qu'il n'est pas honnête à moi de trouver tant d'agrément à vous plaire²⁷⁴ ». Dans les recueils à enchâssement, le personnage intradiégétique s'adresse toujours à un narrataire, il en est de même pour Boccaccio. Dans *Le Décameron*, il abandonne le vers, l'« invocation aux muses » et défend la matière populaire : « Et beaucoup, montrant de bien tendres égards envers ma renommée, disent que j'agis plus sagement en me tenant avec les Muses sur le Parnasse,

²⁷⁰ *Ibid.*, pp. 33-34. Texte original, p. 130 : « E chi negherà questo, quatanque egli si sia, non molto più alle vaghe donne che agli uomini convenirsi donare ? Esse dentro a' dilicati petti, temendo e vergognando, tengono l'amorose fiamme nascose, le quali quanto più di forza abbian che le palesi coloro il sanno che l'hanno provate : e oltre a ciò, ristrette da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratelli e de' mariti, il più del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano ».

²⁷¹ Nous traduisons : Giovanni Getto, *op.cit.*, p. 1 : « Il Boccaccio nel *Proemio* si preoccupa, come è noto, di trovare una giustificazione al suo lavoro ».

²⁷² Boccaccio, *Le Décameron*, *op.cit.*, p. 35. Texte original, p. 131 : « In soccorso e rifugio di quelle che amano intento di raccontare cento novelle ».

²⁷³ Nous traduisons : Giovanni Getto, *op.cit.*, p. 5 : « Questa presenza della donna, anzi delle donne, è intensamente simbolica del carattere mondano della esperienza del Boccaccio ».

²⁷⁴ Boccaccio, *Le Décameron*, *op.cit.*, p. 346. Texte original, p. 686 : « Stati alcuni che, queste novelle leggendo, hanno detto che voi mi piacete troppo e che onesta cosa non è che io tanto diletto prenda di piacervi ».

qu'en me mêlant à vous avec ces sornettes²⁷⁵ ».

En même temps qu'il s'affirme en tant que collecteur de contes, Boccaccio prend la posture du conteur et pour répondre plus précisément à ces réprimandes imagine qu'il endosse le rôle du conteur et raconte lui-même un récit qui ne s'intègre nullement dans le système de la *brigata*. Ce récit est placé dans l'espace du commentaire et n'a aucun lien avec la trame du *Décameron*, il contribue à la défense de l'œuvre de l'auteur qui poursuit une fictionnalisation de sa présence. Par exemple, il se distingue des personnages intradiégétiques dans le « seuil textuel » consacré à la défense de l'auteur :

Mais avant que j'en vienne à faire réponse à tel ou tel, il me plaît de raconter à ma faveur non pas une nouvelle entière, afin qu'il ne semble pas que je veuille mêler les miennes à celle d'une aussi louable compagnie que celle dont je vous ai parlé, mais un morceau de nouvelle, pour qu'elle montre par son défaut même qu'elle n'est pas du lot des précédentes²⁷⁶.

Par cette intervention, l'auteur renforce la dimension métalittéraire du *Décameron* et compose un traité sur l'art de la narration et une théorie du récit²⁷⁷. Dans l'espace du commentaire, l'auteur fabrique un récit enchâssé comme dans le récit-cadre de la *brigata* puisque Boccaccio se présente avec ironie comme un mauvais narrateur en comparaison avec la *brigata*. Dans *Les Contes de Canterbury*, Chaucer intervient aussi parmi les pèlerins et doit raconter un récit, mais à la différence de Boccaccio il s'inclut parmi la troupe des narrateurs et des narratrices du récit-cadre. La séparation entre le cadre de l'auteur et le récit-cadre de la *brigata* est plus radicale dans *Le Décameron* que dans *Les Contes de Canterbury*. Dans la conclusion, Boccaccio poursuit son plaidoyer en répétant les mêmes thèmes abordés au début du recueil : le reproche des destinatrices du texte, le choix du registre en dehors d'un alignement académique : ces nouvelles « ne sont pas dites dans les écoles de philosophie²⁷⁸ », « elles ne sont pas dites dans les églises²⁷⁹ », mais doivent être racontées dans les jardins (« lieux propices au délassement entre personnes jeunes, mais assez mûres pour ne pas se laisser fléchir par des nouvelles²⁸⁰ »). Dans cet espace du commentaire, Boccaccio développe d'autres thèmes en

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 346. Texte original, p. 686 : « E molti, molto teneri della mia fama mostrandosi, dicono che io farei più saviamente a starmi con le Muse in Parnaso che con queste ciance mescolarmi tra voi ».

²⁷⁶ *Ibid.*, p.347. Texte original, p. 688 : « Ma avanti che io venga a far la risposta a alcuno, mi piace in favor di me raccontare, non una novella intera, acciò che non pai ache io voglia le mie novelle con quelle di così laudevole compagnia, quale fu quella che dimostrata v'ho, mescolare, ma parte d'una, acciò che il suo difetto stesso sé mostri non esser di quelle ».

²⁷⁷ Pieter De Meijer, « Le trasformazioni del racconto nel Decameron », Atti del Convegno internazionale di Nimega sul Boccaccio, Bologna, Pàtron, 1976.

²⁷⁸ Boccace, *op.cit.*, p. 900. Texte original, p. 1659 : « Né ancora nelle scuole de' filosofanti [...] dette sono ».

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 900. Texte original, p. 1959 : « Né tra cherici ».

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 901. Texte original, p. 1659 : « in luogo di sollazzo, tra persone giovani benché mature e non pieghevole per novelle ».

relation avec la conception du texte général : on lui reproche de ne pas procéder à un travail d'« épuration » : « d'aucunes diront pareillement qu'il y a ici des nouvelles dont il eût mieux valu qu'elles n'y fussent pas²⁸¹ ». La conception de l'ensemble des nouvelles est envisagée en fonction de critères réalistes : Boccaccio prétend ainsi à une transcription authentique des nouvelles racontées par la *brigata* : « Je ne pouvais et ne devais écrire que les nouvelles vraiment racontées [...] en supposant même que j'en aie été l'inventeur et l'écrivain, ce que je ne fus pas, je dis que je n'aurais aucune honte que toutes ne fussent pas belles²⁸² [...] ». Il réaffirme son rôle de transmetteur des récits en produisant une « mise en scène du je » et en construisant un système d'oralité. L'espace du commentaire permet à Boccaccio d'apporter une réflexion sur l'acte d'écriture et de revendiquer une pratique du blasphème en réaction contre la solennité du discours religieux :

D'autre part, considérant que les prêches prononcés par les frères pour donner aux hommes le remords de leurs fautes sont aujourd'hui le plus souvent pleins de drôleries et de sornettes et de fadaïses, j'ai estimé que ce genre de fariboles n'irait pas mal à des nouvelles écrites pour chasser la mélancolie des femmes. Toutefois, si elles devaient trop en rire, les Lamentations de Jérémie, la Passion du Sauveur et les Gémissements de Madeleine pourront les guérir aisément²⁸³.

Les « seuils » consacrés aux commentaires de l'auteur justifient le « dessein » des contes du *Décameron* : « chasser la mélancolie des femmes » et pratiquer un art du blasphème et de l'ironie. L'auteur indique une manière de recevoir les contes et invite à résister à la mélancolie et aux « pouvoirs » des mots diffusés dans les prêches. Dans *Les Contes de Canterbury*, Chaucer se présente comme un auteur/collecteur et un conteur qui restitue une expérience du voyage. Il annonce dans le prologue le but central de son œuvre et rend compte d'une narration provoquée par cette situation in *itinere*. Dès le début du prologue général²⁸⁴, Chaucer indique que les pèlerins décident de prendre la route pour atteindre Canterbury :

Quand Avril, de ses averses très douces, / A percé jusqu'à la racine la sécheresse de Mars / Et baigné toute veine de son baume liquide / Dont la puissance donne naissance à la fleur ; / Quand Zéphir à son tour, de sa douce haleine, / A inspiré la vie aux tendres pousses / Des landes et des bois et que le jeune soleil / N'a couru que la moitié du Bélier, / Que les oiselets chantent leur mélodie / N'ayant fermé l'œil de

²⁸¹ *Ibid.*, p. 902. Texte original, p. 1662 : « Saranno similmente di quelle che diranno qui esserne alcune che, non essendoci, sarebbe stato assai meglio ».

²⁸² *Ibid.*, p. 902. Texte original, p. 1662 : « Concedasi ; ma io non pote' né doveva scrivere se non le raccontate [...] Ma se pur prosuppor si volesse che io fossi stato di quelle e lò nventore e lo scrittore, che non fui, dico che io non mi vergognerei che tutte belle non fossero [...] ».

²⁸³ *Ibid.*, p. 903. Texte original, p. 1665 : « Considerato che le prediche fatte da' frati per rimorder delle lor colpe gli uomini, il più oggi piene di motti e di ciance e di scede, estimai che quegli medesimi non stesser male nelle mie novelle, scritte per cacciar la malinconia delle femine. Tuttavia, se troppo per questo ridessero, il lamento di Germia, la passione del Salvatore e il ramarichio della Magdalena ne le potrà agevolmente guerire ».

²⁸⁴ La description de l'arrivée du printemps, des transformations de la nature, de l'éclosion des fleurs, et de l'éveil des animaux fait référence à l'*incipit* du *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris.

la nuit / Tant Nature met leur cœur en émoi, / Alors les gens désirent prendre la route,
 / Et visiter en pèlerin des pays étrangers, / Sanctuaires lointains, mais connus partout.
 / Voici qu'en particulier, venus de tous les coins / D'Angleterre, ils cheminaient vers
 Canterbury, / Voir Saint Nicolas, le bienheureux martyr, / Leur allié naguère quand
 ils étaient malades²⁸⁵.

L'acte de narration est déterminé par le parcours et le cheminement des pèlerins. À la différence de Boccaccio, Chaucer intervient directement dans la diégèse en tant que personnage et restitue ses observations. La macro-structure de l'œuvre se construit à partir du parcours d'une collectivité dans laquelle Chaucer s'inclut : « C'est par un beau jour de cette saison / Qu'à Southwark à partir en pèlerinage, / À Canterbury fort dévotement, / Je vis arriver, vers le soir à l'hôtel / Tout un groupe, vingt-neuf personnes environ²⁸⁶ ». C'est la question de la présence d'un auteur fictionnalisé dans la trame principale de l'œuvre qui marque une rupture avec *Le Décameron* dans la mesure où « l'identité de « Chaucer Pèlerin » et de « Chaucer poète » est d'une importance fondamentale dans la structure des *Contes de Canterbury*²⁸⁷ ». C'est pourquoi dans le prologue deux identités sont révélées et se confrontent : le pèlerin et le poète. La création du personnage « Chaucer pèlerin » qui pratique la performance orale permet à Chaucer d'ajouter une dimension discursive à son œuvre. Il intervient dans le récit-cadre à la fois en tant qu'observation (« Chaucer pèlerin ») et en tant que scripteur (« Chaucer poète »), mais au lieu de noter l'existence de deux points de vue dans le texte, Andersen relève l'existence de : « deux niveaux temporels immanents dans l'œuvre, la période de perception et la période de passage à l'écrit²⁸⁸ ». Il relève deux temporalités : la distance de l'écriture et la transmission de l'expérience (une expérience de l'oralité). Il semble alors que l'œuvre entière apparaisse comme une réminiscence des étapes rencontrées par Chaucer pèlerin, de sorte que la continuité du texte se base sur la mémoire et l'observation du poète : « Le narrateur des *Contes de Canterbury* [...] se rappelle une expérience passée, assez bien pour l'écrire en détail – pour décrire quelque

²⁸⁵ Geoffrey Chaucer, *Les Contes de Canterbury*, op. cit., p. 23. Texte original, p. 23 : « Whan that Aprill with his shoures soote / The droghte of March hath perced to the roote, / And bathed every veyne in swich licour / Of which vertu engendred is the flour; / Whan Zephirus eek with his sweete breeth / Inspired hath in every holt and heeth / The tendre croppes, and the yonge sonne / Hath in the Ram his half cours yronne, / And smale foweles maken melodye, / That slepen al the nyght with open ye / (So priketh hem nature in hir corages), / Thanne longen folk to goon on pilgrimages, / And palmeres for to seken straunge strondes, / To ferne halwes, kowthe in sondry londes; / And specially from every shires ende / Of Engelond, to Caunterbury they wende, / The hooly blisful martir for to seke, / That hem hath holpen whan that they were seeke ».

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 23. Texte original, p. 23 : « Bifil that in that seson on a day, / In Southwerk at the Tabard as I lay / Redy to wenden on my pilgrymage / To Caunterbury with ful devout corage, / At nyght was come into that hostelrye / Wel nyne and twenty in a compaignye ».

²⁸⁷ Nous traduisons : Jen Kr. Andersen, « An Analysis of the Framework Structure of Chaucer's Canterbury Tales », in *Orbis Litterarum*, n° XXVII, 1972, p. 188. « I think we must grasp the *identity* of « Chaucer Pilgrim » and « Chaucer The Poet » as being of fundamental importance to the structure of CT ».

²⁸⁸ Nous traduisons : *Ibid.*, p. 189 : « two planes of time immanent in the work, the period of perception and the period of committing to paper ».

vingt-neuf pèlerins et répéter avec leurs propres mots les contes qu'ils ont racontés²⁸⁹ ». Chaucer crée une origine à l'existence de son texte : « Chaucer pèlerin » aurait entendu puis collecté les récits en procédant à un travail de mémorisation à partir de son expérience du réel.

Le Prologue Général des *Contes de Canterbury* rompt avec celui du *Décameron* dans le principe même de transmission de l'expérience : « La mémoire, centrale dans l'expérience de lecture des *Contes de Canterbury*, y est intégrée comme centrale dans la fiction et devient le principe dominant de sa forme. [...] Chaucer le pèlerin comme Dante le pèlerin de la *Commedia* rapporte sa propre expérience qui inclut les histoires racontées par les autres²⁹⁰ ». Chaucer en affirmant le travail de la mémoire comme « principe dominant » aspirerait à la construction d'une vision complète de l'expérience vécue par Chaucer pèlerin. L'œuvre rendrait compte d'une expérience de l'oralité et d'une réception des récits racontés. Nous retrouvons dans un passage un exemple de commentaire fictionnel lorsque « Chaucer pèlerin » intervient dans la diégèse et raconte à son tour un récit en adoptant une posture orale proche des autres protagonistes. Chaucer fictionnalise sa propre performance du récit au milieu des pèlerins en introduisant une autre technique littéraire : la rime. Ce choix de la différence provoque le commentaire de celui qui a mis en place les règles de la narration (l'Hôtelier). La transmission du « Conte Sir Topaze » est interrompue par l'Hôtelier qui expose ses commentaires à Chaucer pèlerin :

Pourquoi, dis-je alors, pourquoi m'empêches-tu
De finir mon conte comme ont fait tous les autres,
Puisque je n'en connais de meilleur ?
- Eh, bon Dieu ! Pour te parler net et bref
Tes méchants vers sont moins que de la merde.
Tu n'arrives qu'à nous faire perdre notre temps.
Bref, mon bon monsieur, arrête de rimer.
Voyons si tu peux donner autre chose,
En vers allités ou même en prose,
Qui puisse nous faire rire ou bien réfléchir.
- Volontiers, par la Passion du Christ !
Je vous dirai un petit rien en prose
Qui devrait vous plaire, à mon humble avis,
Ou bien c'est que vous êtes trop difficiles.
C'est un conte moral des plus édifiants,

²⁸⁹ Nous traduisons : Donald R. Howard, *The idea of the Canterbury Tales*, Berkeley, University of California press, 1976, p. 143 : « The narrator of the *Canterbury Tales* [...] remembers a past experience well enough to write it down in detail – to describe some twenty-nine pilgrims and repeat in their own words the tales they told ».

²⁹⁰ Nous traduisons : *Ibid*, p. 139 : « Memory, central to the experience of reading the *Canterbury Tales*, is embodied in it as it central fiction and becomes the controlling principle of its form. [...] The pilgrim Chaucer like the pilgrim Dante of the *Commedia*, reports an experience of his own which includes stories told by others ».

Bien que différent d'un conteur à l'autre,
 Différence que je dois vous expliquer.
 Chaque évangéliste, comme vous la savez
 En nous rapportant la passion du Christ
 S'écarte parfois du récit des autres,
 Et tous pourtant disent la vérité,
 Et tous s'accordent sur le sens général
 Malgré les différences de leurs récits,
 Certains donnent plus de détails, d'autres moins,
 Quand ils écrivent la passion de Jésus –
 « Ils » c'est-à-dire Marc, Matthieu, Luc et Jean –
 Mais pourtant leur message reste identique.
 C'est pourquoi, Messieurs, je vous en prie :
 Si dans la forme je parais différent –
 En insérant, par exemple, beaucoup plus
 De proverbes que vous n'en aviez trouvés
 Dans le petit traité qui forme mon conte,
 Afin d'en souligner l'enseignement,
 Ou bien en employant pas les mêmes mots
 Que vous avez entendus – s'il vous plaît,
 Ne me critiquez pas sur le fond Vous ne trouverez aucune différence
 Avec la teneur du petit traité Qui sert de base à mon conte distrayant. Écoutez donc
 ce que je vais vous dire,
 Et, je vous en prie, laissez-moi finir²⁹¹.

Dans ce prologue, les différences d'énoncé (la prose et le vers) sont mentionnées. Le vers employé par Chaucer pèlerin semble rejeté dans le contexte diégétique, il marque une rupture avec les autres récits racontés. Pour l'Hôtelier, l'usage de la rime ne semble pas adapté à ce contexte de narration. Il affirme son propre rapport avec le fictionnel dans ce passage : il

²⁹¹ Geoffrey Chaucer, *op.cit.*, pp. 434-435. Texte original, pp. 216-217 : « “Namooore of this, for Goddes dignitee,” Quod oure Hooste, “for thou makest me / So wery of thy verray lewednesse / That, also wisly God my soule blesse, / Myne eres aken of thy drasty speche. / Now swich a rym the devel I biteche! / This may wel be rym dogerel,” quod he. / “Why so ?” quod I, “Why wiltow lette me / Moore of my tale than another man, / Syn that it is the beste tale I kan ?” / “By God !” quod he, “For pleylnly, at a word, / Thy drasty rymyng is nat worth a toord ! / Thou doost noght elles but despendest tyme. / Sir, at o word, thou shalt no lenger ryme. / Lat se wher thou kanst tellen aught in geeste, / Or telle in prose somewhat, at the leeste, / In which ther be som murthe or some doctryne.” / “Gladly,” quod I, “by Goddes sweete pyne ! / I wol yow telle a litel thyng in prose, / That oghte liken yow, as I suppose, / Or elles, certes, ye been to daungerous. / It is a moral tale vertuuous, / Al be it told somtyme in sondry wyse / Of sondry folk, as I shal yow devyse. / “As thus : ye woot that every Evaungelist, / That telleth us the peyne of Jhesu Crist / Ne seith nat alle thyng as his felawe dooth; / But nathelees hir sentence is al sooth, / And alle acorden as in hir sentence, / Al be ther in hir tellyng difference. / For somme of hem seyn moore, and somme seyn lesse, / Whan they his pitous passioun expresse – / I meene of Mark, Mathew, Luc and John – / But doutelees hir sentence is al oon. / Therefore, lordynges alle, I yow biseche, / If that yow thynke I varie as in my speche, / As thus, though that I telle somewhat moore / Of proverbes than ye han herd bifoore / Comprehended in this litel tretys here, / To enforce with th'effect of my mateere; / And though I nat the same wordes seye / As ye han herd, yet to yow alle I preye / Blameth me nat ; for, as in my sentence, / Shul we nowher fynden difference / Fro the sentence of this tretys lyte / After the which this murye tale I write. / And therefore herkneth what that I shal seye, / And lat me tellen al my tale, I preye » .

veut des récits « en vers allitérés ou même en prose » capables de « faire rire ou bien réfléchir ». C'est avec ironie que Chaucer pèlerin est décrit comme un mauvais narrateur qui n'arrive pas à contenter ses auditeurs. Nous retrouvons une similitude avec les remarques de Boccaccio dans le prologue du *Décameron*, mais Chaucer va plus loin puisqu'il fictionnalise l'échec de sa propre performance orale. Ce « seuil textuel » dans lequel Chaucer pèlerin raconte un conte ressemble davantage à un espace de commentaires puisqu'il propose une « théorie du conte » qui atteste qu'un système basé sur la répétition de motifs est attendu. L'auteur propose une différenciation stylistique dans le traitement de la langue. Il consacre ce prologue à la difficulté de la pratique oratoire, à la difficulté d'être conteur.

Les Contes de Canterbury composés d'un récit-cadre (le prologue général), de brefs prologues s'intégrant dans le récit-cadre sont aussi composés d'une rétractation finale de l'auteur. Il s'agit de la rétractation de Chaucer (ce même geste de rétractation conclut *Le Décameron*). Dans cette conclusion, Chaucer désavoue ses écrits (traductions et compositions profanes). Il cite tous ses propres livres, qui « excitent les mauvaises pensées²⁹² » et conclut son œuvre sur un commentaire auctorial et sur les « conséquences » de la réception de ses textes. Retrouve-t-on dans la « rétractation de l'auteur » l'écriture ironique de Chaucer qui renie ses propres écrits en réaction face à l'éventuelle mauvaise réception de son œuvre ? Il semble qu'il maintienne dans son œuvre un jeu constant avec le lecteur, en ayant recours à la « mise en scène du je », et compose ainsi un « traité sur la fiction » qui permettrait la mise en place de différents niveaux de compréhension de l'œuvre.

b) La présence filmique du réalisateur/conteur : reprise d'une performance orale fictionnalisée dans les recueils de contes

Pour restituer un enchâssement filmique, Gomes et Pasolini introduisent les « seuils » métafictionnels déjà présents dans le recueil à enchâssement. Les réalisateurs mettent en abyme leur propre rapport avec la création tout comme le « collecteur de contes » qui propose sa propre « théorie du conte » dans les espaces de commentaires. Pasolini n'adapte pas seulement les contes des recueils de Chaucer et de Boccaccio, mais aussi introduit une fictionnalisation de la figure de l'auteur et du créateur. Nous retrouvons Pasolini/Peintre dans *Le Décameron* et Pasolini/Poète dans *Les Contes de Canterbury* qui se situent au milieu d'une communauté et

²⁹² *Ibid.*, p. 685. Texte original, p. 328. « thilke that sownen into synne ».

dans un contexte populaire. La présence de Pasolini dans ces deux films lui permet d'introduire une réflexion sur l'usage de la fiction :

Que signifie ma présence dans *Le Décameron* ? Cela signifie avoir idéologisé l'œuvre à travers la conscience d'elle-même : conscience non seulement esthétique, mais à travers le vecteur de la présence physique, à savoir de tout un mode d'être, total. Je ne te dis pas les paroles que je prononce à la fin du film, parce que je veux que cela soit une petite surprise : mais en soi l'œuvre est ironique en elle-même et devient une expérience particulière, non mythifiée²⁹³.

La présence de Pasolini contribue à la création d'une œuvre ironique en mesure de transmettre une expérience. Sa présence dans le film en tant que créateur/réalisateur pose à nouveau la question du rapport qu'établit le créateur avec son œuvre. Il rend compte du regard que porte l'auteur sur son œuvre en référence à la tradition du commentaire dans les recueils de contes et questionne les différentes manières d'envisager la création. Pasolini construit une analogie entre l'acte de peindre du disciple de Giotto dans *Le Décameron* et son travail de filmage : « "Les yeux" de Giotto qui regarde Naples sont un peu comme l'objectif d'une caméra qui fait un bref documentaire²⁹⁴ ». L'enchâssement envisagé par Pasolini a la particularité de faire intervenir le travail du regard : son propre regard sur la création qui lui permet de mettre en place un enchâssement de l'image. Cette réflexion sur la création est renforcée dans *Le Décameron* qui contiendrait pour Pasolini une dimension autofictionnelle plus importante que dans *Les Contes de Canterbury*. La confusion entre son identité et celle de son personnage (le disciple de Giotto) lui permette de créer un personnage hybride pour maintenir un questionnement sur la création d'une illusion. Il justifie sa présence en ces termes :

Le film était pratiquement considéré comme un tout, objectif, lointain, mythifié, en somme, selon cette ontologie de la réalité dont je te parlais. Ma présence brusque le film, comme un élément chimique mélangé à d'autres éléments chimiques. En effet, j'ai créé une analogie parfaite : j'ai récité la partie d'un auteur du nord de l'Italie [Sandro Penna] qui provient de l'Italie historique, et descend de Naples pour faire une fresque (selon justement cette ontologie de la réalité) sur les parois de l'église de S. Chiara. Et donc, je suis un écrivain du nord de l'Italie et de la partie historique italienne qui va à Naples faire un film réaliste. Aussi, il y a une analogie entre le personnage et l'auteur. Donc, il y a dans l'œuvre, disons-le ainsi, une œuvre dans l'œuvre. À savoir une distance critique qui n'était pas dans mes

²⁹³ Nous traduisons : Pier Paolo Pasolini, « Io e Boccaccio », *Saggi sulla politica e sulla società*, Milan, Mondadori, 2015, p. 1649: « Cosà significa la mia presenza nel Decameron ? Significa aver ideologizzato l'opera attraverso la coscienza di essa: coscienza non puramente estetica, ma, attraverso il veicolo della fisicità, cioè di tutto il mio modo di esserci, totale. Non ti dico le parole pronunciate da me con cui finisce il film, perché voglio che siano una piccola sorpresa: ma in esse l'opera si ironizza, e diviene un'esperienza particolare, non mitizzata ».

²⁹⁴ Nous traduisons : Pier Paolo Pasolini, *Il Decameron, Treatment*, op.cit., p. 73. « "Gli occhi" di Giotto che guardano Napoli sono un pò come la soggettiva di una macchina da presa che fa un breve documentario [...] ».

premières intentions²⁹⁵.

Cette « analogie entre le personnage et l'auteur » lui permet de produire une interaction constante entre ses créations artistiques et son rapport avec le présent. Ses interventions dans les films attestent de son étude perpétuelle de la société à travers son rapport avec la littérature et le cinéma. Gomes débute aussi son film par une mise en abyme proche des « seuils textuels » métافictionnels du recueil à enchâssement. Il propose dans cet espace du commentaire un retour sur sa tentative de filmer le réel en mesurant la difficulté de son projet.



Fig. 16 Jugement du réalisateur



Fig. 17 « imaginons le personnage



Fig. 18 Apparition de Shéhérazade

Gomes intervient en tant que réalisateur dans le prologue de son film avant l'apparition de Shéhérazade en tant que narratrice. Le prologue de Gomes se compose de trois parties : les travaux du réalisateur, les ouvriers des chantiers navals et l'exterminateur de guêpes. Plusieurs

²⁹⁵ Nous traduisons : Pier Paolo Pasolini, in « Decameron », in *Intervista con P.P. Pasolini*, op.cit., p. 66. : « Praticamente, il film era considerato come un tutto oggettivo, lontano, mitizzato, insomma, secondo questa ontologia della realtà che ti dicevo. La mia presenza fa precipitare il film, come un elemento chimico commisto ad altri elementi chimici. Infatti ho creato un'analogia perfetta : ho recitato la parte di un autore alt-italiano, [Sandro Penna] che proviene quindi dal'Italia storica, e scende a Napoli ad affrescare (secondo appunto questa ontologia della realtà) le pareti della chiesa di S. Chiara. E, infatti, io sono uno scrittore dell'Alt-Italia e della parte storica italiana, che va a Napoli a fare un film realistico. Quindi, c'è un'analogia fra il personaggio e l'autore. Quindi, c'è dentro l'opera, diciamo così, l'opera nell'opera. Cioè c'è un distacco critico, che nelle mie prime intenzioni non c'era ».

récits se fondent en une partie par un procédé de concaténation (d'enchaînement particulier) :

1. Le licenciement des ouvriers sur les sentiers navals : la caméra ne peut approcher les ouvriers sur les lieux de travail. Plan-séquence : la caméra sur un bateau.
2. Un homme tue des nids de guêpes la nuit par ses propres moyens.
3. Les travaux du réalisateur (dimension autoréférentielle dans le film).

Gomes explique son choix :

Dans l'autre situation, il y avait beaucoup de gens et moi je ne pouvais pas les filmer, ils ne pouvaient pas travailler. Et je pouvais filmer [un homme] qui travaillait pour tuer des guêpes avec quelque chose qu'il avait construit qui brûlait des guêpes pendant la nuit. Donc, j'avais cette dichotomie entre ces deux situations : un groupe qu'on ne voit pas, un homme qu'on voit tout seul qui travaillait²⁹⁶.

En réponse à cette dichotomie (les ouvriers qui ne travaillent pas et l'homme qui travaille la nuit par ses propres moyens), le réalisateur se filme lui et son équipe pour mettre en scène la fuite du réalisateur face à une impossibilité (celle de filmer les ouvriers qui ne peuvent pas travailler). La tension initiale du film débute par une impossibilité, qui est le déclencheur des récits narrés à venir. Face à l'impossibilité d'une collecte de récits (ceux des ouvriers qu'il ne peut pas filmer), le réalisateur intervient en tant que créateur et performateur. La présence du réalisateur permet de questionner les rapports entre la fiction et le réel. Le réalisateur introduit ses propres obstacles qu'il fictionnalise avant de transmettre les récits enchâssés. Dans le prologue du film, lorsque l'équipe du film partie à la recherche du réalisateur le capture, il s'en suit un épisode-clé : le jugement du réalisateur (fig. 16). Miguel Gomes et deux de ses collaborateurs, le corps dans le sable et la tête au niveau du sol sont condamnés par une voix hors caméra : « Le cinéma portugais ne peut financer vos délires. Je suis venu de loin. [...] Vous allez mourir ». En réponse Miguel Gomes prend la parole, dans un plan rapproché : « Notre attitude démontre une certaine irresponsabilité, qui pourrait aller jusqu'à compromettre la loi 55/2012 du 6 septembre²⁹⁷. Mais si par hasard, je vous racontais une histoire qui vous surprenne, seriez-vous disposé à révoquer votre sentence²⁹⁸ ? »

Le réalisateur met en fiction sa propre condamnation en évoquant les lois du cinéma (le financement problématique du cinéma portugais) et modernise l'incipit des *Mille et Une Nuits*

²⁹⁶ « De la fiction à la réalité, les histoires », entretien avec Miguel Gomes, in *Les Mille et une Nuits, L'Inquiet, 1*, op.cit.

²⁹⁷ Sur la loi du cinéma « Faute d'argent, le cinéma portugais est au point mort » in *Le monde*, 01.11.2013 : L'objectif de la loi était de permettre un meilleur financement de ce secteur d'activité, grâce au prélèvement d'une taxe sur les opérateurs de télévision payante.

²⁹⁸ Miguel Gomes, *Les Mille et Une Nuits, L'Inquiet, 1*, op.cit., [22:54] : « O cinema português não vai competir com vossos devaneios. Eu percorri um longo caminho [...] irás morrer » et « A nossa atitude revela uma certa irresponsabilidade que pode ir a comprometer a Lei 55/2012 de 6 de Setembro. [...] Mas se por acaso te contasse uma história que te surpreende, poderias vir a revogar a tua sentença ? »

pour échapper à la condamnation (du cinéma et de la société), il utilise les mots de Shéhérazade qui veut échapper à la condamnation d'une autre autorité celle du tyran Schahryar. Gomes compose un prologue métافictionnel en s'inspirant du recueil à enchâssement et reprend le contexte de la demande de narration. Ce n'est qu'après le montage que le réalisateur a compris que le film devait commencer par la fictionnalisation du réalisateur : « Ce n'est qu'à la fin que j'ai pensé que c'était bien que je commence, je m'échappe et je passe le ballon à Shéhérazade²⁹⁹ ». Cette mise en scène permettrait au réalisateur de « se faire conteur » et de faire appel à Shéhérazade la plus douée des conteuses, à partir du moment où sa vie est mise en jeu comme celle de la jeune femme, et donc à partir du moment où une tension est palpable. Il ne se positionne pas seulement en tant que réalisateur questionnant l'acte de filmer, mais aussi en tant que conteur lorsqu'il affirme : « comme un conteur d'histoires, j'aimerais léguer ce film à ma fille pour qu'elle puisse avoir une mémoire de tout ça³⁰⁰ ». En faisant référence à la transmission des récits et à la mémorisation, Gomes construit un film en reprenant les procédés propres à la tradition orale. Dans le prologue, la présence fictionnelle du réalisateur introduit l'univers fictionnel des contes. Le montage opère une transition entre réel et fictionnel avec le passage d'un plan sur le visage du réalisateur à celui du visage de Shéhérazade. L'image illustre le passage d'un niveau narratif à un autre (fig. 17 et 18) et la voix-off (celle de Gomes) décrit Shéhérazade qui va prendre en charge les récits : « Imaginons le personnage principal de cette histoire³⁰¹ ». La transition entre le visage du réalisateur et son personnage signifie par le langage des images, une entrée dans un autre cadre fictionnel et annonce le projet de Gomes : interpréter le réel par le détour de la fiction. Les espaces de commentaires inspirés des recueils à enchâssement invitent Pasolini et Gomes à questionner leur propre rapport avec la fiction et à construire un enchâssement filmique à partir de la figure du réalisateur (inspirée de la « fonction auteur » du recueil).

3. L'écriture d'un monde qui raconte : présences orales et polyphonie

L'enchâssement littéraire et filmique se situe à la limite entre écrit et oralité en raison du passage d'un niveau narratif à un autre et des réminiscences d'une littérature orale. Le récit enchâssé renvoie à un « monde qui parle » : les figures de narrateurs et de narratrices « donnent

²⁹⁹ « De la fiction à la réalité, les histoires », entretien avec Miguel Gomes, *Les Mille et Une Nuits, L'Inquiet*, 1, op.cit.

³⁰⁰ Miguel Gomes, entretien réalisé par Antonio Preto, à Lisbonne, 29 Novembre 2014, in *Les Cahiers du Cinéma*, n° 707, janvier 2015, p. 85.

³⁰¹ Miguel Gomes, *Les Mille et Une nuits, L'Inquiet*, 1, op.cit., [24 :50] : « Vamos imaginar o personagem principal desta história ».

l'illusion » d'être à l'origine d'une fiction en train d'être racontée. Les performances de ces « présences orales » sont retranscrites dans le texte et sont mises en image au cinéma. Les recueils à enchâssement confrontent le lecteur à une multiplicité de récits et un univers polyphonique qui trouve sa nécessité dans la fragmentation. La composition des recueils à enchâssement a pour moteur le flux de la parole. Sans la parole, il n'y a pas d'enchâssement des récits dans notre corpus. Il nous faudra ainsi mesurer l'importance de cette mise en fiction de l'acte de narration et du recours à une multiplicité de la parole.

a) **Multiplicité de la parole : les performances orales visuelles**

Les « présences orales » qui parsèment les recueils à enchâssement sont introduites dans les adaptations filmiques des recueils littéraires. Ces « présences orales » enclenchent un enchâssement des récits : dans le film, cela se traduit par l'acte de filmage d'une performance orale (en confrontant image et son). Dans *Les Mille et Une Nuits* de Miguel Gomes, si le visage du réalisateur est montré en situation de performance orale, il n'en est pas de même pour Shéhérazade. Les épisodes du récit-cadre du premier et du troisième volet montrent son visage et son expérience du réel, mais elle n'est jamais filmée en situation de performance orale, seule sa voix encadre les récits, sa voix est à côté des récits (en voix-off). La performance orale semble tellement enracinée dans le recueil arabe que de nombreux personnages aux interventions sporadiques ou centrales, en situation de performance orale, sillonnent les épisodes.

Gomes fait intervenir la dimension fabuleuse du recueil qui se situe dans l'acte même de raconter. Le coq qui parle en est le parfait exemple et il ne peut que faire penser au *Pañcatantra* qui initie la grande lignée des fables animalières. Gomes remarque à propos des « animaux conteurs » : « Dans le livre, il y a beaucoup d'histoires avec des animaux, y compris avec des animaux qui parlent. [...] Le coq, c'est tout à fait autre chose. Il devient narrateur, il a ce pouvoir magique qui fait de lui l'un des juges des *Mille et Une Nuits*, qui ont une capacité d'écoute³⁰² ». Il choisit un animal symbolisant le Portugal menacé d'être tué à cause de ses crises nocturnes. La présence du coq condamnée à mort serait sans doute une métaphore de la crise politique du Portugal. L'animal va prendre en charge un récit pour prouver son innocence. Pour transmettre la performance orale du coq, Gomes décide de tourner la caméra vers le narrateur et de créer une image de la performance orale.

³⁰² Entretien avec Miguel Gomes, in *Les Cahiers du cinéma*, juin 2015, p. 32.

Dans « Le bain des magnifiques », Gomes filme des séquences de performances orales. Tous les récits des « magnifiques » sont racontés, l'image reproduit un schéma de communication avec la présence des narrateurs qui s'adressent à un narrataire (Luis) et la caméra va enregistrer ce processus de transmission des récits. L'acte de raconter n'est pas uniquement une distraction, mais semble dans ce contexte rattaché à une nécessité et à une urgence de se raconter. Les chômeurs deviennent dans la fiction de Gomes : « les magnifiques ». Le réalisateur fait un choix politique en introduisant dans le cadre, ceux qui demeurent fréquemment dans le hors champ³⁰³ du cinéma. « Les magnifiques » racontent leur récit à Luis (qui collecte les histoires) dont la particularité est d'être connecté à une machine à histoires :

Cette puissante machine que le peuple paie pour vous est une conteuse d'histoires. Elle va nous raconter l'histoire de vos prochains jours, à travers le relevé des accélérations de votre pouls, le graphique de vos tachycardies, et la synapse de vos arythmies. Pour que cette histoire ne soit pas trop aride, complétez-la par la description de vos actions. Notez-les dans un petit carnet³⁰⁴.

Dans ce passage, Gomes renvoie à la forme du recueil arabe considéré par le réalisateur comme une machine à histoires. Dans le film de Gomes, la machine à histoires n'est pas une œuvre « fermée », elle peut prendre une forme différente et inclure toute forme de récits. Ces passages inscrivent une transformation dans la fiction et développent l'enclassement des récits en ajoutant un autre niveau narratif : Shéhérazade introduit les récits de Luis dans la fiction : « Ô roi Bienheureux, vous appréciez sûrement les récits des aventures de Luis, syndicaliste cardiaque...³⁰⁵ ». Le récit s'organise autour des battements du cœur de Luis et de son caractère nautique. Maître-nageur, le projet de Luis est d'organiser un bain thérapeutique pour les chômeurs. Ces derniers deviennent conteurs, l'espace d'un instant, pour témoigner d'une situation en proposant un récit de soi. Luis dit au premier conteur : « Raconte-moi les choses étonnantes que tu as vues ? Ce que nous voyons est préférable à ce que nous entendons³⁰⁶ », sur

³⁰³ On peut comparer cette démarche à celle de Pasolini, comme le souligne Fabrice Bourlez, « dès les premières fictions, son cinéma fait-il proliférer tout un peuple mineur. Ceux qui restent généralement hors-champ entrent dans le cadre du « style indirect libre » pasolinien ». [Fabrice Bourlez, « Pier Paolo Pasolini, du corps brut à la brutalité de l'image », *Entrelacs*, N°9, 2012. <https://doi.org/10.4000/entrelacs.357>] Pasolini élabore un langage de la poésie pour représenter « tout un peuple mineur ». Quant à Gomes, il fait entrer dans le cadre les « laissés pour compte » en adoptant une démarche différente, dans l'entre deux, dans l'hybridation propre à ce passage entre le réel et l'imaginaire.

³⁰⁴ Miguel Gomes, *Les Mille et Une Nuits, L'Inquiet*, 1, op.cit., [1 :21 :30] : « Esta poderosa máquina que o povo paga por si é um contador de histórias. Ele nos contará a história dos seus próximos dias, através da leitura das suas acelerações de pulso, do gráfico da sua taquicardia e da sinapse das suas arritmias. São secas esas histórias, faça-as completar com uma descrição das suas acções. Anote-as num caderninho ».

³⁰⁵ *Ibid.*, [1 : 22 : 34] : « Venturoso Rei, irais por ser o acompanhar com gosto as aventuras de Luís, sindicalista cardíaco... ».

³⁰⁶ *Ibid.*, [1 : 26 : 11] « Viste as coisas espantosas que me vais a contar ? As coisas que vemos são preferíveis as que pensamos que ouvimos... ».

l'écran s'affiche alors « Récit du premier magnifique ». L'écrit sur l'image contribue à introduire les récits sur le point d'être racontés. Le premier conteur raconte son parcours et la perte de son emploi dans une entreprise près de Lisbonne. Alors que celui-ci s'était engagé pleinement dans le développement de cette entreprise, il se retrouve sans argent tout en ayant un emprunt à rembourser et dans la difficulté de trouver un autre emploi. La caméra le filme progressivement pendant son discours en passant d'un plan moyen à un plan buste (en zoom avant). Un deuxième couple raconte la difficulté de trouver du travail, mais aussi de survivre et de se nourrir. Et enfin, en plan buste, un troisième et dernier narrateur raconte la « maladie » du chômage, il raconte que le mal du chômeur ne peut se guérir par les médicaments tellement il est rongé par la colère ; le dernier narrateur termine son récit sur ces mots : « le chômeur est triste et ne va pas à la plage quel que soit le temps³⁰⁷ ». Gomes conclut le premier volet de son film sur la vision d'un bain collectif.

Après avoir collecté les récits de la crise économique, il transforme la performance orale du conteur telle qu'elle est représentée dans le recueil arabe et l'adapte à l'époque contemporaine. Les différentes « présences orales » se succèdent pour transmettre leur propre expérience de la crise. Il installe des espaces de parole dans lesquels les narrateurs vont pouvoir témoigner en s'adressant à des narrataires (celui qui écoute : Luis et la caméra qui filme). Gomes met en place une rencontre de paroles multiples capables de transmettre les récits d'une communauté, l'usage de l'enchâssement lui permet de multiplier les actes de narration. Comme dans le recueil arabe, des protagonistes intradiégétiques transmettent leur propre récit à un narrataire. Ainsi, la voix de Shéhérazade s'efface de plus en plus à mesure que le temps du film s'écoule pour laisser la place à d'autres voix :

Il fallait que le premier volume soit le plus baroque de tous et que le narrateur disparaisse. À chaque film, on change de narrateur. Les trois films sont basés sur la transmission. C'est le principe même de l'idée de raconter : il faut avoir quelqu'un qui écoute. Pour moi, ça se termine dans la dernière séquence du troisième film avec cet éleveur d'oiseaux qui marche tout seul. C'est le dernier qui prend le relais de la narration. Shéhérazade est déjà dans le livre, elle écrit, elle a disparu du film, elle n'a plus de présence physique et même sa voix a été remplacée par le texte³⁰⁸.

Ce sont les différents niveaux de narration qui se multiplient dans le recueil arabe que Gomes a voulu expérimenter au cinéma. Avec les possibilités visuelles, textuelles et sonores, il a rendu la transmission orale plus effective. La disparition physique de Shéhérazade, qui « est déjà dans le livre », « qui écrit », fait évoluer l'acte de transmission des récits. En faisant

³⁰⁷ *Ibid.*, [1 : 51 : 55] : « O desempregado está triste e não vai à praia, não importa o tempo ».

³⁰⁸ Entretien avec Miguel Gomes, in *Les Cahiers du cinéma*, juin 2015, p. 30.

disparaître sa voix, le réalisateur expérimente toutes les possibilités de narration : d'autres voix se superposent à celle de Shéhérazade, à l'image des multiples niveaux de narration vertigineux dans le recueil. Gomes ajoute à propos de son usage des procédés narratifs : « La fiction établit un pacte entre celui qui raconte et celui qui écoute les histoires. Je souhaitais donc avoir dans le film plusieurs façons de raconter, plusieurs formes de narration³⁰⁹ ». L'enchâssement filmique donne une représentation de « celui qui raconte et de celui qui écoute les histoires » afin de donner différentes interprétations du réel en fonction du mode de transmission des récits (l'écrit, le son et l'image).

Si le film prend la forme d'un recueil et en même temps rassemble du matériel écrit, il rend aussi visible une succession de mise en image de l'écrit. Pour qualifier ce travail de mise en image, Gomes renvoie au *Graphic novel*. Il revient sur la « [...] série de portraits qui sont surtout ajoutés par le texte inscrit sur l'image comme s'il s'agissait d'un *graphic novel* qui fonctionne un peu comme la deuxième partie de *Tabu* (2012). Mais là, c'est une voix-off muette avec une sensation de silence. Le texte ouvre aussi le cadre avec des choses qu'on ne voit pas à l'image³¹⁰ ». Le cadre³¹¹ cinématographique qui se focalise sur certains aspects de l'espace, sur les actes de paroles et sur l'écrit peut être mis en relation avec l'encadrement des récits dans le recueil littéraire. L'encadrement des images invite le spectateur à questionner ce qui est présent ou absent du cadre. Le hors-champ semble avoir son importance dans le film de Gomes qui introduit d'autres outils narratifs, afin de rendre compte d'une absence sur l'image que la présence de l'écrit doit combler. Le « texte inscrit sur l'image » complète ce qui n'est pas visible et permet au spectateur de faire l'expérience de la lecture qui remplace l'écoute de la voix et la visionnage de la performance scénique. Le texte accompagne la voix dans le « prologue » et se substitue à cette voix qui s'efface dans la troisième partie. Le matériel écrit soutient le sonore puisque la graphie visuelle accompagne la voix-off dans sa narration. Dès cet instant, le spectateur se trouve de surcroît face à un film-recueil : dans l'exigence de la lecture (images écrites) et en même temps de l'écoute. Gomes fait le choix de séparer les épisodes par des chapitres. Cette articulation du film fait à nouveau écho à la forme du livre :

La division du film en actes, dont on indique le début et même la fin, fréquente au temps du muet (par exemple dans le *Cabinet du docteur Caligari*) renvoyait à une analogie avec la pièce de théâtre, mais aussi à l'opéra. Elle se fait rare avec le parlant

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 32.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 32.

³¹¹ Il est intéressant de noter que Gomes renvoie au *Graphic novel* qui est spécifiquement un médium qui associe l'image et le texte dans une case délimitée par un cadre.

laissant la place à celles en chapitres, par analogie avec le roman³¹².

Si le texte accompagne la voix dans le prologue, il est aussi le substitut de cette voix dans le troisième volet. L'usage qui est proposé par Gomes tend dans un premier temps à rendre visible l'interaction entre le texte et la voix. Cependant, si la voix s'efface, le texte a la possibilité de continuer la transmission initialement menée par la voix. La profusion de techniques de narration décuplées dans le recueil arabe se retrouve dans le film sous de nouvelles formes expérimentales. La voix « en train de narrer » se déploie dans l'espace par l'intermédiaire de la voix-off. Deleuze analyse le sonore qui habite le hors champ en ces termes : « Le sonore sous toutes ses formes vient peupler le hors champ de l'image visuelle, et s'accomplit d'autant plus en ce sens comme composante de cette image : au niveau de la voix, c'est ce qu'on appelle la voix-off, dont la source n'est pas vue³¹³ ». La voix-off raconte ce que l'image donne à voir, le son devient « composante de cette image ». Parce qu'elle transmet le récit dans un espace non visible, la voix-off renvoie au « ça parle » de la tradition orale. Dans le film de Gomes, si la source de la voix est aperçue dans le prologue, elle est amenée à disparaître pour ne rester qu'une voix-off. Pourtant, est-ce vraiment une disparition ? Pour Serge Daney la voix-off a certaines caractéristiques : « On rapporte la voix off à une absence dans l'image. Je crois qu'il faut inverser la démarche et référer les voix à leur effet *dans* ou *sur* l'image, à la présence de cet effet³¹⁴ ». *Sur* l'image et *dans* l'image, la voix apporte ou bien un effet de contraste (avec l'exemple dans le prologue du décalage entre la voix et l'image) ou bien un effet de possession de l'image. Le spectateur se trouve face à une alternance entre la voix vue et la voix non-vue, notamment dans le prologue qui est fortement marqué par l'écart entre l'image et la voix. Dans le prologue qui s'ouvre sur les travailleurs du chantier naval et le tueur de guêpes, la voix des travailleurs est placée sur l'image du tueur de guêpes et inversement. Le son devient un outil de collage qui prend son autonomie par rapport à l'image. Les techniques de narration du recueil arabe sont mises à profit dans une expérience des frontières du sonore. Après avoir expérimenté un écart entre l'image et la voix, Gomes procède à un déplacement de la voix (voix visuelle/voix-off). Lorsque la figure de l'auteur est rendue visible dans « les travaux du réalisateur », elle redevient la voix qui « vient peupler le hors champ de l'image visuelle » et s'affirme en tant que voix-off dans la fiction pour introduire son personnage (Shéhérazade). La voix de Shéhérazade devient voix-off (hors champ) lorsqu'elle prend en charge les récits, sauf lorsqu'elle intègre à nouveau l'espace visuel (dans la troisième partie). Le montage crée une

³¹² Michel Chion, *L'écrit au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 55.

³¹³ Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Minit, 1985, p. 306.

³¹⁴ Serge Daney, « L'orgue et l'aspirateur », in *Cahier du cinéma*, n° 279-280, Août-Septembre 1977, p. 22.

dynamique autant dans l'image que dans la combinaison entre la voix et l'écrit et c'est cette dynamique insufflée par la narration continue du recueil arabe qui fait la spécificité du film de Gomes et propose un certain traitement de la réalité. Si l'écrit apparaît sur l'écran, il est aussi le support de Shéhérazade, il accompagne la parole.

C'est en analysant la *Trilogie de la vie* dans son ensemble qu'il est possible d'identifier les « présences orales » et les différentes marques de confrontation et de liaison entre écrit et oralité. La « présence orale » de personnages conteurs est actualisée par la création de plusieurs situations de performance. Pasolini fait un choix parmi le catalogage de conteurs issus du recueil des *Contes de Canterbury* : il choisit d'insister principalement sur les personnages de la Bourgeoise de Bath et du Bonimenteur. En effet, à peine le film s'ouvre sur quelques plans du marché, que la voix du personnage féminin est entendue et attire l'attention. Un plan moyen montre la narratrice écoutée par deux hommes, puis un plan américain présente au spectateur un homme d'église en longue robe blanche, lui aussi intéressé par les paroles de la Bourgeoise de Bath. Dans cette séquence, Pasolini insiste sur la posture du conteur au centre de l'attention. Le conteur devient un acteur central qui attire les regards et suscite la curiosité. Ce sont des fragments de performance qui sont filmés pour donner un aperçu de la transmission d'un récit oral médiéval.



Fig. 19 Traduction du conteur (1)



Fig. 20 Traduction du conteur (2)



Fig. 21 Prestation du conteur (1)



Fig. 22 Prestation du conteur (2)

Dans *Le Décameron*, un épisode en particulier s'attarde sur la représentation du conteur qui « met en scène » une nouvelle de Boccaccio. Pasolini ne filme pas seulement la performance orale du conteur, mais place l'action *in situ* de sorte qu'un plan d'ensemble introduit la séquence du conteur et montre une foule rassemblée dans les *vicoli*, où les enfants sont assis sur les marches pour écouter le récit. Pasolini restitue un exemple de transmission orale au Moyen-Âge et représente le passage de l'écrit à l'oral avec l'exemple d'un conteur qui raconte à partir d'un écrit (fig. 19 à 22). Avant que le conteur ne parle, la caméra insiste en plan rapproché sur le livre posé sur le sol, et en plan buste, le conteur accroupi suit avec précision chaque phrase écrite dans le livre. Des plans rapprochés montrent les groupes attentifs à la lecture qui rient de la prestation du conteur. S'entremêlent le récit raconté par le conteur et le récit de Ser Ciappelletto. Se croisent l'action de Ciappelletto et la voix du conteur qui est superposée. Il ne raconte pas seulement, il transmet aussi le récit d'un autre lieu : « Sachez qu'en Lombardie, où il y a ceux qui parlent toscan, il y avait un couvent très fameux de chasteté et de piété où se trouvait une jeune fille de sang noble et dotée d'une beauté merveilleuse... Je vous l'explique à la napolitaine : dans ce couvent, que se passait-il donc³¹⁵ ? » C'est un récit qu'il traduit en napolitain et cette traduction lui permet de créer une intimité avec son auditoire. Une cohésion de groupe se forme avec la transmission d'un texte expliqué dans une langue orale. Ce passage unique dans le film de Pasolini rend visibles la prestation du conteur et l'expressivité de son discours. Des gestes expressifs accompagnent sa voix et ajoutent des accents humoristiques pour augmenter l'effet comique du texte de Boccaccio. Alors que l'image est centrée sur les actions de Ciappelletto, la voix continue de raconter la nouvelle (IX, 10). Le texte de Boccaccio expliqué par le conteur est résumé en quelques phrases. Il se réapproprie le texte et fait ressortir les moments-clés de la nouvelle. Cette prestation du conteur est le seul élément dans le film qui renvoie à la performance orale de la *brigata*. Le récit du conteur napolitain a la particularité d'être le seul récit enchâssé oral. Pasolini, qui a choisi de ne pas porter à l'écran les prestations orales de la *brigata*, a su donner une spécificité à cette prestation orale en langue napolitaine en lien avec son désir de faire un film sur Naples. Il a su faire ressortir la dimension anthropologique des prestations orales du conteur dans les rues italiennes du Moyen-Âge.

Dans *Les Mille et Une Nuits*, Pasolini reproduit aussi un acte de narration inspiré des

³¹⁵ Pier Paolo Pasolini, *Il Decameron*, op.cit., [22: 28]. « In Lombardia, dove ci sono quelli che parlano toscano. C'era un famosissimo monastero di santità e di religione nel quale v'era una giovane di sangue nobile e di meravigliosa bellezza dotata. Signori miei, ora ve lo spiego alla napoletano ».

prestations orales du conteur oriental. Il se veut le complice de ces « passeurs d'histoires » qui par la lecture et la transmission orale introduisent les récits filmés par Pasolini. Les récits s'enchâssent tous différemment et apportent une variété de transmission équivalente au recueil arabe : il y a les conteurs-lecteurs (Zumurrud et Mugis) et les « hommes-récits » (le poète Sium, Aziz, Shahzamàn et Yunàn). Nous retrouvons une installation de la performance orale dans une séquence bien précise qui succède la rencontre entre Nur-ed-Din et Mugis. Lorsque Nur-ed-Din devient mendiant et pleure la perte de Zumurrud, Munis vient à sa rencontre et lui propose de porter des charges d'aliments. Une véritable préparation d'une mise en scène de performance orale se met en place. Nur-ed-Din suit Munis avec la charge d'aliments en plan de demi-ensemble, elle appelle ses deux sœurs : « Mabouba ! Boudour ! Sœurs ! Venez tout est prêt³¹⁶ ! ». Dans le plan suivant, la voix qui raconte se superpose à l'image montrant en panoramique horizontal vers la gauche et en plan d'ensemble la ville bordée de palmiers.



Fig. 23 Installation d'une performance orale

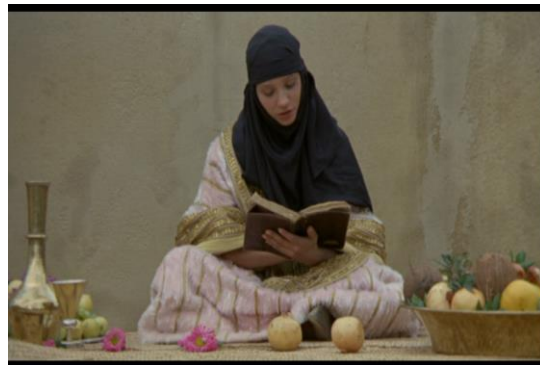


Fig. 24 Munis raconte



Fig. 25 Les narrataires de Munis



Fig. 26 Nur-ed-din écoutant le récit

³¹⁶ Pier Paolo Pasolini, *Les Mille et Une Nuits*, op.cit., [41 : 44]. « Mabouba ! Boudour ! Sorelle ! Venite giù la roba è pronta ! ».

L'histoire de Tagi est en train d'être racontée. Le spectateur se retrouve face à une scène de lecture et à une installation de cette lecture. La conteuse est au centre du plan (fig. 23 et 24), dans une cour intérieure loin de la ville. Cette fois, son visage est visible et elle est entourée de nourriture : ses paroles sont reçues comme des aliments. Le ton est différent de la séquence du conteur napolitain dans *Le Décameron*, la voix qui raconte est paisible et sans aucune gestuelle. La conteuse assise tient son livre avec affection. Une distance est apparente entre la conteuse et son auditoire. Pasolini filme l'action de raconter de la conteuse en plan moyen et les narrataires qui écoutent le récit : les deux sœurs et Nur-ed-Din (fig. 25 et 26). Il filme des « passeurs de récits » qui font avancer la diégèse centrale (dont le point culminant est l'union finale entre Zumurrud et Nur-ed-Din) en racontant des récits enchâssés. Les conteurs sont nombreux dans son film, alors qu'ils sont minoritaires dans les deux films précédents. Il semble que le dernier film de la *Trilogie* ait permis à Pasolini de se tourner vers une autre façon de raconter spécifiquement liée à l'enchâssement oriental. La présence physique du conteur et les moyens de transmission du récit sont représentés dans ses films grâce au traitement de l'image et du son. Le spectateur peut découvrir une narration du multiple et une variété dans la transmission de la narration avec la création d'un enchâssement filmique proche de l'enchâssement oriental.

b) Des narrateurs à l'épreuve de la performance : démonstrations et évaluations des récits racontés

C'est une rythmique de narration qui est adoptée dans les recueils à enchâssement, les présences orales racontent et proposent une démonstration de l'acte de narration. Elles imposent leur propre rythme que l'écriture tend à rendre perceptible par le lecteur. Le récit enchâssé est envisagé en tant qu'acte de performance d'un conteur ou d'une conteuse. Le récit oral du conteur « est véritablement un *acte* de parole alors que le discours est en deçà ou au-delà de l'acte. Simultanément à son accomplissement, l'acte de *dire un récit* est un *faire* qui donne force de présence à un *locuteur* qui *devient un narrateur*³¹⁷ ». C'est cette « force de présence » qui intervient dans les recueils à enchâssement. Le récit-cadre contient les récits racontés, mais aussi rend perceptible des « présences ». Les auteurs de recueils à enchâssement construisent une multitude de points de vue dans les scènes de narration de récits formant différents

³¹⁷ Irène Fenoglio, « Oral, parole, discours, récit », in *Le récit oral*, colloque international, Montpellier, 24-26 juin 1993, sous la direction de Jacques Bres, Montpellier, Praxiling, 1994, p. 67.

« niveaux de réalité »³¹⁸. La parole est multipliée dans la fiction avec les nombreuses présences orales qui imposent leurs récits. Leur prestation peut avoir des conséquences sur la diégèse : provoquer une défaite ou bien un succès. On assiste ainsi à une évaluation de la fiction au sein des recueils.

Dans le *Pañcatantra*, le récit est raconté par des narrateurs « exemplaires », mais aussi par des narrateurs qui n'arrivent pas à susciter de l'intérêt avec leur récit. Leur capacité de raconter et leurs connaissances contribuent à la création d'une valorisation de la figure du narrateur. Dans la « guerre des hiboux et des corbeaux », Sthiradjivin (« qui vit avec force »), « lequel était vieux et avait lu tous les ouvrages de politiques³¹⁹ », infiltre la troupe des corbeaux pour « vaincre l'ennemi », il est un narrateur « exemplaire » qui multiplie les récits sans réussir à éveiller les soupçons de ses compagnons. Parmi les corbeaux se trouve un narrateur qui échoue : Raktākṣa « expérimenté dans la politique des rois³²⁰ » n'est pas un narrateur efficace : « sans avoir égard aux paroles de Raktākṣa, les hiboux relevèrent tous Sthiradjivin et entreprirent de l'emmener dans leur forteresse³²¹ ». Dans son récit « Le lion et le chacal », il incite à la méfiance comme le chacal qui fait en sorte que le lion révèle sa présence dans la caverne. Néanmoins, ses récits échouent dans leur efficacité :

Après avoir parlé, Raktākṣa, accompagné des serviteurs qui composaient sa suite, alla dans un autre pays éloigné. Or quand Raktākṣa s'en fut allé, Sthiradjivin eut le cœur très joyeux et pensa : Ah ! cela arrive heureusement pour nous que Raktākṣa soit parti, car il a la vue longue et ceux-ci sont des sots. Aussi sont-ils devenus pour moi faciles à tuer³²².

Dans ce troisième traité, l'acte de raconter des récits s'apparente à un duel, à une arme que l'on aiguise qui, à un moment précis, frappe l'adversaire. Les deux narrateurs connaissent tous les deux les traités de politique, pourtant un seul réussit à tromper ses auditeurs en pratiquant les techniques du conteur : l'improvisation et l'adaptation. Le narrateur utilise ses connaissances, mais aussi son audace et son intuition. N'est-ce pas l'audace de Shéhérazade qui lui permet de maintenir une narration en continu (cette narration qui « endort » le roi et le détourne de son dessein meurtrier) ? Shéhérazade est aussi une conteuse « exemplaire », elle « avait dévoré bien des livres : annales, vies des rois anciens, histoires des peuples passés, ouvrages de médecine. On dit qu'elle avait réuni mille livres touchant à ces peuples, aux rois

³¹⁸ Italo Calvino, « I Livelli della realtà in letteratura » (1978), in *Una Pietra Sopra*, Milano, Mondadori, 1995 ; *La machine littéraire*, Paris, Seuil, 1999.

³¹⁹ *Pañcatantra*, op.cit., p. 220.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ *Ibid.*, p. 255.

³²² *Ibid.*, p. 262.

de l'Antiquité et à leurs poètes³²³ ». Ses connaissances sont employées dans un lieu ennemi (dans un contexte proche du troisième chapitre du *Pañcatantra*) lui permettant de fabriquer une mise en scène de la parole. Le conteur, dans l'exercice de la parole, devient une présence intrigante qui réussit en racontant à imposer sa présence. Dans le film de Gomes, Shéhérazade aux qualités idéales (« Cette femme sait tout³²⁴ » dit Paddleman) devient faillible l'espace d'un instant (certains éléments lui échappent). Dans le recueil, la figure de Shéhérazade est centrale, elle dit toutes les histoires et suspend la « puissance » du roi, affaibli par le besoin de connaître la suite des récits. Le roi est toujours dans l'attente de la parole de Shéhérazade. Les mots deviennent des aliments et deviennent nécessaires comme la présence du conteur.

Dans *Le Décaméron* se forme un « banquet de paroles » qui place le narrataire dans une attente de rassasiement de la parole du conteur. L'installation de la parole accompagne la vie ordinaire et matérielle de la *brigata* : le repas, le chant, l'oisiveté, le bain. Dans ce banquet de paroles, il est encore une fois question de présences orales omniprésentes dans les nouvelles, de conteurs habiles comme Scalza (VI, 6) qui en racontant un récit provoque le rire, ou de conteurs novices (VI,1) comme le chevalier qui ne sait raconter une histoire à la dame Oretta. C'est autour d'un banquet et au sein du groupe que le conteur s'avance pour produire un récit oral, et Scalza en est l'exemple : « Il avait toujours sous la main les plus neuves nouvelles ; c'est pourquoi les jeunes Florentins étaient ravis, lorsqu'ils se trouvaient en bande, qu'il fût des leurs³²⁵ ». C'est à partir d'une question : « Quels étaient les premiers gentilshommes de Florence et les plus anciens³²⁶ ? » que le narrateur fait une performance orale dans le but de gagner un repas avec ces six compagnons. L'efficacité de sa performance est liée à l'emploi ironique d'un raisonnement de cause à effet et à l'affirmation de l'authenticité de son récit : « Vous conviendrez que je dis vrai³²⁷ ». Il prouve par la difformité du visage des Baronci qu'ils ne peuvent être que les plus anciens gentilshommes de Florence : « Le bon Dieu les fit quand il apprenait à peindre, en sorte qu'ils soient plus anciens que les autres, et, partant, plus nobles³²⁸ ». Ainsi, le conteur provoque le rire : celui de l'auditoire de la bande de Florence et de la *brigata*, et potentiellement du lecteur. C'est aussi à ce niveau que se mesurent les conséquences de la parole par la puissance de l'écho qui est un effet de l'enchâssement. Dans

³²³ *Les Mille et Une Nuits*, tome I, traduction de Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, Gallimard, 1991, p. 41.

³²⁴ Miguel Gomes, *Les Mille et Une Nuits, L'Enchanté*, 3, op.cit., [16 : 06] : « Essa senhora sabe tudo ».

³²⁵ Boccace, *Le Décaméron*, op.cit., p. 536. Texte original, p. 1005 : « Le più nuove novelle aveva per le mani; per la qual cosa i giovani fiorentini avevano molto caro, quando in brigata si trovavano, di potere aver lui ».

³²⁶ *Ibid.* Texte original, p. 1006 : « Quali fossero li più gentili uomini di Firenze e i più antichi ».

³²⁷ *Ibid.*, p. 537. Texte original, p. 1007 : « Dirà che io dica il vero ».

³²⁸ *Ibid.* Texte original : « Domenedio gli fece quando apparava a dipignere, si che essi son più antichi che gli altri e così più gentili ».

le récit-cadre, le conteur est ainsi en mesure de transformer la diégèse en produisant un récit oral en faisant une démonstration des effets produits par le récit. Le conteur produit un récit ludique : il échange son récit contre la reconnaissance du groupe et en retour gagne une récompense (un repas). Le conteur est récompensé par les narrataires dans la mesure où il a su entraîner une reconnaissance collective, un rire commun. Dans cette nouvelle, un récit dirigé vers le public est représenté : il devient un outil permettant de produire des effets sur l'auditoire et de favoriser un échange pouvant intervenir sous différentes formes.

Lorsqu'il raconte, le conteur impose son propre rythme, son propre maniement de la parole. Dans une autre nouvelle du *Décameron*, l'échec du chevalier rend visible le rythme d'une narration désignée comme inefficace :

[Sa nouvelle] était très belle en soi, mais à force de répéter trois, quatre, et six fois un même mot, de revenir quelque fois en arrière, de se reprendre d'autres fois en disant : "Non, je me suis mal exprimé", de s'embrouiller fréquemment dans les noms en citant l'un pour l'autre, il l'abîmait horriblement, sans compter sa diction, loin de se prêter aux qualités des personnages et aux faits successifs, détonnait exécrablement³²⁹.

Le chevalier démarre sa narration sur un cheval en pleine course et c'est abruptement que la narration est interrompue par la dame Oretta qui compare la narration à l'image du galop du cheval : « Messire, le cheval que voici a le trot par trop dur, c'est pourquoi je vous prie d'avoir la bonté de me remettre à terre³³⁰ ». La narration « trop dure » comme le trot du cheval s'arrête dans cette brève nouvelle de Filomena qui entend démontrer la hardiesse de l'exercice du conteur. Dans *Les Contes de Canterbury*, l'échec du conteur est mis en relief avec la figure de l'Écuyer (the Squire) qui affirme manquer de technique avant de commencer sa narration : « Excusez-moi si je m'y prends très mal³³¹ », « ma langue et mon art s'avèrent insuffisants, / Je n'oserais pas un tableau si sublime, / Sans compter la faiblesse de mon anglais. / Il faut un excellent rhétoriqueur / Sachant manier les couleurs poétiques / Pour pouvoir la peindre en tous ses détails³³² ». Ainsi, il marque des arrêts dans son conte troublé par son incapacité d'imposer son propre rythme narratif. Par ces arrêts, il souligne le refus d'une prolixité et veut précipiter la fin de son récit afin de ne pas susciter l'ennui chez son auditoire. Ce sont ces hésitations

³²⁹ *Ibid.*, p. 523. Texte original, p. 983 : « la quale nel vero da sé era bellissima, ma egli or tre e quattro e sei volte replicando una medesima parola e ora indietro tornando e talvolta dicendo: « Io non dissi bene » e spesso ne' nomi errando, un per un altro ponendone, fieramente la guastava ».

³³⁰ *Ibid.*, p. 523. Texte original, p. 984 : « Messer, questo vostro cavallo ha troppo duro trotto, per che io vi priego che vi piaccia di pormi a piè ».

³³¹ Geoffrey Chaucer, *Les Contes de Canterbury*, op.cit., p. 329. Texte original, op. cit., p. 169. « Have me excused if that I speke amys ».

³³² *Ibid.*, p. 330. Texte original, p. 169 : « It lyth nat in my tonge, n'yn my konnyng; / I dar nat undertake so heigh a thyng. / Myn Englissh eek is insufficient. / It moste been a rethor excellent / That koude his colours longynge for that art, / If he sholde hire discryven every part. / I am noon swich, I moot speke as I kan ».

multiples qui ont sans doute provoqué la fin imminente de sa narration, par la pire offense que l'on puisse faire à un conteur : lui couper la parole. Si la dame Oretta interrompt la narration du chevalier en évoquant les raisons du « trot dur » du cheval, aucune raison n'est précisée concernant l'interruption de l'Écuyer. Le Franklin à l'origine de cette interruption impose son propre récit, mais se considère lui aussi comme profane : « Et je voudrais d'abord vous prier / de pardonner mon style sans apprêt : je n'ai jamais appris la rhétorique, / Mon parler ne peut qu'être tout nu, tout simple³³³ ». Les *Contes* sont organisés par paire en fonction d'un schéma analogique ou bien un système de contraire³³⁴. Si l'Écuyer n'est pas un conteur aguerrri, il en est de même pour le Franklin qui ne connaît pas non plus la rhétorique. Il y a travestissement de la figure du conteur à travers ces deux personnages : Chaucer s'essaye lui-même à l'art du conte et invente des orateurs susceptibles de proposer une performance de récits. L'ironie de l'auteur prend forme dans ce « sabotage » de la performance orale du conteur qui fait écho à la nouvelle de Boccaccio. Les récits racontés par les deux conteurs provoquent une saturation de la parole : l'Écuyer dans son conte orientalisé et métaphorique décrit la chute d'un oiseau, préfigurant sans doute sa propre chute dans le déroulement de sa performance. En effet, dans la deuxième partie du récit, la princesse Canacé (dont la bague magique lui permet de comprendre les oiseaux) entend les plaintes d'un faucon femelle qui se frappe avec son bec jusqu'à l'évanouissement et tombe de son arbre. Canacé interroge l'oiselle sur les raisons de sa souffrance et apprend de sa bouche qu'elle a été trahie par un faucon. Canacé construit donc un abri à l'oiselle. L'Écuyer annonce les différents épisodes qu'il veut raconter dans son conte (les aventures de Gengis Khan, d'Algarsif avec le cheval de cuivre, et les conflits de Cambalo avec les deux frères de Canacé), mais il réussit seulement à prononcer deux vers de la troisième partie avant d'être interrompu. La chute et la trahison sont les thèmes de ce conte qui font écho au récit-cadre dans la mesure où le conteur fait une chute dans l'art de raconter. Le conteur cherche à être efficace et rapide ; il prévoit de raconter de nombreux épisodes et échoue en raison de son ambition de prolonger la narration le plus possible. Les conteurs sont face au défi de l'exercice de la brièveté propre au conte. Le Franklin réussit néanmoins à raconter un récit entier sans interruption dans la mesure où il centre son action sur un renversement de situation : un mariage revendiquant l'absence d'autorité du mari (Arvéragus de Kerru et Dorigène), et dont l'enjeu principal va être la volonté de la part de la femme mariée d'éloigner un amant potentiel. L'interruption de l'Écuyer donne une illustration du désir du Franklin d'imposer sa propre

³³³ *Ibid.*, p. 349. Texte original, p. 178 : « At my bigynnyng first I yow biseche, / Have me excused of my rude speche. / I lerned nevere rethorick, certeyn; / Thyng that I speke, it moot be bare and pleyn ».

³³⁴ Ce sont des choix éditoriaux. Chaucer n'a pas donné d'ordre à ses nouvelles.

réussite de la narration qui marque une rupture avec le conte précédent aux éléments fabuleux et merveilleux (proche de la fable animalière orientale). Boccaccio et Chaucer interrogent l'acte de narration du conteur en l'insérant dans un contexte de confrontation : les narrateurs se trouvent face à des narrataires qui évaluent leur pratique de la narration. Les auteurs fictionnalisent ainsi la réception du récit déjà questionnée dans les « seuils textuels » extradiégétiques pour poursuivre une étude sur l'art du conte et de la narration.

Le lecteur des recueils de récits enchâssés est confronté à une œuvre qui peut être amenée à restituer un frottement entre écrit et oralité. Dans ce type d'œuvre, l'acte de raconter est mis en fiction et précède l'enchâssement. L'usage de la voix et la fictionnalisation d'une pratique de la narration orale feraient ainsi référence aux techniques de transmission des récits oraux (les recueils sanskrits insistent fréquemment sur la question de l'oralité et de la puissance du langage). Les recueils à enchâssement illustrent ainsi le passage d'un mode de transmission à un autre : l'affirmation d'un dispositif littéraire influencé par la tradition orale. Ce dispositif reconstruit les étapes de fabrication de l'œuvre écrite. L'auteur laisse des marques de sa présence dans le recueil et par ce geste littéraire tente d'endosser le rôle du conteur de récits. En questionnant une « expérience de l'oralité » mise en fiction, l'auteur du recueil introduit sa propre conception de la fiction. Nous retrouvons ainsi une fictionnalisation de la présence de l'auteur et du réalisateur dans les œuvres de notre corpus qui questionnent le travail de création. Penser la création permet de mettre en avant l'élaboration de narrations multiples et de représenter plusieurs possibilités d'intervention orale. Le lecteur et le spectateur assistent aux effets produits par l'acte de narration et se trouvent confrontés à la fois au récit enchâssé et à la métafiction avec ses passages d'évaluation d'une performance orale. Le lecteur et le spectateur peuvent ainsi identifier la portée du récit enchâssé qui a des conséquences dans le recueil et le « recueil-film ». Il nous faudra revenir sur le fonctionnement du recueil qui contient un système de répétition et de variation ayant un impact sur l'organisation des récits enchâssés.

CHAPITRE 3

Répétition et variation dans l'enchâssement : thématique et linguistique

Après avoir analysé l'enchâssement des récits produit à partir d'un système d'oralité, nous questionnerons la forme du recueil à enchâssement et son organisation des récits. Retrouve-t-on une structuration des récits et un usage du discours spécifique dans les recueils de notre corpus ? Nous pouvons identifier une récurrence dans l'organisation des fragments narratifs influencée par la composition du recueil et la mise en place d'un enchâssement. Un système de répétition et de variation³³⁵ constituerait le mouvement général de l'œuvre. Nous questionnerons ce système qui contribue à la fabrication de récits à répétition et à variation thématique. La question de l'oralité déterminante dans notre corpus demeure un élément qui est à prendre en compte pour questionner l'usage de la répétition dans le recueil. Ce dernier serait un réservoir à récits multiples proposant une logique narrative basée sur la variation et la répétition. L'usage de la variation permettrait-il d'augmenter les possibilités fictionnelles et les références argumentatives (en particulier dans les textes sanskrits) ? La répétition permettrait-elle au lecteur d'accéder à une méthode de transmission du récit et à un usage du discours répétitif ? Nous observerons un usage de la répétition du questionnement qui provoquerait la fabrication des récits et le « désir de récit » lié à une attente de justification. Il nous faudra ainsi questionner l'usage répétitif du proverbe linguistique dans le recueil. Ces paradigmes de tradition orale sont contextualisés et sont en même temps collectés pour être répétés. En partant de l'analyse de la structuration des récits, nous questionnerons ainsi la répétition d'une pratique de la narration et d'un usage du discours.

1. Différence et répétition thématique : un dispositif d'écho et de reprise

Dans le recueil qui « peut avoir une puissante logique de liaison, voire d'unification³³⁶ », le lecteur peut faire plusieurs lectures de ce type d'œuvre littéraire qui connecte différents récits autonomes entre eux : « Ce ne sont donc pas seulement les nouvelles d'un recueil qui cohabitent sans tension ; ce sont aussi les deux lectures qu'on peut faire de l'ensemble, l'une axée sur

³³⁵ Nous pouvons noter que le terme de « variation » peut aussi être employé en musique. Pour André Hodeir, « Varier un thème, c'est le transformer sans en altérer l'essentiel, soit en l'ornant, soit en le transcendant, soit en donnant l'avantage aux dessins secondaires qui l'accompagnent ». [André Hodeir, *Les formes de la musique*, Paris, Presses universitaires de France, 2019, p. 117] Le travail de variation dans la littérature consiste à « varier un thème » en construisant autour de ce thème une écriture encore différente.

³³⁶ Irène Langlet, « Parcours du recueil », *Le recueil littéraire, pratique et théorie d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 14.

l'idée d'autonomie des nouvelles, l'autre axée plutôt sur la recherche de liens surplombants³³⁷ ». En recherchant « les liens surplombants » qui sont propres à chaque recueil littéraire, nous proposerons une analyse du recueil en observant l'agencement des récits enchâssés. L'enchâssement des récits serait introduit dans un genre littéraire qui a son propre fonctionnement. Pour comprendre le dispositif, il nous faudra identifier la logique d'organisation des macro-structures de notre corpus.

a) Le temps du récit : raconter et répéter

Dans les œuvres que nous étudions, une organisation des récits se met en place à partir d'un système de répétition et de variation. Comment fonctionne la fabrication d'un système de répétition et de variation produite par l'enchâssement à partir de l'acte de raconter ? La construction de variation fictionnelle se trouve, dans un premier temps, liée à la forme même du recueil qui contient différentes ramifications et différentes reprises thématiques. Dans les contes sanskrits, nous sommes bien face à un fonctionnement par écho et par reprise. Les mêmes thèmes sont repris et transformés : dans le *Pañcatantra*, les motifs de la punition sont toujours insérés dans les contes. Le *Vetāla* questionne les mêmes thèmes de la loyauté, du mariage et du sacrifice. Des thèmes communs et opposés sont toujours introduits dans un contexte de répétition lié à l'acte de répéter (de répéter un récit). Cette thématique reprise et transformée s'intègre dans une temporalité propre au recueil à enchâssement qui permet de questionner le sens de la répétition. Nous pouvons renvoyer à la définition de Deleuze :

Toutes les répétitions, n'est-ce pas ce qui s'ordonne dans la forme pure du Temps ? Cette forme pure, la ligne droite, se définit en effet par un ordre qui distribue un *avant*, un *pendant* et un *après*, par un ensemble qui les recueille tous trois dans la simultanéité de sa synthèse *a priori*, et par une série qui fait correspondre à chacun un type de répétition³³⁸.

La matière de la fiction serait-elle alors déterminée par la « forme pure du Temps » ? Le sujet qui parle en répétant un récit se place dans une certaine temporalité. Pour réagir face à la répétition, le sujet ne doit-il pas trouver un moyen de répéter la différence, cette différence qui est en elle-même une « intensité » selon Deleuze ? Dans les recueils à enchâssement, l'acte de raconter et d'insérer des récits transforme le rapport au temps. La répétition se situe à la base de l'enchâssement, dans la forme même du livre. Ainsi, l'organisation des récits et les choix thématiques rendent visible une structure schématique de répétition et de variation. Dans *Le*

³³⁷ Richard Saint-Gelais, « Le roman saisi par la logique du recueil », *Le recueil littéraire*, op.cit., p. 320.

³³⁸ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 376.

Décameron, la répétition se situe dans le choix d'un sujet littéraire (une constante avant la narration des récits), ce sont les récits qui vont produire des variations. Le dispositif général de l'enchâssement crée une mise en relation entre répétition et variation. Le recueil en lui-même par son articulation met en ordre des différences : « *Le Décameron*, avec son cadre et l'organisation thématique des huit journées sur dix, accredit l'existence d'un ordre textuel : la succession des différentes nouvelles s'articule selon des rapports autant paradigmatiques (ressemblance, oppositions de sujets ou de développement) que paratactiques (continuité et juxtaposition³³⁹) ».

Si l'on regarde de plus près les thèmes imposés³⁴⁰ par le roi ou la reine de la journée, nous pouvons facilement constater la ressemblance des sujets qui intègrent à mesure des éléments nouveaux pour rompre avec la répétition afin de satisfaire l'auditoire. En effet, il y a un écho répétitif entre la 1^e journée et la 9^e journée où la liberté de choix est imposée. Les sujets se ressemblent, mais se différencient à mesure de leur spécification : la 7^e journée est consacrée aux tours joués par les femmes à leur époux, et la 8^e nouvelle rejoint cette thématique en ajoutant des éléments supplémentaires, les tours ne sont plus seulement joués par la femme, mais aussi par l'homme à la femme et par les hommes entre eux. Il y a donc une reprise complétée par un supplément dans cet exemple ou bien complétée par une thématique antithétique comme dans le cas de la 4^e et de la 5^e journée sur les amours malheureuses et heureuses.

Un autre phénomène de répétition ne se situe plus seulement dans les choix thématiques, les nouvelles en elles-mêmes vont contenir des récurrences volontaires de la part de l'auteur avec par exemple, l'intervention de personnages déjà cités dans d'autres nouvelles. Ce procédé correspond à ce qui sera la technique des romans-feuilletons relatant les aventures de mêmes

³³⁹ Nous traduisons : Giovanni Cappello, *La dimensione macrotestuale: Dante, Boccaccio, Petrarca*, Ravenna, Longo, 1998, p. 138 : « Il *Decameron*, con la sua cornice e con l'organizzazione tematica di otto giornate su dieci, accredita l'esistenza di un ordinamento testuale : la successione delle varie novelle si articola secondo rapporti anche solo paradigmatici (somiglianza, opposizione di soggetto o di sviluppo) e paratattici (contiguità e giustapposizione) ».

³⁴⁰ La 1^{ère} journée : « la matière qui lui agréé le plus » (p. 59), 2^e journée, « on devise de tels ou telles qui, diversement persécutés, n'en sont pas moins parvenus, au-delà à une fin heureuse » (p. 112), 3^e journée, « on devise [...] de ceux qui ont acquis, par leur industrie, ce qu'ils désiraient fort, ou qui ont recouvré ce qu'ils avaient perdu » (p. 242), 4^e journée « On y devise [...] de celles et de ceux dont les amours connurent une fin malheureuse (p. 345), 5^e journée « on y devise [...] du singulier bonheur qui, au terme d'accidents cruels ou malencontreux, échut à des amants » (p. 433), 6^e journée « on devise de qui, provoqué, prit le dessus par un mot spirituel, ou encore de qui, par vive repartie ou prompte ingéniosité, évita perte, ou péril, ou risée », 7^e journée « on devise des tours, que, soit amour, soit souci de leur propre salut, les femmes ont joués à leurs maris, au su ou à l'insu de ceux-ci » (p. 562), 8^e journée « on devise des tours que jouent sans cesse la femme à l'homme, l'homme à la femme, et de ceux que les hommes l'un à l'autre se jouent » (p. 634), 9^e journée « chacun devise comme il lui plaît et de ce qui lui agréé le plus » (p. 739), 10^e journée « on devise de ceux qui ont accompli quelque geste plein de libéralité ou de magnificence en fait d'amoureuses prouesses ou en toute autre chose » (p. 795).

personnages et leurs multiples actions. Dans les nouvelles 3 et 6 de la VIII^e journée et dans les nouvelles 3 et 5 de la IX^e journée sont cités Calandrino, Bruno et Buffalmacco. L'auteur met en avant un trait caractéristique de la fiction : la fascination d'un public pour un certain type de personnages. Nous retrouvons une fictionnalisation de la réception des récits : les aventures de ces trois personnages auraient tant été appréciées par la *brigata* qu'elles sont racontées avec variation autour de la présence répétitive de Calandrino, Bruno et Buffalmacco. En effet, les réactions qu'elles suscitent sont le rire et justement leurs aventures mettent en perspective des situations de ruse. Ces personnages sont directement associés à une pratique du burlesque. Les nouvelles dont ils sont les héros adoptent toujours ce même registre. Ainsi, lorsque Filomena décide de reprendre les aventures de ces trois personnages, elle ajoute : « Il n'est pas nécessaire que je vous explique qui étaient Caladrin, Lebrun et Bouffalmaque, car vous l'avez ouï dire ci-dessus³⁴¹ ». Les personnages ne sont plus à présenter, ils endossent des rôles fixes : Calandrino endosse le masque du naïf, Bruno et Buffalmacco portent les marques des fourbes et bagarreurs (un trio qui se rapprochent du couple Arlequin/Scaramouche dans la *Commedia dell'arte* du XVI^e siècle, dont l'ancêtre est la comédie *atellane* latine). C'est l'effet comique incontournable de ces récits qui entraîne la *brigata* à poursuivre les aventures de ces personnages comme le suggère à nouveau Fiametta : « C'est pourquoi, bien que l'on ait mainte fois évoqué entre nous les faits et gestes de Caladrin, considérant, comme le disait tout à l'heure Philostrate, qu'ils sont tous amusants, je me permettrai d'ajouter une nouvelle à celles que l'on a déjà dites à son propos³⁴² ». Elle ajoute qu'elle entend retranscrire sous sa forme la plus exacte cette nouvelle ; l'authenticité des événements racontés renforcerait ainsi l'effet comique. L'intervention des personnages va susciter une attente de variation dans l'action, et cette attente est enrichie par la mémoire de leurs aventures passées qui ne fait qu'augmenter l'intérêt pour la nouvelle racontée.

Certaines nouvelles sont liées entre elles par le jeu autour de la répétition et de la variation. Les nouvelles racontées peuvent avoir une influence sur les nouvelles à venir, dans la VII^e journée, le narrateur se souvient d'une histoire (VII, 3) parce qu'il a entendu la nouvelle précédente (VII, 2). Ainsi, Elissa ajoute : « Plaisantes dames, la manière dont fut enchanté le fantôme d'Émilie m'a remis en mémoire une nouvelle qui relate une autre incantation ; et, bien que la mienne ne soit pas aussi belle que le fut celle-là, comme je n'en vois pour l'instant aucune

³⁴¹ Boccace, *Le Décameron*, op.cit., p. 665. Texte original, op. cit., p. 1250 : « [...] la novella la quale da lui u dita avete, così né più né men son tirata io da quello di Calandrino e de' compagni suoi a dirne un'altra di loro ».

³⁴² *Ibid.*, p. 760. Texte original, p. 1415 : « Per la qual cosa, posto che assai volte de' fatti di Calandrino detto si sia tra noi, ringuardanda, sì come poco avanti disse Filostrato, che essi son tutti piacevoli, ardirò oltre alle dette dirvene una novella ».

autre relative à notre propos, je vous la conterai³⁴³ ». Boccaccio construit des figures de conteur et imagine aussi le travail d'improvisation : une nouvelle aurait stimulé la mémoire d'un narrataire, ce qui le pousse à raconter un récit similaire. L'intérêt suscité par la nouvelle a provoqué une volonté de répétition et de réappropriation d'un thème déjà entendu. L'enchâssement des récits semble alors introduit dans un système propre au recueil qui a pour fonction de rassembler les récits en fonction d'un thème servant à unir des groupes de nouvelles. Nous retrouvons ainsi une rencontre de deux dispositifs littéraires : l'un centré sur la représentation d'une transmission des récits (l'enchâssement) et l'autre ayant pour fonction d'unifier les récits à partir d'une organisation de répétitions et de variations.

Ce fonctionnement par regroupement de nouvelles qui se connectent entre elles et qui se répondent est aussi présent dans *Les Contes de Canterbury* si l'on s'appuie sur notre version du texte. Néanmoins, il est important de préciser, comme le souligne Florence Bourgne, que « matériellement, ces contes sont groupés dans des sortes de sous-ensembles, que l'on ne retrouve pas dans tous les manuscrits, ni toujours dans le même ordre³⁴⁴ ». Dans l'édition du texte que nous étudions, nous pouvons observer des groupes de récits qui sont directement mis en lien : « Le Conte du Meunier » (« The Miller's Tale ») et « Le Conte du Régisseur » (« The Reeve's Tale »), « Le Conte du Frère » (« The Friar's Tale ») et « Le Conte de l'Huissier » (« The Summoner's Tale »). En effet, certains récits enchâssés ont été connectés les uns aux autres (en rapport avec « l'ordre nécessairement arbitraire imposé par l'éditeur du recueil³⁴⁵ ») sans doute parce qu'ils peuvent servir d'« instrument » de conflit entre les narrateurs et intégrer des polémiques. Les contes « illustrent les opinions et le caractère du narrateur, ou montrent les relations des voyageurs entre eux à mesure de l'avancée du pèlerinage³⁴⁶ ». C'est une posture courante entre les pèlerins de riposter avec un récit : le Meunier et le Régisseur ridiculisent dans leur récit leur adversaire et démontrent ainsi que le

³⁴³ *Ibid.*, p. 574. Texte original, p. 1090 : « Piacevoli donne, Io 'ncantar della fantasima d'Emilia m'ha fatto tornare alla memoria una novella d'un altra incantagione, la quale, quantunque così bella non sia come quella, per ciò che altra alla nostra materia non me ne occorre al presente, la racconterò ».

³⁴⁴ Florence Bourgne précise à ce propos : « Aucun des manuscrits, datant tous du début du XVe siècle, n'a pu être corrigé par Chaucer, mort en 1400. Les éditeurs ont donc isolés ces groupes et les ont numérotés ; plusieurs théories s'affrontent quant à l'ordonnance que Chaucer aurait souhaité, d'où une double notation (par lettre ou en chiffres romains), utilisée par les critiques pour faire référence aux vers des différents contes ». [Florence Bourgne, « *The Canterbury tales* », *Geoffrey Chaucer*, op.cit., p. 7]. Cette question de l'ordonnance des contes pourrait être plus longuement explorée dans notre étude, mais nous choisissons de questionner les contes dans leur oppositions et leur similitudes thématiques en fonction de l'édition de référence (*The Riverside Chaucer*, Oxford, Oxford University Press, 1988)

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 7.

³⁴⁶ Nous traduisons : Thies Bornemann, *Narrative voice in Chaucer's Canterbury Tales*, Berlin, Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2014, p. 96 : « illustrate the speaker's character and opinions, or show the relations of the travelers to one another in the progressive action of the pilgrimage ».

conte répète les mêmes thèmes, mais par une application d'une sorte de combinatoire réinvente une fiction en ajoutant un supplément (à l'image du mouvement produit par l'enchâssement toujours à la recherche de supplément). Le thème répété est celui de l'adultère : dans « Le Conte du Meunier », le Charpentier est ridiculisé par l'amant de sa femme (un étudiant) : ce qui provoque le récit du Régisseur qui raconte comment deux étudiants se vengent d'un meunier en couchant avec l'épouse et la fille. Le récit du Régisseur intensifie la riposte dans la mesure où il crée un « duo vengeur » et que la famille entière du Meunier est concernée. La différence se situe dans la transformation des « acteurs » de l'action qui sont doubles et qui agissent donc avec plus d'intensité. Le récit doit sa force à la répétition d'un thème qui va être transformé dans l'intention d'un heurt. Le conteur se réapproprie la thématique précédente, mais la détourne par la transformation.

Les Contes de Canterbury rendent visible une connexion entre les récits enchâssés et l'action des pèlerins. Le récit raconté peut ainsi donner des indices d'une querelle présente dans le récit-cadre. Les groupes de récits dans le recueil de Chaucer se forment et agencent une multiplication de la variation : ils peuvent autant se situer à l'époque de Chaucer que pendant l'Antiquité, ils peuvent être des *exempla* (aux thèmes religieux), des fables animalières (proche des textes orientaux), des contes merveilleux, des récits inspirés de la geste de Bretagne (comme « Le Conte de la Bourgeoise de Bath ») ou même des récits restituant les actions de personnages historiques (comme « Le Conte du Moine »). Le regroupement de récits permet d'organiser un débat général (un débat entre narrateurs) qui devient ainsi une « conversation conteuse³⁴⁷ ». Lorsque le lecteur prend connaissance des relations entre les récits enchâssés, il lui est possible d'accéder à un autre niveau d'interprétation et de saisir les enjeux de l'ensemble du recueil.

b) Reprise filmique d'une répétition et d'une compilation des récits

En tant que lecteur, Pasolini accède à cette logique de répétition et de variation propre au recueil. Il procède ainsi à une méthode de sélection et de reconstruction du recueil. Dans ses adaptations, il identifie certaines nouvelles des dix journées du *Decameron* et choisit les récits les plus controversés et les plus modernes dans le recueil de Chaucer en vue de mettre en image une même logique d'opposition et d'analogie entre les récits. Le montage pour Pasolini se rapproche d'une telle logique dans la mesure où il réactualise des éléments passés puisqu'il : « sélectionne et coordonne les « moments significatifs », et que son montage a la

³⁴⁷ En référence à Gisèle Mathieu-Castellani, *la Conversation conteuse : Les nouvelles de Marguerite de Navarre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

propriété de “rendre le présent passé”, de transformer notre présent instable et incertain en “un passé clair, stable et descriptible³⁴⁸” ». Dans *Le Décameron*, il relie l’ensemble des nouvelles dans une logique en parallèle avec le travail de classification de Boccaccio. Le choix d’un tel montage se détache d’une façon courante de faire des films dans le cinéma italien avec le succès des films à sketches. *Le Décameron* inspire par ailleurs un film à sketches : *Boccaccio 70* sorti en 1962 et réunissant les courts-métrages des réalisateurs les plus importants de cette période (Fellini, Monicelli, De Sica, Visconti). En référence à Boccaccio, il est question pour ces réalisateurs de représenter des personnages confrontés à la transformation de la société. Il n’est nullement question d’enchâssement dans ce film. Les réalisateurs empruntent à Boccaccio son art de la narration et son écriture réaliste pour raconter leur époque et adaptent la forme courte de la nouvelle au cinéma (cette forme étant très populaire en Italie). Pasolini ne cherche pas à reproduire un film à sketches, il veut principalement utiliser le mécanisme du *Décameron* dans une logique plus créatrice : « Il est question d’un film sur une communauté qui se refuse fermement à être un film “à épisodes” : c’est pourquoi les histoires sont nombreuses. Elles sont nombreuses, mais forment une histoire unique, un “carrousel” dont la continuité est d’une absolue cohérence³⁴⁹ ». De cette manière, Pasolini s’approprie la logique fictionnelle du *Décameron* de Boccaccio en proposant une structure qu’il a élaborée lui-même et en créant une nouvelle continuité, un nouvel agencement de l’œuvre pour faire en sorte que *Le Décameron* devienne le film d’une communauté contemporaine introduite dans un Moyen-Âge italien fictionnel. Pasolini ne reprend pas seulement le procédé du récit-cadre du *Décameron* qu’il transforme, mais aussi il établit des groupes de nouvelles par thèmes. Guglielmo Moneti remarque à ce propos :

Pasolini calquant l’architecture médiévale de l’œuvre littéraire sur le film, récupère la proposition d’un récit-cadre dans lequel il inscrit la vraie matière narrative. De plus, il s’établit un critère esthétique précis de correspondance d’une nouvelle à une autre : la succession dramatique, seule apparemment illogique (Pasolini parle de « montage fou ») est, en réalité, fondée sur le jeu du renvoi par contraste. Chaque épisode du film s’oppose au précédent propageant des contrepoints thématiques et stylistiques qui, non seulement brisent l’unité de l’ensemble, mais aussi en fondent un des deux axes fondamentaux³⁵⁰.

³⁴⁸ Gilles Deleuze, *L’image-temps*, op. cit., p. 51.

³⁴⁹ Nous traduisons : Pier Paolo Pasolini, in *Le regole di un’illusione*, sous la direction de Betti Laura et Gulinucci Michele, Roma, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991, pp. 251-252 : « Si tratta dunque di un film corale, che si è rifiutato decisamente di essere un film “episodi” : ecco perché le storie son tante. Sono tante, ma formano una storia unica, un “carosello” la cui continuità è di una assoluta coerenza ».

³⁵⁰ Nous traduisons : Guglielmo Moneti, « Per una lettura della *Trilogia della vita* di Pier Paolo Pasolini », *Le giovani generazioni e il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Actes de Colloque de l’Université La Sapienza de Rome, 28-29 novembre 1988, en supplément de la revue *La scena e lo schermo*, p. 38 : « Pasolini, ricalcando l’architettura medievale dell’opera letteraria alla base de film, recupera la proposta di una cornice al cui interno

Ainsi, il tente avec les méthodes cinématographiques de retrouver la combinatoire du *Décameron*, c'est-à-dire la récurrence de certains thèmes communs et opposés. Cette importance de la « combinatoire » dans les recueils de contes est abordée particulièrement par Italo Calvino qui s'en inspire pour ses propres œuvres. Nous pouvons appliquer au recueil de Boccaccio ce qu'il remarque concernant la narration orale primitive : « [Elle] se modèle sur des structures fixes, comme sur des éléments qu'on pourrait dire préfabriqués, qui permettent cependant un nombre immense de combinaisons... des permutations et des transformations illimitées³⁵¹ ». La structure fixe du recueil de Boccaccio et l'usage de l'enchâssement propre à la narration orale rendent possible un usage de la combinatoire qui cependant est organisée par Boccaccio en fonction d'une limite thématique en mesure de réunir des groupes de nouvelles. La première partie encadrée par l'histoire de Ser Ciappelletto renferme les nouvelles qui sont centrées sur le mensonge et l'illusion. Ce sont des récits-pièges qui s'entremêlent : s'alternent des récits où les figures ecclésiastiques sont trompées (Ciappelletto et Masetto), le mari est trompé par la femme (Peronella), et les hommes sont trompés entre eux (Andreuccio). Ensuite, la deuxième partie encadrée par l'histoire de Giotto renferme les nouvelles sur le conflit entre *éros* et *thanatos*. S'opposent les récits des amours heureuses (Caterina) et malheureuses (Lisabetta) qui sont suivis par les récits sur le désir assouvi (Don Gianni) et la crainte du désir (« le due amici »). Il propose ainsi sa propre lecture du *Décameron* et sélectionne une nouvelle par journée (à l'exception de la VIII^e et de la X^e journée). Cette confrontation des thèmes lui permet de créer une logique différente de celle du recueil littéraire et d'établir un panorama des thèmes répétés dans l'œuvre.

Dans *Les Contes de Canterbury*, son projet d'adaptation est identique à celui du *Décameron*. Nous retrouvons une analogie entre la fin eschatologique du *Décameron* et la vision infernale des *Contes de Canterbury*, ainsi qu'une sorte de parabole sur le thème de la vision et de l'absence de vision : la cécité du marchand s'oppose avec le voyeurisme de l'inquisiteur. La nouvelle de la Bourgeoise de Bath représente des personnages punis pour ne pas avoir su voir. Dans « The Reeve's Tale » (« Le Conte du Régisseur »), John et Aleyn sont trompés par leur incapacité de reconnaître un autre personnage. La question des différences

iscrivere il materiale narrativo vero e proprio. Si stabilisce, inoltre, un preciso criterio estetico di corrispondenze fra una novella e l'altra : la successione drammatica, solo apparentemente illogica, (Pasolini parla di "montaggio folle"), è, in realtà, fondata sul gioco del rimando per contrasto. Ogni episodio del film si oppone al precedente mediante contrappunti tematici e stilistici che, non solo non offendono l'unità dell'insieme, ma, anzi, ne fondano una delle due coordinate fondamentali ».

³⁵¹ Italo Calvino, *La machine littérature*, Paris, Seuil, 1993, p. 8.

d'observation semble déterminante dans la compréhension du texte de Chaucer. Pasolini a ainsi voulu revenir dans son « récit-cadre » et dans les contes enchâssés sur cette expérience de l'observation. Alors que la connexion thématique entre les récits fonctionne dans le recueil autour de la polémique, Pasolini choisit des nouvelles en créant des analogies pour obtenir un agencement qui soit proche de sa propre démarche intellectuelle. La répétition visible dans le récit-cadre avec les gestes quotidiens et systématiques de Chaucer est confrontée à la variété dans le choix des nouvelles adaptées à l'écran. La répétition par l'image est présente à ce niveau dans *Les Contes de Canterbury* avec la présence réitérée de Chaucer et de son geste d'écriture. Pasolini joue ainsi avec la forme du recueil en insérant des images du manuscrit et en reproduisant une logique de répétition et de variation.

Pour produire des effets de répétition et de variation, le cinéma adopte une logique de montage. L'adaptation des recueils de récits (de la *Trilogie de la vie* aux films de Miguel Gomes) a pour enjeu principal la transformation opérée, dans un premier temps, par le montage qui permet l'agencement d'images, de sons et de mouvements. Le montage transforme le rapport au réel, il le déconstruit en présentant un autre rythme et pour cela « il opérerait une série de ruptures dans la continuité, dans l'homogénéité supposée de l'espace et du temps de l'action représentée³⁵² ». Il est bien question de rupture dans la *Trilogie de la vie*. C'est à ce niveau que se situe l'enchâssement adapté par Pasolini comme une rupture perpétuelle nécessaire pour que s'unifie tout un univers populaire filmé par le réalisateur. Le montage est un « mécanisme complexe de répétitions et d'oppositions de séries, l'écriture filmique se définissant comme activité essentiellement "transformationnelle"³⁵³ ». La répétition et les variations thématiques sont produites par le montage que Pasolini associe à la logique présente dans les recueils littéraires. Il transforme l'enchâssement en une logique du fragment et repense la combinatoire du recueil littéraire en construisant un montage « transformationnel ». Dans le film de Gomes qui n'est pas une adaptation fidèle du recueil arabe, nous pouvons retrouver une logique de répétition et de variation dans le traitement de la réalité qui part d'une collecte de sujets divers ayant eu lieu au Portugal. La répétition se situe dans la mise en place d'un dispositif : « les trois colonnes ». C'est par l'écrit que Gomes va mettre en place une façon de raconter qui va nourrir tout son projet, il va concevoir le travail préparatoire³⁵⁴ de son film qu'il

³⁵² Michel Marie, « Le montage », in Jean Collet, Michel Marie, Daniel Percheron, Jean-Paul Simon, Marc Vernet, sous la direction de, *Lectures du film*, Paris, Albatros, 1980, p. 161.

³⁵³ *Ibid.*, p. 161.

³⁵⁴ Miguel Gomes met aussi en place un matériel *autour* du film ainsi qu'un site internet *as1001noites.com* qui accompagne le projet du film : « Nous avons pensé que, dans un film avec ces caractéristiques [...] on devrait donner de la visibilité à ce qui dans le processus de réalisation d'un film est public, mais qui, ironiquement,

nomme la méthode des trois colonnes. Il décide avec son équipe de travail de délimiter trois colonnes sur un tableau de bord. Dans la première colonne, ils relèvent les sujets et les nouvelles sélectionnés dans les journaux, dans la seconde, ils écrivent les choix de récits à filmer. Gomes revient sur cette méthode :

Il y a un moment où on a essayé de créer une espèce de méthode scientifique à partir de ça. Une méthode assez parodique qu'on a appelée « la méthode des trois colonnes ». Imaginons, graphiquement, que dans la colonne de gauche apparaissaient les nouvelles du moment, une série de sujets qui occupaient la presse. Dans la colonne de droite, on inscrivait ce qu'on avait envie de filmer et qui n'avait rien à voir avec ce qui se passait réellement ou ce que racontaient les journaux. À partir de là, on a essayé de produire une intersection entre la colonne de gauche, qui fonctionnait comme un inventaire d'événements réels, et celle de droite, disons la colonne de Shéhérazade, où il y avait le désir de fiction, en les faisant dériver toutes les deux vers le centre. De cette collision entre fantaisie et réalité devait surgir une troisième chose³⁵⁵.

Cette méthode implique donc un frottement entre la réalité et la fiction : le fait journalistique introduit un premier contact avec la réalité qui est mise en tension avec le processus de création. Cette « collision entre fantaisie et réalité » influe sur la structure et sur le mouvement interdépendant du réel et du merveilleux. La méthode employée par Gomes et son équipe (composée entre autres de journalistes) constitue le travail préparatoire du film, mais n'entrave pas la liberté du réalisateur, puisque la deuxième colonne (« ce qu'on avait envie de filmer ») reste consacrée à l'expression d'un désir fictionnel et d'une liberté créatrice. Différents épisodes se basent sur des axes d'analogie et d'opposition : les rassemblements collectifs parsèment plusieurs niveaux du film (le début du film et le deuxième volet). Ce sont les récits de groupes antagonistes : le « groupe des femmes » et « les grévistes » introduisent le film, et

n'existe pas dans le film achevé. Comme le film demeurerait invisible jusqu'à sa conclusion, le processus de travail pourrait, à travers le site, devenir public ». (Miguel Gomes, entretien réalisé par Antonio Preto, à Lisbonne, 29 Novembre 2014, in *Les Cahiers du cinéma*, n°707, janvier 2015, p.84) Le site rend visible une partie du travail de création, il contient justement différents onglets : l'onglet « Realidade » (réalité) est consacré aux articles journalistiques (de septembre 2013 à octobre 2014), l'onglet « Ilustrações » (illustrations) rassemble des illustrations qui accompagnent les articles précédents, et le troisième onglet « Rodagem » (tournage) rassemble des images du tournage. Ainsi ces différents onglets représentent en quelque sorte le résultat de cette fusion entre le fait (article journalistique) et l'imaginaire (l'illustration). De même, à la sortie du film, certains cinémas disposaient d'un livret composé du « Journal de Bord des *Mille et Une Nuits* », accompagné d'images et de certains fragments du journal. Ce dernier est introduit en ces termes : « Par un pur hasard, les pages manuscrites d'un journal de bord des *Mille et Une Nuits* se sont retrouvées entre les mains des producteurs du film. Malgré les pleurs du réalisateur qui a nié être l'auteur de ce journal, des experts réputés ont confirmé qu'il l'est sans équivoque. Nous présentons des extraits du journal dans ce dossier de presse car il nous semble constituer un solide matériel pour accompagner le film ». (Livret *Les Mille et Une Nuits*, accompagnant la sortie du film, p. 4) Le livret est présenté avec ironie comme un document archéologique retrouvé par le pur hasard. On retrouve un frottement entre réalité et fiction dans ce « solide matériel pour accompagner le film ». Le réalisateur en même temps qu'il recherche plusieurs façons de raconter dans son film utilise des matériaux variés que l'on pourrait considérer comme la métafiction qui « accompagne le film ».

³⁵⁵ Miguel Gomes, entretien réalisé par Antonio Preto, à Lisbonne, 29 Novembre 2014, in *Les Cahiers du cinéma*, n°707, janvier 2015, p. 84.

l'épisode des « hommes de pouvoir » marque une opposition avec les images montrées au début du film. La combinatoire présente dans le recueil littéraire permet à Gomes de procéder à une collecte des récits de son temps sur les conséquences de la politique. Il construit son film en fonction de la logique du recueil pour réunir des récits hétérogènes qui transmettent sa propre lecture du réel qu'il transforme en utilisant la « méthode des trois colonnes ». La répétition et la variation thématique que nous retrouvons dans notre corpus dépendent de la logique du recueil et d'un usage de la combinatoire des récits. En poursuivant une étude de notre corpus, nous pourrions nous demander s'il est possible de retrouver une même logique de répétition dans le traitement du langage.

2. La répétition du *katham* : qu'est-ce qui s'est passé ?

En étant attentifs à la pratique d'un discours de répétition, nous analyserons la logique narrative de transmission des récits basée sur la répétition d'une formule. Parce que les récits enchâssés sont insérés dans un récit-cadre, ils peuvent s'intégrer dans une logique narrative. La production d'un récit enchâssé serait-elle liée à une attente de réponse de la part du narrataire ? Quelle est la fonction d'un récit enchâssé introduit par une formule répétitive interrogative ? Nous identifierons des schémas narratifs spécifiques dans lesquels il est question d'une répétition d'un questionnement et donc d'une construction d'un lien de causalité dans le récit-cadre.

a) Le *katham* et le lien de causalité

Les cinq traités du *Pañcatantra* contiennent tous le même schéma narratif qui introduit les récits enchâssés. Ce schéma se base sur une demande : « comment ? » (*katham* en sanskrit) qui incite à la narration et à l'explicitation. C'est une logique du langage bien définie : le narrateur évoque une formule (dont l'origine est annoncée comme imprécise : « on dit »), c'est un axiome qui renvoie directement à la fin du conte sur le point d'être raconté. Ce sont les conséquences des événements racontés dans le conte qui sont résumées dans les formules d'introduction. Le narrataire va vouloir obtenir du narrateur qu'il raconte l'ensemble des événements qui l'ont amené à en arriver à cette conclusion. Le récit-cadre du *Pañcatantra* introduit les récits en appliquant toujours ce même schéma répétitif :

Car on dit :

L'homme qui veut se mêler des choses qui ne le regardent pas va à sa perte, comme le singe qui arracha un coin.

Comment cela ? dit Damanaka. Karaṭaka dit³⁵⁶.

Ces formules répétitives (« on dit », « comment cela ? ») sont systématiques, elles mettent en place le second niveau de narration. Le récit enchâssé dans les « débats par contes » et l'acte même de répétition sont implicites dans les *kathā* et c'est précisément ce « comment » qui crée les récits. L'enchâssement des récits se systématise par la répétition d'une demande d'explicitation. Le mouvement dans le *Vetāla* semble inversé par rapport au *Pañcatantra*. Ce n'est pas l'axiome et l'indication de la conclusion du conte qui introduisent le récit avec (la formulation *katham* ?), le récit est imposé par le vampire qui (comme il vient hanter les cadavres) s'accroche avec ténacité au cadavre transporté par le roi. Il l'incite à l'écoute, il l'apostrophe et encadre ses récits en employant des formules répétitives (« Je vais vous raconter une histoire », « Écoutez »). Le *katham* apparaît à la fin du récit lorsque le vampire construit des pièges avec ses interrogations. Le *Vetāla* serait un miroir déformant du *Pañcatantra* puisque leurs logiques s'opposent en ce sens, la conclusion du récit n'est pas révélée sous la forme d'un axiome avant la performance orale du récit enchâssé, mais au contraire la conclusion finale est soustraite au récit et doit être retrouvée par le narrataire. C'est le *vetāla* qui adresse le *katham* à son narrataire, à l'inverse du *Pañcatantra* où le narrataire interroge le narrateur³⁵⁷, la dialectique est inversée. Dans le *Vetāla*, l'auteur propose que le savoir soit transmis par l'interrogation, par l'énigme. La réponse correcte justifiée par la morale et le droit suffit à faire disparaître le vampire : « Quand le roi eut parlé, le vampire, maître en magie, quitta l'épaule du roi grâce à ses pouvoirs secrets et retourna en son repaire, sur l'arbre. Et le roi l'y suivit comme auparavant³⁵⁸ ». La parole dite suffit à provoquer l'action et c'est cette conclusion à chaque fin de récit qui place la parole dans un espace de répétition. Cette répétition insiste sur la détermination du roi mise à l'épreuve pour accomplir la tâche fixée, mais aussi celle du *vetāla* dont le récit et les interrogations répétitives contribuent à empêcher le roi d'aller à sa perte. La détermination est double et la répétition apporte une force à l'action et à la parole. Ces recueils donnent accès à une pratique du langage théorisée et structurée à partir d'un enchâssement littéraire.

³⁵⁶ *Pañcatantra*, op.cit., p. 57. Texte original, p. 8 : « avyāpāreṣu vyāpāraṃ yo naraḥ kartumicchati | sa eva nidhanaṃ yāti kīlotyāṭīva vānaraḥ | damanaka āha | kathametata | so' bravīt ».

³⁵⁷ Il faut néanmoins souligner que dans le *Pañcatantra* le narrateur invite le narrataire à s'interroger sur le sens d'une formule introduite par : « car on dit... » qui va entraîner le récit à venir, mais il ne questionne jamais directement le narrataire sur la signification générale de son récit comme le *vetāla* dans la mesure où il annonce dès le départ, le sens qu'il veut donner à son récit.

³⁵⁸ Somadeva, *Les Contes du vampire*, op.cit., p.119. Texte original, p. 449 : « ityuktavākyasya mahībhṛtoṃ'sānmāyī svaśaktyaiva tadā jagāma | svaṃ dhāma vetālavaraḥ sa rājāpyetaṃ punaḥ pūrvavadanvagacat ».

Le Décameron propose un autre rapport à l'acte de narration qui n'est pas formulé exactement comme dans les « débats par contes » du *Pañcatantra* avec l'introduction d'un *katham*. Pour Shklovsky qui considère que *Le Décameron* développe un enchâssement de « narration pour la narration », « les divers épisodes du recueil ne sont PAS LIÉS entre eux par l'unité des personnages. Bien plus. Nous n'y voyons pas encore de personnage, toute l'attention se portant sur l'action et l'acteur d'affabulation. [...] On a un lien beaucoup plus fort entre action et acteur dans *Les contes de Canterbury*³⁵⁹ ». En effet, les récits n'ont pas un lien direct avec l'action vécue par la *brigata*. Aucune action n'est interrompue comme dans le *Vetāla* et aucune stratégie politique n'est exposée comme dans le *Pañcatantra*. Les récits renvoient à un ailleurs géographique, historique et social. Ils s'intègrent dans le système organisé par la *brigata* mais n'ont pas un rapport étroit avec les actions et le présent de la *brigata*. La fiction serait envisagée par la *brigata* comme une « feintise ludique partagée » sans le désir de piéger les autres narrataires, mais en donnant des exemples des pièges de la fiction dans les récits enchâssés. Ces derniers sont introduits dans ce système de répétition mis en place dans une installation du quotidien : « Même la répétition la plus mécanique, la plus quotidienne, la plus habituelle, la plus stéréotypée trouve sa place dans l'œuvre d'art, étant toujours déplacée par rapport à d'autres répétitions, et à condition qu'on sache en extraire une différence pour ces autres répétitions³⁶⁰ ». C'est dans le quotidien de la *brigata* que se situe la répétition. Ce schéma de répétition dans le récit-cadre peut favoriser un questionnement sur la société qui apparaît dans les nouvelles racontées. Les récits racontent *ce qui s'est passé* dans la société que la *brigata* a connue (que Boccaccio a connue), et c'est autour de cette question que Gilles Deleuze relève des variantes dans la nouvelle, le conte et le roman en abordant la question du temps :

L'essence de la « nouvelle », comme genre littéraire, n'est pas très difficile à déterminer : il y a nouvelle lorsque tout est organisé autour de la question « qu'est-ce qui s'est passé ? Qu'est-ce qui a bien pu se passer ? » Le conte est le contraire de la nouvelle parce qu'il tient le lecteur haletant sous une tout autre question : qu'est-ce qui va se passer ? Toujours quelque chose va arriver, va se passer. Quant au roman, lui, il s'y passe toujours quelque chose, bien que le roman intègre dans la variation de son perpétuel présent vivant (durée) des éléments de la nouvelle et du conte³⁶¹.

Nous pouvons nous interroger sur la pertinence des définitions de Deleuze en ce qui concerne les contes indiens dans la mesure où il est possible de retrouver plusieurs temporalités : dans le *Vetāla*, le vampire raconte ce qu'il va se passer (quelle est la fin du conte ?

³⁵⁹ Victor Shklovsky, *Théorie de la prose*, op.cit., p. 101.

³⁶⁰ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 375.

³⁶¹ Gilles Deleuze, « 1874 – Trois nouvelles, ou « qu'est-ce qui s'est passé ? » in *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 235.

Comment cela va se finir ?). Le vetalā met ainsi à l'épreuve son narrataire en lui demandant de deviner la fin d'un conte et provoque une rupture dans la temporalité centrée sur la recherche de la suite de l'action (comme dans la définition du conte de Deleuze). Dans un autre recueil sanskrit de nouvelles, le *Daśakumāracarita*, les dix princes racontent *ce qui s'est passé* (qu'est-ce qu'ils ont fait ?) et restitue le passé méconnu. Les récits dans le texte de Daṇḍin ne sont-ils pas centrés sur la narration d'un passé pour transformer le présent ? Le récit est introduit dans un présent où tout peut encore changer. Dans le récit-cadre du *Daśakumāracarita* de Daṇḍin tout change : les princes réussissent à conquérir le trône après avoir raconté et écouté leurs propres récits : la connaissance du passé leur permet d'envisager l'avenir et de mettre en place une stratégie à partir de la collecte d'éléments racontés. La dichotomie entre le questionnement sur le passé dans la nouvelle et sur le futur du récit dans le conte est questionnée par Deleuze, mais il affirme lui-même que l'on ne doit pas nécessairement s'aligner sur ces catégories :

On aurait tort toutefois de réduire ces différents aspects aux trois dimensions du temps. Quelque chose s'est passé, ou quelque chose va se passer, peut désigner pour leur part un passé tellement immédiat, un futur tellement proche, qu'ils ne font qu'un (dirait Husserl) avec des rétentions et protentions du présent lui-même. La distinction n'en reste pas moins légitime, au nom des différents mouvements qui animent le présent, qui sont contemporains du présent, l'un se mouvant avec lui, mais un autre le rejetant déjà dans le passé *dès qu'il* est présent (nouvelle), un autre l'entraînant dans l'avenir *en même temps* (conte³⁶²).

Il y a une telle proximité entre « quelque chose s'est passé » et « quelque chose va se passer » qu'une coexistence entre contes et nouvelles est fréquente dans le recueil de Boccaccio, ainsi qu'une rencontre possible entre fiction et Histoire (sur les faits des gentilshommes et des hommes politiques de l'Italie de Boccaccio). Il peut être intéressant pour un conteur comme Boccaccio de brouiller les rapports au temps : qu'est-ce qui serait du domaine du conte, de la nouvelle, de l'Histoire ? Il serait important aussi de s'interroger sur le sens de faire intervenir plusieurs temporalités. Même si le récit raconte *ce qui s'est passé*, n'est-il pas perpétuellement transformé par le présent dans lequel s'inscrit la performance orale ? Ces récits racontés suspendraient le présent et inévitablement pourraient être amenés à le transformer. L'enchâssement et la répétition participeraient à une mise en crise perpétuelle du présent lorsque la question « qu'est-ce qui s'est passé ? » ou « qu'est-ce qui va se passer ? » se répète et introduit les récits. L'action de répétition d'un récit enchâssé permet de faire resurgir des morceaux qui avaient disparu, mais qu'il est nécessaire de faire resurgir. Dans *Les Contes de Canterbury*, l'action du récit-cadre est calquée sur le mouvement du voyage (le récit ressemble

³⁶² *Ibid.*, p. 236.

au « trot du cheval » de la nouvelle de Boccaccio, s'il s'interrompt, le récit s'arrête). L'installation d'une répétition de l'acte de narration se place dans un mouvement plus aléatoire. Les narrateurs sont choisis par l'Hôtelier, mais il peut arriver qu'un narrateur ne raconte pas son récit et la répétition est mise en échec par Chaucer qui fait intervenir l'imprévu dans le récit-cadre. L'Hôtelier (« the Host ») ordonne au Cuisinier (« the Cook ») de Londres, endormi d'ivresse de raconter un récit : « Faites-le avancer, et comme pénitence / Il nous dira un conte, foi d'hôtelier, / Même si son histoire ne pèse pas lourd³⁶³ ». S'ensuit une querelle entre l'Économe (the Manciple) et le Cuisinier saoul qui se conclut par la substitution du « Conte de l'Économe » : « Monsieur le Cuistot, intervient l'Économe, / Pour te mettre à l'aise, si nos compagnons / N'y voient aucune sorte d'inconvénient / Et que notre hôtelier me le permet, / Je remplacerai ton conte pour l'instant³⁶⁴ ». Le cadre ludique est encore plus important dans *Les Contes de Canterbury* où les personnages sont tenus de raconter pour participer à un jeu dont les règles ont été établies par l'Hôtelier. Puisque le Cuisinier ne raconte pas, il est exclu du jeu et remplacé par un autre narrateur comme dans un match : « Je le mets hors-jeu : tu peux dire ton conte / Pourtant, cher économe, tu y vas fort / En lui reprochant son vice en public / Peut-être qu'un jour il te revaudra ça³⁶⁵ [...] ». L'imprévu est fictionnalisé dans le texte de Chaucer par opposition avec la rigidité d'un système répétitif propre au recueil qui est rigoureusement appliqué dans *Le Décameron*. Le recueil de Chaucer semble alors se rapprocher plus directement des romans picaresques dont l'action de raconter a un lien avec les querelles et les actions dont les principaux acteurs sont les personnages-narrateurs. Le fait de raconter de manière répétitive interrompt ce mouvement, canalise les troubles et les conflits. Il y a répétition dans l'acte d'interrompre, dans le geste d'arrêter, comme le vetāla qui tente de suspendre les actions du roi³⁶⁶. La logique fictionnelle des recueils repose sur le langage de répétition et ses conséquences sur la temporalité : le récit enchâssé serait alors en mesure de produire des effets sur le récit-cadre et de combler un manque d'interprétation.

³⁶³ Geoffrey Chaucer, *Les Contes de Canterbury*, op.cit, p. 580. Texte original, op. cit., p. 282 : « Is that a cook of Londoun, with meschaunce ? / Do hym come forth, he knoweth his penaunce; / For he shal telle a tale, by my fey / Although it be nat worth a botey hey ».

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 581. Texte original, p. 282 : « “Wel,” quod the Maunciple, “if it may doon ese / To thee, sire Cook, and to no wight displese, / Which that heere rideth in this compaignye, / And that oure Hoost wole, of his curteisye, / I wol as now excuse thee of thy tale ».

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 582. Texte original, p. 283 : « Telle on thy tale; of hym make I no fors. / “But yet, Manciple, in feith thou art to nyce, / Thus openly repreve hym of his vice. / Another day he wole, peraventure, / Reclayme thee and brynge thee to lure [...] ».

³⁶⁶ La stratégie narrative du vetāla peut par ailleurs rappeler celle de Shéhérazade qui raconte aussi des récits pour interrompre les actions du narrataire, pour gagner du temps et tenter de faire évoluer une situation.

b) Le « récit de soi » : combler le manque d'interprétation

Le récit enchâssé comblerait un manque d'interprétation dans un contexte où le narrataire réclame un récit. Ainsi, il est possible de rencontrer dans les recueils à enchâssement des récits qui transmettent l'expérience de soi et restituent le passé d'un personnage intradiégétique. Le *Daśakumāracarita* est principalement composé de « récits de soi ». Ces récits enchâssés traduisent l'expérience d'un personnage, à la différence du *Pañcatantra* et du *Vetāla* qui contiennent des contes didactiques, illustrant des principes de science politique sans l'intervention de « récits de soi ». Les axiomes précédant le récit sont absents, seul demeure la demande d'explicitation en vue de combler un manque. Le voyage que le prince n'a pas vu, il veut en entendre le récit. Il veut combler les lacunes de son expérience en écoutant celle des autres. Le texte se compose d'analepses répétées dans la première partie qui retracent les aventures manquées :

Mon cher Somadatta ! C'est donc toi ! » Ils s'assirent à l'ombre fraîche d'un pumnāga, et Rājāvāhana le pressa de questions : « Tout ce temps, mon ami, en quel lieu, de quelle manière l'as-tu passé ? Où vas-tu donc ? Cette jeune femme, cette escorte ? Raconte ! La vue de son ami calma l'anxiété fiévreuse de Somadatta, qui joignit les mains à son front et conta donc ses aventures sur un ton plein de modestie³⁶⁷.

Le prince justifie l'abandon de ses compagnons par un récit, mais veut connaître la vérité, ce qui lui a échappé en écoutant les récits :

Mon devoir me commandait d'aider le brahmane. Mes amis n'auront pas plutôt vent ce de projet qu'ils chercheront à m'en dissuader par tous les moyens, me suis-je dit. C'est pourquoi j'ai disparu pendant votre sommeil. À mon réveil, qu'avez-vous donc songé ? En quels lieux m'avez-vous été chercher ? Et toi, Puspodbhava, où t'a conduit ton voyage solitaire ? » Puspodbhava éleva respectueusement les mains jusqu'à son front et conta ses aventures sur un ton plein de modestie³⁶⁸.

Il y a une évolution dans la seconde partie du texte de Daṇḍin dans la mesure où les récits racontés sont retranscrits sans la formulation d'une interrogation, le questionnement étant devenu implicite (« que s'est-il passé en l'absence de Rājāvāhana ? »). Même si le récit entend répondre à cette question qui n'est pas formulée explicitement, il n'est plus seulement question de restituer la participation à un « débat par contes », mais de proposer une écriture plus

³⁶⁷ Daṇḍin, *Histoire des dix princes*, traduit du sanskrit par Marie-Claude Porcher, Paris, Gallimard, 1995, p. 82. Texte original, Daṇḍin, *Daśakumāracarita*, Mumbai, Sharadakridan press, 1822, p. 84: « vayasya bhūsurakāryaṃ kariṣṇurahaṃ mitragano viditārthaḥ sarvathāntarāyaṃ kariṣyatīti nidgitānbhavataḥ pāriṭyajya niragāṃ | tadānu prabuddho vayasyavargaḥ kimiti niśvitya madanveṣaṇāya kutra gatavān | bhavānekākī kutra getah' iti | So'pi lalāṭataṭacumbadañcaliputaḥ savinayamalapat | iti śrīdāṇḍinaḥ kṛtau daśakumāracarite somadattacaritam nāma tṛtīya ucchvāsaḥ ».

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 87. Texte original, p. 92.

élaborée (l'écriture d'un conte raconté par Mantragupta sans l'usage d'un phonème labial rappelle la *Disparition* de Georges Perec), et d'insister sur le *rasa* amoureux (les contes accumulent les tentatives de conquêtes amoureuses au même niveau que les conquêtes du pouvoir). En même temps que le récit raconté répond à la question « que s'est-il passé ? », il devient aussi un récit esthétisant dont les commentaires du prince Rājavahana vont attester la qualité poétique. Dans le *Daśakumāracarita*, il n'est pas seulement question de la restitution d'un passé (d'une ellipse), mais d'un prétexte à la pratique d'une narration esthétisante qui intègre la notion de plaisir des mots.

Dans *Les Contes de Canterbury*, nous retrouvons aussi des « récits de soi » qui illustrent l'expérience d'un personnage intradiégétique. Nous pouvons tenir compte du prologue de la Bourgeoise de Bath qui retrace ses expériences matrimoniales, même si elle finit par proposer un conte qui restitue un univers fictionnel inspiré de la Geste de Bretagne. Pourtant, l'exemple le plus intéressant est celui de l'Assistant du Chanoine (the Canon's Yeoman) qui propose un conte sur les sources de son malheur. Après une longue chevauchée, les pèlerins sont rejoints par un nouveau personnage (un chanoine à l'allure « désinvolte ») accompagné de son assistant. Ce n'est pas le Chanoine qui va raconter un récit, mais l'Assistant du Chanoine. Il doit produire un récit en réponse à cette question : « Quelles sont les raisons qui ont conduit le Chanoine et son assistant à avoir une allure si étrange ? » Il va dire la vérité sur son maître et sur son propre sort :

Ah ! Si seulement Dieu m'avait accordé / Le génie de tout vous dire de cette science ! / Mais je vous en dirai quelques aspects. / Mon maître parti, je pourrai tout dire. / Je vous révélerai tout ce que je sais [...] Voici sept ans que je suis avec le Chanoine / Sans être plus avancé dans son savoir / J'y ai perdu tous les biens que j'avais / Et Dieu sait que je ne suis pas le seul³⁶⁹.

C'est le seul récit du « je », dans *Les Contes de Canterbury*, qui intègre un « homme-récit ». Dans une logique proche du *Daśakumāracarita* de Daṇḍin, l'assistant va témoigner de son expérience, de ce qu'il a vu : de l'escroquerie pratiquée par les alchimistes. Il est intéressant de noter que ce conte n'aurait pas de sources antérieures, mais proviendrait de l'imagination de Chaucer et c'est sans doute pour ces raisons que ce conte traduit plus directement l'expérience que les autres, établissant un lien de causalité plus étroit entre le récit-cadre et le récit raconté. Le récit de l'expérience explicite le sort d'un personnage et permet de donner une explication

³⁶⁹ Geoffrey Chaucer, *Les Contes de Canterbury*, op.cit., p. 557. Texte original, p. 272. « Now wolde God my wit myghte suffise / To tellen al that longeth to that art! / But natheles yow wol I tellen part. / Syn that my lord is goon, I wol nat spare; / Swich thyng as that I knowe, I wol declare. [...] With this Chanoun I dwelt have seven yeer, / And of his science am I never the neer. / Al that I hadde I have lost therby, / And, God woot, so hath many mo than I. »

en faisant ressortir une « discordance : le « l'un à cause (*dia*) de l'autre³⁷⁰ » fréquente dans toutes sortes de fiction. Le lien de causalité que Genette nomme le « voilà pourquoi » permet à un personnage de raconter son histoire en vue d'apporter des informations manquantes dans le présent de la narration³⁷¹ (les romans du XIX^e siècle en font souvent usage³⁷²). Alors qu'il est absent dans les deux autres films de la *Trilogie*, nous retrouvons ce type de récit qui introduit un lien de causalité plus particulièrement dans *Les Mille et Une Nuits* de Pasolini dans la séquence de la rencontre de Tagi, Shahzamàn et Yunàn. Tagi recueille les récits des hommes qu'il rencontre, celui d'Aziz lui racontant ses malheurs et ceux des deux moines qu'il questionne en se présentant comme un jeune homme en apprentissage :

- Vous êtes frères, n'est-ce pas ?
- Nous ne sommes pas frères de chair, mais frères en Dieu.
- Pourquoi vous êtes-vous fait saints et allez-vous comme des moines ?
- Pour servir Dieu.
- Qu'est-ce qui vous a poussé à faire ça ? Cela vous distrairez et vous m'apprendrez quelque chose de bon, à moi qui suis très jeune.
- Si cela peut grandir la gloire de Dieu, je te raconterai mon histoire³⁷³.

Le jeune homme réclame une explication du présent, de ce qu'il voit. Les deux récits de Shahzamàn et Yunàn vont répondre à la question : « qu'est-ce qui vous a poussé à devenir moine ? ». Comme dans le *Daśakumāracarita*, le présent de la narration doit être une révélation du passé, d'un passé qui a échappé et que le récit va révéler. Par ce choix, Pasolini adapte un enchâssement du récit dans son film en insistant sur le lien de causalité entre récit-cadre et récit enchâssé. Les deux histoires racontées par Shahzamàn et Yunàn ont une fonction particulière dans le film dans la mesure où elles restituent le voyage de chacun des protagonistes et sont donc des récits de la découverte d'un ailleurs (tant imaginaire que réel). Les expériences de voyages et les péripéties des protagonistes doivent permettre de répondre à la question du narrataire « Qu'est-ce qui vous a poussé à faire ça ? » (à devenir moine). Ce procédé augmente la curiosité du spectateur et c'est cette curiosité du récit que Pasolini recherche dans le recueil arabe. Cette curiosité s'associe à ses propres recherches sur l'Orient : sa poétique, ses images,

³⁷⁰ Paul Ricoeur, *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 88.

³⁷¹ Nous pouvons faire référence au *Joueur d'échecs* (1943) de Stefan Zweig dans lequel un personnage mystérieux raconte le récit de son passé pour indiquer au narrateur les raisons pour lesquelles il ne peut jouer aux échecs.

³⁷² Par exemple dans *Le ventre de Paris* de Zola et *Le colonel Chabert* de Balzac que nous analysons dans le chapitre 4 de notre étude.

³⁷³ Pier Paolo Pasolini, *Les Mille et Une Nuits*, op.cit., [1 : 18 : 54]

- Dite un pò ma voi siete fratelli ?
- No, non siamo fratelli carnali, ma siamo soltanto fratelli in Dio.
- Ma come mai vi siate fate santi e viene andate in giro come monacale alle mosse ?
- Per servire Dio. Perché non mi raccontate cosa vi è successo e vi ha condotto a questo punto ? Così potrete distrarmi e a lo stesso tempo potrete insegnare qualcosa di buono a me che sono tanto giovane.
- Se questo può servir a rendere più grande la gloria di dio, ti racconterò la mia storia.

et ses rituels. Dans ces deux récits, on retrouve précisément des séquences surnaturelles (en particulier lorsque le démon porte Shahzamàn dans les airs et le transforme en singe dans le désert) mêlées à des séquences quasi anthropologiques (dans les temples du Népal). Le premier récit de Shahzamàn raconte comment il a été victime d'une malédiction et le second récit raconte comment Yunàn a lui aussi été victime d'une prophétie. Le lien de causalité entre le récit-cadre et le récit enchâssé a deux fonctions : satisfaire la curiosité du spectateur et représenter les péripéties des personnages pouvant donner une explication à la situation des protagonistes dans le récit-cadre. Le récit enchâssé devient ainsi un moyen de donner une réalité aux malheurs des personnages qui resurgissent dans le récit-cadre parce qu'ils ont transformé la vie des deux hommes.

Ces récits décrivant les malheurs d'un personnage peuvent faire penser au film de Gomes qui rassemble des récits de détresse, mais cette fois en laissant de côté les fables et les contes. Cette caractéristique propre à l'enchâssement qui instaure un lien de causalité permet à Gomes d'enquêter sur la crise économique de son pays en tentant de « nou[er] le filet que forment en fin de compte toutes les histoires rassemblées³⁷⁴ ». Dans *Les Mille et Une Nuits*, Miguel Gomes reproduit l'enchâssement oriental et son lien de causalité pour enquêter sur son présent³⁷⁵ et pour questionner la crise de son époque en insistant sur les difficultés de représentation de la crise auxquelles il se heurte en tournant son film. Tout le projet du film va être de tenter de répondre à cette question : « que s'est-il passé ? ». Les fragments de journaux mêlés à des récits fabuleux tentent de proposer des réponses. Si la macro-structure met en crise le présent pour saisir les ramifications du réel, les récits enchâssés participent à la répétition de la question « que s'est-il passé ? » comme dans la scène de la juge qui interroge les témoins et écoute leur propre récit dans le premier volet. La juge pour comprendre ce qui s'est passé doit rassembler les témoignages et il semble qu'elle échoue dans son rôle, submergée par l'émotion. Elle mène un débat juridique pour connaître la vérité, mais échoue dans son enquête dans la mesure où elle se trouve impuissante face au chaos qu'elle entrevoit. « L'histoire du coq et du feu » développe plus longuement le *katham* oriental en mettant en scène une performance orale à partir de la mise en scène d'un jugement. Autour de la cage du coq, un groupe est réuni et accueille le juge et son greffier qui arrivent en chantant et en jouant de l'accordéon :

³⁷⁴ Walter Benjamin, « Le narrateur », *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 284.

³⁷⁵ Gomes n'adopte pas la même approche que Pasolini qui propose une lecture indirecte du présent (une lecture du passé médiéval pour analyser les transformations de la société de consommation). Au contraire, il tente d'adopter une démarche plus directe en créant son propre recueil d'histoires et en faisant en sorte que son époque soit racontée directement.

Le Juge dit : - Étant le seul juge du district à comprendre le langage des animaux, je te somme, ô coq matinal, de présenter une bonne raison pour avoir perturbé le sommeil des hommes. Et sans bonne excuse pour avoir chanté à ces heures indécentes, sache que tu finiras dans la casserole que tu vois et que je te mangerai avec du riz en compagnie du greffier au vorace appétit. Parle, coq !

Le coq dit : - Monsieur le Juge, je suis heureux de vous voir par ici. C'est dans l'intérêt commun des bêtes et des hommes que je me réveille avant les autres coqs, ce qui d'ailleurs, me fatigue beaucoup. Comme les juges comprennent le langage des animaux moi aussi je possède un don : celui de prévoir de grands malheurs. C'était pour les éviter que j'ai tenté dernièrement de réveiller les hommes. [...] Voici ce qui s'est passé à Resende ces derniers jours³⁷⁶.

Comme Shéhérazade, le coq doit raconter un récit pour être épargné et pour cela il reprend la logique du *katham* sanskrit : que s'est-il passé pour que le coq réveille tous les jours les habitants du village ? Le récit enchâssé nous donne la réponse. Les récits et les performances orales vont mettre en place une herméneutique du récit. Le coq raconte l'origine des incendies dans la montagne causés par la jalousie d'une jeune fille. L'enchâssement en produisant un système de variation et de répétition contribue à agencer des éléments hétérogènes qui demeurent liés par des analogies et des oppositions thématiques. Il n'agence pas seulement des éléments hétérogènes, mais introduit aussi un questionnement inséré dans un système de répétition. Raconter « ce qui s'est passé » dans les recueils et dans les adaptations filmiques revient à vouloir atteindre une connaissance, à vouloir combler un manque. Pour répondre à une demande d'interprétation, les narrateurs font usage de différents paradigmes qui vont être connectés aux récits enchâssés. Nous identifierons les énoncés proverbiaux qui vont devenir des « outils argumentatifs » au sein des recueils.

3. Proverbes et formules orales : diffusion linguistique et mémorisation

Les « débats par contes » sanskrits se forment à partir d'un usage particulier des proverbes. Nous retrouvons l'usage d'une parole proverbiale qui « constitue un mode spécifique de communication³⁷⁷ » particulièrement dans les cultures orales. Dans les recueils sanskrits, l'usage de proverbes contribue à la reproduction d'un contexte d'oralité. Parce qu'il

³⁷⁶ Miguel Gomes, *Les Mille et Une Nuits, L'Inquiet*, 1, op.cit., [1 : 07 : 45]

- Sendo o único juiz que entende a fala dos bichos, Obrigó-te ó galo madrugador apresentar uma boa razão para ti a perturbar o sono dos homens. E, sem uma boa desculpa para cantar nestas horas indecentes, fica a saber que acabaras na panela que vê e que te comerei com arroz ao escrivão com apetite voraz. Fala, galo !

- Doutor juiz, fico contente por te ver aí. É por interesse comum de bichos e homens que tenho madrugado antes dos outros galos, o que aliás me têm deixado muito cansado. E que tal como o juiz tem a capacidade de entender a fala dos bichos, também eu tenho um dom particular : o de prever grandes desgraças. Era para evitá-los que tentei nos últimos dias acordar os homens [...] É isso que passou em Resende nestes últimos dias.

³⁷⁷ Firmin Rodegem, *Paroles de sagesse au Burundi*, Louvain, Peeters, 1983, p. 121.

s'agit d'un « mode spécifique de communication », le proverbe est introduit dans le recueil et s'affirme en tant qu' « outil argumentatif ». Dans le recueil de contes, il est fréquent de retrouver ces formules orales comme le souligne Renou : « comme l'épopée, le conte charrie une masse de strophes gnomiques³⁷⁸ ». Nous questionnerons particulièrement l'usage de ces formules par les narrateurs dans le recueil. Peuvent-elles avoir des conséquences sur la réception d'un récit ? Le proverbe serait-il un « mot d'ordre » qui donnerait une orientation à l'action ?

a) Axiomes et mémorisation : normalisation de la conduite

La fonction persuasive du proverbe est visible dans le *Pañcatantra* notamment dans le récit enchâssé « Les aventures de Devaśarman » raconté par Damanaka. Le proverbe sous la forme d'un śloka va justifier une action. Ainsi, Ācchādhūti veut dérober l'argent de Devaśarman (un mendiant religieux) au moyen de paroles trompeuses en devenant son disciple. Il influence Devaśarman en ayant recours à des proverbes : « Car on dit : celui qui n'a pas de désirs ne peut pas être possesseur, celui qui n'est pas amoureux ne peut pas aimer la parure, celui qui n'a pas d'esprit ne peut pas parler agréablement, celui qui parle franchement ne peut pas être un trompeur³⁷⁹ ». Les « paroles proverbiales » initialement conçues pour « améliorer et instruire les voyageurs³⁸⁰ » pendant l'Antiquité sont introduites dans le *Pañcatantra* par des formules telles que : « uktam ca » (on dit). Nous retrouvons dans le recueil « un rituel discursif pour manifester l'avènement d'un proverbe³⁸¹ » et la construction d'un discours persuasif capable d'influencer le narrataire. Devaśarman se fie aux mots d'Ācchādhūti qui donnent une interprétation des désirs, de l'intelligence et de la conduite de l'homme. Cette situation de communication mise en fiction révèle la manière dont il est possible d'induire en erreur. La suite du conte va en effet démontrer de quelle façon le jeune voleur va abuser de la crédulité du religieux en prétendant vouloir se détacher du monde et en recherchant une ligne de conduite. Les proverbes prononcés par le religieux sont majoritairement śivaïtes et tentent d'insuffler des indications, une voie possible pour échapper aux renaissances. Il enseigne à Ācchādhūti la formule de Śiva et effectue un rituel sur la tête du liṅga. Le lecteur sait par avance que les paroles du religieux n'auront aucun effet sur Ācchādhūti puisqu'il est le piègeur et qu'il

³⁷⁸ Louis Renou, *L'Inde Classique, tome I*, Paris, Maisonneuve, 1953, p. 72.

³⁷⁹ *Pañcatantra*, op.cit., p. 82. Texte original, p. 30 : « uktam ca | nāvidagdhāḥ priyaṃ brayāt sphuṭavaktā na vañcakaḥ niḥsṛḥo nādhikārī syānnākāmī mañḍanapriyaḥ ».

³⁸⁰ Anna Maria Ieraci Bio, *Le concept de paroimiva / proverbium dans la haute et la basse antiquité*, in *Richesse du proverbe*, sous la direction de François Suard, Claude Buridant, II, Lille 1984, p. 115

³⁸¹ Jean Cauvin, cité par Mamoussé Diagne, *Critique de la raison orale : les pratiques discursives en Afrique noire*, Paris, Karthala, 2005, p. 65.

emploie le proverbe pour induire en erreur son interlocuteur. Parce qu'il a réussi à susciter la confiance du religieux, Ācchādhūti dérobe l'argent de Devāsarma pendant le bain de ce dernier dans la rivière.

Les proverbes sont la traduction d'une série d'évènements reliés entre eux. Ainsi, « l'énoncé proverbial est le résultat d'expériences diverses, produites en amont, et entre lesquelles il établit un lien³⁸² ». L'établissement d'un lien entre plusieurs expériences et plusieurs actions construit la signification du proverbe : si tel sujet n'avait pas agi de telle sorte alors il aurait échappé à ce résultat final. Le proverbe (cette formule orale introduite dans le recueil) met en avant des règles de conduite destinées à une communauté. Ce sont les actions conformes à la morale qui sont énoncées. Selon Deborah Tannen : « Dans la tradition orale, il n'est pas présumé que les expressions contiennent un sens en elles-mêmes, dans un sens qui peut être analysé. Chaque mot est un outil efficace pour déjà signaler une signification sociale partagée³⁸³ ». Ces expressions ont une signification spécifique en fonction du contexte socio-culturel. Lorsque la littérature intègre ces paroles collectives, le sens de ces expressions est transposé dans la fiction. Les protagonistes deviennent ainsi les instruments du proverbe qui illustre la normalisation d'une conduite. Pour Ludwik Sternbach, lorsqu'un récit raconté contient des proverbes ou sentences, il s'agit d'une fable : « une fable est donc un conte feint ou une histoire destinée à renforcer certains préceptes moraux³⁸⁴ ». Les proverbes et aphorismes indiens ont été réunis dans le *Subhāṣitasamgraha* (du IX^e au X^e siècle) en raison de leur imprégnation dans la société indienne. La compilation de ces expressions par écrit est un supplément à la lacune mnésique. Ces proverbes et aphorismes sont mémorisés par l'écrit dans la mesure où ils ont un lien direct avec la société indienne et ses traditions de sorte qu'ils fonctionnent en « peignant l'atmosphère de la vie indienne, les habitudes générales du peuple et l'éthos indien, comme il était compris et pratiqué au Cachemire³⁸⁵ ». Les proverbes sont

³⁸² Mamoussé Diagne, *Critique de la raison orale : les pratiques discursives en Afrique noire*, Paris, Karthala, 2005, p. 67.

³⁸³ Nous traduisons : Deborah Tannen, « Implications of the Oral/Literate Continuum for Cross-Cultural Communication », in *Current Issues in Bilingual Education*, sous la direction de James E. Alatis, Washington, DC, Georgetown University Press, 1980, p. 327 : « In oral tradition, it is not assumed that the expressions contain meaning in themselves, in a way that can be analyzed out. Rather words are a convenient tool to signal already shared social meaning ».

³⁸⁴ Nous traduisons : Ludwik Sternbach, *Aphorisms and proverbs in the Kathā-sarīt-sāgara*, Lucknow, India, Akhila bhāratīya samskrit parishad, 1980, p. 4. « A fable is thus, a feigned tale or a story intended to enforce some moral precepts ».

³⁸⁵ Nous traduisons : *Ibid.*, p. 5 : « depicting the atmosphere of Indian life, general habits of the people and the Indian ethos, as it was understood and practised in Kashmir ».

réunis dans ces recueils et interviennent à des moments stratégiques dans le récit pour illustrer la fonction persuasive de la parole et mettre en place un discours normatif.

b) Le *proverbium* : un phénomène de diffusion linguistique populaire

Il est important de noter l'influence de la sentence et du proverbe dans les recueils littéraires du Moyen-Âge. En référence au *Candelabrum* de Bene da Firenze, la *sententia* et le *proverbium* ont en commun la concision formelle (la *brevitas*). Une différence les sépare : le *proverbium* est une expression brève dont le contenu est généralement accepté, alors que la *sententia* est généralement rattachée à une morale, une éthique. Le premier traduit l'expérience commune et se transmet par sa diffusion, alors que le second transmet une morale imposée par la tradition. Dans *Les Contes de Canterbury*, Chaucer rassemble des textes hétéroclites appartenant à tous les genres littéraires : il renvoie à des proverbes, à des citations de poèmes, à des *exempla*, aux évangiles pour commenter les fictions racontées. Il donne une signification à ces paroles qui peuvent sembler anodines, mais qui accompagnent toujours une action à venir. Dans « The Miller's Tale », après que l'étudiant a prédit un déluge au Meunier et lui propose de construire trois arches (pour lui, le Meunier et sa femme) dans le but de coucher avec sa femme, il lui dit ces mots : « Voilà ton programme : je n'ai plus le temps / de prolonger mon sermon davantage. / Comme on dit : « Bon sens se passe de discours ». / Sensé, tu n'as pas besoin de leçons. / Va, sauve nos vies : c'est ma seule requête³⁸⁶ ». Comme dans les recueils sanskrits, le proverbe (introduit par « comme on dit ») précède toujours une action et incite à l'application de cette action en se basant sur l'affirmation du « bon sens ». Pour empêcher une contestation éventuelle, le protagoniste invoque le « bon sens » et renvoie au propre du proverbe :

“Prêt à penser” ou “moralité en boîte”, condensant dans une réduction généralisante l'autorité morale ou l'expérience référée à la norme, le “proverbe” se présente globalement comme un énoncé autonome ou micro-récit ayant une organisation logique – régie fondamentalement par le principe d'implication -, de structure formulaire, caractérisée par des traits prosodiques et sémantiques, en rupture avec le discours continu³⁸⁷.

Le proverbe conclut le discours en produisant un langage de la norme et de l' « autorité morale ». En « rupture avec le discours continu », il marque une rupture dans l'action comme

³⁸⁶ Geoffrey Chaucer, *Les Contes de Canterbury*, op.cit., p. 125. Texte original, p. 73 : « Go now thy wey; I have no lenger space / To make of this no lenger sermonyng. / Men seyn thus, “sende the wise, and sey no thing”. / Thou art so wys, it needeth thee nat teche. / Go, save oure lyf, and that I the biseche ».

³⁸⁷ Claude Buridant, *Richesse du proverbe : le proverbe au Moyen-Âge*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1984, p. 2.

le récit enchâssé et maintient une orientation en mettant en relation les actions à venir du narrataire et l'« expérience normative » transmise. Dans *Le Décameron*, le proverbe³⁸⁸ renvoie aux paroles populaires diffusées dans des zones géographiques spécifiques. Il serait le « point d'intersection dans le discours, du savoir commun de la collectivité³⁸⁹ ». Dans la nouvelle sur Alberto da Bologna (I, 10), le proverbe intervient en tant qu'« annonce de diffusion linguistique³⁹⁰ ». Le proverbe³⁹¹ est une parole connue de tous, diffuse et collective. Les narrateurs renvoient fréquemment à ces phrases brèves et expriment ainsi leur propre rapport avec la tradition. L'expression « ho udito dire molte volte » (dans la nouvelle III, 4) revient souvent, comme dans le *Filocolo* (I, 2) de Boccaccio avec l'expression « suolsi dire » qui accompagne plusieurs proverbes. Il semble que ces phrases brèves « documentent la médiation rhétorique de ce phénomène³⁹² » (un phénomène de diffusion linguistique populaire). Boccaccio en copiant des références proverbiales insère le langage populaire dans son texte (un langage de l'oralité) en illustrant les conséquences sur les actions des personnages du langage de la tradition et de la norme sociale.

c) Réactualisation des proverbes : une lecture du réel

Les proverbes qui sont diffusés, répétés, acquis vont aussi être introduits au cinéma dans la mesure où les marques d'oralité se manifestent librement et directement par le son et l'image. Ces formules sont le résultat d'expériences diverses extraites de plusieurs témoignages de la réalité des mœurs et de la vie ordinaire implantée dans chaque société qui a son propre fonctionnement et ses propres règles. Dans *Le Pont du nord* (1981), Rivette filme deux personnages qui communiquent en se référant constamment au jeu et aux proverbes :

Encore un petit coup ! Une fois n'est pas coutume. Je (ne) sais pas si j'ai besoin de toi, mais je crois que parfois toi tu as besoin de moi. / Qui sait ? / Qui vivra verra [...] Tout ça Baptiste ça n'existe pas. Ça n'existe plus / Tout ça quoi ? / Le grand

³⁸⁸ Sur les proverbes dans *Le Décameron* : cf. Giuseppe Chiecchi, « *Sentenze e proverbi nel Decameron* », in *Studi sul Boccaccio*, IX, 1975-1976, Pier Massimo Forni, « *Come cominciano le novelle del Decameron* » in *AAVV, La novella italiana. Atti del congresso di Caprarola*, Roma, Salerno, 1989, pp. 689-700, et « *Retorica del reale nel Decameron* » in *Studi sul Boccaccio*, 17 1988, p. 183-202.

³⁸⁹ Paul Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris, Klincksieck, 1963, p. 326.

³⁹⁰ Nous traduisons : Giuseppe Chiecchi, « *Sentenze e proverbi nel Dec* », *Studi sul Boccaccio*, IX, 1975-6, p. 134 : « avviso di diffusione linguistica ».

³⁹¹ Citons par exemple ce proverbe que l'on retrouve dans le recueil de Boccaccio qui peut nous rappeler certains proverbes misogynes du *Pañcatantra* : « pour que de surcroît vous ne soyez pas visées par un proverbe que l'on entend communément partout- et qui veut que femme en toutes choses prenne toujours le pire ». [Boccace, *Le Décameron*, op.cit., p. 105] « Accio che per voi non si possa quello proverbio intendere che comunemente si dice per tutto, cioè che le femine in ogni cosa sempre pigliano il peggio ». [Texte original, op. cit., p. 270].

³⁹² Nous traduisons : Giuseppe Chiecchi, op.cit., p. 136 : « documentano la mediazione retorica di quel fenomeno ».

méchant loup, ma mère l'oie, le roi des chats, le vieux singe de la montagne, toute la ménagerie quoi ! / Vous oubliez les lions et les yeux³⁹³ .

Le jeu et l'usage des proverbes ajoutent une nouvelle interprétation au réel et une confusion dans la lecture du monde. Les deux femmes utilisent le langage du jeu et des proverbes pour tenter de comprendre ce qui se joue. Dans ce film, Rivette questionne les luttes entre le pouvoir et les hommes (les « lions et les yeux »), entre l'imaginaire et l'idéologie. Et dans cette mise en image d'une communauté, de différentes facettes de l'individu (entre la folie et la paranoïa), l'intervention des proverbes participe à l'établissement d'un discours sur la communauté (sur une génération trompée). Le répertoire des deux personnages est le proverbe qui a la même nature indéfinie que le pronom personnel « on ». À qui s'adressent ces formules ? À tout le monde, mais elles sont perpétuellement transformées quand elles sont réactualisées par le sujet. Pasolini réactualise à son tour les proverbes présents dans les recueils qu'il a adaptés au cinéma. Dans *Les Contes de Canterbury*, les proverbes sont intensifiés lorsqu'ils sont déclamés par un personnage. Si ces proverbes ont une signification dans le livre de Chaucer, il semble qu'ils aient une double signification dans le film de Pasolini. Ses propres films sont la traduction d'une lecture, un jeu d'appropriation de l'écrit. Ces formules annoncent à la fois un rapport au texte modifié par l'adaptation, mais aussi une volonté de réactualiser une signification de la parole qui, sous la forme d'un proverbe, devient une parole en manque de signification qui peut être sans cesse réemployée. Pasolini va réactualiser les proverbes collectés par Chaucer pour faire apparaître sa propre interprétation du texte. En tant que réalisateur du XX^e siècle, l'attention qu'il porte au Moyen-Âge anglais de Chaucer peut se lire comme une tentative de proposer un débat en questionnant une autre réalité. C'est précisément dans ce film que Pasolini s'attarde sur la conception du livre (dans le récit-cadre) et maintient l'*auctoritas* de Chaucer dont la présence demeure systématique dans le déroulement du film.

La figure de Boccaccio est absente dans *Le Décameron* de Pasolini à la différence des *Contes de Canterbury* centrés sur la figure de Chaucer (la caméra insiste sur le manuscrit et sur l'acte d'écriture). Lorsque Chaucer (joué par Pasolini) entre dans le marché au début du film, il reprend les mots de Chaucer qu'il reformule : « En riant, en plaisantant, on peut dire de grandes vérités³⁹⁴ ». Ces mots résument la démarche de Pasolini : il réactualise l'ironie de Chaucer, mais aussi invite au débat, à des interventions sur la question du collectif. Il veut apporter une interprétation du réel par l'utilisation des proverbes présents dans *Les Contes de Canterbury*

³⁹³ Jacques Rivette, *Le Pont du nord*, Bois-Colombe, les Films du Losange, 1982, [1 : 42 : 02].

³⁹⁴ Pier Paolo Pasolini, *Les Contes de Canterbury*, op.cit., [04 : 34] « E però tra scherzi e giochi, grandi verità si possono dire ».

comme dans *Les Mille et Une Nuits*. Au début de ce dernier film de la *Trilogie*, le texte est placé en exergue dans une démarche herméneutique qui se calque sur la forme spéciale du recueil arabe et sur son enchâssement oriental : « Toute la vérité n'est jamais dans un seul rêve, mais dans nombre de rêves³⁹⁵ ». Cette fois, le film n'est pas centré sur le rire (comme outil de description), mais sur une description onirique suscitée par la confusion du réel provoquée par l'enchâssement. Dans le recueil arabe, le lecteur plongé dans plusieurs récits s'enfonce dans une multitude de rêves. Pasolini restitue avec cette citation des sensations de lecture liées à la confusion cognitive provoquée par l'enchâssement. Il apporte sa propre interprétation des proverbes extraits des recueils et renvoie ainsi au genre du recueil gnomique qui rassemble les paroles d'une communauté. Il réactualise le « rituel oral » et la répétition des proverbes qui deviennent des outils d'interprétation. En faisant intervenir des paroles anonymes, courantes ou anciennes, Pasolini rassemble tout ce qui va permettre de saisir le réel, autant l'irrationnel que le rationnel, autant les paroles contemporaines qu'ancestrales.

Le système d'inclusion des récits propre à l'enchâssement dans le recueil médiéval favorise le rassemblement de récits hétérogènes, ainsi ce dispositif est imité, transformé afin de réunir les récits multiples et de les connecter entre eux. En reproduisant un enchâssement littéraire initialement formalisé dans les œuvres orientales, les réalisateurs de notre corpus expérimentent une forme qu'ils adaptent au médium filmique par le montage et par le traitement de l'image et du son. De même, pour filmer l'acte de raconter un récit, les réalisateurs s'inspirent du modèle des recueils de récits enchâssés dans lesquels l'on retrouve une fictionnalisation de la performance orale. Par la même occasion, la présence de l'auteur/réalisateur est fictionnalisée dans les œuvres (tant littéraires que filmiques) qui reviennent ainsi sur l'acte même de création, de collecte, d'encadrement des récits. La dimension métafictionnelle des œuvres de notre corpus nous permet d'introduire une réflexion sur la narration autour des différentes possibilités de transmission des récits et des effets d'un récit. En plus de la présence des auteurs/réalisateur dans l'espace auctorial, d'autres « présences orales » parcourent les œuvres pour transmettre des récits dont les effets sont fréquemment rendus visibles. Pour saisir les effets des récits enchâssés, le lecteur peut aussi lire le recueil en observant son système de répétition et de variation. Pour adapter les recueils de récits, Pasolini prend en compte cette fréquence de la reprise et de la variation et compose son propre « film-recueil » par le montage et l'association de fragments. Gomes s'inspire aussi

³⁹⁵ Pier Paolo Pasolini, *Les Mille et Une Nuits*, op.cit. [1 : 52 : 34]. « La verità intera non è mai in un solo sogno. La verità intera è in molto sogni ! ».

du système du recueil en collectant les « faits divers » et en réfléchissant à leur agencement. C'est par la répétition d'une formule ou bien d'un système de narration³⁹⁶ que les récits enchâssés sont introduits dans les œuvres. Cette répétition de la formule précède les recueils sanskrits et encadre les récits multiples. Lorsque le récit enchâssé est raconté après la formulation d'une question, il a pour fonction de combler le manque d'interprétation et de donner des informations manquantes. De même, un discours est répété dans les recueils de récits et dans les adaptations filmiques pour transmettre des paroles de mémorisation. Le proverbe dans les recueils médiévaux restitue une ligne de conduite à répéter et son usage peut contribuer à la création d'un piège. Les auteurs rendent visible la fonction persuasive de ces paroles qui interviennent à des moments stratégiques du récit enchâssé. Le lecteur découvre ainsi la manière dont le langage est en mesure de créer des pièges dans ces récits qui restituent des « effets de discours ».

³⁹⁶ Il s'agit en général de la répétition d'un questionnement et d'une demande d'explicitation que l'on peut observer particulièrement dans les recueils sanskrits ?

Deuxième partie

Le pouvoir du langage : l'identité, le récit-piège et la politique du
présent dans le récit enchâssé

Parce qu'un système d'oralité et un schéma de communication sont élaborés dans les recueils à enchâssement, il semble important de questionner l'identité, celle du narrateur qui raconte le récit enchâssé et du narrataire qui écoute le récit et peut être amené à apporter des commentaires sur le récit qu'il a entendu. Dans le recueil, le mouvement général de l'enchâssement peut être comparé au principe de subordination (formulé par Todorov) qui permet au lecteur de découvrir l'action d'insertion des récits dans un récit-cadre contenant la description d'un contexte socio-politique. L'analyse la performance orale des narrateurs dans les œuvres de notre corpus est primordiale dans la mesure où elle nous permet d'identifier plus en détail les enjeux du récit enchâssé et la visée d'une narration. Dans les recueils de contes médiévaux, l'auteur fictionnalise ce que nous pouvons nommer la démonstration d'un « pouvoir du langage ». En prenant davantage en considération le narrateur et ses intentions, nous souhaitons insister sur l'analyse de ce lien entre la construction d'un « pouvoir de la parole » et le récit enchâssé. Le récit enchâssé intervient à un moment précis dans la diégèse et s'inscrit dans un contexte politique à identifier. Un « langage du pouvoir » et un « pouvoir du langage » se construisent-ils dans les œuvres à enchâssement qui rassemblent les récits d'une société ? Ces récits insistant sur le « pouvoir des mots » sont mis en relation avec la question de l'identité (le genre, le statut social) d'un narrateur qui défend une thèse particulière, comme l'exemple des femmes narratrices qui abordent directement ou indirectement la question de leur condition sociale en racontant un récit.

Des figures multiples parcourent les œuvres qui représentent autant la sphère privée (l'individuel) que publique (le collectif). Parce que les enjeux politiques sont représentés dans les recueils qui rassemblent les récits d'une communauté, nous souhaitons analyser les récits enchâssés centrés sur la question du pouvoir et sur la fictionnalisation des figures d'autorité. Des tensions narratives se forment favorisant ainsi la création de récits enchâssés spécifiques notamment les récits-pièges et les récits-duels. En quoi consistent ces types de récits qui restituent la virulence d'un discours ? Le lecteur et le spectateur assistent-ils à la démonstration d'un pouvoir du récit et à la construction d'un récit sur le pouvoir ?

CHAPITRE 4

Identité et conflits idéologiques dans la production du récit enchâssé

Pour questionner les rapports entre la production d'un récit et le statut du narrateur (son identité et sa fonction dans la société), nous souhaitons mettre en avant l'existence d'un enchâssement interne qui aurait des conséquences dans la diégèse. La portée d'un récit raconté peut être identifiée à partir de l'analyse des commentaires des narrataires sur le récit enchâssé et de leur jugement du récit. Le narrateur et les narrataires ont une fonction déterminante qu'il semble important d'identifier dans la fiction. Ce schéma de communication identifiable dans les œuvres nous permet de prendre connaissance des véritables enjeux d'un acte de narration. Nous pouvons ainsi formuler l'hypothèse qu'il demeurerait dans les fictions à enchâssement que nous analysons la construction d'un lien entre identité, idéologie et langage.

1. Identité du narrateur et discours idéologique dans la forme romanesque.

Avant d'aborder le traitement du récit enchâssé dans les recueils littéraires, le roman français du XIX^e siècle peut nous éclairer sur les rapports entre identité et idéologie dans le récit enchâssé. En analysant le *Ventre de Paris* (1873) d'Émile Zola et *Le Colonel Chabert* (1844) d'Honoré de Balzac, Richard Shryock démontre que l'identification de l'autorité d'un narrateur n'est pas négligeable dans une étude sur le récit enchâssé. La question de l'autorité a des conséquences sur la diégèse dans le *Colonel Chabert*. Au début du roman, personne ne veut écouter son histoire ; il a des difficultés à imposer le récit de son identité. La transmission du récit de Chabert devient possible uniquement par l'intermédiaire de Derville (un avocat) qui représente l'autorité narrative. Le colonel Chabert ayant perdu son identité n'est pas en mesure d'être entendu. Le roman français du XIX^e révèle les relations idéologiques qui se situent au niveau même de la transmission d'un récit. Comme Chabert n'a pas l'autorité narrative nécessaire, son histoire devient celle de Derville. Pour Richard Shryock : « Il devient clair à ce stade que le récit de Chabert n'est plus désormais *son* récit [...] Derville a récupéré ce qui était un récit sans valeur et l'a transformé en quelque chose de valeur pour chacune des parties en le plaçant dans différents contextes¹ ». Le récit de Chabert est le récit d'une attente de

¹ Nous traduisons : Richard Shryock, *Tales of Storytelling : Embedded Narrative in Modern French Fiction*, Berne, Peter Lang, 1993, p. 41. « It becomes clear at this point too that Chabert's story is no longer *his* story [...] Derville has taken what was a worthless story and transformed it into something of value for each side by placing it in different contexts ».

réactualisation de l'identité. Lorsque Chabert se retrouve seul avec sa femme mariée avec M. Ferraud, elle lui refuse son autorité narrative pour conserver sa vie de famille. Si Chabert peut prouver son identité, il retrouve le patrimoine qu'il a perdu, mais son projet met en péril la stabilité économique et maritale de son ancienne épouse. Ainsi, Chabert est contraint d'abandonner son récit et l'affirmation de son identité. Avec son histoire, il voulait retrouver la Comtesse de l'Empire et non de la Restauration : elle se révèle être une femme avide d'argent et ambitieuse. Chabert refuse de faire la transition entre l'Empire et la Restauration et choisit le nom qu'on lui avait donné quand il était un enfant abandonné. Le récit de Chabert raconte une transition historique et questionne identité et pouvoir. Le récit enchâssé s'affirme en tant que récit économique. L'avocat reçoit de l'argent de la Comtesse dans la mesure où le Colonel Chabert n'est pas en mesure de pouvoir payer les services de l'avocat. Paradoxalement, même s'il y a un échange économique qui conclut le récit de Chabert, Derville souligne l'impuissance de ce récit qui n'a pas permis la restitution de l'identité de Chabert. L'avocat le transmet à une autre personne (Godeschal) pour qu'elle soit témoin de l'échec de l'entreprise de Chabert. Le roman de Balzac rend parfaitement compte des rapports entre le récit et l'identité du narrateur : « un locuteur ne réussit à produire un effet par sa parole que s'il est investi d'une autorité² ». Il est impossible pour Chabert de produire un « effet par la parole » dans la mesure où son absence d'autorité entraîne l'échec de « son récit ». Il y a également une dimension idéologique à prendre en considération au niveau de la communication entre le narrateur et les narrataires. Le conflit idéologique se situe dans l'échange entre Chabert et Mme Ferraud (il représente l'Empire et elle la Restauration). Ils sont chacun imprégnés de l'idéologie qu'ils représentent. L'échec narratif de Chabert dépend d'un conflit entre plusieurs idéologies. La spectralité de Chabert rend son récit inefficace dans la mesure où le personnage n'est pas en mesure de faire face à une situation actuelle.

Nous pouvons aussi observer un conflit entre plusieurs idéologies dans *Le Ventre de Paris* de Zola. Les réactions et les échanges entre le narrateur et les narrataires traduisent cette tension entre plusieurs idéologies. Le récit enchâssé est raconté par Florent dans la cuisine de son frère boucher. Quelques années plus tôt, Florent avait été injustement arrêté par les soldats de Napoléon III et envoyé en prison sur une île dans le « Nouveau Monde » (situation qui rappelle le *Comte de Monte Cristo* d'Alexandre Dumas). Il s'en échappe et retourne à Paris vivre chez son frère. Dans son récit, il raconte comment il a été envoyé en prison, son expérience

² Bourdieu cité par Bruno Ambroise, sous la direction, *Langage et politique : l'efficacité du langage en question*, Grenoble, Université Pierre-Mendès-France, 2015, p. 196.

dans la prison et la mort d'un de ses compagnons de cellule. Dans ce contexte, la dimension idéologique se situe au niveau de la communication entre le narrateur et les narrataires. Cette communication est basée selon Shryock sur un système d'évaluation : les narrataires vont recevoir et commenter le récit enchâssé. Il faut rappeler que le récit-cadre (l'espace littéraire dans lequel les narrateurs intradiégétiques racontent leur récit) confronte le commentaire avec la fiction. Ce système d'évaluation « présent dans l'échange entre le narrateur et les narrataires reflète souvent un conflit entre différentes idéologies. [...] Dans ce conflit, la partie qui est capable d'imposer son évaluation des *énoncés* semble occuper la position d'autorité et de pouvoir³ ». Dans le roman de Zola, le récit-cadre confronte plusieurs idéologies ; le récit de Florent tente de convaincre les narrateurs, mais il échoue. Florent ne réussit pas à transformer les narrataires qui écoutent son récit, lui seul change. Les narrataires qu'il devait convaincre de renier l'idéologie de Napoléon III conservent au contraire une forme d'indifférence, de dégoût et d'ennui concernant l'expérience vécue par le personnage. Après avoir raconté son récit, le narrateur renie son désir de justice sociale et souhaite finalement adopter l'idéologie bourgeoise. Le narrateur change et reçoit avec bienveillance les jugements produits par le groupe.

Pour Shryock, ce n'est que la conclusion qui renseigne sur la provenance de l'autorité : « la perspective petite-bourgeoise a le pouvoir et l'autorité d'imposer une norme, de faire valoir ses évaluations⁴ ». Les commentaires apportés par les narrataires concluent le récit enchâssé et tentent de le « redéfinir ». Le sujet qui raconte reçoit une évaluation de son récit qui rend compte de l'autorité exercée par le groupe de narrataires. S'il est possible dans le contexte du roman du XIX^e siècle⁵ de questionner l'identité du narrateur et le discours idéologique dans le récit enchâssé, est-il possible d'en faire de même dans les recueils à enchâssement ? Jérémy Naïm propose une distinction entre le récit enchâssé introduit dans un recueil et le récit enchâssé inséré dans une forme romanesque :

Dans le recueil de nouvelles à cadre, le récit premier n'a peut-être pas d'autre rôle que celui d'un ornement rhétorique, au même titre que les enluminures ou les

³ Nous traduisons : *Ibid.*, p. 20. « present in the exchange between teller and listeners often reflect a conflict between differing ideologies. [...] In this conflict, the side that is able to impose its evaluation of the *énoncés* is seen to occupy the position of authority and power».

⁴ Nous traduisons : *Ibid.*, p. 27. « that the petit bourgeois perspective has the power and the authority to set the norm, to make its evaluations stand ».

⁵ Il est d'ailleurs important de préciser que les romanciers français du XIX^e et du XX^e siècle (Balzac et Proust ont particulièrement été attentifs à la traduction des *Mille et Une Nuits* de Galland. Plusieurs études sont consacrées à cette question : Cyrille François, *Les Mille et Une Nuits et la littérature moderne (1904-2011)*, thèse en Littérature Comparée, sous la direction de Christiane Chaulet-Achour, Université de Cergy-Pontoise, 2012 ; Dominique Jullien, *Les amoureux de Shéhérazade, variations modernes sur les Mille et Une Nuits*, Paris, Droz, 2009.

illustrations. Il est une ébauche de récit, presque une vignette, dont la présence s'inscrit dans une esthétique de l'agrément. Ce récit crée une unité de ton au recueil, mais il n'est pas un structurant romanesque. À l'inverse, le récit enchâssé à l'intérieur de la fiction (que l'on peut appeler « récit intraromanesque ») appartient pleinement à l'action⁶.

Cependant, le récit-cadre dans le recueil littéraire ne peut avoir systématiquement le rôle d'« ornement rhétorique » puisqu'il donne accès à l'explicitation d'un contexte politique et historique dans la fiction et pose les bases d'un schéma de communication qui restitue la construction d'une identité fictionnelle et d'un discours politique. Il semble de même que l'enchâssement participe à la construction d'un lecteur implicite autant dans le recueil de nouvelles que dans le roman. En effet, « les situations d'enchâssement du récit peuvent jouer un rôle particulièrement important dans la construction du lecteur implicite parce qu'elles représentent une série de conventions de réception⁷ ». Il est constamment question d'une réception et d'un commentaire du récit dans le cadre narratif qui contribuent à la construction d'un lecteur implicite. La technique de l'enchâssement dans le recueil de nouvelles en dehors de sa fonction de compilation et de rassemblement des fictions délivre des stratégies de prise de position et de recherche de pouvoir.

2. Création de récits sur l'identité et la société dans le recueil littéraire et filmique

Les recueils littéraires de notre corpus qui contiennent des enchâssements narratifs illustrent les rapports entre identité et pouvoir. Pour analyser ces rapports, il semble important de s'interroger sur la réception des œuvres par un lectorat précis. Comme le souligne Richard Shryock : « la construction d'une position de réception implicite du lecteur est une construction historique. Cela implique le contexte socio-historique de l'œuvre⁸ ». Dans le prologue du *Pañcatantra*, le recueil est présenté comme une œuvre destinée aux princes de la cour du Nord de l'Inde. Si le recueil semble s'adresser aux jeunes princes, il est fréquent de constater que les décisions et les véritables initiatives proviennent du ministre. Ainsi, à maintes reprises, il est inévitable de rencontrer des exemples de l'impuissance d'un roi sans l'appui d'un ministre

⁶ Jérémy Naïm, « Le Récit enchâssé, ou la mise en relief narrative au XIX^e siècle », thèse de Littérature Générale et Comparée, sous la direction de Gilles Philippe et Henri Scepi, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, 2015, pp. 15-16.

⁷ Nous traduisons : Richard Shryock, op.cit., p. 66. « Embedded narrative situations can play a particularly important role in the construction of the implied reader because they represent a particular set of conventions of reception ».

⁸ *Ibid.* « the construction of the reader's implied position of reception is a historical construct. It involves the socio-historical context of the work ».

comme Piṅgalaka (I, récit-cadre), le lion Madonmatta (I, 5), le lion Madotkaṭa (I, 7), le corbeau Meghavarṇa et le hibou Arimardana (III, récit-cadre) et la grenouille Jālapāda (III, 8). Parce que le roi semble n'avoir aucune emprise sur les décisions ministérielles, Patrick Olivelle se demande si le *Pañcatantra* n'est pas en réalité destiné aux ministres : « Et se pourrait-il que, malgré les protestations de l'auteur, le public du *Pañcatantra* – et peut-être d'autres traités sur le gouvernement comme l'*Arthaśāstra* – ne fût pas les rois, mais les ministres et les agents de la cour⁹ ? » Le recueil permettrait ainsi à un lecteur implicite d'assimiler les conduites de la cour. Si le roi est décrit comme impuissant, son atout principal serait de savoir s'entourer d'un ministre savant, mais aussi de savoir reconnaître les manipulations éventuelles d'un ministre décrites en particulier dans le premier livre. Dans le *Pañcatantra*, les ministres révèlent sans détour le peu d'opinions qu'ils ont du roi. Par exemple, dans le livre IV, le ministre s'amuse de l'incapacité du roi. Dans l'ensemble du recueil, le ministre est le personnage qui raconte le plus de fictions et qui en même temps contrôle l'action principale dans la mesure où il contrôle le discours. L'identité dans les contes sanskrits est significative pour comprendre l'usage de la parole et son rapport avec le récit enchâssé : le ministre manipule le récit et la parole parce que sa fonction consiste à dire les mots du pouvoir.

L'identité dans l'Inde ancienne est déterminée par une organisation hiérarchique de la société : le système de caste. Les quatre classes (les *varṇa*) ont des fonctions bien précises dans la société : les *Śūdra* (les serviteurs), les *Vaiśya* (les marchands), les *Kṣatriya* (les guerriers) les *Brahmanes* (les prêtres). Dans les hymnes védiques, c'est précisément le mythe du *Puruṣa* (l'homme primitif sacrifié par les dieux, hymne X.90 du *Ṛgveda*) qui raconte l'organisation et la division de la société védique en classes et en castes. D'après le mythe, les quatre castes de la société sont issues des quatre parties de son corps : les *Brahman* provenaient de la bouche, les *Kṣatriya* des deux bras, les *Vaiśya* des cuisses, et les *Śūdra* des pieds. Le brahmane est considéré comme la caste la plus élevée et le fait qu'il provienne de la bouche du *Puruṣa* justifie dans le texte védique, le caractère primordial de la parole et de l'usage des mots chez les brahmanes. Dans ce mythe, il semble que l'exercice de la parole soit directement du ressort du brahmane en opposition aux *Śūdra* (théoriquement sans parole). En l'occurrence, il est fort probable que le *Pañcatantra* ait été écrit par un brahmane, ce dernier détiendrait une autorité de lettré à la cour du roi et rassemblerait des récits sur la société indienne médiévale en reliant

⁹ Nous traduisons : Patrick Olivelle, « Introduction », in *The Pañcatantra, The Book of India's Folk Wisdom*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. XXIX « And could it be that, despite the author's protestations to the contrary, the audience of the *Pañcatantra* – and possibly of others treatises on government such as *Arthaśāstra* – was not kings but ministers and court officials ? ».

l'écriture du rang social à celle de la conduite et en construisant des fictions à partir de la théorie politique et religieuse. La condition sociale demeure donc particulièrement déterminante dans le traitement des récits en raison de l'existence du système de castes dans la société indienne. Il est fictionnalisé dans le recueil de contes et sa valeur fictionnelle aurait un rapport avec les stratégies politiques mises en place par les narrateurs. Pour comprendre la parole stratégique introduite dans le récit enchâssé, il ne faut pas négliger une autre notion dans la pensée indienne qui rejoint la division de la société en castes et qui rend cette division d'autant plus active, le *karma*. Le *Pañcatantra* illustre les croyances en la transmigration (*saṃsāra*), en un cycle de renaissances déterminé par le *karma* (mesurant les actions passées). L'individu dans les contes agit en fonction de son *karma* qui détermine ses actions passées et futures. Cette croyance va à maintes reprises orienter le discours et contribuer à la création d'un récit enchâssé persuasif.

De plus, la création de figures animalières représentant différents types d'hommes et de femmes renvoie à la stratification conçue par le système de caste. Les animaux parlants sont fréquents dans la littérature de l'Inde Antique : les textes les plus anciens mentionnent des interventions orales d'animaux (les *Upaniṣad* par exemple). Ainsi, le perroquet est considéré en Inde comme un animal d'une grande intelligence dans la mesure où il parle en reproduisant une voix humaine. *Les Contes du perroquet (Śukasaptati)* sont centrés sur la figure parlante de cet animal qui excelle dans l'art de raconter. Parce que l'animal est à la fois ce qui est étranger à l'homme et ce qui est familier, il devient le double de l'homme dans les fictions indiennes : « Les êtres humains appartenant à différentes classes et strates sociales sont comparés à différentes espèces d'animaux¹⁰ ». Les figures animalières servent le projet didactique de Viṣṇuśarman (auteur fictionnel du *Pañcatantra*) : raconter les conflits et les aspirations politiques des hommes. Le choix de l'animal contribue à former des types d'identité pouvant permettre la création de situations fictionnelles et de stratégies politiques dans la fiction. Les contes deviendraient selon Ferial Ghazoul des « illustrations d'abstraction¹¹ » favorisant la construction d'un recueil didactique qui passe par la transformation du monde des hommes à celui des animaux pour établir un rapprochement entre les deux univers. Lorsque les animaux interviennent dans la fiction : « l'acte de parole d'un animal est présenté sans l'indication d'un événement fantastique ou surnaturel¹² ». Ainsi, le lecteur est introduit dans la logique de la

¹⁰ Nous traduisons : Patrick Olivelle, « Introduction », in *The Pañcatantra, The Book of India's Folk Wisdom*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. XXXVI. « human beings belonging to different social groups and strata are compared to different species of animals ».

¹¹ Nous traduisons : Ferial Ghazoul, « Poetic Logic in The Panchatantra and The Arabian Nights », in *Arab Studies Quarterly*, 1983, Volume 5, N° 1, p. 18. « illustrations of abstractions »

¹² *Ibid.*, p. 17 : « the act of speech by animal is presented without any indication of supernatural or fantastic event ».

fiction et doit reconnaître les métaphores animalières comme des éléments propres à l'univers de l'œuvre qui renvoie néanmoins à la société des hommes. Ce recours permet à l'auteur de construire des traités sur la politique en développant des exemples dont les acteurs principaux seraient des figures animalières. Nous pouvons penser à un auteur comme George Orwell qui selon la Sahitya Akademi aurait sans doute été un lecteur du *Pañcatantra*¹³. Il représente dans la *Ferme des animaux* (1945) des actes de parole animalière pour proposer une réflexion sur la politique et introduit la question de la tyrannie. Ce sont les usages d'un discours qui vont être questionnés et qui vont contribuer à rendre visibles les actes de pouvoir d'une autorité.

La production des récits enchâssés va être déterminée par l'autorité éventuelle du narrateur et l'affirmation d'une autorité ne va rendre que plus visible l'absence d'autorité des autres individus. Des fictions autour de la question de l'identité, de l'acquisition ou de la perte d'une autorité se construisent avec la création d'identités animalières et de personnages principalement caractérisés par leur statut dans la société. L'enchâssement illustre comment l'identité associée à l'acte de parole détermine la narration. Si les identités et les statuts sont multiples, c'est aussi pour désigner celui qui gouverne réellement et pour illustrer l'assimilation du discours du pouvoir par les personnages d'une fiction. Le discours du pouvoir devient aussi le discours de « celui qui peut », qui parle en vue d'accomplir une action ou bien empêcher une action. Il est essentiel de questionner l'acte de pouvoir et le pouvoir politique qui ont des répercussions sur le traitement du discours. Le pouvoir pour Agamben « ne se définit pas seulement par sa capacité à se faire obéir, mais surtout par sa capacité à commander. Un pouvoir ne tombe pas quand on ne lui obéit plus ou plus complètement, mais quand il cesse de donner des ordres¹⁴ ». Dans un contexte politique se mesure directement l'importance de la transmission d'un discours qui passe par l'ordre, par l'injonction d'une obéissance, et sans ce discours, le pouvoir ne peut être réellement envisagé comme tel. L'écrit va alors garantir l'existence d'un pouvoir politique qui rassemble des « actes de commandement », et l'exemple du chacal Damanaka¹⁵ qui met en pratique ce pouvoir de commandement correspond à une pratique politique ancienne qui a un rapport avec la production du récit enchâssé (le récit produit un ordre). Utiliser le terme de « performance orale » pour qualifier l'acte de narration des

¹³ John. B. Alphonso-Karakala, « Facets of Panchatantra », in *Indian Literature*, Volume 18, N° 2, Avril-Juin 1975, p. 86.

¹⁴ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le commandement ?*, Paris, Payot & Rivages, 2013, pp. 21-22. *Che cos'è un comando ?*, Milano, Nottetempo, 2013, p. 8. « non è definito soltanto dalla sua capacità di farsi obbedire, ma innanzitutto dalla sua capacità di comandare. Un potere non cade quando non è più o non è più integralmente obbedito, ma quando cessa di dare ordini. »

¹⁵ Damanaka signifie littéralement « celui qui réprime, soumet ». Ce sémantisme donne du sens aux actions de domination du personnage dans le recueil.

narrateurs qui racontent un récit permet d'insister sur la puissance des mots et la force d'un récit qui ont souvent des conséquences sur l'action dans un contexte politico-historique à prendre en considération. Ainsi, dans les études sur le *storytelling*, les différentes possibilités d'actions insufflées par l'acte de narration peuvent être identifiées. Dans les recueils classiques, nous pouvons retrouver sous une forme plus archaïque une pratique du récit qui peut aussi trouver sa place dans un contexte plus contemporain notamment lorsque les échanges entre interlocuteurs s'inscrivent dans un contexte politico-économique. Anna De Fina et Alexandra Georgakopoulou notent que : « Le *Storytelling* est un procédé qui suscite différents types d'actions et de tâches chez différents interlocuteurs¹⁶ [...] ». Ainsi, lorsqu'un récit est introduit dans un contexte défini, est-il attendu qu'il « suscite différents types d'actions » ? Dans un contexte politico-économique identifié dans la fiction, le récit enchâssé issu d'une performance orale serait un récit explicitement économique. Lorsque Roland Barthes identifie une forme d'enchâssement, il prend en compte la portée économique du récit et déclare que « l'emboîtement des blocs narratifs n'est pas (seulement) ludique, mais (aussi) économique. [...] Le récit est déterminé non par un désir de raconter, mais par un désir d'échanger : c'est un *valant-pour*, un représentant, une monnaie, un pesant d'or¹⁷ ». Il envisage ainsi que le récit puisse être considéré comme un « valant-pour » qui serait produit par un narrateur dans l'attente d'un retour du narrataire. En percevant les frontières entre les récits et la mise en place d'une pratique de la narration, le lecteur serait confronté à ce « désir d'échange » fictionnalisé. Pour comprendre les enjeux narratifs d'une œuvre, nous devons prendre en considération le recours à la construction de l'identité dans la fiction qui est déterminant dans les schémas de communication présents dans les recueils de notre corpus.

Dans les recueils à enchâssement, il est possible d'identifier des récits qui abordent la question de l'identité reliée à un contexte politico-historique¹⁸. Boccaccio décrit avec réalisme un Moyen-Âge tardif en faisant référence à l'histoire d'un succès économique italien lié au commerce maritime débuté deux siècles plus tôt évoqué « dans une sorte d'épopée¹⁹ ». La trame du *Décameron* est liée à une culture citadine « dans laquelle le monde courtois est encore celui

¹⁶ Nous traduisons : Anna De Fina et Alexandra Georgakopoulou, *Analysing narrative. Discourse and sociolinguistic perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 44. « Storytelling is a process that raises different types of action and tasks for different interlocutors [...] ».

¹⁷ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, pp. 96-97.

¹⁸ Joy Hambuechen Potter analyse le système social dans le texte de Boccaccio : Five Frames for the « Decameron » : communication and social systems in the « Cornice », Princeton, Princeton university press, 1982.

¹⁹ Nous traduisons : Francesco Tateo, *Boccaccio*, Bari, Laterza, 1998, p. 146. « in una sorta di epopea secondo la prospettiva critica del Branca ».

de Dante, idéalisé face à la chute des valeurs, et les connaissances géographiques et ethnographiques sont principalement celles transmises par les voyageurs-marchands²⁰ ». *Le Décameron* raconte une société en transformation passant d'un monde féodal à l'émergence d'une société marchande. Le récit-cadre du *Décameron* serait le reflet d'un monde en crise et la *brigata* serait représentative de l'émergence de cette société mercantile qui questionne les mœurs d'un monde féodal. L'identité de la *brigata* va avoir des conséquences sur les récits enchâssés et sur l'acte de raconter. En révélant les propres vices de l'Église et en racontant comment échapper aux actions normatives établies dans cette société, la *brigata* affirme ses propres règles. En effet, elle crée des récits à partir de sa connaissance du monde passé, mais aussi une utopie dans laquelle chacun serait roi ou reine et donc propose une pratique équitable du pouvoir au sein d'un groupe qui s'apparente à une « institution imaginaire de la société et sa préfiguration²¹ ». L'homogénéité du statut des narrateurs contribue à la transmission d'une idéologie bourgeoise et anticléricale commune. C'est dans le récit-cadre que le lecteur peut avoir accès à l'identité des narrateurs à travers les commentaires qu'ils affirment à la fin des récits enchâssés : « même si les réponses du groupe aux performances narratives de leurs compagnons peuvent sembler stéréotypées, elles fournissent des éléments importants pour la caractérisation de la *brigata*²² ». Certains récits révèlent les différences de position entre les narrateurs et les narratrices comme à la suite de la 9^e nouvelle de la IX^e journée qui narre une trame narrative à dominante misogyne : « la nouvelle que venait de raconter la reine donna un peu à murmurer aux dames et à rire aux jeunes gens²³ ». Cette différence dans la réception du récit est liée à la question de l'identité et du genre. Cet exemple contribue à renforcer la nécessité d'une caractérisation des narrateurs et des narratrices tout en révélant une caractérisation stéréotypée. La nouvelle provoque le rire des hommes, mais pas celui des femmes dans la mesure où l'un des personnages conseille à son compagnon de battre sa femme pour qu'elle soit moins résistante. Les recueils à enchâssement fabriquent des récits enchâssés qui impliquent toujours une réception fictionnelle questionnant l'identité et l'idéologie.

²⁰ Nous traduisons : *Ibid.* « in cui il mondo cortese è ancora quello dantesco, idealizzato di fronte alla caduta dei valori, e le conoscenze geografiche ed etnografiche sono prevalentemente quelle trasmesse dal viaggiatore-mercante ».

²¹ Patrick Boucheron, « Fictions politiques (2) nouvelles de la tyrannie : avant la représentation », Cours au collège de France, 9 janvier 2018, <https://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2018-01-09-1h00.htm>.

²² Nous traduisons : Roberta Bruno Pagnamenta, *Il Decameron come strategia narrativa*, Ravenna, Longo editore, 1999, p. 55. « per quanto stereotipate possano apparire le risposte del gruppo alle performance narrative dei compagni esse forniscono importante elementi per la caratterizzazione della brigata ».

²³ Boccace, *Le Décameron*, op.cit., p. 787. Texte original, op.cit., p. 1455 : « Questa novella dalla reina detta diede un poco da mormorare alle donne e da ridere a' giovani ».

Ainsi, *Le Décameron* raconte comment un groupe veut imposer ses propres valeurs en opposition avec celles de l'Église. Leur désir de raconter demeure lié à la crise à laquelle il assiste. Boccaccio choisit de composer un enchâssement des récits pour contenir le chaos du monde extérieur et représenter l'affirmation d'une bourgeoisie réagissant à la crise de la peste. Margaret Greer remarque d'ailleurs son travail de mise en ordre du recueil : « Dans ce monde désordonné, Boccaccio a apporté un ordre fictionnel harmonieux afin de contenir le chaos de la réalité, la rupture sociale provoquée par la peste²⁴ ». Les récits enchâssés vont alors contribuer à l'ajout d'autres éléments dans cette réalité chaotique. L'auteur fait en sorte qu'une écriture réaliste soit introduite dans le genre du conte pour décrire la vie sociale des hommes. De nombreux motifs historiques et idéologiques parcourent le texte et sont fictionnalisés par Boccaccio. Il choisit la ville de Florence qui a précisément une valeur historique et idéologique et célèbre les cours de la cité toscane. L'apologie de la ville se retrouve aussi dans l'utilisation de la langue normative et dans la prestation des conteurs florentins. Ces derniers construisent un discours idéologique commun et proposent une satire de l'hypocrisie religieuse. Boccaccio apporte une conclusion anticléricale assez forte à son texte : « Les prêches prononcés par les frères pour donner aux hommes le remords de leurs fautes sont aujourd'hui le plus souvent pleins de drôleries et de sornettes et de fadaïses²⁵ ». Cette satire de l'Église provient d'une longue tradition médiévale de lutte générale contre le clergé. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que quelques siècles plus tard, Savonarola choisisse de faire brûler *Le Décameron*, place de la Seigneurie à Florence pour imposer une autorité politique basée sur l'affirmation d'une rigueur religieuse.

Pour raconter l'affirmation d'un discours bourgeois, Chaucer fait intervenir toutes les classes sociales dans le récit-cadre du recueil. Son œuvre débute alors par la description de plusieurs identités à la dimension stéréotypique qui établit une connexion entre l'identité de celui qui raconte et le récit raconté. Pour comprendre les portraits des protagonistes dans *Les Contes de Canterbury*, il est important de renvoyer à la division courante dans la société médiévale. En effet, selon Florence Bourgne : « La division la plus ancienne est celle qui distingue entre trois états ou occupations : ceux qui combattent, ceux qui prient, ceux qui travaillent. [...] On retrouve bien dans le General Prologue des échos de cette conception, qui

²⁴ Nous traduisons : Margaret Greer, « Who's Telling This Story, Anyhow ? Framing Tales East and West : Panchatantra to Boccaccio to Zayas », in *Echoes and Inscriptions: Comparative Approaches to Early Modern Spanish*, Bucknell University Press, 2000, p. 15. « Within this turbulent world, Boccaccio supplied a harmonious fictional order to contain the chaos of reality, the social breakdown brought on by the plague ».

²⁵ Boccaccio, *Le Décameron*, op.cit., p. 903. Texte original, p. 1665 : « le prediche fatte da' frati per rimorder delle lor colpe gli uomini, il più oggi piene di motti e di ciance e di scede ».

permet de regrouper des “blocs” de pèlerins²⁶ ». La construction des portraits de pèlerins semble être une illustration de cette division de la société que Chaucer fictionnalise dans son recueil. Nous pouvons nous demander si l’enchâssement employé par Chaucer contribuerait aussi à la mise en place d’une écriture des figures sociales de son époque et de leurs performances orales (renseignant sur leur propre condition). Des identités se forment avant la performance des récits et contribuent à mettre en avant les possibilités d’un questionnement sur le statut du sujet dans la société. L’écriture des différentes identités donne la possibilité à Chaucer de construire des récits sur le fonctionnement d’une société. Des identités fictionnelles²⁷ sont construites (le nom et la fonction) pour représenter des identités fictionnelles qui appartiennent à un lieu et à un temps précis. Chaucer poursuit une fictionnalisation de l’identité²⁸ et met en place une polyphonie basée sur la classe sociale des narrateurs et des narratrices. Le monde de Chaucer est un monde pittoresque où les querelles entre les individus sont fréquentes et sans limite. On retrouve des voix uniques qui renseignent sur l’expérience et la place de chaque locuteur dans la société. Comme dans le *Pañcatantra*, Chaucer fictionnalise la structure sociale anglaise et féodale : les sujets exercent un certain pouvoir en fonction de leur rôle dans la société. En produisant une performance orale, les personnages affirment leur identité physique et économique. Néanmoins, Chaucer insiste sur l’originalité de chaque voix en construisant des identités spécifiques à partir de figures littéraires stéréotypées. Par exemple, « the Friar » renvoie aux personnages typiques rencontrés dans les satires médiévales (se focalisant sur l’hypocrisie et les vices des frères), mais devient dans *Les Contes de Canterbury* une identité narrative, une « présence » possédant un nom (le frère Huberd) et une expérience personnelle. Comme le remarque Larry D. Benson, « Nous avons même l’impression d’entendre le ton de sa propre voix dans ses auto-justifications cités indirectement²⁹ ». En effet, en lisant l’œuvre de Chaucer, le lecteur se trouve confronté à différentes voix et à différentes performances. La performance, « cette inscription ou combinaison est en elle-même un processus, processus qui n’est jamais identique d’un individu à l’autre (sans quoi tout un chacun agirait de la même façon et serait une copie conforme de l’original³⁰) ». Si la *brigata* a une présence et une identité visible

²⁶ Florence Bourgne, op.cit., p. 81.

²⁷ D’après Larry D. Benson, certaines identités fictionnelles s’inspirent de personnes réelles : le personnage de Chaucer bien sûr, mais aussi l’hôte de l’auberge Harry Bailly, le cuisinier Roger de Ware et enfin le juriste Thomas Pinchbeck qui serait sans doute un avocat de Londres.

²⁸ Ricoeur insiste sur la fictionnalisation de l’identité dans l’acte même de raconter en affirmant : « L’identité du *qui* n’est donc elle-même qu’une identité narrative » [Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 1958, t. III, Le Temps raconté, pp. 442-443].

²⁹ Nous traduisons : Larry D. Benson, « Fragment I, General Prologue », *The Riverside Chaucer*, Oxford, Oxford University Press, p. 6 : « We even seem to hear the tone of his own voice in his indirectly quoted self-justifications ».

³⁰ Josette Féral, « De la performance à la performativité », in *Communication* 1, n°93, Paris, Seuil, 2013, p. 214.

dans le traitement des récits et dans les réactions présentes dans le récit-cadre, les personnages des *Contes de Canterbury* en racontant des contes racontent qui ils sont ; ils racontent une identité fictive.

L'identité précède la performance orale dans *Les Contes de Canterbury* puisque le prologue donne une description des conteurs qui racontent leur propre identité avant de raconter leur conte. Le prologue contient aussi les doutes des conteurs sur leur propre capacité de raconter : plusieurs personnages insistent sur leur difficulté de raconter (le Franklin et l'Écuyer) faisant écho à au travail de l'auteur qui n'hésite pas à se mettre en scène en plein échec de narration. Dans *Les Contes de Canterbury*, l'identité est reliée au récit enchâssé et semble être mise en parallèle avec l'efficacité d'un récit. Savoir raconter dans les deux recueils correspond à l'idée de savoir affirmer sa propre puissance (une puissance idéologique) pour pouvoir renverser une autre idéologie. C'est la parole puissante qui veut rendre visibles les revers de l'Église dans *Le Décameron* et *Les Contes de Canterbury*. Les conflits entre les hommes imaginés par Chaucer avec des récits binômes (notamment ceux du Meunier et du Régisseur) restituent la puissance du récit. L'ensemble fragmentaire créé par l'enchâssement contribue à relier l'identité à l'idéologie, l'homme à la société. Les recueils qui agencent plusieurs récits autour de la question de l'identité dans un contexte politico-historique construisent un large univers composé de portraits multiples.

C'est aussi une immense histoire sur l'individu et la société que Miguel Gomes et Pier Paolo Pasolini ont voulu construire en adaptant les recueils de contes à enchâssement. Pasolini remarque lui-même que la *Trilogie de la vie* contient une dimension politique importante : « Je pense que mes trois derniers films, y compris *Les Mille et Une Nuits*, sont mes films les plus "idéologiques"³¹ ». Nous pourrions envisager que le recours à un enchâssement des récits ne fait que renforcer la dimension idéologique de ces films qui s'inspirent de recueils populaires sur les rapports entre le collectif et la politique. En filmant les récits du passé, Pasolini proposerait une réflexion sur le présent en représentant les conflits politiques des hommes et des femmes. Il semble que Miguel Gomes entende à son tour construire un film sur l'idéologie en s'inspirant de la structure du recueil arabe qu'il use à sa convenance pour tenter de mettre en ordre une représentation d'un contexte chaotique. Avec ce film, il veut compléter un débat mis en place sur la crise économique en faisant intervenir la fiction : « Dans toutes les

³¹ Nous traduisons : Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milan, Mondadori, « I meridiani », 1999, p.1709. « Io ritengo che i miei ultimi tre film, *Fiore* compreso, siano i film più « ideologici » che io ho mai fatto ».

discussions sur la crise au Portugal, ce qui manquait vraiment c'était la fiction³² ». Il entend produire à son tour une réflexion sur le présent en ayant recours à l'enchâssement qui lui permet d'associer les faits réels au fictionnel pour produire un film sur une communauté face à la crise. Comme Pasolini, il introduit un questionnement sur le collectif en introduisant le déguisement dans son film qui illustre un jeu sur l'identité afin de questionner les véritables enjeux qui se tissent entre l'individu et la société.

Les deux réalisateurs ont en commun de déguiser le peuple pour que l'archaïque contenu dans les recueils de contes puisse donner des indications sur la place de l'individu dans la société : « Nous avons tous deux été attirés par *Les Mille et Une Nuits* parce que c'est une grande manifestation de la culture populaire. Lui a eu cette idée de génie de faire un film en costume, mais avec le peuple³³ ». Raconter la culture populaire avec le déguisement fait référence à la notion d'identité dans les contes : une identité fictionnelle qui sert d'exemple pour représenter l'ensemble d'une société. Le recours au fonctionnement du recueil permet aux deux réalisateurs de penser les rapports entre l'identité et l'idéologie. Pour Pasolini, se centrer sur les personnages des récits enchâssés revient à raconter les rapports entre l'Église et la bourgeoisie. En effet, il observe à ce propos :

L'Église a en somme signé un pacte avec le diable, à savoir avec l'État bourgeois. Il n'est en effet de contradiction plus scandaleuse qu'entre religion et bourgeoisie, celle-ci étant le contraire de celle-là. [...] Il n'y a plus de place pour la religion et surtout pas pour l'Église. La lutte répressive que le nouveau capitalisme accomplit encore par l'intermédiaire de l'Église est une lutte retardée et destinée, selon la logique bourgeoise, à être rapidement abandonnée, ce qui aura pour conséquence la dissolution « naturelle » de l'Église³⁴.

Pasolini cherche un moyen de représenter des figures populaires de lutte confrontées à l'Autorité et dans le contexte du *Décameron* et des *Contes de Canterbury*, il s'agit de l'autorité de l'Église. C'est pourquoi il propose d'introduire un discours indirect sur le rôle de l'Église dans l'Italie contemporaine. L'Église est toujours influente dans l'Italie de Pasolini, mais agit aussi avec l'émergence d'un nouveau capitalisme. Les personnages des contes sont filmés en

³² Nous traduisons : Miguel Gomes, « True Fiction » interview by Francisco Ferreira, in *Film Comment*, vol. 51, n°6, novembre-décembre 2015, p. 44, « In all the discussions about the crisis in Portugal, what was really missing was the fiction ».

³³ Miguel Gomes, « Entretien avec Miguel Gomes », in *Les Cahiers du Cinéma*, 2015, p. 30.

³⁴ Pier Paolo Pasolini, *Écrits Corsaires*, traduit de l'italien par Philippe Guilhon, Paris, Flammarion, 2018, pp.51-52. *Scritti Corsari*, Roma, Garzanti, pp. 8-9. « La Chiesa ha insomma fatto un patto col diavolo, cioè con lo Stato borghese. Non c'è contraddizione più scandalosa infatti che quella tra religione e borghesia, essendo quest'ultima il contrario della religione. [...] Per la religione e soprattutto per la Chiesa non c'è più spazio. La lotta repressiva che il nuovo capitalismo combatte ancora per mezzo della Chiesa è una lotta ritardata, destinata, nella logica borghese, a essere ben presto vinta, con la conseguente dissoluzione «naturale» della Chiesa ».

train d'agir avec et contre l'Autorité. Par exemple, pour Pasolini, les personnages du *Décameron* sont « révolutionnaires » parce qu'ils luttent toujours contre l'empêchement de leur liberté. Pasolini propose sa propre conception de l'identité et du discours idéologique en construisant les films en dehors de la structure *stricto sensu* des recueils littéraires (sans les récits-cadres habituels). Ces transformations lui permettent d'aborder directement la question de l'identité et de son rapport avec l'idéologie dominante. L'opposition avec l'Autorité se trouve au centre des récits dans la *Trilogie de la vie* et donne une spécificité à chaque récit. En renonçant au récit-cadre dans les trois recueils, le réalisateur se concentre sur les conflits internes dans les récits enchâssés montrant la lutte des hommes et des femmes face au discours injonctif juridique et ecclésiastique. Les luttes des personnages représentés lui permettent de restituer un discours plus général sur la société.

D'une autre manière, Gomes veut aussi donner une présence à différentes identités, mais en centrant son propos sur les conséquences de la crise économique. Alors que Pasolini a connu l'essor économique de l'Italie et a concentré son discours sur les transformations de la société (entre archaïsme et progrès), Gomes raconte la crise de l'économie européenne et ses répercussions sur la vie des hommes et des femmes. Les deux réalisateurs racontent à leur manière des périodes de transition qui marquent des transformations dans le quotidien. Gomes ne centre pas seulement son film sur le Portugal puisqu'on retrouve en effet des identités variées. Il n'intègre pas seulement la langue nationale, mais aussi des langues multiples (français, chinois, anglais et allemand). Il raconte son pays dans le but de faire ressortir le multiple contenu dans le réel. Pasolini et Gomes racontent à leur façon un contexte politique et recherchent une manière de représenter les identités en vue de construire une représentation politique oscillant entre l'imaginaire et les effets de réel. Le déguisement des hommes et la construction de leur identité créent un décalage avec le réel. À la différence de Pasolini, Gomes a choisi de s'inspirer de la « structure » des recueils des *Mille et une nuits*. Ainsi, il ne fait pas une lecture des mœurs de son époque par le prisme des contes du passé, mais il veut faire une lecture « en direct » du présent. Son intérêt pour la structure du recueil lui permet de saisir la virulence du discours contenue dans le récit enchâssé. C'est un discours qui réagit face à l'idéologie : le discours de l'identité dans le témoignage et le discours de la fable pour raconter la politique.

Par le détour du conte, Gomes veut retracer les faits réels de son époque pour en saisir la signification : « l'art du conte est là dans ce déplacement de l'illusion qui consiste à afficher

le faux pour obliger à découvrir le vrai³⁵ ». En associant le faux et le vrai en ayant recours à l'écriture du conte, il questionne l'identité (vraie) et le faux (avec le déguisement) pour tenter de proposer un questionnement sur le réel. Il apporte ainsi son propre commentaire de l'actualité en choisissant une autre méthode que celle de Pasolini qui retrace les luttes des hommes et des femmes dans les contes. En recueillant les récits authentiques de son pays, il raconte la crise du capitalisme qui détruit au lieu de contribuer à l'essor d'une société. Alors que les contes restituent les tentatives de lutte par le discours et par les actions, Gomes raconte par-dessus tout l'impuissance des individus qui deviennent des présences physiques et économiques confrontées au chaos. Parce que l'individu est face à sa propre impuissance dans le réel, il est dans la nécessité de produire un récit enchâssé pouvant introduire une nouvelle force. Les films de Gomes sont des films sur la volonté de faire en sorte que l'homme se construise malgré son rapport inefficace avec la politique. Le dernier récit de Shéhérazade dans le troisième volet est consacré à la reconstruction des hommes. Gomes conclut son film sur la construction d'un récit poétique avec le « Chant enivrant des Pinsons » qui fait cesser, pour un instant, le discours idéologique et introduit un espace apaisant face au chaos politique et économique qui ne peut être envisagé sans le recours à un « pouvoir » du discours.

L'identité d'un narrateur intervient dans le récit-cadre avant la production du récit enchâssé (un narrateur = un récit). Parce qu'il appartient à une société déterminée et qu'il porte avec lui sa propre expérience, son discours transmet une idéologie précise. En racontant, le narrateur acquiert une autorité qu'il obtient par la pratique de la parole. S'il raconte, c'est aussi pour être écouté et dans les récits-cadres le lecteur se trouve confronté aux résultats de cette narration : le récit a-t-il produit une transformation ? L'enchâssement des récits par la pratique de la parole produit un lien entre identité et objet du discours. La présence du narrateur décrit en train de raconter est déterminante pour la compréhension du récit. Elle est déterminante parce que ce sont des recueils sur les conditions sociales des individus d'une société. Dans le *Pañcatantra*, ce sont les récits des différentes classes sociales qui sont racontés, mais c'est par-dessus tout le « pouvoir de commandement » qui est appliqué par les narrateurs du *Pañcatantra*. Le texte sanskrit rend bien compte d'une transformation produite par le récit et par l'injonction dans le discours. Le récit transforme le présent parce qu'il est implicitement basé sur une injonction.

³⁵ Marthes Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972, p. 102.

Dans *Les Contes de Canterbury* et *Le Décameron*, l'identité des narrateurs et le contexte politique créent des récits qui ont un lien avec l'émergence d'une société bourgeoise contestant le discours ecclésiastique. La puissance des mots dont fait preuve la *brigata* participe au renforcement de leur propre autorité face à la situation de crise politique dans laquelle elle se situe. Chaucer emploie la puissance des mots pour raconter l'époque médiévale anglaise, mais aussi pour décrire les enjeux politiques d'une rencontre entre plusieurs individus de classes différentes. Il n'est pas anodin que Gomes et Pasolini aient choisi d'adapter ces recueils de récits pour raconter la multiplicité d'une société dans la mesure où les identités décrites permettent de proposer un discours sur la place de l'individu dans la société. Le choix de la transformation, de la part des deux réalisateurs en ce qui concerne les présences narratives indique une volonté de changement et la confiance en la possibilité d'un renouvellement du récit sans l'encadrement des mêmes figures d'autorité et la possibilité de s'approprier ce pouvoir de la parole produit par l'enchâssement. La construction de l'identité et du discours idéologique dans les recueils à enchâssement permet aux réalisateurs d'introduire leur propre conception du réel et de faire en sorte que leur commentaire sur des questions de société soit transmis de manière plus effective. En s'inspirant du pouvoir du langage illustré dans les recueils de contes, Gomes et Pasolini introduisent la puissance d'un discours pour réagir face à un contexte politique.

CHAPITRE 5

La parole féminine : le duel homme/femme dans les récits enchâssés

L'étude des interventions féminines fictionnelles nous permet d'illustrer la prédominance de la notion d'identité dans les œuvres à enchâssement. La condition des femmes et leur rôle dans la société ne sont pas mis sous silence dans les recueils de contes médiévaux indiens et européens. Le récit enchâssé qui est transmis par des personnages féminins rend encore plus prégnantes l'exclusion des femmes et la misogynie fréquente dans les sociétés patriarcales. Ce sont dans ces circonstances que l'identité féminine devient le thème du récit enchâssé. Les récits enchâssés vont prendre en charge la question du statut juridique de la femme en faisant ressortir l'idéologie dominante. La restitution d'exemples inspirés d'un contexte socio-historique donne une valeur anthropologique aux contes du *Pañcatantra* et au *Décameron* dans la mesure où ces œuvres retracent des situations courantes dans la vie des femmes du Moyen-Âge. Nous avons pu observer que l'enchâssement dans notre corpus transmet des récits sur la puissance de la parole. Comment la démonstration d'une puissance de la parole permet-elle d'aborder la question de la condition féminine ? Parce que le récit-cadre est aussi l'espace du commentaire, le récit enchâssé peut-il permettre d'introduire une réflexion sur l'identité féminine ?

1. Les récits-duels et le combat pour l'acquisition d'un pouvoir féminin

Dans les recueils sanskrits, la question de la femme et de son rôle limité dans la société fait intervenir des « récits-débats » introduisant un duel de récits dans lequel l'homme et la femme tentent d'imposer chacun leur propre pouvoir. Nous pouvons les appeler des « récits-duels » dans lesquels le pouvoir de la parole produit par le récit enchâssé est employé pour donner une réalité à cette image de l'impuissance féminine. Le « récit-débat » et le « duel homme/femme » sont fréquents dans les recueils à enchâssement. Ils illustrent la manière dont un récit peut être orienté : plusieurs protagonistes se confrontent et racontent des récits en vue de défendre une thèse. Nous pouvons retrouver un exemple de récit-duel dans *Lysistrata* (411 av. J.-C.) d'Aristophane. Même si nous nous éloignons de notre corpus pour nous tourner vers un autre genre littéraire (le théâtre de la Grèce antique), il semble important d'analyser quelques lignes de ce texte qui nous donne un exemple de « récit-duel » enchâssé. Dans *Lysistrata*, les femmes adoptent une parole puissante face aux hommes comme dans l'exemple de ce « récit-duel » du chœur des vieillards et des femmes :

CHŒURS DES VIEILLARDS. – *Il est une histoire que je veux vous conter et que j'ai entendue moi-même étant enfant. Il y avait comme cela un jeune homme, un certain Mélanion qui fuyant le mariage, s'en fut en un désert. Il habitait dans les montagnes et chassait au lièvre avec des filets qu'il avait tressés ; et jamais plus il ne revint chez lui, par haine, tant il avait les femmes en horreur. Et nous, nous ne le cédon en rien à Mélanion, nous, les sages.*

[...] LE CHŒUR DES FEMMES. – *Moi aussi je veux vous conter une histoire, en réponse à votre Mélanion. Il y avait un certain Timon, sans domicile, inaccessible aux regards, entouré qu'il était de piquants, un rejeton d'Érinys. Donc ce Timon se retira du monde, par haine, après force malédiction contre la perversité des hommes. C'est ainsi qu'à votre rencontre il avait pour les hommes pervers une haine sans trêve. Mais les femmes, il les aimait bien³⁶.*

Ces deux « récits » très brefs servent d'invective entre deux clans opposés : les hommes et les femmes. L'identité demeure encore une fois déterminante dans la formation d'un récit enchâssé ayant une dimension politique. Plusieurs éléments peuvent être isolés dans ces « récits-duels » présents dans la pièce d'Aristophane : le choix de l'exemple d'un héros mythique, Mélanion, va être au centre de ce récit pour amener à la conclusion que la misogynie se trouve au fondement de la société grecque et que les hommes se rallient à ce mythe pour contester l'émancipation revendiquée par les femmes. Mélanion avait battu Atalante à la course et à la suite de ce duel avait gagné sa main. Même s'il n'est pas fondé que ce héros eût été ouvertement misogyne, l'image de ce duel entre homme et femme et de la victoire physique de Mélanion ajoute un autre élément dans l'argumentation du chœur des vieillards souhaitant

³⁶ Aristophane, *Lysistrata*, bilingue, texte établi et traduit du grec par Hilaire Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 2014, pp. 74-76.

« Χορὸς γερόντων
μῦθον βούλομαι λέξαι τιν' ὑμῖν, ὃν ποτ' ἤκουσ'
αὐτὸς ἔτι παῖς ὢν.
οὕτως ἦν νεανίσκος Μελανίων τις,
ὃς φεύγων γάμιον ἀφίκετ' ἐς ἐρημίαν,
κὰν τοῖς ὄρεσιν ᾤκει : κᾶτ' ἐλαγοθήρει
πλεξάμενος ἄρκυς,
καὶ κύνα τιν' εἶχεν,
κούκέτι κατῆλθε πάλιν οἴκαδ' ὑπὸ μίσους.
οὕτω τὰς γυναῖκας ἐβδελύχθη
'κεῖνος, ἡμεῖς τ' οὐδὲν ἤττον
τοῦ Μελανίωνος οἱ σώφρονες.
[...] Χορὸς Γυναικῶν
κἀγὼ βούλομαι μῦθόν τιν' ὑμῖν ἀντιλέξαι
τῷ Μελανίονι.
Τίμων ἦν αἰδρυτός τις ἀβάτοισιν
ἐν σκόλοισι τὸ πρόσωπον περιειργμένος,
Ἐρινύων ἀπορρώξ. οὗτος οὖν ὁ Τίμων
ᾤχεθ' ὑπὸ μίσους
πολλὰ καταρασάμενος ἀνδράσι πονηροῖς.
οὕτω 'κεῖνος ὑμῶν ἀντεμίσει
τοὺς πονηροὺς ἀνδρας αἰεί,
ταῖσι δὲ γυναῖξιν ἦν φίλτατος ».

mener ce combat. Le chœur des femmes propose une réponse avec la reprise d'éléments du récit des vieillards. L'enchâssement et la performance orale font souvent intervenir la répétition comme procédé oratoire. Le thème de la retraite est à nouveau décrit, mais cette fois le personnage de ce récit est un personnage historique. Si Mélanion fuit les femmes et vit en dehors de la société en raison de cette haine envers les femmes, Timon au contraire fuit la société en raison de sa haine des hommes. Les narrateurs et les narratrices choisissent des exemples de récits pouvant défendre leur propre thèse et pouvant leur permettre de produire un récit sur la construction de l'ennemi. Pourtant, si le motif de la retraite est commun aux deux récits, la reprise de ce thème provoque une différence, une conclusion déterminée par l'identité du narrateur. Le récit des femmes propose une conclusion en faveur de la condition féminine : le personnage est reclus à cause des hommes, « mais les femmes, il les aimait bien ». La conclusion du récit des femmes introduit un désir de trêve face aux hostilités masculines. Le dialogue entre hommes et femmes demeure constant dans la pièce et cette intrusion de deux récits enchâssés ne fait que transmettre à nouveau les enjeux d'une lutte pour le pouvoir.

Dans les recueils sanskrits qui restituent des passages du *Dharmaśāstra*, un questionnement sur les femmes est fréquent³⁷. Les récits enchâssés transmis par des personnages du *Pañcatantra* apportent des considérations générales sur les femmes et sur leur place dans la société. Il est possible de retrouver des récits enchâssés qui se concluent sur l'affirmation de la perfidie du genre féminin dans le cadre de questionnements politiques. Des portraits de femmes parcourent le texte (autant chez les humains que chez les animaux). On retrouve des portraits négatifs : des femmes adultères (I,3), des femmes néfastes concernant les actions des hommes (IV, 6-10), des femmes libertines (III, 17). Lorsqu'il y a des portraits féminins positifs, ce sont des mères ou des épouses fidèles (II, 5 ; III, 12). Cette forme de méfiance envers les figures féminines rejoint l'image courante de la femme dans le panthéon hindou qui est considérée comme une force qui doit être maîtrisée : « la divinité masculine semble agir en tant que modérateur alors que la divinité féminine est une potentielle force de destruction qui doit être maîtrisée³⁸ ». Lorsqu'il est question d'aborder la question féminine, un narrateur va proposer un discours allant dans le sens de la maîtrise de la force potentielle des

³⁷ Nous renvoyons à la thèse d'Iris Farkhondeh, *Représentations des femmes dans la littérature sanskrite du Cachemire (VIII^e-XII^e siècles)*, thèse sous la direction de Nalini Balbir, Université de Paris 3, Études indiennes, 2017. Elle dresse une typologie des figures féminines présentes dans un corpus de textes sanskrits dont le *Kathāsaritsāgara* de Somadeva.

³⁸ Nous traduisons : Lawrence A. Babb, « Marriage and Malevolence : The use of sexual Opposition in a Hindu Pantheon », in *Ethnology*, 9, 1970, p. 146-147. « masculine divinity seems to act as a restraining factor, while feminine divinity is a potentially destructive force which must be restrained ».

femmes. Le récit enchâssé dans le *Pañcatantra* soutient particulièrement une thèse à défendre, une orientation à maintenir. La question féminine est intégrée dans ces fictions politiques dans la mesure où sur le plan politique demeure une méfiance envers les femmes parfaitement visible dans la pièce d'Aristophane, mais surtout dans les recueils sanskrits adressés à des lecteurs masculins : leur statut en tant que sujet politique est contesté. Dans le quatrième livre du *Pañcatantra*, le personnage du singe Raktamukha (le narrateur) va accumuler plusieurs récits servant à démontrer la perfidie des femmes. Ses récits sont liés à l'action néfaste de la femme de son ami le crocodile Vikarālamukha qui voulait influencer son mari en lui proposant de tuer le singe. Le discours féminin est souvent contraire aux intentions masculines et si la femme ne se plie pas aux règles qui lui sont imposées, elle est fréquemment jugée et condamnée. En racontant des récits multiples, Raktamukha veut produire des « effets de discours³⁹ » pour renverser l'action menée par l'épouse du crocodile et pour « encadrer » son narrataire en illustrant la perfidie féminine dans ses récits. De même, le choix des maximes qui parcourent le recueil contribue à créer un discours irréfutable.

La « femme perfide » intervient dans les contes sanskrits en tant qu'épouse en opposition avec l'image divine de la femme telle qu'elle est représentée dans les *Veda* qui « ont divinisé la féminité⁴⁰ ». En effet « la notion de femme n'y est point séparable de celle de la déesse, on le voit dans la représentation androgyne du seigneur [Śiva], qui montre l'égle importance de l'homme et de la femme⁴¹ ». Pourtant, dans les contes sanskrits, c'est la femme en tant que sujet juridique qui intervient : ce sont ses actes qui sont analysés. Les textes ésotériques ne laissent pas paraître la représentation négative de la femme comme c'est le cas dans les contes sanskrits. Usha Chatterji observe, en s'appuyant sur les *Veda*, le perpétuel équilibre mentionné dans les textes entre les hommes et les femmes : « la femme n'a jamais connu un statut inférieur, à l'époque où s'est formée la civilisation indienne⁴² ». Louis Renou remarque au contraire la position variée de la femme dans les textes. Dans le *Mahābhārata*, la mère est « le plus haut de tous les *guru*⁴³ » et l'épouse est considérée comme la moitié de l'homme. Sur le plan juridique, Louis Renou remarque : « La maxime “les femmes sont sans pouvoir” a surtout une valeur juridique⁴⁴ ». En effet, les contes du *Pañcatantra* ont une fonction essentiellement politique, ainsi la passion et le désir pour la femme semblent être perçus de manière négative.

³⁹ Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes », in *Dits et écrits*, tome III, Paris, Gallimard, 1994, p. 244.

⁴⁰ Usha Chatterji, *La femme dans l'Inde*, Paris, Plon, 1964, p. 17.

⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

⁴² *Ibid.*, p. 173.

⁴³ Cité par Louis Renou, *La civilisation de l'Inde Antique*, Paris Flammarion, 1981, p. 83.

⁴⁴ *Ibid.*

L'agressivité envers les femmes introduite dans les contes laisse transparaître la volonté constante de ne pas voir le désir des femmes et de limiter les pouvoirs politiques de la femme dans la société. L'adoration pour les divinités féminines est cependant très forte dans les sociétés indiennes. En effet, la déesse Aditi est la première femme divinisée qui se trouve être la déesse des dieux et de l'univers. L'amour ainsi que la haine pour la femme sont visibles dans les contes sanskrits et se trouvent parfaitement mis en évidence avec la technique de l'enchâssement qui relie l'identité au récit enchâssé.

Dans le *Vetāla*, nous retrouvons un exemple de récit-débat comme dans *Lysistrata* qui installe la pratique de la narration dans un cadre défini. Un conte en particulier s'intitule « Si les femmes sont ou non plus méchantes que les hommes ? » Dans ce récit, le conseiller du roi propose au prince Vidagdhaçūḍāmaṇi de se marier avec la princesse Magadha, « il avait un conseiller – devenu perroquet par l'effet d'une malédiction – du nom de Vidagdhaçūḍāmaṇi, doué d'un savoir surhumain et connaissant tous les traités didactiques⁴⁵ ». Magadha possède aussi un oiseau, une merlette du nom de Somikā, « de même condition, riche en toute science⁴⁶ ». Suite à cette alliance, les deux oiseaux partagent la même cage et c'est cette promiscuité qui va entraîner le débat à venir. Comme le souligne Somadeva, ils sont à égalité dans leur connaissance et dans leur condition. Pourtant, à partir du moment où Vidagdhaçūḍāmaṇi lui demande d'être son amante, une querelle se déclenche. Un duel est provoqué à ce niveau dans la mesure où les récits enchâssés vont avoir une « fonction stratégique » qui « s'inscrit toujours dans une relation de pouvoir⁴⁷ ». Les deux personnages vont raconter un récit (ce sont des récits méta-métadiégétiques) parce qu'un désaccord se forme et le récit à la fonction « stratégique » doit permettre l'affirmation du pouvoir d'un personnage sur l'autre. Cette relation de pouvoir intervient à ce moment du récit dans la mesure où l'union n'est pas envisageable pour Somikā qui en devenant épouse devrait renoncer à son statut juridique.

Les deux oiseaux décident de faire un pari, encadré par le prince agissant comme juge. Le prince demande à la merlette de démontrer comment les hommes sont méchants : « écoutez, dit-elle, et pour faire triompher sa thèse la merlette narra une histoire visant à montrer le

⁴⁵ Somadeva, *Les Contes du vampire*, op.cit., p. 44. Texte original, p. 425. « tatra śāpāvātīrṇo' bhūddivyavijñānavāñśukaḥ | vidagdhaçūḍāmaṇirityākhyayā sarvaśāstravit »

⁴⁶ *Ibid.* Texte original, *ibid.* « tasyā api tathābhūtā sarvavijñānaśālīnī | śārikā somikā nāma rājaputryāḥ kilābhavat ».

⁴⁷ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Rivages, 2014, p. 11. *Che cos'è un dispositivo ?*, Napoli, Cronopio, 2007, p. 8. « iscrive sempre in una relazione di potere ».

caractère vicieux des hommes⁴⁸ ». Dans son récit, le fils d'un marchand attiré par le jeu et les vices quitte son pays à la mort de son père après avoir perdu tous ses biens. Il part vivre dans une autre ville dans laquelle il finit par vivre chez un marchand et par se marier avec sa fille. Il choisit finalement de retourner dans son pays par nostalgie de sa vie passée. En chemin, il vole l'argent et les bijoux de sa femme et la jette dans un ravin, mais elle survit. De retour chez elle, la femme ne raconte pas la vérité à son père et lui dit que son mari a été enlevé par des voleurs. Mais un jour, ayant perdu tout son argent, le fils retourne dans la maison de son beau-père pensant mentir à son tour au sujet de sa femme, mais la jeune femme l'aperçoit de loin et lui dit ce qu'elle a raconté à ses parents. La merlette conclut alors : « Et Dhanadatta vécut heureux avec sa femme Ratnāvalī jouissant de la fortune du beau-père⁴⁹ ». Cette phrase est bien employée avec ironie par la narratrice puisqu'elle nous apprend finalement, bien qu'elle songeait à le cacher (« Mais, ce que fit une nuit cet homme cruel, je vais vous le dire par égard pour l'histoire bien qu'il eût mieux valu le taire, ô honte⁵⁰ ! »), qu'il tua sa femme dans son sommeil, déroba à nouveau ses bijoux et partit dans son pays.

La méchanceté des hommes est décrite par la merlette dans un récit qui illustre la question de l'intensité et de la répétition de l'action néfaste. Dhanadatta réitère son acte meurtrier (une première fois dans la forêt et la seconde fois dans la chambre), l'intensité de sa méchanceté se mesure dans ce récit à la répétition, mais aussi à l'action produite à l'insu de tous. La merlette sous-entend l'impunité des hommes sur le plan social (les parents de Ratnāvalī ne voient rien et la jeune femme qui a pourtant été avertie la première fois qu'il pouvait avoir recours au meurtre refuse aussi à son tour de voir). La merlette ne souhaite pas seulement mettre en évidence la méchanceté des hommes dans son récit, mais aussi la non-reconnaissance de cette méchanceté. Les personnages qui l'entourent sont dupes du début à la fin. Seuls les commentaires de la merlette apportent un jugement sur les actions contenues dans le récit-cadre. Le récit enchâssé de la merlette se conclut sur son jugement du personnage coupable d'un homicide et d'un geste misogyne. Il n'est pas jugé dans son récit par une instance d'autorité puisque c'est elle qui incarne l'autorité et qui « maîtrise » le récit qu'elle construit pour prouver la méchanceté des hommes. En prouvant la méchanceté des hommes, elle cherche à contester le sort qui lui est imposé et veut conserver l'autorité et l'égalité qu'elle partage avec le perroquet

⁴⁸ Somadeva, op.cit., *Ibid.* Texte original, *Ibid.*, « tataḥ sā śṛṇutetyuktṛvā nijapakṣaprasiddhaye | puṁdoṣākhyāyinīmetāṃ śārikākathayatkathāṃ ».

⁴⁹ *Ibid.*, p. 47. Texte original, p. 426. « tataḥ sa dhanadatto'tra bhuñjānaḥ śvaśuraśṛiyam | ratnāvalyā tayā sākamāsītpalyā yathāsukham ».

⁵⁰ *Ibid.* Texte original, *Ibid.* « ekadā tatra rātrau ca sa nṛśaṃsaśvakāra yat | kathoparodhataḥ śāntamavācyamapi kathyate ».

(une égalité aussi bien intellectuelle que sociale). Nous pouvons remarquer que « les relations de pouvoir et d'autorité, qui différencient les locuteurs, affecteront les actes de parole qu'ils seront susceptibles d'accomplir⁵¹ ». Cette « relation de pouvoir » a bien des conséquences sur les récits enchâssés en fonction de la prise en charge du récit par les différents locuteurs.

Dans son récit, le perroquet entend démontrer la thèse opposée à celle de la merlette : « les femmes sont d'une audace insoutenable. Elles sont immorales et méchantes. Écoutez un récit à ce propos⁵² ». Le récit est centré sur l'union de Vāsudattā (fille d'un négociant) et de Samudradatta (fils d'un marchand). La jeune femme a un amant et « depuis lors, elle entretient un commerce charnel avec lui chaque nuit, en cachette, et son esprit était entièrement fixé sur lui⁵³ ». La thèse misogynne du perroquet va être rattachée aux actions illégitimes de Vāsudattā. C'est précisément une nuit (un repère temporel installe une différence dans la répétition des rencontres secrètes) que Vāsudattā laisse son mari dans la chambre pour rejoindre son amant. Elle le retrouve pendu à un arbre : « arrivé de nuit au rendez-vous, il avait été arrêté par les gardes de la cité qui, pensant qu'il était un voleur, le pendirent ; il était là, la corde au cou, mort⁵⁴ ». Le récit qui a pour fonction de rendre visibles les actions néfastes de la femme laisse davantage apparaître les actes de répression d'un contournement de la norme et du devoir marital. Cependant, aveuglée par la passion, la jeune femme se rapproche du cadavre de son amant « mais, comme elle lui soulevait le visage pour le baiser, la malheureuse ! d'un coup son amant sans vie, qu'animait un vampire, lui coupa le nez avec les dents⁵⁵ ». Elle retourne dans la chambre conjugale et accuse son mari de lui avoir coupé le nez : il est alors condamné à mort pour avoir fait violence à sa femme. Un voleur intervient pour le disculper en racontant ce qu'il a vu : « il ne faut pas le mettre à mort sans motif. Je sais comment les choses se sont passées. Menez-moi devant le roi pour que je lui raconte tout⁵⁶ ». Il raconte les événements et donne une preuve à ses paroles : le nez de la femme se trouve dans la bouche du cadavre. Ce dénouement qui a le même fonctionnement qu'un roman policier (enquête/ témoignage/ preuve) transforme la situation. Samudradatta est libéré et sa femme prend sa place (on lui coupe les oreilles, elle

⁵¹ J. Hornsby, « Feminism in Philosophy of Language », in M. Fricker et J. Hornsby, *The Cambridge Companion to Feminism in Philosophy*, Cambridge (Mass.), Cambridge, 2000, p. 97.

⁵² Somadeva, *Le conte du vampire*, op.cit., p. 47. Texte original, p. 426. « tate jagāda sa śuko deva duḥsahasāhasāḥ | striyo duśvaritāḥ pāpāstathā ca śrūyatām kathā ».

⁵³ *Ibid.*, p. 48. Texte original, p. 426. « tataḥ prabhṛti tenaiva saha tatra sadā rahaḥ | Rātrau rātrāvaramṣtāsau tadekāśaktamānasā ».

⁵⁴ *Ibid.* Texte original, *Ibid.* « samketakāgatam rātrau labdhavā nagararakṣibhiḥ | ullambitam caurabuddhyā pāśakaṅṭham mṛtam sthitam ».

⁵⁵ *Ibid.*, p. 49. Texte original, p. 426. « tāvatsa tasyāḥ sahasā nirjīvaḥ parapūruṣaḥ | vetālānupraviṣṭaḥ sandantaiśviccheda nāsikām ».

⁵⁶ *Ibid.*, p. 50. Texte original, p. 427. « niskāranam na vadhyo'yaṁ yathāvṛtṭam tu veḍhyaham | māṁ prāpayata rājāgraṁ yāvatsarvaṁ vadāmyataḥ ».

est expulsée et les biens de son père lui sont confisqués). La contribution du voleur dans la restitution orale des actions de l'épouse permet son ascension sociale (il devient préfet de la cité). La punition de la femme sert d'exemple à une pratique du châtement, comme le souligne Louis Renou : « le sens du “châtiment” [...] est présenté comme une nécessité d'État. [...] Emblème du droit de punir, le “bâton” est le Dharma même, le roi en fonction de justicier⁵⁷ ». Tous les sujets dans le *Pañcatantra* sont soumis à la loi du *Dharma*, et dans cet exemple la punition de l'une permet l'ascension sociale de l'autre. Le voleur cesse d'être hors du système à partir du moment où il contribue à participer à l'application des règles de la cité. Sa collaboration lui permet d'atteindre un statut qui n'est plus « en dehors » de la société et d'échapper au sort des voleurs (la pendaison). Le récit bien qu'il soit centré sur la thèse de la méchanceté féminine est aussi un exemple de l'impossibilité de contourner l'application de la loi dans le récit sanskrit.

Alors que les deux narrateurs (la merlette et le perroquet) ont démontré chacun à leur tour la perfidie du sexe qui leur est opposé (un récit misandre et un récit misogyne), ils sont tous les deux libérés de la malédiction qui les contraignait à demeurer des animaux domestiques, sans avoir pu répondre à la question initialement posée : « et la dispute qui avait éclaté entre eux deux dans la salle d'audience demeura sans solution⁵⁸ ». S'il n'y a pas de réponse dans le récit enchâssé (raconté par le vampire), il semble que le commentaire contenu dans le récit-cadre serve à apporter une réponse omise volontairement par le vampire qui finit par demander au roi : « Veuillez me dire, reprit-il au roi, si ce sont les femmes ou si ce sont les hommes qui sont méchants⁵⁹ ? ». Pour le roi, ce sont les femmes qui sont méchantes : « Ô maître de magie, lui dit-il, ce sont les femmes qui sont mauvaises. Il se peut qu'en tel lieu, à tel moment, un homme se conduise mal, mais les femmes le font en général en tout lieu et en tout temps⁶⁰ ». Si dans le récit enchâssé, aucune conclusion n'est prononcée pour répondre à la question, il semble que dans le traitement des deux récits enchâssés nous pouvons déjà déceler une différence pouvant permettre de deviner que le second récit sera mieux considéré par le narrateur du récit-cadre. En effet, pour démontrer la perfidie de l'homme, la merlette dédouble l'action néfaste produite. Dans le deuxième récit, pour démontrer la perfidie de la femme,

⁵⁷ Louis Renou, Louis Renou, *La civilisation de l'Inde Antique*, Paris Flammarion, 1981, p. 96.

⁵⁸ Somadeva, *Les Contes du vampire*, op.cit., p.50. Texte original, p. 427. « vivādaśvāpyanirṇītaḥ sabhāyāṃ so'bhavattayoḥ ».

⁵⁹ *Ibid.* Texte original, *ibid.*, « ityākhyāya kathāṃ bhūyastaṃ vetālo'bravīnṛpaṃ || tadbhavānvaktu kiṃ pāpāḥ puruṣāḥ kimuta striyaḥ | ajalpato jānataste siro yāsyati khaṇḍaśaḥ ».

⁶⁰ *Ibid.* Texte original, *ibid.*, « sa jagāda bhūpatistaṃ yogeśvara yoṣitaḥ pāpāḥ || puruṣaḥ ko'pi hi tāddakkāpi kadāvidbhaveddurācāraḥ | prāyaḥ sarvatra sadā striyastu tāddagvidhā eva ».

l'action néfaste apparente est centrale (les rencontres interdites sont mentionnées), mais le récit est augmenté par rapport au premier dans la mesure où plusieurs personnages interviennent (le mari, le voleur, l'amant, et le roi) donnant l'illusion d'une multiplicité de points de vue et d'un accès plus plausible vers une « réponse véridique ». Le premier récit ne fait pas intervenir la justice (le meurtre de l'épouse reste sans conséquence) alors que le second récit fait intervenir tout le système judiciaire (condamnation, témoignage, verdict, punition). L'absence de justice dans le premier récit (l'absence de condamnation de l'époux) indique un traitement inégalitaire de la fiction. Après avoir entendu les deux récits de la merlette et du perroquet raconté par le vampire, le roi apporte le commentaire absent dans le récit enchâssé en insistant sur la fréquence de la méchanceté (en tel lieu à tel moment : les hommes peuvent être méchants comme le démontre le récit de la merlette qui insiste sur la fréquence : les deux tentatives de meurtres de l'époux), mais, selon le roi, les femmes sont méchantes généralement en tout lieu et en tout temps. Pour apporter un jugement final et répondre au questionnement formulé par le *vetāla*, le roi fait appel à son savoir (un savoir transmis aux princes qui est reproduit dans les espaces de commentaires du récit-cadre).

Le récit du perroquet en incluant la justice et l'enquête donne un exemple conduisant à l'établissement d'une généralité, à la différence du récit de la merlette qui ne laisse pas intervenir la justice et l'ordre social. L'encadrement centré sur l'action du roi et du vampire sert à la transmission d'une norme, d'un enseignement qui concerne l'exclusion d'une catégorie d'individus dans la société (dans le contexte de ces deux contes, il s'agit des femmes et des voleurs). S'il y a égalité dans le sort des deux narrateurs (le perroquet et la merlette), le commentaire se conclut avec rigueur là où le récit enchâssé laisse un non-dit. Le lecteur implicite reçoit donc la morale du conte avec le commentaire d'une autorité (le roi Trivikramasena) aussi présente dans le récit enchâssé : le prince Vidagdhaçūḍāmaṇi agissant comme juge, qui est celui qui « préside » le duel-récit. Comme nous l'indique Martine Todorova dans son analyse du *Vetāla* : « le conte ne nous fait pas pour autant sortir des frontières du système d'actions et de comportements préconisés par la loi⁶¹ ». La loi et la morale sont transmises par une figure d'autorité (Trivikramasena) dans l'espace du commentaire qui apporte la conclusion d'un récit en faisant référence à un savoir qu'il a reçu (la connaissance de la loi). L'identité des narrateurs ainsi que leur discours sont systématiquement encadrés par cette figure d'autorité (symbolisant la connaissance de la loi) qui est la seule en mesure

⁶¹ Martine Todorova, « Délicatesse et sensibilité dans les Contes du vampire », in *L'Homme*, 1974, n°3-4, tome 14, p. 7.

d'apporter une conclusion finale. L'identité a des conséquences dans le déroulement des récits enchâssés de sorte qu'il est possible de déceler des « figures-types » dans ces recueils de contes. Le récit enchâssé prend en charge la question de l'identité, du genre et de la condition sociale qui va avoir un lien avec le discours mis en place dans le récit enchâssé. La distanciation possible par l'enchâssement qui donne une présence à la figure conteuse responsable de la création des récits rend visible de manière générale la construction d'une fiction autour de la question du féminin et de la question de la classe sociale.

La représentation des femmes qui construisent leur récit sur le combat pour l'affirmation d'une force féminine contribue à renforcer l'idée d'une construction fictionnelle de la question du genre comme le souligne Judith Butler : « D'un côté, la représentation est une notion qui prend effet dans un processus politique cherchant à donner plus de visibilité et de légitimité aux femmes en tant que sujets politiques ; d'un autre côté, la représentation est la fonction normative d'un langage dont on dit tour à tour qu'il révèle ou déforme la vérité qu'on croit déceler dans la catégorie “femmes⁶²” ». En effet, les contes centrés sur la question de la femme restituent une limite dans la représentation de la femme, dans la mesure où le personnage féminin intervient uniquement parce qu'il est déterminé par son genre et semble correspondre aux attentes d'une transmission normative du langage qui construit une spécificité du genre et de la classe sociale. Lorsque les femmes prennent la parole dans les recueils sanskrits, leurs paroles sont encadrées dans un contexte normatif. Le récit enchâssé prend en charge la question des limites de la condition féminine, mais est-il en mesure de permettre un renversement de l'autorité dans le récit-cadre ?

2. Le « trait d'esprit » et la fictionnalisation du renversement de l'Autorité masculine

Dans les recueils européens du Moyen-Âge, les récits enchâssés contiennent une démonstration des « effets » de la parole. Lorsque les protagonistes féminins interviennent pour raconter un récit, elles donnent des exemples fictionnels de prise de parole vindicative en vue d'accéder à un pouvoir. Boccaccio affirme écrire *Le Décameron* pour les femmes (voir le *proemio*), ce qui indique que celles-ci vont avoir un rôle important dans l'ensemble de l'œuvre.

⁶² Judith Butler, *Trouble dans le genre*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2006, pp. 59-60. *Gender Trouble*, London, Routledge, 1990, p. 1. « On the one hand, representation serves as the operative term within a political process that seeks to extend visibility and legitimacy to women as political subjects ; on the other hand, representation is the normative function of a language which is said either to reveal or to distort what is assumed to be true about the category of women ».

Plusieurs éléments l'indiquent : dans le récit-cadre, les femmes conteuses sont majoritaires (il y a sept femmes et trois hommes), et alors que les femmes sont majoritairement soumises à la domination masculine, des récits enchâssés vont donner des exemples de renversement de ce pouvoir masculin. Certaines nouvelles rendent compte d'un renversement de situation : « face à l'économie marchande de la société, les femmes se créent des espaces de "résistance" à l'autorité masculine⁶³ ». En fictionnalisant la résistance féminine, Boccaccio met encore plus en évidence leur encadrement en représentant l'impossibilité pour les femmes d'accéder à la moindre liberté sans l'autorisation d'une figure masculine. Les exemples d'oppression sont racontés avec un certain réalisme, mais c'est surtout le pouvoir du langage qui va permettre la fictionnalisation d'un renversement de l'Autorité masculine. La marquise de Montferrato (I, 5) reçoit à sa table le roi de France qui veut la courtiser en l'absence de son mari, mais le roi renonce à ce projet après avoir compris les actes et les paroles de la marquise, comme l'annonce déjà Fiammetta avant de commencer son récit : « dans la nouvelle, qui m'échoit, comment par ses actes et ses paroles une gente dame sut se garder de ce faux pas et en détourner autrui⁶⁴ ». Les narratrices du *Décameron* ont toutes un tempérament singulier même si la multitude des nouvelles tend à faire oublier les singularités des narrateurs et des narratrices qui s'effacent derrière leurs récits. Par ailleurs, l'enchâssement des récits met en avant les intentions de Fiammetta (imaginées par l'auteur) qui propose un récit sur la réussite féminine face à l'emprise d'un homme. En racontant un récit sur le pouvoir féminin, la narratrice veut décupler son pouvoir. Il semble alors que le lecteur se trouve face à la mise en fiction d'un fantasme de puissance visible par la représentation d'une victoire féminine.

La marquise de Montferrato réussit à détruire l'Autorité masculine par les actes et par la parole. Le choix d'un mets unique dans chaque plat est un acte volontaire de la part de la marquise pour susciter une prise de pouvoir. Dans ce contexte, l'aliment⁶⁵ devient un indice permettant au roi de comprendre les intentions de son hôtesse. Il remarque que les plats ne sont

⁶³ Pascaline Nicou, « L'autorité féminine dans le *Décameron* de Boccace », in *Reines, princesses, favorites... Quelle autorité déclinée au féminin ?*, Actes de la journée d'études du CELEC, Université de Saint-Étienne, 9 septembre 2011, *Cahiers du CELEC*, 3, 2012, p. 43.

⁶⁴ Boccaccio, *Le Décameron*, op.cit., p. 88. Texte original, p. 241 : « [...] di mostrarvi, nella novella che a me tocca di dire, come e con opere e con parole una gentil donna sé da questo guardasse e altrui ne rimovesse ».

⁶⁵ Jean-Claude Mühlethaler parle de « message alimentaire » que l'on retrouve fréquemment dans les récits médiévaux. De plus, il insiste sur le fait que l'aliment, lorsqu'il est mis en avant dans la diégèse, a son importance dans la mesure où il est amené à « jouer un rôle dans le déroulement de l'histoire. C'est la *fonction diégétique* d'un élément figuratif qui justifie sa présence et fait en sorte qu'il est perçu comme porteur de sens ». [Jean-Claude Mühlethaler, « Quand la nourriture se fait parole, Scènes de communication alimentaire dans les récits médiévaux », *Être à table au Moyen-Âge*, sous la direction de Nelly Labère, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, p. 199].

composés que de gélines. Il sait donc reconnaître les indices laissés par la marquise : « Dame, dit-il, ne naît-il donc en ce pays que des gélines, sans un coq⁶⁶ ? » Le choix d'une viande féminine est peut-être un moyen pour la marquise de donner une représentation des tensions entre les deux sexes, mais le message qu'elle transmet au roi est surtout celui du refus et de l'affirmation du féminin à travers le choix du mets. Ce n'est qu'après avoir entendu les paroles de la marquise que le roi comprend vraiment le message caché : « Nenni, monseigneur, mais les femmes d'ici, bien qu'elles diffèrent légèrement des autres par leurs atours et leurs dignités n'en sont pas moins faites comme partout ailleurs⁶⁷ ». La marquise a su avec les actes (le choix du mets) attirer l'attention du roi, mais c'est avec les mots qu'elle va réussir à faire comprendre au roi son refus ; elle lui refuse sa curiosité. Les paroles précisent et explicitent les actes de la marquise ; elles font sens dans cette nouvelle méta-discursive et vont avoir une influence sur l'auditeur. Les paroles employées par la marquise mettent en place une relation de pouvoir et c'est cette pratique d'un discours de pouvoir qui interrompt l'action du roi découvrant une « force » chez son interlocutrice :

Le roi, à ces mots, saisit fort bien la raison du banquet de gélines ainsi que la vertu cachée sous les paroles ; il s'aperçut qu'avec une telle dame se répandre en discours serait peine perdue, et que la force n'était pas de mise : ainsi, de même qu'il s'était inconsidérablement enflammé pour elle, tout aussi sagement lui fallait-il pour son honneur éteindre un feu si mal conçu⁶⁸.

Le roi reconnaît la « vertu cachée sous les paroles » de la marquise qui a su associer la parole aux actes et créer un pouvoir du langage. Un duel se met en place à partir d'une pratique du langage ; dans ce contexte il s'agit d'un duel entre les sexes qui valorise le combat mené par cette « dame » que le roi découvre différente des autres. Le duel est déterminé par l'identité (le genre), mais aussi le rang, et ce sont les mots qui vont rendre possible un renversement de pouvoir. Dans ce récit enchâssé, le pouvoir de la parole permet de contourner les attentes de la société et de la hiérarchie sociale. La mise en pratique du pouvoir de la parole accompagne toujours le dispositif d'enchâssement des récits ; l'enchâssement donne une dynamique à la forme du recueil et le pouvoir de la parole donne une force au sens des mots. Il est question souvent dans ces contes et nouvelles d'une démonstration de la maîtrise de la parole. La parole

⁶⁶ Boccace, op.cit., p. 90. Texte original, p. 244 : « Dama, nascono in questo paese solamente galline senza gallo alcuno ? ».

⁶⁷ *Ibid.* Texte original : « Monsignor no, ma le femine, quantunque in vestimento e in onori alquanto dall'atre variino, tutte per ciò son fatte qui come altrove ».

⁶⁸ *Ibid.* Texte original : « Il re, udite queste parole, raccolse bene la cagione del convito delle galline e la virtù nascosa nelle parole, e accorsesi che invano con così fatta donna si gitterebbero e che forza non v'avea luogo ; per che così come disavedutamente acceso s'era di lei, saviamente s'era da spegnere per onor di lui il male concetto fuoco ».

est maîtrisée quand elle permet d'acquérir une forme de pouvoir. La marquise qui réussit à produire un langage de pouvoir n'est pas un cas unique dans *Le Décameron*. C'est une figure « qui inaugure la longue série des femmes protagonistes dans les nouvelles du *Décameron*, en agissant dans une histoire qui offrirait bien un exemple traditionnel de vertu domestique, apparaît valorisée et louée par la conscience de soi et la sagesse de son action, et peut-être, comme cela est suggéré, pour le sens de sa dignité de femme⁶⁹ ». Le fait que la marquise se présente comme un « exemple traditionnel de vertu domestique » indique qu'elle produit un langage de pouvoir en vue de maintenir une stabilité économique et politique. Dans les prises de parole des protagonistes féminins, il est possible d'identifier les prérogatives des femmes à l'époque médiévale. Bien que la limite de leur liberté soit précisément décrite dans le *Proemio* de Boccaccio et dans plusieurs nouvelles, le discours ne semble jamais vraiment servir d'outil émancipatoire. Les femmes sont décrites ainsi : « brimées de surcroît par les volontés, les caprices, les ordres enfin, d'une mère, d'un père ou d'un mari, [...] [et elles] demeurent la plupart du temps recluses dans le cadre étroit de leur chambre⁷⁰ ». Si le discours réussit à convaincre l'interlocuteur, la narratrice exprime par son refus un désir insatisfait. Une force se crée par la parole parce que les désirs féminins ne sont pas véritablement entendus sans le recours au langage du pouvoir. La production d'un tel langage illustre-t-elle la violence d'un contexte normatif ?

3. Provocation et violence dans le discours féminin

Nous avons pu nous rendre compte que le statut du narrateur était primordial pour comprendre le récit enchâssé. En centrant notre analyse sur la femme narratrice, il est possible d'identifier le véritable enjeu de la transmission d'un récit enchâssé, c'est-à-dire l'expression des conséquences d'un encadrement des actions de la femme dans la société médiévale. Pour transmettre un état de la condition féminine, Chaucer choisit de faire intervenir un personnage emblématique : la Bourgeoise de Bath. Le discours du féminin devient virulent et exubérant lorsqu'elle intervient dans *Les Contes de Canterbury*. Ce n'est pas la seule conteuse dans

⁶⁹ Luigi Totaro, *Ragioni d'amore, Le donne del Decameron*, Firenze, Firenze University Press, 2005, p. 21 : « la figura femminile che inaugura la lunga serie delle donne protagoniste di novelle del *Decameron*, pur agendo in una vicenda che ben si sarebbe offerta a proporre un esempio tradizionale di virtù domestica, appare valorizzata e lodata per la consapevolezza di sé e la sapienza del suo agire, e forse, come si è suggerito, per il senso della sua dignità di donna ».

⁷⁰ Boccaccio, *Le Décameron*, op.cit., pp. 33-34. Texte original, p. 130 : « E chi negherà questo, quatinque egli si sia, non molto più alle vaghe donne che agli uomini convenirsi donare? Esse dentro a dilicati petti, temendo e vergognando, tengono l'amorose fiamme nascose, le quali quanto più di forza abbian che le palesi coloro il sanno che l'hanno provate : e oltre a ciò, ristrette da voleri, da piaceri, da comandamenti de padri, delle madri, de fratelli e de mariti, il più del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano ».

l'œuvre de Chaucer (deux religieuses vont raconter à leur tour un récit), mais la situation est inversée par rapport au *Décameron* : les femmes narratrices sont minoritaires (trois femmes, vingt hommes). L'auteur crée des personnages de différentes classes dans le récit-cadre, mais représente peu de narratrices féminines dans la mesure où les femmes ont des rôles extrêmement limités dans la société. Ainsi, leurs actes de parole illustre souvent la limite de leur condition dans une société « où les femmes sont vues comme une marchandise ou un patrimoine à gérer au mieux par les hommes dans ce qui ressemble à un contrat marchand⁷¹ ». Le discours de la Bourgeoise de Bath interroge les limites du pouvoir des femmes. Dans l'édition Gallimard, le prologue de la narratrice qui précède son conte arthurien est qualifiée par André Crépin de « manifeste féministe ». Nous ne pouvons affirmer qu'il s'agit à proprement parler d'un « manifeste féministe », même si l'engagement et le tempérament du personnage peut y faire songer. En effet, l'auteur s'inspire de portraits courants dans la littérature médiévale dont celui de « La vieille » dans *Le Roman de la rose* de Guillaume de Lorris (et Jean de Meung) qui raconte aussi sous la forme d'une confession la manière dont il est possible déjouer les actes de contrôle des hommes. Ainsi, en s'inspirant de cette figure, l'auteur construit une fiction sur la question de l'encadrement des femmes qui va être traité par l'exagération avec le portrait excessif de la Bourgeoise. La Bourgeoise de Bath tente de renverser l'Autorité masculine en reproduisant à l'excès des actes de pouvoir sur ses époux, mais cette violence confirme la présence d'une répression des désirs féminins au Moyen-Âge. Chaucer crée ce personnage en opposition avec l'image idéale de la femme : « le caractère féminin et l'idéal de féminité suivant lequel il a été modelé sont les produits de la société masculine⁷² ».

Le récit-cadre et les prologues précèdent les contes vont permettre d'ajouter un commentaire (un débat) avant le récit, et nous verrons que le récit raconté par la Bourgeoise de Bath dispose de certains éléments analogues avec le prologue. Dans ce dernier, elle revient sur la domination excessive des femmes : « L'expérience, à défaut de voix autorisée, / Me donne ici le droit d'intervenir / Sur les maux qu'on associe au mariage⁷³ ». Les remises en question de la Bourgeoise de Bath sont le résultat d'une lutte pour l'émancipation, mais sa propre émancipation se produit par la violence. Pour remettre en question les restrictions du mariage unique auxquelles elle ne veut souscrire, elle conteste les lignes de la Bible et ses commentateurs en reniant le langage de commandement présent dans les textes : « Je n'ignore

⁷¹ Pascaline Nicou, « L'autorité féminine dans le *Décameron* de Boccace », op.cit., p. 43.

⁷² Theodor W. Adorno, *Minima Moralia, Réflexion sur la vie mutilée*, Paris, Payot & Rivages, p. 129.

⁷³ Geoffrey Chaucer, *Les Contes de Canterbury*, op.cit., p. 188. Texte original, p. 105 : « Experience, though noon auctoritee / Were in this world, is right ynogh for me / To speke of wo that is in marriage; [...] ».

pas plus que vous, c'est certain, / Que l'Apôtre loue la virginité / Mais il n'en fait pas une loi rigide. On peut nous conseiller de rester seules, mais un conseil n'est pas du tout un ordre⁷⁴ ». Chaucer crée à travers le personnage de la Bourgeoise de Bath une femme qui veut contester le discours de commandement et qui affirme ainsi la violence de ce discours. Son personnage fait ressortir les failles du discours religieux sur la sexualité. Dans ses mariages multiples (cinq maris), elle réussit à demeurer dans une situation irréprochable, malgré la ligne de contestation et le positionnement qu'elle entend conserver : « Mais à ceux-là seuls qui visent la perfection : / J'avoue humblement ne pas en être. / Je veux conserver la fleur de mon âge / Aux œuvres de chair, aux fruits du mariage⁷⁵ ». Elle détourne le sens du mariage qui en général s'apparente à un contrat marchand pour s'approprier l'acte du mariage et exprimer ses désirs. Elle refuse la virginité et les orientations insufflées par les textes religieux pour imposer son propre rapport avec le mariage :

Je veux un mari, je n'en démords pas, / Qui soit mon débiteur et mon esclave / Avec son tourment marqué dans sa chair / Aussi longtemps qu'il m'aura pour épouse. / J'ai domination tant que je vivrai / Sur son propre corps, mais lui ne l'a plus. / Je tiens ce pouvoir de l'Apôtre Paul : / Qui enjoint à nos maris de nous chérir, / Et ce jugement me plaît en tous points⁷⁶.

La Bourgeoise de Bath impose ses propres règles en affirmant un raisonnement hors norme : elle veut transformer la soumission habituelle infligée aux femmes en imposant son propre discours et l'affirmation de son désir. Elle déclare à ce propos qu'elle domine son époux comme s'il ne disposait plus de sa liberté physique, il devient un corps ayant pour unique fonction de satisfaire ses plaisirs. Il n'est pas étonnant que cette possession du corps de l'autre soit pratiquée par la Bourgeoise de Bath dans la mesure où sa condition sociale maintient un rapport de possession vis-à-vis des objets comme des hommes. La particularité d'un tel prologue ne laisse pas indifférent l'auditoire des *Contes de Canterbury*. En affichant sa propre singularité, elle tente de s'affranchir des limites imposées à son propre sexe (soumission, vertu, et honneur). Pour affirmer un tel choix de vie, elle continue son analyse des textes bibliques et transforme leur message pour qu'ils soient conformes à ses propres attentes. Face à l'auditoire, elle en arrive même à qualifier son rapport avec le mariage de torture conjugale. Ayant suscité une

⁷⁴ *Ibid.*, p. 190. Texte original, p. 106 : « I woot as wel as ye, it is no drede, / Th'apostel, whan he speketh of maydenhede, / He seyde that precept therof hadde he noon. / Men may conseille a womman to been oon, / But counseillyng is no comandement ».

⁷⁵ *Ibid.* « And lordynges, by youre leve, that am nat I. / I wol bistowe the flour of al myn age / In the actes and in fruyt of mariage ».

⁷⁶ *Ibid.*, p. 192. Texte original, p. 107 : « An housbonde I wol have – I wol nat lette – / Which shal be bothe my dettour and my thral, / And have his tribulacion withal / Upon his flessch, whil that I am his wyf. / I have the power duryng al my lyf / Upon his propre body, and noght he. / Right thus the Apostel tolde it unto me, / And bad oure housbondes for to love us weel. / Al this sentence me liketh every deel" ».

attente du récit, elle continue son histoire qui va concerner le sort de chacun de ses maris. Elle propose donc un récit de soi qui va précéder le conte. Par une série de ruses, elle impose ses propres règles et multiplie les mariages dans cette même direction. Pourtant, le Frère lui fait remarquer la longueur de son prologue : « Madame, dit-il, j'en atteste le Ciel, Voilà un long préambule pour un conte⁷⁷ ! » Même dans son choix de raconter un long prologue, elle sort des règles fixées et c'est une figure ecclésiastique qui lui fait remarquer ce choix parce que le personnage réagit face à l'affirmation d'un discours anticlérical. Nous pouvons nous demander si les idées essentielles de la Bourgeoise de Bath ne se trouvent pas principalement dans le prologue et non dans le conte. Sa posture subversive ne laisse-t-elle pas entrevoir par-dessus tout la violence sociale subie par les femmes dans la mesure où l'auteur représente les désirs féminins en reproduisant la violence des actes et du discours ? Cette violence est analysée par John A. Pitcher : « Comme dans le conte de la Bourgeoise de Bath, le prologue est centré sur la question du désir et sur les différences sexuelles. Dominé par les fantasmes de l'adultère dans lesquels un jeune rival triomphe sur un faible mari, cela nous invite à considérer la violence domestique comme un effet de la représentation misogyne de la femme adultère⁷⁸ ». Chaucer raconte la violence des actes et des paroles de la Bourgeoise de Bath et introduit une représentation misogyne de la femme adultère dans la fiction. Il instaure une forme de réalisme dans la considération habituelle de la femme au sein de la société médiévale, elle qui n'est plus représentée avec perfection, mais sous sa forme la plus indisciplinée. Le réalisme du prologue marque une rupture avec le conte arthurien raconté par la narratrice. Pourtant, la même thématique consacrée à la condition féminine est présente dans le conte comme dans le prologue, ce qui rejoint l'idée que l'enchâssement des récits met en forme un lien de subordination qui permet un rapprochement entre l'identité, la défense d'une action associée à la parole fictionnelle.

La Bourgeoise de Bath défend une attitude singulière face aux attentes de la société médiévale et s'affirme en tant que narratrice désinvolte : elle raconte un conte qui se rapproche davantage du pastiche du roman de Bretagne. En affirmant l'écriture d'un pastiche, Chaucer propose une réécriture de la littérature chevaleresque du Moyen-Âge et un travail de

⁷⁷ *Ibid.*, p. 211. Texte original, p. 116 : « Now Dame,” quod he, “so have I joye or blis / This is a long preamble of a tale!” ».

⁷⁸ Notre traduction : John A. Pitcher, *Chaucer's Feminine Subjects Figures of Desire in The Canterbury Tales*, New-York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 57 « Like the Wife of Bath's Tale, the prologue centers on the question of desire and sexual difference. Dominated by fantasies of adultery in which a young rival triumphs over a feeble husband, it asks us to consider domestic violence as an effect of a misogynist representation of woman as adulteress ».

« démystification⁷⁹ » propre au pastiche. Les romans arthuriens racontent majoritairement les actions de chevaliers et placent au second plan les figures féminines dans la mesure où ils racontent les conquêtes des chevaliers. Pourtant, la Bourgeoise de Bath va se servir du dispositif du conte pour continuer son discours. Elle installe l'époque du roi Arthur dans un environnement merveilleux (« tout ce pays était rempli de fées⁸⁰ ») qu'elle oppose à un présent où la croyance a évolué vers le dogme religieux (« à présent les elfes ont disparu, / À présent c'est le zèle et les prières⁸¹ »). Le récit s'affirme comme pastiche du roman de Bretagne et se focalise en particulier sur les méfaits d'un chevalier condamné pour avoir pris de force la virginité d'une jeune fille. Alors que le roi Arthur veut le condamner à mort, la reine insiste pour décider de son sort. Le conte se focalise comme dans le prologue de la Bourgeoise de Bath sur la vie d'un homme qui va dépendre de l'autorité d'une femme. La reine va pouvoir décider du sort du chevalier en mettant en place une épreuve. Il va devoir répondre à la question suivante : « Je t'accorde la vie sauve si tu me dis / Ce que les femmes désirent par-dessus tout⁸² ». Nous sommes à nouveau face à un questionnement sur la femme dans ce récit enchâssé ressemblant aux contes précédemment analysés. Le récit enchâssé propose un débat sur le féminin et la fiction doit contribuer à apporter quelques éléments de réponse à la question du désir des femmes dans la société patriarcale. La réponse à cette question ne va pas de soi pour le chevalier qui, comme l'indique sa conduite initiale, n'a pas su reconnaître ou n'a pas voulu reconnaître le désir de la femme. Cette question n'est pas superflue puisque c'est principalement le désir de la femme qui n'est pas entendu ou qui n'est pas vu dans la société racontée par Chaucer comme dans celle de Boccaccio. Ainsi, le chevalier part pendant un an et parcourt plusieurs distances avant de pouvoir apporter une réponse. Cependant, le chevalier se révèle encore impuissant puisque la réponse à cette question lui est apportée par une vieille femme. La narratrice crée une parodie de la figure du chevalier en opposition avec sa représentation habituelle dans la geste de Bretagne. Dans son conte, le chevalier est inconsistant, sans aucune noblesse, il n'a pas de libre arbitre, il cherche uniquement à échapper à la mort. Le chevalier finit par apporter la réponse à la reine : « Gracieuse suzeraine, dit-il, en général/ Les femmes désirent le pouvoir sans partage, / Et sur leur mari et sur leur amant, / Dont elles attendent

⁷⁹ Roland Barthes remarque en effet « Quel meilleur témoignage de fascination et de démystification que le pastiche ? » [Roland Barthes, *Nouveaux essais critiques* : « Proust et les noms », Paris, Seuil, 1967, p. 119-120].

⁸⁰ Geoffrey Chaucer, *Les Contes de Canterbury*, op.cit., p. 212. Texte original, p. 116 : « Al was this land fulfild of fayerye ».

⁸¹ *Ibid.* Texte original : « But now kan no man se none elves mo, / For now the grete charitee and prayeres ».

⁸² *Ibid.*, p. 214. Texte original, p. 117 : « I grante thee lyf, if thou kanst tellen me / What thyng is it that wommen moost desiren ».

parfaite obéissance. / Tel est votre désir, et maintenant / Tuez-moi : je suis à votre merci⁸³ ». Cette réponse est une reprise des propos de la Bourgeoise de Bath développés dans son prologue qui maintient un discours virulent sur ses maris. Le conte illustre non seulement les aspirations de la narratrice, mais aussi les désirs cachés de libération féminine par le pouvoir. Puisque le pouvoir est généralement impossible pour les femmes, ce n'est que par la parole et par le fantasme qu'elles peuvent prendre le pouvoir.

Alors que le chevalier est sauvé parce qu'il a donné la bonne réponse, il est à nouveau menacé par l'Autorité féminine. Il est contraint de se marier avec la vieille femme qui lui a apporté la réponse à la question et qui est donc responsable de sa survie. Cependant, la vieille femme désirant susciter le désir incite le chevalier à ne plus être réticent face à sa classe sociale, sa vieillesse et sa pauvreté en ayant recours à un raisonnement et en mentionnant la Bible, les textes de Sénèque, de Boèce et de Juvénal. Elle réussit à le convaincre en déformant l'image de l'épouse et les archétypes du couple : « Faites votre choix, conclut-elle, entre les deux : / M'avoir jusqu'à ma mort, vieille et puante / Mais épouse obéissante et fidèle [...] Ou bien m'avoir toute jeune et jolie / Et courir le risque de voir affluer / Des admirateurs dans votre maison [...] À vous de choisir selon votre goût⁸⁴ ». Parce qu'il cède au pouvoir du personnage⁸⁵, le chevalier assiste à une transformation : la vieille femme se transforme en belle et jeune femme. Ce récit pouvant faire songer au conte populaire « The Frog Prince » sert d'exemple à la narratrice qui illustre la manière dont une femme peut obtenir l'obéissance de son mari. À la suite de ce récit, la Bourgeoise de Bath conclut à son tour sous la forme d'une prière illustrant son fantasme de pouvoir : « [...] Que Jésus nous donne / Des maris dociles, jeunes, actifs au lit, / Et la grâce de pouvoir surenchérir. [...] Veuillez Jésus, aussi, raccourcir la vie / Des maris rebelles au règne de leur femme⁸⁶ ». Le récit enchâssé de la Bourgeoise présenté sous la forme d'un divertissement a pour objectif d'illustrer la thèse de la narratrice qui veut posséder un pouvoir illimité sur les hommes et faire en sorte qu'ils n'aient pas la possibilité d'échapper à ce pouvoir.

⁸³ *Ibid.*, p. 217. Texte original, p. 119 : « “My lige lady, generally,” quod he, / “Wommen desiren to have sovereynetee / As wel over hir housbond as hir love, / And for to been in maistrie hym above. / This is youre mooste desir, thogh ye me kille. / Dooth as yow list; I am heer at youre wille” ».

⁸⁴ *Ibid.*, p. 121 : « “Chese now,” quod she, “oon of thise thynges tweye : / To han me foul and old til that I deye, / And be to yow a trewe humble wyf, [...] Or elles ye wol han me yong and fair, / And take youre aventure of the repair / That shal be to youre hous by cause of me, / [...] Now chese yourselves, wheither that yow liketh” ».

⁸⁵ Cette transformation du héros apparaît dans plusieurs textes médiévaux dont *Confessio amantis* de Gower.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 224. Texte original, p. 122 : « [...] and Jhesu Crist us sende / Housbondes meeke, yonge, and fressh abedde, [...] And eek I praye Jhesu shorte hir lyves / That noght wol be governed by hir wyves; ».

Il est intéressant de retrouver dans le récit-cadre, la réception du conte de la Bourgeoise qui est visible grâce à la technique de l'enchâssement. Ce dispositif met en forme un lien entre les différents niveaux de narration permettant de renforcer l'explicitation du message narratif : « Chaque message, explicite ou implicite définissant un cadre *ipso facto* donne des instructions ou des conseils au récepteur dans sa tentative de comprendre les messages inclus dans le cadre⁸⁷ ». Ainsi, le récit-cadre contient l'interprétation des fictions racontées par la Bourgeoise. Le Frère trouve dans ce conte « matière à débats universitaires » et fait la remarque à nouveau d'un manquement aux règles de la narration : « Mais, Dame, nous sommes, à cheval, en voyage, / Et nous devisons pour nous divertir. / Laissons grand Dieu, citations, références / Au monde des prêcheurs ou des professeurs⁸⁸ ». Avec ces remarques, nous pouvons déceler une forme de refus par le Frère de la fiction et des remarques de la Bourgeoise de Bath. Pour lui, le sujet de la Bourgeoise lorsqu'il est transposé dans le contexte du conte est perçu comme un thème incompatible avec le divertissement, sans doute parce qu'elle a transposé l'Autorité masculine (habituelle dans les fictions) vers une Autorité féminine. Ce changement d'Autorité ne semble pas envisageable pour le personnage créé par Chaucer dans la mesure où même la fiction est parfois considérée avec certaines exigences par les narrataires des *Contes de Canterbury*.

La centralité du personnage féminin qui construit un discours du pouvoir a par contre intéressé Pasolini pour l'adaptation des *Contes de Canterbury*. Il ne se consacre pas à l'adaptation de la fiction racontée par la Bourgeoise de Bath, mais à l'adaptation de son prologue dans lequel elle défend un discours sur la condition féminine et sur sa propre conception du mariage. Ses propos et sa volonté de dominer l'homme physiquement permettent au réalisateur de créer un personnage excentrique qui agit selon ses propres intérêts en pratiquant une mise en scène et une utilisation de la parole pour dominer. La mise en scène des actions du personnage féminin qui exprime une violence des mots et des actes face aux hommes permet à Pasolini d'introduire un débat sur le sort des femmes :

Ce que Pasolini veut éviter, semble-t-il, c'est un jugement simpliste, par lequel on conclurait immédiatement que les femmes auraient en effet gagné en liberté à travers la disparition du « moralisme », c'est-à-dire de ces règles de conduite socialement imposées qui en faisaient les gardiennes du foyer, etc. [...] Pasolini va faire

⁸⁷ Nous traduisons : William Nelles, « Stories within stories : narrative levels and embedded narrative », in *Studies in the Literary Imagination*, Volume 25, Issue 1, Printemps 1992, p. 92 Any message, which either explicitly or implicitly defines a frame, *ipso facto* gives the receiver instructions or aids in his attempt to understand the messages included within the frame ».

⁸⁸ Geoffrey Chaucer, *Les Contes de Canterbury*, op.cit., Texte original, p. 122 : « But, dame, heere as we ryde by the weye, / Us nedeth nat to speken but of game, / And lete auctoritees, on Goddes name, / To prechyng and to scoles of clergye ».

remarquer que ni les violences à l'encontre des femmes, ni les différentes formes de leur asservissement n'ont cessé avec l'avènement des sociétés de consommation⁸⁹.

Pasolini filme des images de violence conjugale en adaptant le récit de Chaucer pour que le spectateur s'interroge sur l'évolution du sort des femmes. Pour lui, le sort des femmes ne s'est pas amélioré « avec l'avènement des sociétés de consommation », leur « asservissement » n'a pas cessé, il s'exprime différemment. Ainsi, le réalisateur filme une violence produite par une femme qui réagit face à un contexte de domination. L'épisode de la Bourgeoise de Bath s'ouvre sur un plan du lit conjugal dans lequel elle entend dominer l'homme à bout de force. Elle pratique un discours injonctif et un discours du refus (« je ne suis pas à ta disposition »). Pasolini filme une énergie de la domination. Après avoir épuisé son mari pendant l'acte, elle quitte la maison et marche avec rapidité dans les rues en plan d'ensemble. Elle va dans la maison de son amie et pratique le voyeurisme. Elle épie un pensionnaire étudiant à Oxford (il fait référence au cinquième mari décrit dans le prologue). Ce n'est pas sans humour que son contrôle sur les hommes est représenté par Pasolini. Il crée un discours de la puissance produit par la Bourgeoise de Bath. Lorsqu'elle rencontre le pensionnaire, elle affirme sa puissance en lui disant : « mais je crois vous avoir déjà vu quelque part. Qui sait où⁹⁰ ? ». Elle fait référence à sa pulsion scopique qui est mise en scène par le réalisateur pour représenter le rapport au désir du personnage. Le film reprend souvent le thème de la vision et de l'absence de vision ; l'acte de voir dans le cas de la Bourgeoise de Bath illustre son propre rapport avec le désir : un désir narcissique de contrôle du corps de l'autre. Pasolini reprend des éléments du prologue de Chaucer en insistant sur l'appétit matrimonial de ce personnage : « je ne manque jamais de projet de mariage⁹¹ ». Le jeu de Laura Betti a des similitudes avec la performance de Ninetto Davoli dans la mesure où elle ne manque pas d'insister sur l'exagération des émotions employées pour manipuler les hommes. Devant son mari mourant, la Bourgeoise de Bath pleure sans aucune justesse, elle délivre des émotions fausses. Le mari mourant ne peut plus lui apporter la moindre satisfaction. Ainsi, elle poursuit son jeu du mensonge et s'empresse de le remplacer. Pasolini filme avec ironie le passage précipité de l'enterrement du mari défunt au mariage de la Bourgeoise en imitant le style chaucérien dont le texte demeure « riche en ambiguïtés subtiles et satiriques⁹² ».

⁸⁹ Alain Naze, « Le féminisme critique de Pasolini », *Séminaire Genre, politique, sexualité(s) Orient/ Occident*, Fondation Maison des Sciences Humaines de l'Homme, n°28, février 2012, p. 6

⁹⁰ Pier Paolo Pasolini, *Les Contes de Canterbury*, op.cit., [1 : 08 : 31] « Mi pare di avervi già visto, in qualche parte, prima d'ora... chissà dove... ».

⁹¹ *Ibid.*, [1 : 09 : 14] « A mi non mi si troverà mai senza piani di nozze, o d'altre cose del genere... ».

⁹² Nous traduisons : Beryl Rowland, « The Beginnings of Chaucer's Irony », in *Essays on Chaucerian Irony*, Toronto, University of Toronto Press, 1985, p. 54. « rich in subtle and satiric ambiguities ».

Le passage représentant le mieux la thèse de la Bourgeoise de Bath qui veut imposer une puissance féminine est bien la scène finale du conflit entre les deux mariés. L'étudiant à Oxford comprend le désir d'émancipation de sa femme et commence à avoir recours aux textes pour la soumettre, en donnant des exemples extraits de la Bible et des textes de l'Antiquité grecque. Pasolini crée une scène conjugale en s'inspirant du discours de la narratrice dans le recueil littéraire et de sa méfiance envers les textes bibliques et leur conception du mariage. Ainsi, ses paroles expriment une protestation : « Comment ça “tout” est dans ce livre ? [...] Je hais les gens qui me jettent mes vices à la face. Comment oses-tu le faire⁹³ ! » Après avoir exprimé ces mots virulents, elle commence à déchirer le livre. Pasolini théâtralise la haine des Écritures de la narratrice qui ne permettent pas aux femmes d'exprimer leur désir. C'est pourquoi elle ruse en devenant une récidiviste du mariage dans la mesure où elle veut par-dessus tout avoir le contrôle. Parce qu'elle a déchiré le livre, l'étudiant d'Oxford (qui est un commentateur de la théologie) la pousse violemment. Pasolini filme la violence conjugale racontée par Chaucer ainsi qu'un combat idéologique : la Bourgeoise de Bath refuse d'accepter l'idéologie que son mari a choisie. Elle se cogne contre un tonneau et poursuit sa mise en scène : « tu m'as tuée pour pouvoir jouir tranquillement de mes terres et de mon argent. [...] Viens que je te donne un dernier baiser. Dieu me maudisse pour ce que j'ai fait⁹⁴ ». Elle poursuit sa manipulation par les mots en réclamant soudainement la compassion comme si elle endossait pendant quelques instants le rôle de l'épouse tel qu'il est attendu. Pourtant, elle pratique quand même le piège des mots : alors que son époux pleurant lui demande pardon et s'approche pour l'embrasser en plan rapproché, elle lui mord le nez. Ce sont les dernières images de l'histoire de la Bourgeoise de Bath, mais ces dernières images semblent bien traduire le tempérament téméraire et l'insoumission constante de ce personnage. Avec les mots, elle tend des pièges pour pouvoir battre les hommes. Elle mord comme ses paroles sont mordantes et cette fin n'annonce qu'un début dans le combat du personnage qui n'éprouve aucun remords à épuiser les hommes qu'elle épouse pour pouvoir affirmer sa propre puissance, une puissance qu'elle s'est créée avec la parole. Pasolini s'inspire de sa lecture des contes de Chaucer pour raconter la violence du langage ; il restitue l'écriture ironique de Chaucer en filmant le jeu caricatural de Laura Betti. Sa lecture du prologue de la Bourgeoise de Bath l'amène à questionner le statut politique et social de la femme dans la société. L'enchâssement dans le recueil littéraire favorise

⁹³ Pier Paolo Pasolini, *Le Décameron*, op.cit., [1 : 14 : 24] « E cosa sarebbe questo tutto che c'è in quel libro [...] Io detesto la gente che mi sbatte in faccia i miei vizi, come credi di poter fare tu ! ».

⁹⁴ *Ibid.*, [1 : 16 : 10] « Mi hai uccisa per ... goderti in santa pace, ah ! le mie terre e i miei soldi [...] Vieni, vieni qua... Vorrei darti un bacio, per l'ultima volta ».

une attente de commentaires face à l'action racontée dans le récit enchâssé. Il permet ainsi de maintenir un questionnement permanent sur le sujet et ses actions dans la société.

4. Enchâssement d'un récit féminin de l'intériorité

Dans le recueil à enchâssement, l'association de plusieurs récits et de plusieurs images dans le film introduit un débat dans la fiction. Pasolini utilise l'enchâssement oriental dans *Les Mille et Une Nuits* pour poursuivre une étude de mœurs dans laquelle s'intègre la question du rôle des femmes dans la société. Sa lecture des récits enchâssés du recueil le conduit à proposer une comparaison entre l'identité féminine dans les sociétés capitalistes et précapitalistes. Dans le récit sur le « rêve de Dunya » raconté par Munis, la narratrice décrit le doute concernant la question du désir renforcé par la vision d'un rêve qui apparaît dans le film comme un nouvel enchâssement. Sa crainte du désir peut avoir du sens pour le spectateur qui a vu défiler dans le film plusieurs enchâssements et constater la représentation de la violence des hommes envers les femmes. Dans le récit-cadre, Zumurrud subit à plusieurs reprises la violence des hommes qui met un terme à l'expression de son propre désir. Cet épisode reprend ce même thème, mais en faisant intervenir un récit fragmenté de l'intériorité. Dans un premier temps, nous pouvons observer le recours de Pasolini au matériel artistique pour mettre en forme un enchâssement filmique, comme il le fait déjà dans *Le Décameron* avec l'épisode du disciple de Giotto. L'enchâssement serait pour lui un renvoi à la fois à l'écriture (au manuscrit), mais aussi à l'art pictural qui lui permet de construire une réflexion sur le réel par le recours à la vision artistique et à l'adaptation littéraire. On peut retrouver dans l'épisode de Dunya une réponse à la fin du *Décameron* se terminant sur l'achèvement de la fresque du disciple de Giotto et sur son commentaire face à l'œuvre achevée (« pourquoi réaliser une œuvre alors qu'il est si beau de la rêver seulement⁹⁵ ? »). Paolo Pellegrin revient sur le travail de représentation de l'œuvre artistique du réalisateur :

Nous pouvons observer que la mosaïque représente une évolution opposée à celle de la fresque : elle n'exprime plus le moment de reproduction expressive de la réalité, mais plutôt la composition artistique, fruit d'une inspiration qui trouve son origine dans la dimension onirique dont la matière, comme le suggère Micciché, « ne se présente en aucune façon comme un "vécu", mais comme un "rêve"⁹⁶ ».

⁹⁵ Pier Paolo Pasolini, *Le Décameron*, op.cit., [1 : 46 : 08] : « Perché realizzare un'opera, quando è così bello sognarla soltanto ? ».

⁹⁶ Paolo Pellegrin, « Realtà, Morte e Sogno : Capitolazione di un Baluardo nella *Trilogia della vita* di Pasolini », in *Carte Italiane*, 2-10, 2015, p. 138. « Possiamo osservare come il mosaico rappresenti contemporaneamente

Dans *Les Mille et Une Nuits*, Pasolini filme la reproduction d'une mosaïque qui provient du rêve de Dunya. On peut ajouter qu'il explore, en ayant recours à un enchâssement visuel, l'intériorité d'un personnage en donnant accès aux images d'un rêve. Pasolini superpose dans son film plusieurs images : le visage de Dunya (en plan rapproché) et les images de son rêve (dans un espace naturel). C'est, cette fois, une parabole poétique qui va reprendre le thème des rapports entre homme et femme. Dans le rêve, un oiseau piégé dans un filet est libéré par une colombe. Cette dernière est piégée à son tour dans le filet, mais le mâle ne la délivre pas, il s'envole. Dunya interprète ces images comme le symbole de la trahison des hommes envers les femmes qui a pour conséquence leur propre enfermement. Tagi qui est au courant du rêve de Dunya commande une mosaïque qui représente son rêve pour la confronter à son désir. Pasolini produit dans *Les Mille et Une Nuits* un enchâssement filmique associant la voix à l'image et met en place un discours autour de la question des rêves et de l'intériorité. Les images de son rêve permettent à Dunya de résoudre une énigme centrée autour de la question de son propre désir. L'enchâssement illustre dans ce passage le travail d'interprétation des récits en tant que lecture de l'inconscient. Ce n'est qu'après plusieurs récits enchâssés (le récit d'Aziz, de Shahzaman, et de Yunan) que le spectateur peut comprendre le sens du rêve de Dunya. En effet, l'interprétation de ce rêve lui est apportée par l'Art et la parole. Elle regarde le plafond en mosaïque achevé par Shahzaman et Yunan (les deux narrateurs précédents), accompagnée par son jardinier et semble étonnée par les images qu'elle voit : « Je ne comprends pas. C'est l'histoire de mon rêve⁹⁷ ? » Elle comprend par la vision de ces images, mais aussi par l'interprétation que lui apporte son jardinier le sens de son rêve : « Oui ! On voit la colombe prise dans le filet. Mais une chose n'était pas dans ton rêve. Le mâle que tu croyais enfui par lâcheté a été tué par un autre oiseau⁹⁸ ». La parole de l'autre lui permet de prendre connaissance d'un élément manquant. Son rêve qui peut être interprété comme la crainte du désir lui révélait sa propre crainte de l'emprisonnement (les filets), et la crainte que son désir ne soit pas compris par l'autre. Pasolini conçoit une poétique de l'Art d'aimer dans *Les Mille et Une Nuits* tout en soulignant les possibilités d'interprétations multiples (ce multiple déjà produit par l'enchâssement littéraire). Le jardinier de Dunya insiste sur l'importance de favoriser une

un 'evoluzione oppositiva nei confronti dell'affresco : esso, infatti, non esprime più il momento di riproduzione espressiva della realtà, quanto piuttosto la composizione artistica frutto di un'ispirazione che trova origine nella dimensione onirica e della quale la materia, come suggerisce Micciché, "non si propone in alcun modo come un 'vissuto' bensì come un 'sognato'" » .

⁹⁷ Pier Paolo Pasolini, *Les Mille et Une Nuits*, op.cit., [1 : 52 : 09] : « Non capisco. Questa è la storia del mio sogno ».

⁹⁸ *Ibid.*, [1 : 52 : 13] : « Eh sì, è vero. La colomba è lì, presa nella rete. Qui però c'è qualcosa che non c'era nel tuo sogno, Dunya. Il maschio che credevi sfuggito per viltà, è stato afferrato da un altro uccello rapace e ucciso ».

multiplicité dans l'interprétation : « les rêves parfois instruisent mal parce que toute la vérité n'est jamais dans un seul rêve, mais dans nombre de rêves⁹⁹ ». Cette prise de conscience du sens grâce à la parole de l'autre produit un changement dans les choix de la jeune femme. Elle choisit alors de retrouver son amant, d'exprimer son désir et d'agir après avoir compris l'importance d'une pluralité d'interprétations. Nous pouvons envisager que Pasolini a adapté cet épisode des *Mille et Une Nuits* pour faire un parallèle avec l'insatisfaction exprimée par les propos du disciple de Giotto dans *Le Décameron* et insister sur la lecture des rêves pour transmettre l'intériorité d'un personnage. Dans cet épisode, il met des images sur le conflit intérieur d'une femme qui est confrontée à la question du désir et les questions concernant son rêve seraient formulées pour répondre à une enquête sur l'interprétation du désir féminin qui échappe dans un premier temps à Dunya, mais qui trouve une résolution par l'intermédiaire du langage. Le langage et le travail de reconstitution d'un récit par l'image permettent au personnage d'exprimer son désir et de produire une action.

Le récit et l'acte de parole confrontent ainsi un personnage à la question du désir. Nous pouvons retrouver dans la pratique de la narration de Shéhérazade¹⁰⁰ la volonté de confronter le roi à son désir de résistance et de produire un acte d'interruption par la performance orale : elle interrompt les actes meurtriers du roi en racontant des récits. Dans son film, Miguel Gomes choisit de donner une place importante à la célèbre conteuse, célébrée dans son film pour son action de lutte (au début), et représentée dans ses doutes (dans le dernier volet). Épuisée, elle choisit finalement de continuer à protéger les femmes de son pays en créant une dépendance des récits rendue visible par l'enchâssement qui « brise la linéarité du récit et permet à Shéhérazade de lutter contre le cours du temps¹⁰¹ ». Parce qu'elle réussit à suspendre le temps en racontant des récits, Shéhérazade s'apparente à une figure féminine de la toute-puissance qui

⁹⁹ *Ibid.*, [1 : 52 : 33] : « I sogni a volta insegnano male, Dunya, perché la verità intera non è mai in un solo sogno. La verità intera è in molto sogni ! ».

¹⁰⁰ Shéhérazade devient un personnage significatif dans le film (bien plus présente physiquement que dans le recueil arabe), elle est la porte-parole des femmes opprimées. Nous pouvons même en arriver à penser que Shéhérazade est un personnage de fiction du XX^e et du XXI^e siècle tellement il est courant de retrouver la fameuse conteuse des *Mille et Une Nuits* représentée ou mentionnée dans différentes fictions. Nous pouvons citer par exemple les études suivantes : Christiane Chaulet-Achour (sous la direction de), *Les Mille et Une Nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004, Cyrille François, sous la direction de, *Le don de Shahrazad : La mémoire des Mille et Une Nuits dans la littérature contemporaine*, Amiens-Cergy, Encrage Éditions, 2008. Nabila Rifai, *Le féminin et le maternel dans l'imaginaire occidental : le mythe de Shéhérazade en analyse*, thèse sous la direction de Jean-Yves Masson, Université Paris IV, 2012. Le renvoi à la conteuse des *Mille et Une Nuits* permet souvent d'aborder des questions sociales sans doute parce que la conteuse fait le choix de résister à l'ordre du tyran par l'acte de raconter. C'est aussi souvent un personnage qui permet aux écrivaines de raconter les expériences des femmes face à la répression sociale qu'elles subissent. La mention de ce personnage s'associe souvent à une volonté de résister face aux lois et aux attentes d'une société.

¹⁰¹ Edgard Weber, *Le Secret des Mille et Une Nuits*, Toulouse, Eché, 1987, p. 65.

réussit par son charme et par ses récits à créer un stratagème de dépendance. Pendant qu'il écoute les récits, le roi n'est plus guidé par sa propre idéologie meurtrière, par ses propres pulsions meurtrières. Elle réussit à raconter le désir, l'objet du désir et les représentations des différentes identités dans une société. La conteuse lui transmet une image de ces représentations qu'il ne voulait plus entendre et par le langage elle fait le pari d'une transformation. En racontant les récits des hommes et des femmes, elle confronte le roi avec le désir et la parole poétique qui font cesser les rapports de force du roi.

En donnant une représentation du multiple dans les contes, Shéhérazade donne plusieurs visages aux femmes, elle veut montrer au roi l'image de toutes les femmes pour élargir son imagination et pour que le récit puisse faire cesser les répétitions d'une même pensée répressive et masculine. Ce personnage fictif véhicule toute une pensée de confrontation entre la parole poétique féminine et la parole idéologique masculine. Le nom de Shéhérazade évoque cette confrontation et un certain rapport avec le réel. Et c'est ce rapport avec le réel qui est toujours en jeu lorsqu'elle intervient dans le film de Gomes. Sa présence et sa voix rendent possible une lecture du réel pour le roi (l'idéologie), mais aussi pour le spectateur. Elle raconte les récits dans un lieu clos, ce lieu du pouvoir dans lequel le roi demeure dans l'ignorance de la vie des hommes (il n'est pas au milieu des hommes, mais en dehors). Shéhérazade en devenant le témoin d'un peuple ne laisse plus parler l'idéologie du roi, mais la sienne. Le roi écoute, il ne donne plus des ordres. Nous pouvons donc remarquer dans le film de Gomes une affirmation de la parole féminine dans la fiction et de manière plus générale dans le récit-cadre et dans les récits enchâssés. Dans le troisième volet, Shéhérazade raconte le récit de « Forêt chaude », une Chinoise venue au Portugal.

Ce n'est pas seulement le témoignage d'une femme, mais aussi d'une personne confrontée à une culture différente de la sienne. Il n'est pas seulement question de raconter « la femme », mais aussi de raconter la rencontre avec un contexte. En effet, comme le souligne Butler, la notion de genre doit être prise en compte dans son rapport avec différents contextes :

« Être » une femme ne définit certainement pas tout un être ; le terme n'arrive pas à l'exhaustivité, non qu'il y aurait une « personne » non encore genrée qui transcenderait l'attirail distinctif de son genre, mais parce que le genre n'est pas toujours constitué de façon cohérente ni conséquente dans des contextes historiques différents, et parce que le genre est partie prenante de dynamiques raciales, de classe, ethniques, sexuelles et régionales où se constituent discursivement les identités¹⁰².

¹⁰² Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op.cit., p. 62. *Gender Trouble*, op.cit., p. 3. « If one "is" a woman, that is surely not all one is ; the term fails to be exhaustive, not because a pregendered "person" transcends the specific paraphernalia of its gender, but because gender is not always constituted coherently or consistently in different



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29

Dans le récit enchâssé de « forêt chaude » (fig. 26 à 29), la voix transmet la difficulté d'une expérience féminine, mais aussi la difficulté d'être témoin d'un contexte politique et idéologique actuel. La protagoniste qui devient voix-off (illustrant l'enchâssement vertigineux du recueil) rapporte dans son récit : « ce qui s'est passé ? », comment elle en est arrivée à cette situation. Nous pouvons considérer que cet épisode serait la transposition visuelle et orale d'un récit méta-métadiégétique comme dans le recueil arabe lorsqu'il est question de la performance orale d'un personnage créé par Shéhérazade. Dans le récit de « forêt chaude », la question du genre s'intègre à d'autres questions d'ordre politique et économique et la transmission orale rend compte des rapports entre le genre et différents éléments qui composent les identités. Le récit enchâssé transmet le point de vue d'une personne étrangère au pays et à la culture portugaise. Son témoignage et la transmission de son discours en chinois mettent en évidence un parallèle entre différentes cultures. Le spectateur prend connaissance du récit d'une expérience à partir de l'écoute d'une voix-off. Dans ce passage, la parole de « Forêt chaude » est confrontée à l'image : la voix-off accompagne l'image d'une manifestation des forces de sécurité publique. L'image n'est pas sans corrélation avec le récit de la jeune femme : elle raconte comment elle a été abandonnée par son amant (un policier marié). Ses camarades de

historical contexts, and because gender intersects with racial, class, ethnic, sexual, and regional modalities of discursively constituted identities ».

faculté lui ont offert un voyage au Portugal parce qu'elle était la meilleure étudiante en science politique (elle fait référence aux penseurs chinois Lu Xun et Hu Shi). Pourtant, son témoignage laisse percevoir une difficulté de compréhension : elle est complètement étrangère au contexte portugais (elle ne parle pas la langue).

À la différence des personnages féminins qui maîtrisent le « pouvoir » du langage et de la narration dans les recueils littéraires (comme Shéhérazade et la Marquise de Montferrato), elle n'est pas en mesure de voir et d'empêcher le piège qui la menace. Le soir d'une manifestation de la police, ses amies et elles sont « enchantées par les cris ». Elle perd ses amies, et rencontre deux policiers (membres de la Garde Nationale Républicaine), sa curiosité la pousse à les accompagner. Son récit donne la mesure de son incompréhension : elle vit les événements avec passivité et ne saisit pas la misogynie qui caractérise les deux individus, ils se disputent la jeune femme comme un objet (« ils semblaient m'aimer, me prenaient dans leurs bras, sur leurs genoux¹⁰³ »). Elle ne comprend pas toujours leurs paroles (ils « me racontaient des blagues que je ne comprenais pas¹⁰⁴ »). L'un d'eux la porte par la taille comme un objet, ce qui déclenche un conflit entre les deux hommes. Catà, le vainqueur du conflit, va devenir son amant, mais son rapport avec l'homme va devenir la cause d'un enfermement social (« j'ai fini par vivre seule pendant de nombreux mois¹⁰⁵ ») dans un appartement que l'homme loue pour sa maîtresse. Elle raconte l'expérience d'une douleur : « bien que les premières fois aient été très douloureuses, il me rendait heureuse¹⁰⁶ ». Il l'enferme pour satisfaire son propre désir sans se soucier des mots et du désir de la jeune femme. Leur communication est défailante, il en arrive à se désintéresser de sa parole : « son anglais était très mauvais et je le comprenais très mal. Je lui récitais des poèmes chinois célestes de la dynastie Tang, mais ils étaient difficiles à traduire et Catà finissait par s'ennuyer¹⁰⁷ ». Par la traduction, elle cherche à maintenir un dialogue dans lequel elle peut s'épanouir, jusqu'à affirmer sa propre identité : « je lui ai traduit mon nom en portugais ; « Forêt chaude », ça lui a beaucoup plu¹⁰⁸ ! ». Elle lui apporte l'exotisme stimulant ses désirs comme s'il se créait un fantasme qui prenait une réalité dans cet appartement. Un élément va faire cesser cette situation, elle tombe enceinte : « Quand je lui ai dit, il s'est montré tendre et compréhensif, mais il s'est mis à m'éviter et a fini par

¹⁰³ Miguel Gomes, *Les Mille et Une nuits, L'Enchanté*, 3, *op.cit.*, [1 : 20 : 35] en langue chinoise.

¹⁰⁴ *Ibid.*, [1 : 20 : 38].

¹⁰⁵ *Ibid.*, [1 : 21 : 29].

¹⁰⁶ *Ibid.*, [1 : 21 : 56].

¹⁰⁷ *Ibid.*, [1 : 22 : 02].

¹⁰⁸ *Ibid.*, [1 : 22 : 16].

disparaître¹⁰⁹ ». Pour le policier, elle ne peut plus maintenir sa condition de femme-objet exotique et devient aussi une menace pour sa propre vie maritale. Ainsi, la jeune Chinoise raconte l'abandon du policier et son recours à l'avortement : « pour une Chinoise, avorter au Portugal était très difficile. J'ai finalement réussi avec l'aide d'un ami de Catà. Je n'ai plus jamais vu Catà¹¹⁰ ». La jeune femme malgré son savoir n'a pas su voir (comme il est fréquent dans les recueils de contes) et prévoir sa propre chute. Son récit a la particularité de faire ressortir les dérives de la conduite d'un homme dont le statut consiste à mettre en application une norme. L'association des images d'une manifestation sociale et du discours de « Forêt jaune » rajoute une multiplicité d'interprétations. Cette association est le résultat d'un choix du réalisateur qui commente d'une certaine façon les manifestations policières en rajoutant le témoignage de la jeune femme.

La jeune Chinoise poursuit son récit à la manière des conteurs orientaux. Sans argent, elle doit travailler au Portugal. À la suite de l'épisode avec le policier, elle travaille pour la Comtesse Beatriz Hensler de Lencastre en tant que dame de compagnie. Elle l'aide à pratiquer le cantonais dans son hôtel particulier, ce qui est une autre difficulté pour la jeune Chinoise : « c'était très difficile, car je ne parle que le mandarin et un peu de wu¹¹¹ ». La Comtesse par contre s'intéresse à tout ce qui concerne de près la jeune femme. Pourtant, parce qu'un lien se crée entre les deux femmes, les filles de la Comtesse regardent avec méfiance cette relation : « j'ai appris plus tard que la famille se disputait l'héritage de la demeure¹¹² ». Les filles de la Comtesse mettent le feu à l'hôtel particulier et cette dernière meurt en voulant sauver son chien. La jeune Chinoise a été confrontée dans ses expériences à plusieurs rejets et abandons. Avec le policier, elle devient une femme-objet sans paroles : il lui refuse son discours et son propre désir. Elle découvre une relation d'amitié avec la Comtesse, mais l'héritage désiré par les hérités interrompt cette relation. La jeune femme insiste sur le fait qu'elle n'a pas su voir les menaces et l'avidité des enfants de la Comtesse. Elle n'a pas pu affirmer son propre désir de femme, mais aussi n'a pas su se préserver des nuisances des autres, celles de son amant influencé par son désir et des enfants de la Comtesse motivés par l'argent. Les situations dramatiques vécues par la jeune femme ont été la conséquence de son incapacité à voir la menace. Elle raconte ainsi la difficulté d'être une femme et d'être étrangère. Son discours transmis en chinois nous permet de mesurer aussi cette difficulté de compréhension du réel. Ce récit raconté par Shéhérazade

¹⁰⁹ *Ibid.*, [1 : 22 : 52].

¹¹⁰ *Ibid.*, [1 : 23 : 10].

¹¹¹ *Ibid.*, [1 : 24 : 27].

¹¹² *Ibid.*, [1 : 24 : 58].

qui « donne la parole » à « Forêt chaude » rend accessible un autre regard sur la réalité d'un pays parce qu'il s'agit du discours d'une personne qui fait l'expérience de l'étranger. Elle n'a pas connaissance de l'héritage du pays qu'elle découvre et donne une lecture du présent d'un pays en devenant un sujet étranger dans un espace qui lui est étranger. Le personnage féminin témoigne de sa situation dramatique autant financièrement qu'individuellement. Ce « récit de soi » poursuit une réflexion sur les actions répressives. Le témoignage de « Forêt chaude » est transmis dans ce récit enchâssé produit par Shéhérazade pour ajouter un autre élément de réflexion, à partir d'un point de vue extérieur, celui d'une étrangère qui découvre une autre culture. Ce témoignage complète la représentation générale de la société analysée par Gomes en introduisant la question du féminin et de l'ailleurs.

Le principe de subordination inhérent à l'enchâssement permet de débiter un débat sur la question des femmes dans la société. Dans les recueils sanskrits, ce sont les « récits duels » qui participent à la création d'un dialogue entre homme et femme afin d'acquérir du pouvoir. Le pouvoir est recherché par les femmes dans les recueils sanskrits dans la mesure où le statut juridique de la femme semble limité : elle est « sans pouvoir ». Dans *Le Décameron*, lorsque la Marquise de Montferrato intervient, elle crée un discours qui va contenir un trait d'esprit suffisamment puissant pour désarmer son adversaire. Ce trait d'esprit est sa plus haute marque de pouvoir alors qu'elle vit dans une société patriarcale qui décide du sort des femmes par la loi et par le jugement moral et religieux. Comme la femme est considérée « comme une marchandise », la Bourgeoise de Bath va produire un récit provocateur en réaction avec les coutumes de l'Angleterre médiévale et proposer un récit de la domination féminine dans son prologue comme dans son conte. Chaucer propose un détour par la fiction pour raconter une pensée dominante concernant la condition féminine. Les recueils à enchâssement contiennent les représentations d'une époque et d'une société précise et révèlent sous certains aspects les dérives et les failles de ces sociétés. Le récit enchâssé donne une plus grande force à la compréhension d'une situation politique et historique. Dans le récit-cadre, le commentaire des récits enchâssés revient sur les pensées dominantes concernant le rôle des femmes et l'expression de leurs désirs. Cette spécificité du récit enchâssé incite Gomes et Pasolini à avoir recours à un tel dispositif et à aborder la question de la femme qui s'intègre à d'autres questionnements. Parce que « Le Conte de la Bourgeoise de Bath » présente une vision provocatrice et violente de la domination entre les sexes, Pasolini choisit de l'adapter et de mettre en scène la perversité de la Bourgeoise et son caractère retors. Ce personnage est important pour Pasolini dans la mesure où il réactualise une réalité : la violence de la

domination masculine en adaptant l'écriture ironique de Chaucer. Dans *Les Mille et Une Nuits*, Pasolini poursuit son étude des mœurs et reprend le thème de la condition féminine en filmant le rêve d'une femme. Il produit ainsi une réflexion sur l'interprétation d'une image (qui serait le reflet d'un enchâssement des récits). Gomes adapte l'enchâssement pour proposer différentes interprétations à travers le récit de soi en langue chinoise qui raconte à partir d'un autre point de vue différent le contexte du Portugal. En confrontant la voix-off de son personnage avec l'image, Gomes questionne une idéologie normative et masculine ; il transmet le discours d'une étrangère pour mesurer les conséquences de cette idéologie. Dans les recueils de récits et dans les films à enchâssement, le récit enchâssé tente d'imposer une parole puissante (en l'occurrence celle des femmes). Dans ces « fictions politiques », les personnages féminins introduisent dans leurs récits leur désir de pouvoir. Le récit enchâssé constitue le point culminant de ce désir de pouvoir, il est l'espace dans lequel les fantasmes et les tentatives d'acquisition de pouvoir sont mis en forme.

CHAPITRE 6

Le récit enchâssé : le piège du récit et le récit du piège

Dans la mesure où le pouvoir et l'Autorité qui encadrent les actions des individus sont représentés sous toutes leurs formes, le récit intervient parfois sous la forme d'un piège capable de déstabiliser celui qui écoute (peu importe sa place dans la société). Dans le *Pañcatantra*, le roi Piṅgalaka tombe dans le piège de Damanaka sans parvenir à éviter des conséquences tragiques. Le récit enchâssé peut prendre la forme d'un piège dont le principal outil sera le discours ; il peut aussi mettre en évidence la présence d'un piège ou même contribuer au dévoilement de ce piège. À l'image de l'enchâssement des récits, il y a aussi un double mouvement dans la production d'un récit-piège : la transmission d'une pratique (une didactique du piège) et la possibilité de démasquer un piège. Pour créer des pièges, les narrateurs de récits enchâssés mettent en place des récits du mensonge capables de créer des illusions, mais s'il demeure des récits du mensonge, un mouvement opposé propre à l'enchâssement se met en place : il consiste à transmettre « une vérité ». Des pièges se construisent-ils parce que d'autres pièges sont découverts ? Parce qu'il demeure ce paradoxe, les personnages sont-ils amenés à réagir et à construire des récits du mensonge ? On peut se demander par la même occasion, si les récits-pièges dans les recueils de contes sont systématiquement liés à l'injonction d'une application de la norme. En tentant de subvertir la loi, le récit raconté tente-t-il de subvertir les représentations de l'Autorité ?

1. Exemple filmique d'un piège du récit

L'enchâssement des récits donne la possibilité au lecteur et au spectateur d'assister à une démonstration des récits-pièges qui transforme l'action par la production d'un récit. La production du récit enchâssé introduit des revirements et des transformations dans la trame générale, dans la mesure où les narrateurs de récits-pièges déstabilisent le narrataire en employant tous les moyens pour faire en sorte que le récit produise une action. Dans *Une belle fille comme moi* (1972), François Truffaut filme le « piège d'un récit » qui entraîne la chute du narrataire. Ce film se compose de plusieurs niveaux diégétiques, mais c'est l'*incipit* qui va donner un sens à la suite des récits. L'*incipit* est centré sur la question : « Pourquoi Stanislas Prévine n'a-t-il pas publié sa thèse de sociologie sur la criminalité féminine ? » Le second niveau de narration est introduit par une phrase interrogative (comme dans les contes sanskrits).

Le spectateur sait par avance qu'il n'a pas pu mener à bien son étude et le retour sur le récit de Stanislas Prévine (en analepse) aura pour fonction de montrer comment il a échoué. Le récit de Stanislas se déroule ainsi pendant la préparation de sa thèse (qui consiste en l'enregistrement d'un entretien avec une criminelle détenue en prison). Il choisit d'enregistrer les paroles de Camille Bliss (Bernadette Lafont) selon les modalités des pratiques sociologiques. Sa voix est enregistrée par la machine et dactylographiée par Hélène (son assistante) pour la mise à l'écrit du matériel pour sa thèse. Pourtant, le piège du récit se situe bien à ce niveau dans l'interprétation de Stanislas. Alors que Camille Bliss lui raconte les circonstances qui l'ont conduite à être soupçonnée du meurtre de ses amants, fasciné par son « franc-parler » et par son tempérament de séductrice invétérée, il n'est pas attentif au piège qui le guette. Les instincts meurtriers de la jeune femme sont manifestement révélés dans les nombreux récits enchâssés (sous forme de flash-back), mais sont toujours annulés par les commentaires erronés de Stanislas (piégé par le récit). Dans les récits racontés par Camille, de nombreuses ruses sont mises en place pour tenter d'échapper à son sort (à sa condition sociale). Il est possible que Truffaut ait fait ce film en réponse au film de Nelly Kaplan, *La fiancée du pirate* (1969) dans lequel le personnage joué aussi par Bernadette Lafont a recours à des procédés immoraux pour se venger de l'oppression de notables d'un village de campagne.

Séduit par le récit de la jeune femme, Stanislas se détourne peu à peu des consignes académiques de son étude sociologique pour transformer la situation dans laquelle se trouve la détenue. Accusée d'avoir assassiné son amant, elle lui raconte une scène-clef qui pourrait l'innocenter : Arthur ayant compris les intentions criminelles de Camille l'emmène en haut de la cathédrale de Béziers et lui propose comme seul acte de rédemption leur suicide commun (scène hitchcockienne). Finalement, Arthur saute et Camille qui s'enfuit est accusée de l'avoir poussé. Stanislas trouve un moyen d'innocenter la jeune femme en recherchant une preuve : la vidéo d'un touriste qui avait filmé la scène. L'enchâssement d'une scène filmée délivre une preuve (une vérité), mais aussi provoque le piège à venir. C'est à partir de la vision de cette vidéo (par Stanislas et Hélène) que la trame du récit prend un autre tournant. Le rythme s'accélère et le spectateur assiste aux conséquences du récit de Camille. La jeune femme qui a créé un piège avec ses récits est libre, mais cette libération bouscule l'ordre initial. Stanislas encore sous l'emprise d'une fascination (le récit a encore son effet) n'aspire qu'à séduire à son tour Camille. Elle devient une chanteuse célèbre et n'exerce plus seulement une fascination sur Stanislas, mais sur le reste des hommes. Son mari pensant que Stanislas était l'amant de sa femme l'assomme, mais devient finalement la victime de Camille qui le tue avec un couteau.

Stanislas, inconscient n'a pas assisté à la scène et se réveille accusé de meurtre. Il est piégé dans la prison dont il était le simple visiteur au début du film et il est piégé par les mots de Camille. Pourtant, Stanislas sort de son envoûtement au moment où il se trouve en prison et tente de prouver son innocence en prouvant la culpabilité de celle qui l'a trahi. Son sort est entre les mains d'un avocat qui veut aussi révéler les instincts manipulateurs de Camille. Stanislas réussit dans sa cellule à se souvenir d'un élément qu'elle lui avait raconté. L'élément manquant est restitué par l'enchâssement et l'acte de mémorisation. Elle lui avait raconté un piège qu'elle avait conçu pour tuer sa belle-mère. En révélant cette anecdote à son avocat, il pense qu'il est sauvé. Pourtant, la séquence finale se conclut sur un non-retour ; Stanislas voit les images qui vont sceller son destin : à la télévision, Camille célèbre et riche accompagnée de l'avocat de Stanislas fait détruire l'ancienne maison de sa belle-mère (et les dernières preuves de sa culpabilité) pour faire construire une piscine municipale. Bienfaitrice aux yeux des autres, elle cache ses pièges en séduisant les hommes et crée un réseau de mensonges.

Le plan final du film rend significatifs la force et le pouvoir du récit. Hélène, qui assiste Stanislas dans sa thèse et qui tente de lui révéler le piège fomenté par Camille est la seule à connaître la vérité. Si elle recopie les paroles de Camille au début du film sur sa machine à écrire en étant horrifiée par les actes et le langage de la jeune femme, et si elle accompagne Stanislas dans son acte déraisonnable pour innocenter Camille, elle seule peut mesurer l'ampleur du piège. Le dernier plan du film montre Hélène sur la terrasse d'un appartement près de la prison de Stanislas qui écrit à la machine. Plusieurs interprétations sont possibles concernant cet acte final d'écriture : Hélène écrit parce qu'elle est la seule à connaître la vérité et veut lutter au côté de Stanislas contre une injustice en renversant le piège des mots par l'écriture de la vérité. Ce piège des mots conduit à la création d'une injustice : Camille coupable sort de prison par la parole et Stanislas prend sa place piégé par son inexpérience. Le récit piège Stanislas parce qu'il l'interprète de manière erronée, il croit en l'innocence de Camille qui finit par devenir son bourreau. Leur entretien transforme leur vie : Stanislas va en prison et ne devient pas un universitaire brillant, et Camille au lieu de demeurer prisonnière devient riche et célèbre. Hélène est la seule à connaître cette transformation produite par le piège du récit. Cependant, une autre interprétation est possible même si elle semble peu probable en raison de l'incipit qui atteste la non-parution de la thèse de Stanislas. À partir de la découverte de la vidéo attestant l'innocence de Camille, un autre rythme en rupture avec le reste du film peut donner l'impression d'être la vision d'un fantasme. Le récit enchâssé n'est-il pas aussi la transmission d'un fantasme ? En effet, le rythme change à partir du moment où la caméra s'arrête sur le

visage d'Hélène. La suite des événements proviendrait-elle de l'imagination d'Hélène qui fantasme les pouvoirs de persuasion de Camille (motivée par sa propre jalousie) ? Les dernières images d'Hélène écrivant à la machine à écrire pourraient laisser supposer qu'elle aurait écrit une fiction (son propre récit) en amplifiant le caractère manipulateur de Camille et le guet-apens dans lequel tombe Stanislas. Le film questionne dans son ensemble les limites de la fiction qui crée des mensonges ou tente de restituer la vérité en plaçant le spectateur dans une confusion, dans un piège autant que le personnage. Le film de Truffaut questionne aussi le pouvoir des mots et du récit à la fois écrit et oral puisque les mots de Camille et son piège sont autant transmis par l'oral que par l'écrit. Le commentaire écrit (la thèse) n'a pas permis de désamorcer le piège. Ce piège se situe au niveau des mots et de la performance. L'enchâssement des récits délivre-t-il une réflexion sur le mensonge et le piège du langage ?

2. Les étapes de la construction d'un piège : le piège de l'enchâssement

Pour analyser les « effets » du récit enchâssé et de l'acte de narration, il semble important de questionner le performatif. Dans le *Pañcatantra*, le premier livre est celui qui restitue le mieux la préparation d'un piège lié à la production du récit performatif. Le piège se crée avec la production de ce type de récits. Dans son ouvrage *How To Do Things With Words*, Austin questionne les *speech acts*, qui se situent dans la catégorie des performatifs¹¹³. Ces énoncés donnent la possibilité de produire une action et la signification de ces énoncés serait reliée à la production de faits. Giorgio Agamben revient sur le performatif et formule les réflexions suivantes : « Comment fonctionne un performatif ? Qu'est-ce qui confère aux mots le pouvoir de se transformer en faits ? Les linguistes ne l'expliquent pas, comme si effectivement ils touchaient ici à une sorte de pouvoir magique de la langue¹¹⁴ ». Lorsqu'un personnage produit un discours performatif, les mots ont « le pouvoir de se transformer en faits », et c'est cette démonstration d'un « pouvoir » du langage qui serait au centre des recueils à enchâssement. Agamben poursuit son analyse du performatif en introduisant la question du langage de commandement : « le performatif représente dans le langage la survivance d'une époque où la relation entre les mots et les choses n'était pas apophantique, mais prenait plutôt la forme d'un commandement¹¹⁵ ». Dans le *Pañcatantra*, le discours « performatif » contribue

¹¹³ John Langshaw Austin, *How to do things with Words*, Oxford, éditions J.O. Urmson, 1962 ; *Quand dire, c'est faire*, traduction de Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970.

¹¹⁴ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le commandement ?*, op.cit., p. 45. Texte original, op.cit., p. 13. « Come funziona un performativo ? Che cosa accorda alle parole il potere di trasformarsi in fatti ? I linguisti non lo spiegano, come se veramente toccassero qui una sorta di potere magico della lingua ».

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 46. Texte original, p. 13. « Il performativo rappresenta nel linguaggio la sopravvivenza di un'epoca in cui la relazione fra le parole e le cose non era apofantica, ma aveva piuttosto la forma di un comando. »

à la mise en pratique de stratégies politiques : des pièges sont créés à partir de la production d'un langage de commandement. Dans le premier livre, l'arrivée d'un nouveau protagoniste (Saṃjīvaka) permet à Damanaka de concevoir son projet : créer un piège par la parole pour devenir ministre. Il observe la faiblesse du roi Piṅgalaka qui a peur de la voix de Saṃjīvaka et à partir de cette observation met en place une conspiration contre le pouvoir par la « force de l'intelligence ». Damanaka fait usage particulier de sa connaissance en science politique en vue de devenir un favori du roi : « j'ai entendu les sages, ses hôtes, lire les ouvrages de politique, et j'ai gravé dans mon esprit les principales maximes touchant les devoirs de l'état de serviteur¹¹⁶ ». La répétition d'une juxtaposition d'axiomes et de récits enchâssés fait ressortir la volonté d'une conquête du pouvoir et la mise en place d'une stratégie de la parole par le narrateur. Le débat que Damanaka mène avec Karāṭaka est centré sur la préparation d'une action politique (une « conspiration »), mais cette attaque est cachée, elle se fait à l'insu du pouvoir en cours.

Pour mener à bien son projet, Damanaka veut agir en ayant recours à une stratégie de la parole : « Dans la conversation une parole en fait naître une autre, comme d'une graine bien humectée par la pluie naît une autre graine¹¹⁷ ». Sa pratique de la parole fait écho au fonctionnement de l'enchâssement ; les discours s'enchâssent comme les récits. Sa démonstration d'une « science » du langage et de la politique est justifiée par l'usage d'axiomes qui parsèment le recueil : « chez les uns la sagesse est dans la parole, comme chez le perroquet ; chez les autres dans le cœur, comme chez le muet ; chez d'autres elle est également dans le cœur et dans la parole : les beaux discours bondissent bien¹¹⁸ ». La comparaison avec le perroquet dans cet axiome peut rappeler *Les Contes du perroquet* qui illustrent aussi la manière dont la narration d'un récit enchâssé peut suspendre une action et persuader un narrataire. Damanaka insiste sur l'effet que peuvent produire les discours bien menés, ils « bondissent bien ». Le récit peut contenir une « stratégie du discours » que le narrataire n'est pas toujours en mesure d'identifier. Louis Marin questionne ce « pouvoir du discours » dans les textes littéraires et remarque à ce propos :

Pouvoir du discours, stratégie du dialogue qui place le bénéficiaire du récit – obligatoirement – dans la situation d'écoute (de lecture) convenable à l'histoire et à la fable que l'histoire développe. Le discours, le dialogue piège l'auditeur du récit.

¹¹⁶ *Pañcatantra*, op. cit., p. 61. Texte original, p. 11.

« yataiva nu pāṇḍavānāṃ virāṭanagarapraveśakāle dhaumyamaharsīkathitaḥ sakalo' pyanuḥjīvidharmo vījhāta iti ».

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 63. Texte original, p. 12.

« uttarāduttaraṃ vākyam vadatāṃ saṃprajāyate | suvṛṣṭiguṇa-saṃpannād bījād bījam ivāparam ».

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 63. Texte original, p. 13.

« ekeṣāṃ vāci sukavad anyeṣāṃ hradi mūkavat | hradi vāci tathānyeṣāṃ valgu valganti sūktayaḥ ».

En retardant le récit par le discours qui le précède en en préparant le don, le narrateur monte le piège du récit, en construit le pouvoir¹¹⁹.

Le discours « construit le pouvoir » et peut produire une transformation sur l'action ou un changement dans la situation du narrateur (Damanaka devient ministre). Damanaka développe des stratégies de conspiration alors que son acolyte Karataka lui apporte un argumentaire antithétique fondé sur l'idée qu'il est contraire au serviteur de s'occuper des affaires du roi. Damanaka adopte une attitude contraire aux attentes de sa fonction politique en observant les traces laissées par le roi pour construire des récits-pièges. Il serait en quelque sorte proche du chasseur défini par Carlo Ginzburg dans la mesure où il met en place les récits à partir de ses observations. Il serait comme le chasseur qui « aurait été le premier à “raconter une histoire” parce qu'il était le seul capable de lire une série cohérente d'événements dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par sa proie¹²⁰ ». En identifiant et en évaluant les actions de ceux qu'il envisage comme ses « proies », le personnage élabore des récits qui préfigurent ses intentions de pièges. Dans ce contexte, l'acte de raconter¹²¹ aurait des similitudes avec la traque du chasseur qui « aurait été le premier à raconter une histoire » en lisant les signes présents dans la nature pour contrôler l'espace.

Damanaka raconte les récits en fonction de son observation et de sa tendance à identifier les signes. Sa conduite peut être comparée à la traque du chasseur, il observe de loin, en réfléchissant à la stratégie à adopter et s'avance avec discrétion vers sa cible en cachant son jeu. Sa stratégie du discours et de la narration de récits repose sur cette idée de traque : il raconte des récits pour piéger comme le chasseur qui laisse des pièges dans la nature. Le récit raconté peut ainsi contenir la violence du piège, une violence qui n'est pas toujours visible au premier abord, ce qui rend le piège d'autant plus violent. À la cour, Damanaka n'est pas le seul à tendre des pièges, les courtisans se traquent et pratiquent des stratégies de domination pour accéder au pouvoir. Ainsi, il entend agir au milieu d'autres instigateurs qui sont eux aussi prêts à tout pour s'adapter aux coutumes de la cour. À plusieurs reprises, le personnage raconte comment fonctionnent les hommes de la cour, il donne une vision complète de l'univers qu'il veut contrôler en révélant la composition d'une cour par des observations machiavéliennes : le roi, comparé à un « serpent » est entouré de « coquins » et de « vilains ». Le personnage insiste sur

¹¹⁹ Louis Marin, *Le piège du récit*, Paris, Minuit, 1978, p. 19.

¹²⁰ Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier, 2010, p. 243.

¹²¹ Nous pouvons renvoyer de même à l'affirmation de Ginzburg : « peut-être l'idée même de narration [...] est-elle née pour la première fois, dans une société de chasseurs, de l'expérience du déchiffrement d'indices minimes ». [*Ibid.*, p. 149] Cette proposition semble intéressante et pourrait faire l'objet de recherches plus approfondies consacrées à l'étude de « l'expérience du déchiffrement d'indices minimes » dans les recueils sanskrits.

leur cruauté (ils tuent facilement même leurs amis) et il est seulement possible de gagner leur faveur avec le charme. Sa stratégie de prise de pouvoir se met en place en plusieurs étapes. Dans un premier temps, Damanaka intervient pour favoriser l'entente entre le roi Piṅgalaka et Saṃjīvaka. Cette entente permet à Saṃjīvaka de devenir ministre. Le chacal met ensuite en pratique un stratagème de désunion. C'est cette désunion qui va conduire au meurtre de Saṃjīvaka. Il faut qu'il y ait le « sacrifice » de l'un pour que le conspirateur accède au statut auquel il aspire. Ainsi, le personnage met en place deux mouvements dans sa tactique : l'union et la désunion, la construction et la destruction, afin de démontrer la force de son intelligence et son contrôle des actions des hommes (autant leurs amitiés que leurs mésententes). Le stratagème de désunion se construit grâce à la création d'un récit ; Damanaka s'adresse à Piṅgalaka et prétend que Saṃjīvaka veut le tuer en insistant sur leurs différences ontologiques et sur le devoir lié à son statut royal : il présente Saṃjīvaka comme un mangeur d'herbe alors que le roi et ses sujets sont mangeurs de viande. Le roi résiste d'abord aux mots de Damanaka parce qu'il agit en demeurant orienté par son affection pour Saṃjīvaka. Ainsi, Damanaka va accumuler des axiomes sur la société et les devoirs du roi et finir par produire un récit qui va insister sur les conséquences d'une relation entre deux « espèces » différentes.

Dans le récit enchâssé « Le pou et la puce », le pou blanc habitué à sucer le sang du roi dans son lit accueille la puce qui lui réclame l'hospitalité. Le pou propose à la puce de goûter le sang du roi une fois endormi, mais la puce désobéit par gourmandise et le pique alors qu'il est réveillé. La désobéissance de la puce entraîne la mort du pou découvert par les serviteurs du roi. Damanaka conclut son récit sur l'axiome : « il ne faut pas donner asile à celui dont on ne connaît par le caractère. Par la faute d'une puce Mandavisarpiṇī fut tué¹²² ». Il choisit l'exemple d'un meurtre fondé sur l'imprévisibilité d'une action et propose un récit sur les différences d'origine pour influencer le roi dans ses actions. Son récit performatif transmet un ordre implicite (celui de la désunion), et se présente comme le récit d'une force symbolique qui peut être identifiée en faisant référence aux propos de Bourdieu :

La force symbolique, celle d'un discours performatif et, en particulier, d'un ordre, est une forme de pouvoir qui s'exerce sur les corps, directement comme par magie et en dehors de toute contrainte physique ; mais la magie n'opère qu'en s'appuyant sur des dispositions préalablement constituées, qu'elle déclenche comme des ressorts¹²³.

¹²² *Pañcatantra*, op. cit., p. 115. Texte original, p. 56. « ato'haṃ bravīmi na hmāvijñātaśilasyeti ».

¹²³ Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p. 202.

Damanaka adopte un discours performatif afin de mettre en place « une forme de pouvoir qui s'exerce sur les corps ». Sa « force » de persuasion a des conséquences sur l'action des corps. Le lecteur peut relever à ce stade du récit l'inexpérience du roi qui n'est pas en mesure de saisir les intentions de Damanaka. Pourtant, est-ce le récit et son effet de distanciation qui vont rendre possible une force de persuasion ? Les récits enchâssés illustrent des préceptes renvoyant aux traités sanskrits en science politique. La force de persuasion du conspirateur est renforcée par le recours à l'axiome politique qu'il confronte au récit et lui permet ainsi de construire des fictions politiques.

Pour convaincre davantage le roi, Damanaka raconte un second récit « Le chacal devenu bleu » dans lequel il est question d'exclusion au sein d'un groupe. Un chacal poursuivi par des chiens entre dans une ville. Pour leur échapper, il s'enfuit dans une maison et tombe dans une peinture bleue. Par conséquent, il ne se fait pas dévorer par les chiens puisqu'ils ne reconnaissent pas son espèce. Le chacal retourne dans la forêt toujours affublée de cette peinture bleue et à sa vue, les animaux s'enfuient. Pour s'intégrer dans la société, le chacal crée une nouvelle identité en invoquant le nom de Brahmā : « Aujourd'hui Brahmā lui-même m'a appelé et m'a dit : puisque parmi les animaux il n'y a pas de roi, je te sacre aujourd'hui souverain de tous les animaux, sous le nom de Kakudruma¹²⁴ ». Entouré par tous les animaux, il devient leur roi et leur donne une fonction précise au sein du gouvernement. Cependant, il ignore les animaux de son espèce qui sont chassés et tués. Un jour, en entendant au loin les cris des siens, il a les larmes aux yeux et se met à hurler à haute voix. Son identité est révélée, l'assemblée découvre son identité et le tue. Damanaka apporte la conclusion suivante : « celui qui abandonne ses proches et fait des étrangers ses proches trouve la mort comme le roi Kakudruma¹²⁵ ». Dans ce récit qui semble convaincre davantage le roi, la question de l'identité est dominante. Ce récit enchâssé transmet le constat suivant : le seul moyen de devenir une figure d'Autorité serait de créer un subterfuge ou bien une nouvelle identité. Le roi se laisse tromper par les récits racontés par Damanaka qui restituent des principes en science politique. Il se laisse aussi tromper par le pouvoir de la fiction, comme le souligne Bourdieu : « ce qui fait le pouvoir des mots et des mots d'ordre, pouvoir de maintenir l'ordre ou de le subvertir, c'est la croyance dans la légitimité des mots et de celui qui les prononce, croyance qu'il n'appartient pas aux mots de produire¹²⁶ ». C'est la croyance en la légitimité de Damanaka et en l'usage

¹²⁴ *Pañcatantra*, *op. cit.*, p. 116. Texte original, p. 57.

« ahaṃ brahmaṇādyasvayameva sṛṣṭvābhīhitaḥ | yacchvāpadānāṃ kaśvidrājā nāsti tatvaṃ mayādyā sarvaśvāpadaprabhutve'bhiṣiktastato gatvā tānsarvānparipālayeti ».

¹²⁵ *Ibid.*, p. 117. Texte original, p. 57. « ato'haṃ bravīmi tyaktāsvābhyantarā yeneti ».

¹²⁶ Pierre Bourdieu, « Le pouvoir symbolique », in *Annales*, ESC, 32/3, 1977, p. 410.

d'un pouvoir du langage qui fait tomber le roi dans un piège : le piège d'une croyance en une « légitimité des mots et de celui qui les prononce ». La construction d'un artifice (tel qu'il est décrit dans « Le conte du chacal devenu bleu ») pouvant créer un leurre et entraîner une situation néfaste réussit à convaincre le roi. Après avoir entendu les récits, le roi finit par demander les preuves des mauvaises intentions de Saṃjīvaka. Les preuves sont apportées par Damanaka :

Majesté, répondit le chacal, aujourd'hui devant moi, il a pris cette résolution : demain matin je tuerai Piṅgalaka. Relativement à cela voici la preuve certaine. Demain matin, au moment où l'occasion se présentera, la face et les yeux rouges, les lèvres tremblantes, la vue fixée sur les points de l'espace, et assis à une place qui ne convient pas, il vous regardera avec un coup d'œil méchant. Puisque vous savez cela, il faut faire ce qui est convenable¹²⁷.

Damanaka crée une illusion qui s'appuie sur une stratégie : la création d'un ennemi fictif. Il met en forme des récits proposant des rapports de conflits entre « espèces différentes » et propose une fiction sur la création de l'ennemi. Pendant son entretien avec Saṃjīvaka, il reprend des éléments déjà formulés dans son dialogue avec le roi en lui faisant croire que le roi veut l'assassiner. Pour contester Damanaka, Saṃjīvaka propose un récit « le lion, le corbeau, le tigre et le chameau ». Dans ce récit, ce dernier raconte les conséquences de l'influence d'un groupe sur les décisions du roi. La narration de cette fiction lui permet d'émettre l'hypothèse que son propre sort serait lié à l'influence d'autres individus sur le roi. Il veut résister à cette conspiration. Refusant de partir, il veut s'engager dans un combat. Parce que Saṃjīvaka résiste aux récits de Damanaka, ce dernier renforce sa stratégie de narration. Son conte va contenir plusieurs niveaux d'enchâssement. Ces derniers se situent alors à un moment bien précis dans la trame générale et ont pour but de faire cesser la résistance de l'adversaire et de réussir à surpasser l'intelligence de cet adversaire qui a su mesurer la complexité des rapports de cour.

Damanaka concentre ses récits sur la confrontation entre le « maître et l'esclave ». Il raconte trois récits (dont deux métarécits) qui insistent sur l'erreur de ne pas écouter un conseil. Dans le récit « *Le Ṭiṭṭibha* et de la mer », l'océan enlève les œufs du couple de *Ṭiṭṭibha* parce que le mâle n'a pas écouté les conseils de la femelle. C'est d'ailleurs, cette dernière qui raconte deux récits sur la mort de personnages n'ayant pas su écouter. Dans le récit de « La tortue et les deux cygnes », les deux cygnes doivent mener la tortue vers un autre étang au moyen d'un

¹²⁷ *Pañcatantra*, op.cit., p. 117. Texte original, p. 58.

« yadadya mamāgre tena niśvayaḥ kṛto yatprabhāte piṅgakakaṃ vadhiṣyāmi tadatraiva pratyayaḥ | prabhāte'vasaravelāyāmāraktanayanaḥ sphuritādharo diśo'valokayannanucitasthānopaviṣṭastvām kūraddaṣṭayā valokayiṣyati ».

morceau de bois mordu par la tortue. Elles conseillent à la tortue de ne pas parler, mais cette dernière ne peut s'empêcher de parler et tombe dans la ville pour finir par être tuée par les habitants. La même narratrice raconte le récit des « Trois poissons » qui reprend le même thème du refus d'entendre l'autre. Les poissons entendent que les pêcheurs vont venir pêcher dans leur étang le lendemain. Ils le répètent, mais certains poissons choisissent de ne pas partir et ce choix entraîne leur mort. Ces deux récits de la femelle ont un lien avec le contexte du récit-cadre. Ces deux récits mettent en avant le dessein des proverbes : orienter le narrataire en lui racontant les conséquences dramatiques d'une action pour qu'il suive une ligne de conduite. André Jolles choisit un exemple pour revenir sur l'usage de ces paradigmes : « Dans les proverbes, il y a toujours un couvercle sur un puits – mais seulement quand l'enfant s'est noyé¹²⁸ ». S'ils sont introduits dans un discours, c'est souvent pour orienter une action en mettant l'accent sur les dangers d'une situation.

Nous retrouvons dans le *Pañcatantra* de nombreux exemples de cet usage du proverbe introduit à des moments-clés du discours pour influencer un personnage. Damanaka met d'ailleurs en pratique cette utilisation des proverbes et produit des récits qui vont avoir la même fonction que les proverbes : ce sont des récits employés pour dominer l'autre et donc orienter ses actions. Le personnage raconte deux récits (il intensifie son propos) pour faire cesser la résistance de Saṃjīvaka. Dans un premier temps, il lui démontre qu'il ne doit pas remettre en question ses propres conseils dans la mesure où il est lui aussi menacé de mort. Damanaka transmet un discours contre la mort en racontant un contexte proche du sien. Le premier récit raconté par la femelle Ṭiṭṭibha se focalise sur l'injonction au silence et le deuxième sur les conséquences de la défense face à l'ennemi (qui renvoie au choix de Saṃjīvaka de ne pas fuir). Cependant, on retrouve un deuxième tournant dans le récit du « Ṭiṭṭibha et de la mer » qui entre en corrélation avec le récit-cadre de Damanaka et de Saṃjīvaka, le mâle veut agir contre son ennemi (l'océan) refusant d'être comparé à ceux qui périssent. Il est alors question comme dans le cas de Saṃjīvaka, d'une confrontation entre deux personnages de forces opposées et de rangs opposés. Face à la décision du mâle, la femelle lui conseille « la stratégie de l'union » pour dessécher l'Océan. Ce conseil est mis en fiction dans le récit « Le moineau, le grimpereau, la mouche, la grenouille et l'éléphant ». Plusieurs animaux s'unissent pour tuer l'éléphant qui a tué les œufs d'un couple de moineaux. Plusieurs proverbes insistent sur les actions produites en groupe, mais aussi l'un des proverbes reprend le thème de la confiance : « Les conseils imaginés par ceux qui sont bons, vertueux, qui connaissent les saintes Écritures, qui sont intelligents et

¹²⁸ André Jolles, *Formes simples*, traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet, Paris, Seuil, 1972, p. 134.

sages, ne sont en aucune façon douteux¹²⁹ ». Ce proverbe renvoie à nouveau à l'action de Damanaka et à sa tentative d'insuffler l'impossibilité d'une contestation de sa parole, comme acte de renversement du pouvoir. Après avoir entendu le récit, le mâle convoque tous les oiseaux dans le but de dessécher l'océan, mais les oiseaux se rendent compte qu'ils ne sont pas capables de dessécher l'Océan, et ils finissent par s'adresser aux dieux pour qu'ils punissent l'Océan. Śiva retrouve Garuḍa et décide de demander à l'Océan de restituer les œufs en le menaçant d'une flèche enflammée. Le récit de Damanaka se conclut sur l'intervention d'une puissance divine prenant en charge l'action d'une créature terrestre qui agit à la place du mâle et des oiseaux. Damanaka réussit à obtenir la confiance de son narrataire avec ce récit qui par son dénouement positif invite le narrataire à s'inspirer de la fiction pour résoudre ses propres questionnements. Le narrataire Saṃjīvaka compare sa force à celle du mâle Tīṭṭibha qui réussit à changer une situation en faisant le pari de la confiance. Le récit créé par Damanaka est le récit d'une illusion, d'un mensonge qui a des effets percutants sur propre terrain de jeu. Son narrataire a la même réaction que le roi Piṅgalaka et donc subit de la même manière l'acte de narration. Damanaka produit donc une répétition de la parole. En effet, Saṃjīvaka répète les paroles déjà prononcées par le roi : « ô ami, comment reconnaîtrai-je qu'il a de mauvaises intentions¹³⁰ ? ». Damanaka reprend le même discours qu'il avait prononcé devant le roi Piṅgalaka, mais cette fois, il indique à Saṃjīvaka comment reconnaître l'ennemi qu'il a créé avec sa « stratégie du discours » : « si, quand il te verra, il a les yeux rouges, s'il a un froncement de sourcil en forme de trident et s'il lèche les coins de sa gueule, alors il a de mauvaises intentions¹³¹ ».

La confrontation entre le roi Piṅgalaka et Saṃjīvaka est suspendue par la rencontre entre Damanaka et son acolyte Karaṭaka qui était défavorable aux actions de son acolyte. Il lui dit : « Mon cher, qu'as-tu fait en allant là ? Damanaka répondit : Je n'ai fait que semer une semence de politique ; pour la suite cela dépend de l'ordre du destin¹³² ». Ce commentaire de Damanaka nous permet de comprendre l'orientation de son récit qui participe à la création d'une stratégie politique. Pendant son entretien avec Karaṭaka qui tente d'insuffler à son interlocuteur des valeurs morales, la mort de Saṃjīvaka tué par le roi est annoncée. Le roi se sent coupable d'avoir tué son ami, mais Damanaka réussit à lui faire observer le bien-fondé de son crime,

¹²⁹ *Ibid.*, p. 136.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 140.

¹³¹ *Ibid.*, p. 140. Texte original, p. 76 « yadi raktanetrastrīśikhāṃ bhūkuṭiṃ dadhānaḥ śṛkṅkiṇī parīlelihatvāṃ ddaṣṭvā bhavati tadduṣṭavuddhiranyathā suprasādaśveti ».

¹³² *Ibid.* Texte original, p. 77. « bhadra kiṃ kṛtaṃ tatra bhavatā | damanaka āha | mayā tāvannītibījanīrvāpaṇaṃ kṛtaṃ parato daivavīhitāyattam ».

c'est précisément cette démarche qui lui permet d'être élevé au rang de ministre. Il justifie ce crime par l'utilisation de plusieurs axiomes sur le devoir du roi et sur l'attitude du sage. Le but de la narration d'un récit-piège, d'un récit stratégique est l'accès à un statut hiérarchique supérieur. Damanaka arrive à ses fins en restituant ses connaissances et en pratiquant des récits performatifs. La production de récits enchâssés successifs lui permet de mettre en application un piège politique, comme le souligne Louis Marin : « en fin de compte, c'est *parce que l'orateur monte le piège et le montre* (le démontre) qu'il piège son auditeur, qu'il réalise son objectif, qu'il gagne¹³³ ». Damanaka démontre la réussite d'une expérience de piège en pratiquant le piège des mots qui entraîne l'aveuglement de l'auditeur. Pour créer ce piège, le narrateur propose une création de l'ennemi pour assurer sa propre victoire. Il crée des fictions sur les actions d'un ennemi éventuel pour masquer ses propres aspirations et pratique l'acte de narration en « montrant le piège » pour pouvoir en reconstruire un autre.

3. Construction du sacré et piège de la croyance : le récit-piège

Dans le *Pañcatantra*, le récit enchâssé est un outil permettant à un protagoniste d'égarer ses narrataires en créant des récits du mensonge. On retrouve cette même pratique du récit dans *Le Décameron*. L'un des narrateurs de la *brigata*, Dionée, raconte un récit sur le subterfuge préparé par le Frère Cipolla qui construit un piège et en même temps tente d'échapper à un piège tendu par deux jeunes gens. Le Frère Cipolla est décrit comme un bon rhétoricien et c'est bien cette connaissance de la rhétorique qui va lui permettre de créer un piège : « [...] dénué de toute science, il était pourtant si vif et beau parleur que quelqu'un qui ne l'aurait pas connu non seulement l'eût estimé grand rhétoricien, mais l'aurait pris pour Tullius lui-même, voire pour Quintilien¹³⁴ ». Des rhétoriciens de référence lui sont comparés (comme dans le *Pañcatantra*) pour souligner dès le départ les atouts du personnage et créer l'attente d'une démonstration de sa connaissance de la rhétorique. Pourtant, sa connaissance en rhétorique n'est pas uniquement ce qui lui permet d'arriver à ses fins, son statut dans la société va lui permettre d'être écouté et de mettre en place son piège puisqu'il se présente comme une personne « ayant le pouvoir » de prononcer un discours de vérité :

Un énoncé performatif est voué à l'échec lorsqu'il n'est pas prononcé par une personne ayant le « pouvoir » de le prononcer ou, plus généralement, toutes les fois que « les personnes ou circonstances particulières » ne sont pas « celles qui

¹³³ Louis Marin, *Le piège du récit*, op.cit., p. 29.

¹³⁴ Boccace, *Le Décameron*, op.cit., p. 546. Texte original, pp. 1024-1025 : « [...] niuna scienza avendo, sì ottimo parlatore e pronto era, che chi conosciuto non l'avesse, non solamente un gran rettorico l'avrebbe estimado, ma avrebbe detto esser Tulio medesimo o forse Quintiliano ».

conviennent pour qu'on puisse invoquer la procédure en question », bref toutes les fois que le locuteur n'a pas d'autorité pour émettre les mots qu'il énonce »¹³⁵.

Un récit est écouté, si la légitimité du narrateur est indiscutable : il détient l'autorité nécessaire pour prononcer un discours fort. La description de ses capacités et de sa fonction assure l'éventualité d'un succès. Dans cette nouvelle, Dionée annonce le piège à venir pour créer de la part de l'auditoire une attente, l'attente d'une performance dans le sens d'une démonstration. On retrouve une série de pièges et de contre-pièges dans la mesure où la nouvelle de Dionée raconte comment le Frère Cipolla arrive dans une ville Certaldo (la ville de Boccaccio) et met en place un discours du mensonge face aux habitants de cette ville. En effet, il propose de montrer la plume appartenant à l'Ange Gabriel pour inviter les habitants de Certaldo à lui donner de l'argent. Pour Dionée, il est question de mettre en relief les multiples tentatives de la part des représentants de l'Église d'induire en erreur les foules en soutenant la véracité des croyances religieuses pour leur propre bénéfice. Si la foule est séduite par les paroles du Frère Cipolla (Ciboule), d'autres reconnaissent l'étendue du piège qu'il va tendre aux habitants de Certaldo :

Tandis que Frère Ciboule tenait ce discours, deux jeunes gens fort astucieux, dont l'un s'appelait Jean de Bragoniera et l'autre Blaise Pizzini ; les deux gaillards, après avoir pouffé de rire entre eux à l'idée de la relique de Frère Cipolla, se proposèrent, quoiqu'ils fussent de ses bons amis et de sa clique, de lui jouer un tour avec ladite plume¹³⁶.

Les deux hommes sont des individus bien réels puisqu'ils étaient de l'entourage même de Boccaccio. Dans les notes de la traduction de Giovanni Clerico, on nous renseigne sur l'identité des deux hommes : « les pizzini possédaient des terrains attenants à la demeure des Boccaccio et Biaggio Pizzino était un ami du père de Boccace¹³⁷ ». Ces jeunes gens décident de dérober la « plume de l'Ange Gabriel » qui se trouvait dans une cassette et la remplace par un morceau de charbon. L'objet qui est censé tromper les villageois se révèle être une plume de perroquet. Cipolla crée un objet « sacré » en se servant du manque de discernement des villageois : « et certes en ce temps-là il pouvait facilement leur faire prendre le change, car les blandices de l'Égypte n'étaient pas encore, sinon en petite quantité, passées jusqu'en Toscane¹³⁸ ». En créant un piège, les jeunes gens vont à la fois tenter de briser l'illusion et tenter

¹³⁵ Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001, p. 165.

¹³⁶ Boccace, *Le Décameron*, op.cit., p. 547. Texte original, p. 1026 : « Erano, quando frate Cipolla queste cose diceva, tra gli altri molti nella chiesa due giovani astuti molto, chiamato l'uno Giovanni del Bragoniera e l'atro Biagio Pizzini, li quali, poi che alquanto tra sé ebbero riso della reliquia di frate Cipolla, ancora che molto fossero suoi amici e di sua brigata, seco proposero di fargli di questa penna alcuna beffa ».

¹³⁷ *Ibid.*, note 5., p. 1000.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 550. Texte original, p. 1030 : « E certo egli il poteva a quei tempi leggiermente far credere , per ciò che ancora non erano le morbidezze d'Egitto, se non in piccola quantità, trapassate in Toscana ».

d'interrompre l'action du Frère Cipolla. En brisant l'illusion, les origines véridiques de l'objet « sacré » sont révélées. La fabrication du sacré est mise en forme par un manque, une méconnaissance de l'espace (en l'occurrence l'environnement et les cultures orientales).

Le jour du rassemblement des villageois, après avoir prêché, Cipolla ouvre la cassette et constate qu'il a été piégé, mais il ne laisse paraître aucune transformation sur son visage. S'il ne peut tendre le piège qu'il avait conçu avec la plume, sa connaissance en rhétorique lui permettra d'en créer un nouveau. En effet, les deux jeunes gens l'ont piégé en substituant un objet, mais c'est avec le piège du récit (du récit enchâssé) qu'il va pouvoir maintenir l'illusion. Comme il avait voulu piéger l'assemblée par la vision d'une plume de perroquet en insistant sur leur méconnaissance des cultures étrangères, le récit reproduit ce même effet. Dans ce récit enchâssé, il raconte ses voyages (« je fus envoyé par mon supérieur aux lieux où le soleil apparaît¹³⁹ ») et va présenter les lieux qu'il traverse en ajoutant une description capable de désorienter l'auditoire pour qu'il ne puisse admettre la moindre défaillance de son discours. En effet, il entend renforcer l'étrangeté des lieux en transformant le discours. L'Inde devient « l'Inde Pastinaque¹⁴⁰ », en effet ce qualificatif « pastinaque » (*pastinaca* en italien) désigne le panais, faisant ainsi référence à la forme du pays comme l'indique le commentateur de la traduction du *Décameron*. Il poursuit son récit et raconte que c'est en ce lieu qu'il rencontre le père Nemelieux Silvouplaist, patriarche de Jérusalem, en italien : *Nonmiblasmete Sevoipiace* (ne me blâmez pas s'il vous plaît). Le nom formé sur le modèle des noms allégoriques du *Roman de la Rose* peut facilement renseigner sur le fait qu'il s'agit d'une invention. Le personnage doit son existence principalement à son Autorité (il est patriarche de Jérusalem), il détient l'Autorité religieuse, mais toujours une *autre* Autorité. Le Frère Cipolla a vu les saintes reliques que possédait ce patriarche et il a obtenu ces reliques à la suite d'un don : l'échange « d'une copie des flancs de Mont Moreau en langue vulgaire et de pas mal de chapitres de Caprèce » pour obtenir des « reliques » assez extravagantes proches de l'absurde : une dent de la sainte croix, une fiole contenant le son des cloches de Salomon, la plume de l'Ange Gabriel et enfin les charbons sur lesquels fut rôti saint Laurent. Il est bien question pour Cipolla d'insister sur le caractère incontestable d'un tel discours en ajoutant une figure d'Autorité dépositaire de ce qu'il rend visible, de ces objets qu'il transforme en reliques sacrées. Cette figure d'Autorité

¹³⁹ *Ibid.*, p. 551. Texte original, p. 1032 : « io fui mandato dal moi superiore in quelle parti dove apparisce il sole ».

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 552. Texte original, p. 1033 : « India Pastinaca ».

rajoute un « effet de domination » dans le discours qui peut nous rappeler les propos de Pierre Bourdieu :

La question des énoncés performatifs s'éclaire si l'on y voit un cas particulier des effets de domination symbolique dont tout échange linguistique est le lieu. Le rapport de force linguistique n'est jamais défini par la seule relation entre les compétences linguistiques en présence. Et le poids des différents agents dépend de leur capital symbolique, c'est-à-dire de la reconnaissance, institutionnalisée ou non, qu'ils reçoivent d'un groupe¹⁴¹.

Le Frère augmente les effets de « domination symbolique » avec la mention du patriarche de Jérusalem. Ses propres compétences linguistiques vont avoir un effet sur l'auditoire parce qu'il fait intervenir des figures de pouvoir qui sont reconnues par un groupe. Il ajoute aussi : « mais à présent qu'il [le supérieur du Frère Cipolla] s'en est assuré, du fait des miracles certains déjà leur sont dus et des lettres qu'il a reçues du patriarche, il m'a donné pleine licence de les exposer ; toutefois, dans ma crainte de les confier à d'autres, je les porte toujours avec moi¹⁴² ». Ayant justifié le caractère sacré des objets qu'il veut présenter au public, il en arrive à justifier la substitution de la plume par le charbon. Cette substitution est décrite par le Frère Cipolla comme divine, liée à la « volonté de Dieu » qui a lui-même agi en échangeant les objets. Cette substitution a une signification : la fête de saint Laurent a lieu deux jours plus tard. Cette coïncidence devient un argument d'autorité et permet au Frère de conclure sur la dévotion que doivent susciter la fête de ce saint et la présence de ces charbons étroitement liés au corps du saint. Il réussit par le discours à attribuer à l'objet un caractère sacré qu'il ne détenait pas initialement. Le charbon était le résultat d'un piège, mais Cipolla échappe au piège par la parole, avec l'aide de la rhétorique qui confère aux objets un autre sens. Avec la parole, il produit le sens. Il utilise des croyances pour construire des interprétations. Le charbon devient un objet sacré : « quiconque est marqué du signe de croix à l'aide de ces charbons peut vivre assuré tout au long de l'année qu'aucun feu ne le brûlera, sans qu'il lui en cuise¹⁴³ ». La conclusion est assez équivoque et révèle la part d'ironie du Frère qui se trouve face à « la sottie multitude émue d'une révérencielle admiration¹⁴⁴ ». Cipolla ne tarde pas à découvrir ceux qui étaient responsables de la substitution des objets. Ils rient ensemble de ce piège du récit. Sa performance conduit les deux hommes à lui rendre la plume « qui ne lui rapporta pas moins,

¹⁴¹ Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, op.cit., p. 107.

¹⁴² Boccace, *Le Décameron*, op.cit., p. 553. Texte original, p. 1035 : « Ma ora che per certi miracoli fatti da esse e per lettere ricevute dal Patriarca fatto n'è certo, m'ha conceduta licenzia che io le mostri ; ma io, temendo di fidarle altrui, sempre le porto meco ».

¹⁴³ *Ibid.*, p. 554. Texte original, p. 1036 : « Ma prima voglio che voi sappiate che chiunque da questi carboni in segno di croce è tocco, tutto quello anno può viver sicuro che fuoco nol cocerà che non si senta ».

¹⁴⁴ *Ibid.* Texte original : « la stolta moltitudine ebbe con ammirazione reverentemente ».

l'année suivante, que ne lui avaient rapporté ce jour-là les charbons¹⁴⁵ ». C'est le récit d'une réussite dans la tromperie qui réunit les piégeurs dans la complicité de « pouvoir » piéger. C'est le récit de plusieurs pièges, mais aussi du piège de savoir rire. Un rire que le lecteur peut reconnaître comme double (celui des piégeurs et celui de la *brigata*). Le personnage a créé une illusion par la parole est c'est cela le véritable piège : « le récit enchâssé a l'effet paradoxal de produire une illusion d'un profond réalisme [...], mais aussi de réduire cette illusion au même moment¹⁴⁶ ». Le paradoxe propre au récit enchâssé rend possible un questionnement sur la production et la dissimulation d'un piège. L'acte de parole est à l'origine de la création de toute une série d'actions qui est à l'intérieur du récit enchâssé et ces actions sont dévoilées pour rendre les narrataires et le lecteur sensibles aux pièges qui sont créés. Dans *Le Décameron* et le *Pañcatantra*, le lecteur assiste aux étapes de la construction du piège : il découvre « l'Autorité » qui piège et l'usage d'un discours qui lui permet de construire le piège des mots. Dans son film, Pasolini n'hésite pas à adapter la construction des pièges comme dans les récits des recueils à enchâssement. Il filme la démonstration d'un récit-piège dans son adaptation de la nouvelle d'Andreuccio (II,5). Le récit adapté à l'écran s'ouvre sur la présence des piégeuses (trois femmes aux âges différents) qui ne connaissent pas encore leur victime.

Le réalisateur filme ces femmes en hauteur qui regardent en bas vers le marché de Naples. Le jeu sur les regards et le passage d'un plan moyen vers un plan rapproché annoncent la préparation d'un piège. Les hauteurs sur lesquelles (fig.31) se trouvent les trois femmes représentent leur supériorité face à la victime qu'elles ont repérée dans le marché. La servante de la jeune femme reconnaît au milieu du marché Andreuccio (Ninetto Davoli) un jeune Sicilien venu à Naples pour acheter des chevaux . Elle va le saluer et rapporte à la jeune femme des renseignements sur lui et sur sa famille. Dans le texte de Boccaccio, ce sont ces informations qui vont lui permettre de créer le piège : « la jeune femme, prête à satisfaire sa convoitise par une subtile malice, fonda son projet sur ces indications¹⁴⁷ ». Dans un plan d'ensemble, Andreuccio montre avec ostentation ses richesses (fig. 32). Le jeu de l'acteur se rapproche de la description de Boccaccio qui ne manque pas de souligner la suffisance et la crédulité du personnage fier d'afficher ses richesses au milieu des paysans.

¹⁴⁵ *Ibid.* Texte original : « la quale l'anno seguente gli valse non meno che quel giorno gli fosser valuti i carboni ».

¹⁴⁶ Nous traduisons : William Nelles, op.cit., p. 92 : « Narrative embedding has the paradoxal effect of producing the illusion of a more profound realism, [...] but also of undercutting that illusion at the same time ».

¹⁴⁷ Boccace, *Decameron*, op.cit., p. 142. Texte original, p. 357 : « La giovane, pienamente informata e del parentado di lui e de' nomi, al suo appetito fornire con una sottile malizia, sopra questo fondò la sua intenzione ».



Fig. 31 Les piègeuses



Fig. 32 La cible du piège

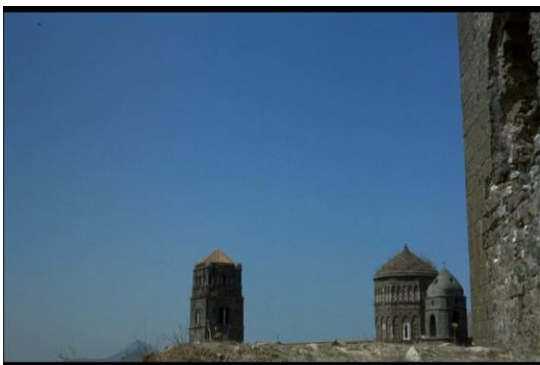


Fig. 33 La préparation du piège



Fig. 34 La production du récit-piège

Dans le dernier plan de la séquence, l'espace occupé par les piègeuses est désormais vide. L'espace vide (fig. 33) annonce la préparation d'un piège. C'est dans une maison que Pasolini filme la préparation du piège : une action est montrée et sera sans doute déterminante dans la suite de la fiction : un homme coupe une planche en bois avec un couteau. Pour faire venir Andreuccio dans la maison piégée, une servante de la jeune femme lui annonce qu'il a suscité le désir de sa patronne. Dans l'espérance d'une satisfaction de ses propres désirs, il la suit. Le personnage n'est jamais dans le doute et dans le questionnement : il ne peut donc déjouer les pièges puisqu'il n'est pas en mesure de les voir. Ainsi, d'abord soumis au désir du récit, il va aussi tomber dans le piège du récit. En effet, la jeune femme qui l'attend dans la maison lui raconte un récit-piège (fig. 34) :

Pierre, ton père, quand il séjournait à Palerme fut aimé d'une riche veuve qui lui sacrifia son honneur. Je naquis de cet amour. Notre père, ensuite, revint près de Rome après nous avoir abandonnées. Il m'a laissée comme si j'étais la fille d'une servante ! Ainsi, j'ai grandi avec ma mère, très noble dame qui me donna encore enfant comme épouse à un guelfe convaincu. Mais son entente avec le roi Charles fut découverte par le roi Frédéric qui nous chassa de Palerme juste au moment où j'allais devenir une des grandes dames de l'île. Le

roi Charles nous dédommagea en partie. Il donna une pension à mon mari, ton beau-frère. Ainsi, grâce à Dieu, je t'ai rencontré, cher frère¹⁴⁸.

Le piège du récit se situe au niveau de l'identité, de la création d'une nouvelle identité et d'une filiation imaginaire. Le récit raconté par la jeune femme est proche du texte de Boccaccio bien qu'il soit transformé par l'écriture cinématographique. On retrouve une représentation nietzschéenne du vrai et du faux dans le film de Pasolini avec l'intervention de ce personnage qui produit un récit du mensonge et « utilise les désignations pertinentes, les mots, pour faire apparaître réel l'irréel¹⁴⁹ ». Elle propose un récit en vue de rendre « réel l'irréel ». Son récit doit ainsi sa crédibilité à la série d'événements dramatiques successifs racontée pour piéger le narrataire par l'émotion (notamment les passages sur l'abandon et la fuite). C'est aussi l'intrusion d'un contexte historico-politique et la mention d'une figure d'Autorité (le roi Charles et le roi Frédéric) qui vont renforcer la crédibilité et l'intensité du récit. C'est un contexte qu'Andreuccio ne peut nier et qui renvoie au conflit entre les Guelfes et les Gibelins dans l'Italie du XII^e au XIII^e siècles. Boccaccio renvoie à un fait historique : de nombreux Guelfes sont partis en exil en 1248 suite à la prise de pouvoir du roi Frédéric. Ainsi, Andreuccio semble dans l'impossibilité de contester le discours de la jeune femme en raison de l'introduction d'un fait historique, mais aussi de la création d'une identité. La parole mensongère contribue au renforcement d'une usurpation d'identité. C'est ce leurre de la parole qui conduit le personnage à tomber dans un piège qui n'est plus seulement celui des mots, mais aussi celui de l'action. C'est parce qu'il a entendu ce récit du mensonge qu'Andreuccio ne se méfie pas de l'invitation à dormir de la jeune femme. Alors que Boccaccio présente la jeune femme comme une prostituée, le personnage « crut fermement qu'il ne s'agissait rien moins que d'une grande Dame¹⁵⁰ ». Il croit à la réalité qui lui est contée par une personne qu'il croit vulnérable (décrite dans l'abandon et dans la tristesse). Andreuccio est témoin d'un mécanisme du piège : « son ressort est, dans les deux cas, un délai, la construction d'une matrice d'attente, une double manipulation du temps par le langage¹⁵¹ ». Il fait l'expérience d'une « matrice d'attente » qui

¹⁴⁸ Pier Paolo Pasolini, *Le Décameron*, op.cit., [08 : 09] : « Devi sapere che Pietro, tuo padre, quando soggiornava a Palermo ha conosciuto una ricca vedova che l'amò talmente da sacrificargli il suo onore. Da questo amore nacqui io. Nostro padre, poi, ritornò presto a Roma e ci ha lasciato, dimenticandosi completamente di noi. Capisci ? Mi ha lasciato bambina come se fossi la figlia di una serva ! Così io sono cresciuta con mia madre, nobilissima donna, che mi diede in isposa, ancora fanciulla, a un gentiluomo di Agrigento, Guelfo convinto. Purtroppo la sua intesa con il Re Carlo è stata scoperta da Re Federico, che ci ha cacciati da Palermo, proprio nel momento in cui io stavo per diventare una delle donne più importanti dell'isola ! Per fortuna Carlo ci risarcì in parte dei danni subiti a causa sua e ci diede in più terre, case e ottimo stipendio a moi marito, tuo cognato. Ecco, così, grazie a Dio, ho potuto incontrarti e conoscerti, caro fratello ! ».

¹⁴⁹ Friedrich Nietzsche, « Vérité et mensonge au sens extra-moral », in *Œuvres*, tome 1, Gallimard, 2000, p. 405.

¹⁵⁰ Boccace, *Decameron*, op.cit., p. 144. Texte original, p. 358. « per le quali cose, sì come nuovo, fermamente credette lei dovere essere non men che gran donna ».

¹⁵¹ Louis Marin, *Le piège du récit*, op.cit., p. 20.

le rend inoffensif parce qu'il est influencé par le langage. La « manipulation du temps par le langage » entraîne la chute radicale du personnage.

Andreuccio est d'abord piégé par le langage puis par les actions : le bois des commodités craque et il tombe dans la fange. Pendant qu'il tombe dans le piège, la jeune femme lui dérobe son argent. Il s'échappe de la maison sans sa tenue de riche gentilhomme. Il se retrouve dans la rue et lorsqu'il frappe à la porte de son hôtesse : on ne lui reconnaît plus l'identité créée par le piège du récit. Cette séquence illustre bien les conséquences du récit raconté : les rapports de force entre piègeur et piégé sont représentés avec le dialogue entre Andreuccio et les serviteurs qui lui refusent l'entrée. Une alternance entre plusieurs plans en plongée et en contre-plongée représente la défaite du Gentilhomme. Le personnage traduit sa compréhension du piège par l'humour : « c'est tout ce que ça dure la parenté en Sicile¹⁵² ? ». Lorsque le « vrai » frère intervient, Andreuccio quitte les lieux, il comprend la violence du piège. Le personnage est transformé parce qu'il a été piégé par les mots (le récit raconté) et l'action. En effet, il ne possède plus son apparence de riche Sicilien et il perd la richesse d'une parenté (produite par le récit fictionnel de la jeune inconnue). Cependant, ses aventures ne s'arrêtent pas sur cet échec : le personnage est contraint de suivre un groupe parti piller la tombe d'un Archevêque. Andreuccio entre de force dans le tombeau et donne les trésors qu'il contient à l'exception d'une bague d'une grande valeur. Il reproduit le mensonge qu'il a subi précédemment pour acquérir la richesse perdue en prétendant ne pas trouver la bague. Pourtant, il se retrouve à nouveau piégé et enfermé dans le tombeau. Si le piège précédent était sa propre chute (physique et économique) dans ce nouveau piège, il se retrouve face à la mort, près du corps de l'Archevêque. Le personnage fait l'expérience des conséquences des pièges : le vol et la proximité avec la mort. Néanmoins, parce qu'il connaît les conséquences des pièges, il va pouvoir à son tour devenir piègeur. Un groupe de sacristains veut aussi piller le tombeau de l'Archevêque, mais alors que la peur les en empêche, l'un d'eux dit : « les morts ne mangent pas les humains¹⁵³ ? » Lorsque ce dernier entre dans le tombeau, Andreuccio le mord. Il a rusé en donnant vie aux craintes des hommes face à la mort. Si Andreuccio n'a pas su voir et empêcher les pièges qui l'ont menacé, il a su comprendre comment piéger les hommes face à la mort. Sa pratique de la ruse lui permet de créer un contre-piège (proche de celui de Cipolla) qui se situe dans la répétition et dans le soin de donner une réalité aux mensonges. Il semble que Boccaccio conclut fréquemment ces récits sur le fait que seuls les mensonges permettent

¹⁵² Pier Paolo Pasolini, *Le Décameron*, op.cit., [13 : 11], « Ma come ? Durano così poco le parentele in Sicilia ? ».

¹⁵³ *Ibid.*, [21 :36] : « I morti non mangiano gli uomini ».

d'échapper à la mort et à des situations désastreuses. En effet, l'épisode d'Andreuccio se conclut sur un plan d'ensemble : le personnage ouvre la porte de l'église et sort dans la lumière. Le récit enchâssé que Pasolini a adapté restitue les enjeux d'un piège du discours et les moyens pour échapper au piège, comme dans les recueils littéraires à enchâssement qui proposent une démonstration du subterfuge produit par l'usurpation d'identité et par l'usage d'un langage.

« Le Conte de l'Économe » dans *Les Contes de Canterbury* de Geoffrey Chaucer se rapproche par certains aspects des contes du *Pañcatantra*. Il fait partie des contes qui donnent la parole à un animal en mettant en avant les « dangers du langage ». Néanmoins, ce conte discursif sur l'usage de la parole répond à un manque présent dans le récit-cadre : il est la substitution d'un conte manqué. L'Hôtelier réclame un conte au Cuisinier, mais celui-ci en état d'ivresse n'est pas en mesure de produire un conte. L'Économe remplace le Cuisinier, mais se querelle avec lui ; il sort de la querelle en lui offrant une boisson et en imposant son propre récit. Il renonce au conflit avec le Cuisinier par crainte des représailles. En effet, l'Hôtelier le met en garde : « En lui reprochant son vice en public. / Peut-être qu'un jour il te revaudra ça, / Tel un faucon tu te laisseras leurrer, / [...] Que par exemple il critiquera tes comptes : / Fort peu honnêtes si on les vérifiait¹⁵⁴ ». L'Économe par crainte de la menace (« il serait bien capable de me piéger¹⁵⁵ ») décide d'interrompre son discours moralisateur et ne remet plus en question la conduite du Cuisinier. D'une certaine façon, son conte sera une reprise du « danger de la parole » dont il fait l'expérience dans le récit-cadre. « Le Conte de l'Économe » a pour source essentiellement les *Métamorphoses* et l'*Art d'aimer* d'Ovide. Phébus, chevalier du roi de Thèbes « était l'homme le plus achevé / Qui existât jamais en ce monde-ci¹⁵⁶ ». Pourtant, le propos de l'Économe va être de raconter non pas un événement louable (« c'est lui qui tua Python le serpent¹⁵⁷ »), mais le meurtre de sa femme à cause des paroles du corbeau. La situation initiale du conte comporte certaines similitudes avec un autre recueil sanskrit : *Les Contes du perroquet*. Dans ce dernier, le perroquet dissuade sa maîtresse d'aller rejoindre son amant en lui racontant des récits, à la différence du conte de Chaucer centrant son récit sur le discours du corbeau qui raconte au mari l'infidélité de sa femme.

¹⁵⁴ Geoffrey Chaucer, *Les Contes de Canterbury*, op.cit., p. 582. Texte original, p. 283 : « Thus openly repreve hym of his vice. / Another day he wole, peraventure, / Reclayme thee, and brynge thee to lure ; / I meene, he speke wole of smale thynges, / As for to pynchen at thy rekenynges, / That were nat honest, if it cam to preef ».

¹⁵⁵ *Ibid.* Texte original : « So myghte he lightly brynge me in the snare ».

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 583. Texte original, p. 283 : « Therto he was the semelieste man / That is or was sith that the world bigan ».

¹⁵⁷ *Ibid.* Texte original : « He slow Phitoun, the serpent, [...] ».

Comme dans les contes indiens et les récits d'Ovide, un animal possède la parole dans le texte de Chaucer : « Ce corbeau tel un cygne était blanc comme neige / Et il imitait le langage humain, / Capable de faire tout un long récit¹⁵⁸ ». C'est justement sa capacité de parler et d'imiter le langage qui va permettre à l'animal de produire une action. La présence de l'oiseau dans la cage serait une métaphore (ayant pour source *Le Roman de la rose* de Guillaume de Lorris et Jean de Meung) qui ferait référence aux conditions de la femme de Phébus. Jaloux, il veut que sa femme demeure enfermée chaque jour. Ainsi, l'épouse désire retrouver sa liberté et son enfermement est comparé à celui de l'oiseau dans sa cage : « L'oiseau ne cessera d'essayer d'échapper / À sa cage dorée par tous les moyens. / C'est sa liberté que désire l'oiseau¹⁵⁹ ». L'Économe, pendant qu'il narre son récit, revient sur ce contexte de l'enfermement et tient des propos sur les femmes en faisant référence (comme dans le *Pañcatantra*) aux moralistes : « je pense que c'est véritable folie / Que de s'échiner à surveiller sa femme. / Les vieux moralistes l'ont dit avant moi¹⁶⁰ ». Le récit de Chaucer est introduit par un discours moralisateur qui va avoir des conséquences sur les discours et les actions des personnages. Le corbeau qui voit les actions de l'épouse parle, et ses paroles vont avoir des conséquences, elles vont transformer le présent du récit en saisissant un événement. En effet, l'événement décrit par l'animal marque une rupture et cette rupture est transmise par la parole. Le récit du corbeau est aussi un récit du réel dont il témoigne en laissant la parole transmettre une vérité : « Le corbeau lui dit tout, / En termes crus et détails convaincants, / Comment sa femme avait fait l'amour, / Avilissant Phébus, le déshonorant / Il avait vu la scène, de ses yeux vu¹⁶¹ ». Le récit du corbeau (auquel échappe le lecteur) fait la description du réel par le choix du détail pour restituer ce que l'animal a vu sans aucune limite. L'animal exprime ce qu'il voit sans l'ajout d'une réflexion ; il utilise un langage naturaliste et descriptif. En faisant intervenir un animal parlant, Chaucer s'inspire de la tradition des fables moralisatrices orientales et occidentales. Dans ces fables, « l'animal fabulaire est pensé comme un pur prétexte, servant au mieux à naturaliser les rapports de force¹⁶² ». Dans le récit de Chaucer, l'introduction d'un animal qui transmet une morale s'inspire de cette tradition qui représente les « rapports de force », mais maintient un geste

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 584. Texte original, p. 284 : « Whit was this crowe as is a snow-whit swan, / And countrefete the speche of every man / He koude, whan he sholde telle a tale ».

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 585. Texte original, *ibid* : « For evere this brid wol doon his bisynesse / To escape out of his cage yif he may. / His libertee this brid desireth ay ».

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 584. Texte original, *ibid* : « To kepe a shrewe, for it wol nat bee. / This holde I for a verray nycetee, / To spille labour for to kepe wyves : / Thus writen olde clerkes in hir lyves ».

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 587. Texte original, p. 285 : « [...] The crowe anon hym tolde, / By sadde tokenes and by wordes bolde, / How that his wyf had doon hire lecherye, / Hym to greet shame and to greet vileynye, / And tolde hym ofte he saugh it with his yen ».

¹⁶² Pierre-Olivier Dittmar, « Ce que la fable fait à l'animal. Regard anthropologique sur l'instrumentalisation morale des bêtes au Moyen-Âge », *Sens-Dessous*, volume 16, n°. 2, 2015, p. 91.

parodique en transformant l'usage habituel de la fable. Ce geste parodique peut être identifiable dans le choix de l'animal (qui transmet la parole sans réflexion) et d'un personnage Phébus (inspiré de la mythologie grecque) qui agit contre ce qu'il juge être le déshonneur dans sa vie domestique et n'est pas représenté dans un acte héroïque. Il réagit face au langage en exprimant un acte de destruction. Le récit de la vérité (du corbeau) produit des actions, mais bien davantage il produit du néant dans la mesure où le héros tue sa femme et brise ses instruments et son arc. Phébus se trouve face à un récit-piège, mais à l'inverse des exemples précédents, ce n'est pas la fabrication d'une illusion qui crée un piège, mais la restitution d'une vérité.

Le conte se conclut sur la férocité du langage lorsqu'il exprime et restitue un discours véridique. Le discours peut provoquer la douleur autant qu'il peut maintenir dans un leurre. Le corbeau nommé par Phébus « traître [...] à la langue de scorpion¹⁶³ » est puni parce qu'il lui a fait prendre conscience de l'erreur de se hâter dans l'action. La didactique du conte est restituée avec l'intervention de Phébus : « Gardez-vous d'agir sans réfléchir, / D'ajouter foi sans preuve très solide / Avant de cogner, sachez bien pourquoi, / Réfléchissez bien et très calmement / Avant de passer à exécution, / Rendu furieux par un simple soupçon¹⁶⁴ ». Le personnage intervient lui-même dans le conte pour mettre en garde contre le « pouvoir » du langage qui sans le moindre discernement peut entraîner les plus terribles actions. Le discours peut provoquer autant la construction que la destruction. Le personnage comprend trop tard que c'est le discours du corbeau qui a provoqué ses actions néfastes. L'action influencée par la passion a des conséquences irrévocables. C'est parce qu'il identifie le « pouvoir de la parole » que Phébus décide de punir le corbeau. Nous pouvons reconnaître une certaine similitude entre la punition du corbeau et la punition de Dimna dans la traduction arabe du *Pañcatantra* (*Kalila et Dimna*). En effet, le roi punit et tue Dimna parce qu'il se rend compte du « pouvoir de la parole ». Ce pouvoir des mots l'a conduit à tuer sous l'influence du discours de Dimna qui avait mis en place une pratique de la discorde par la narration des récits. Cette conclusion est absente de la version sanskrite du *Pañcatantra*, mais figure dans la traduction arabe d'Ibn al-Muqaffa. Lorsqu'un récit-piège est identifié, il demeure la menace de la punition et de la découverte de la fabrication d'un piège du langage. À la différence du lion dans *Kalila et Dimna*, Phébus ne tue pas le corbeau, sa punition sera d'un autre ordre. C'est en raison de cette conclusion que nous pouvons qualifier ce conte de récit étiologique ou de « conte du pourquoi » qui se rapproche de l'écriture

¹⁶³ *Ibid.*, p. 588. Texte original, *ibid* : « Traitour, [...] with tonge of scorioun ».

¹⁶⁴ *Ibid* : « O every man, be war of rakelnesse! / Ne trowe no thyng withouten strong witnesse. / Smyt nat to soone, er that ye witen why, / And beeth avysed wel and sobrelly / Er ye doon any execucion. / Upon youre ire for suspesion ».

mythique et de sa « méthode explicative qui consiste à expliquer une chose par son commencement¹⁶⁵ ». Dans « Le Conte de l'Économe », le récit étiologique donne une explication fictionnelle sur l'origine de l'apparence du corbeau : « Et il bondit, s'empara du corbeau, / Lui arracha toutes ses plumes blanches, / Le rendit tout noir, le priva de chant / Et de parole, et le flanqua dehors, / Le jetant au diable, à qui je le laisse : Voilà pourquoi tous les corbeaux sont noirs¹⁶⁶ ». La forme sombre de l'animal est explicitée en quelques phrases, comme si l'animal était représentatif d'un deuil, celui causé par la parole. L'Économe en arrive à conclure sur les dangers de la parole et nous apprend que ce récit n'est qu'une répétition d'un récit qu'il avait déjà entendu :

Voici ce que m'enseigna ma brave mère : / Mon fils, rappelle-toi l'histoire du corbeau. / Tiens ta langue, tu retiendras tes amis. / [...] Sais-tu à quoi sert une langue trop prompte ? / Tout comme une épée peut couper, trancher / Un bras en deux, pareillement, mon cher fils, / La langue peut couper en deux l'amitié¹⁶⁷.

Cette conclusion de l'Économe est une répétition d'une expérience didactique transmise à nouveau par la parole. Son récit contient la formulation d'une question (le *katham* que l'on retrouve dans les recueils sanskrits), et renvoie à l'expérience de l'Économe avec le Cuisinier quand les mots ont provoqué une discorde et que le narrateur a su échapper aux conséquences du pouvoir des mots. C'est l'expérience au milieu des pèlerins dans le récit-cadre qui conduit l'Économe à revenir sur un récit didactique en insistant sur le « pouvoir de la parole ». Il transmet aussi une remarque, celle de sa mère qui proposait un contrôle de la parole en indiquant que le silence serait le seul moyen de contrer les conséquences du discours. Pourtant, ce conte centré sur le langage rend visible le piège dans lequel le lecteur peut lui aussi tomber : « cette puissante assurance du récit quant à son pouvoir de vérité, cette immédiate habilitation de l'histoire à tenir le discours du réel a provoqué un soupçon, le soupçon que le récit est aussi un piège et d'autant plus efficace qu'il n'apparaît point tel. Tout le reste en a découlé¹⁶⁸ ». Le récit est un piège et particulièrement dans ce conte des *Contes de Canterbury* dans la mesure où « il n'apparaît point tel ». Si le récit du piège peut provoquer la réussite du piège (comme dans le cas du Frère Cipolla), il peut aussi entraîner la destruction d'une figure d'Autorité (Phébus).

¹⁶⁵ Paul Veyne, « Entre le mythe et l'histoire », *Diogène*, n°113, 1981, p. 16.

¹⁶⁶ Geoffrey Chaucer, *Les Contes de Canterbury*, op.cit., p. 589. Texte original, p. 286 : « And to the crowe he stirte, and that anon, / and pulled his white fetheres everychon, / And made hym blak, and refte hym al his song, / And eek his speche, and out at dore hym slong / Unto the devel, which I hym bitake ; / And for this caas been alle crowses blake ».

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 589-590. Texte original, *ibid* : « My sone, thenk on the crowe, a Goddes name ! / My son, keep wel thy tonge, and keep thy freend [...] Wostow wherof a rakel tonge serveth ? / Right as a swerd forkutteth and forkerveth / An arm a-two, my deere sone, right so / A tonge kutteth freendshipe al a-two ».

¹⁶⁸ Louis Marin, *Le piège du récit*, op.cit., p. 8.

La présence d'un animal qui raconte le piège comme dans « Le Conte de l'Économe » des *Contes de Canterbury* est introduite au cinéma dans « L'histoire du coq et du feu » raconté par Shéhérazade dans *Les Mille et Une Nuits* de Miguel Gomes. Pourtant, si le projet de l'Économe est de démontrer les dangers du langage, il en est tout autrement dans cet épisode du film de Gomes. Le coq qui ne peut être compris que par le juge est doté d'une intelligence à la différence du perroquet qui répète ce qu'il a vu sans pouvoir en mesurer les conséquences. Le coq est prévenant (son cri doit alarmer les hommes). S'il est jugé, c'est parce qu'il n'est pas compris par les hommes. Sa parole n'est pas comprise alors qu'elle est la seule en mesure de leur donner une vérité capable de guérir un malheur. « L'histoire du coq et du feu » intervient après le filmage des élections politiques dans une ville. Le merveilleux intervient à la suite de la restitution de ce qui pourrait ressembler à un documentaire anthropologique sur la vie dans une petite ville du Portugal. Miguel Gomes revient sur cet épisode du film :

Je voulais suivre les élections en direct de Resende, une ville dans le nord du pays de 3000 habitants seulement, pour entendre ce que les gens avaient à dire à ce sujet. Quand je me suis rendu compte que plein de gens avaient voté pour tous les partis – en d'autres termes, ils n'avaient voté pour aucun – j'ai décidé d'essayer de recréer cette scène. Il y a un choc entre le discours des partis politiques et les réactions des gens. Et c'est une chose que je ne pouvais pas éviter, parce que les *Mille et Une Nuits* c'est aussi un film qui fait le point sur la crise actuelle¹⁶⁹.

Dans « L'histoire du coq et du feu » transmise par Shéhérazade, le spectateur découvre un récit méta-métadiégétique rapporté par le coq qui intervient à la suite de la description d'un contexte de crise politique. Ce type de récit est unique dans le film de Gomes et renvoie aux exemples d'enchâssement vertigineux présents dans le recueil arabe. Le piège qui va être raconté par le coq ne peut que faire écho à la crise politique représentée par le réalisateur. Les élections filmées et le récit du coq sont des histoires permettant à Gomes de raconter sous différents aspects la crise actuelle vécue par les habitants du pays. D'abord, il filme une sorte de documentaire sur les élections et représente ainsi le quotidien des habitants de Resende ; ensuite il filme la restitution du récit du coq sur les événements qui concernent trois personnages en particulier. L'enchâssement des récits dans ce contexte fait le lien entre la représentation du collectif et du privé. Il est question pour Gomes de décrire dans son film les actions tragiques et absurdes des hommes confrontés à une crise économique et politique et la structure du recueil

¹⁶⁹ Nous traduisons : Miguel Gomes. « True Fiction » interview by Francisco Ferreira, in *Film Comment*, vol. 51, n°6, novembre-décembre 2015, p. 50. « I wanted to follow the elections live in Resende, a town in the north of the country with just 3,000 inhabitants, to hear what people had to say about it. When I found out that various people had voted for every party – in other words they hadn't voted for any of them – I decided to try and re-create that scene. There's a collision between the discourse of the political parties and people's reactions. And that's something I couldn't avoid, because Arabian Night is also about a film that takes stock of the current crisis ».

arabe lui donne les moyens de réunir différentes descriptions d'un contexte. L'animal (qui d'ailleurs est le symbole du Portugal) intervient pour compléter la description réaliste d'un contexte. Le merveilleux permet au réalisateur de raconter la crise d'une autre façon, là où le documentaire ne resterait que dans le descriptif. Il imagine ainsi (fig. 35 à 38) l'intervention de cet animal qui réagit dans l'intérêt d'une communauté : « c'est dans l'intérêt commun des hommes et des bêtes que je me réveille avant les autres coqs, ce qui d'ailleurs me fatigue beaucoup. [...] Je possède un don : celui de prévoir de grands malheurs. C'était pour les éviter que j'aie tenté de réveiller les hommes¹⁷⁰ ». Le récit raconté par le coq est celui d'un piège provoqué par la passion et celui d'une crise individuelle. Ce piège est commenté par le coq qui tente de l'explicitier. Dans le récit enchâssé, les trois protagonistes communiquent entre eux par l'intermédiaire de messages téléphoniques (fig. 39 à 40). C'est encore une fois un moyen pour le réalisateur de faire intervenir l'écrit dans son film. Les messages s'affichent sur l'écran pour que les spectateurs soient témoins du conflit passionnel entre les personnages qui a eu lieu pendant l'été 2014 au Portugal. Pour adapter cet événement à l'écran, Gomes va filmer des enfants alors qu'il s'agissait en réalité d'un conflit passionnel entre adultes.

Dans le récit du coq, le piège est tendu par Sandra la jeune fille délaissée, qui par le langage annonce la préparation de son piège. Les mots deviennent des menaces lorsqu'elle envoie un message à Ruiz Miquel : « Je vais faire bosser ta copine, si tu ne reviens pas, elle va en baver¹⁷¹ ». Dans cette séquence, lorsque Sandra envoie ce message en plan d'ensemble, le coq qui crie dans sa cage se situe en arrière-plan. Il essaie d'alarmer les hommes, en vain. Il poursuit sa narration face à la seule personne capable de l'entendre (le juge) en employant des effets locutoires susceptibles de faire réagir son auditeur. Ainsi, le coq ajoute : « Monsieur le juge, entre les hommes, l'amour est un abîme, îme, îme, qui fait écho¹⁷² ». Dans le récit raconté par le coq, Catarina est éloignée de Ruiz Miquel parce qu'elle doit éteindre tous les soirs le feu dans la montage allumé par Sandra. Les personnages se trouvent face à une situation incontrôlable. Le piège n'est pas réfléchi comme dans des fictions politiques, il est lié à l'expression d'une colère ; Catarina explique au commandant des pompiers la situation : « c'est des flammes de jalousie¹⁷³ ».

¹⁷⁰ Miguel Gomes, *Les Mille et Une Nuits, L'Inquiet*, 1, op.cit., [1 : 07 : 45] : « É por interesse comum de bichos e homens que tenho madrugado antes dos outros galos, o que aliás me têm deixado muito cansado. E que tal como o juíz tem a capacidade de entender a fala dos bichos, também eu tenho um dom particular : o de prever grandes desgraças. Era para evitá-los que tentei nos últimos dias acordar os homens ».

¹⁷¹ *Ibid.*, [1 : 13 : 35] « Vou dar trabalho a tua amba. S n voltas ela vai s fdr !!! ».

¹⁷² *Ibid.*, [1 : 12 : 40] « Doutor juiz, entre homens o amor é o abismo, ismo, ismo, que faz eco ».

¹⁷³ *Ibid.*, [1 : 16 : 50] « é fogo de ciúmes ».



Fig. 35 Le jugement du juge



Fig. 36 Performance orale du coq



Fig. 37 Les narrataires du coq



Fig. 38

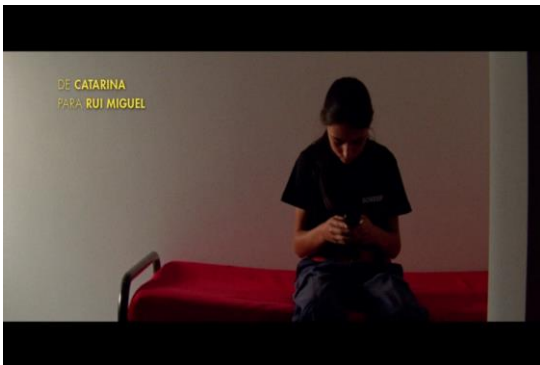


Fig. 39 échanges téléphoniques



Fig. 40

L'action de Sandra est déterminée par sa volonté de nier une réalité et d'exprimer sa propre passion. Elle veut que son contournement de la loi soit visible ; elle envoie ce message à Ruiz Miquel : « tous les soirs, la montagne va brûler pour toi¹⁷⁴ ». Dans son film, Gomes ne cesse de montrer que la justice ne peut être en mesure d'intervenir dans la vie des hommes parce que le contexte social ne permet pas toujours aux hommes d'agir avec raison, et que l'expression des passions peut mener à des situations irrationnelles qui échappent à la justice. C'est dans ce sens que le coq tente avec son récit d'orienter le juge sur son verdict :

Je souhaiterais ajouter quelques mots à transmettre à votre collègue qui jugera la conduite de la pyromane amoureuse. Dites-lui que moi-même, le coq matinal, je

¹⁷⁴ *Ibid.*, [1 : 16 : 14] « Ontm tive n msm sitio ond tarei hj ».

pense que la jeune fille a bon fond et que la passion lui a fait perdre la tête. Elle est donc un peu plus bête, égoïste et désespérée que les autres hommes et femmes de la région¹⁷⁵.

Le coq à la différence du perroquet dans « Le Conte de l'Économe » est en mesure d'interpréter les actions dont il a été témoin. Si le conteur des *Contes de Canterbury* se méfie du langage qui peut mener à des situations désagréables, au contraire dans le récit de Gomes, il y a la conviction que le langage permet de comprendre une réalité. Le coq affirme en décrivant la situation : « on mesure l'ampleur de la tragédie humaine¹⁷⁶ ». Cette description de la passion insaisissable se rapproche des insertions poétiques fréquentes dans le recueil arabe dont les vers ne cessent de révéler la part d'imprévisible que l'on retrouve dans l'expression de la passion. Bien qu'il ait conscience des conséquences de la passion, le coq produit un langage performatif qui fait écho à la tentative de Shéhérazade d'empêcher les actions meurtrières du roi. Son langage doit avoir des conséquences sur la réalité ; il doit transformer la réalité. Le coq indique lui-même au juge qu'il aurait peut-être pu empêcher tant d'hectares de brûler s'il avait pu chanter plus tôt. Le coq veut interrompre les actions non pour ses propres intérêts, mais pour ceux de la communauté. Nous pouvons retrouver une manière poétique de raconter les feux qui brûlent fréquemment dans la montagne portugaise en les comparant aux passions des hommes. Alors que les élections occupent les habitants de la région, peut-être que d'une certaine façon le film propose d'écouter un autre discours sur le monde, celui transmis par l'animal qui a su être attentif aux feux des passions. Le langage dans cet épisode devient guérisseur. En révélant le piège (tendu par la fille jalouse), le coq veut guérir par la parole. Cette guérison est proche de celle que veut apporter Shéhérazade, elle veut apporter une guérison fantasmée par la fiction qui raconte le chaos lié aux passions des hommes.

Le piège du récit dans le *Pañcatantra* se met en place avec un langage du commandement, un langage de l'injonction. En restituant les principes du devoir royal dans ses fictions, Damanaka réussit à produire un piège politique. Ce personnage démontre le pouvoir du langage et sa fonction de producteur de pièges. C'est une force symbolique du discours qui s'exerce sur les corps. Le narrataire « tombe dans le piège » autant que les corps qui subissent les conséquences des pièges. La multiplication des récits enchâssés va avoir pour effet d'augmenter les possibilités d'une prise au piège. Pourtant, le récit du mensonge prend la forme

¹⁷⁵ *Ibid.*, [1 : 17 : 57] « Gostaria de acrescentar algumas palavras que doutor juiz passará o seu colega que julgará a conduta do pirómana apaixonada. Diz-lhe que eu, o galo madrugador, acho que é uma boa rapariga e que tem perdido a cabeça por paixão. Ela é, portanto, um pouco mais tola, egoísta e desesperada do que os outros homens e mulheres do circunscrição ».

¹⁷⁶ *Ibid.*, [1 : 17 : 43] « podemos medir a extensão da tragédia humana ».

d'un récit-piège dans *Le Décameron*. Le narrateur dans le récit enchâssé crée un piège avec le discours du sacré et l'héritage biologique. En subvertissant le discours normatif, les narrateurs créent un piège dangereux qui révèle les rapports de force qui s'installent entre celui qui parle et celui qui écoute (ce rapport de force est basé sur la reconnaissance d'un groupe). Le récit enchâssé restitue le piège du langage et les conséquences de la restitution d'une parole irréfléchie, d'une parole naturaliste sans le recours au mensonge insufflé par la fiction (comme dans « Le Conte de l'Économe »). Le récit enchâssé peut aussi transformer et faire cesser le piège (comme dans *Les Mille et Une Nuits* de Gomes). Ce sont les intentions du narrateur qui vont permettre au lecteur de mesurer les conséquences du récit. Le discours du réel introduit dans la fiction est un piège « d'autant plus efficace qu'il n'apparaît point tel ». Le récit enchâssé est un piège parce qu'il n'apparaît pas comme un piège, mais le lecteur en étant confronté à un enchâssement des récits peut être en mesure de reconnaître les pièges.

Chapitre 7

Fictionnalisation de la figure d’Autorité : raconter la politique dans les récits enchâssés

Nous assistons à un dédoublement de la représentation des figures de pouvoir dans les œuvres de notre corpus qu’il semble important de questionner. Le pouvoir intervient sous toutes ses formes (politiques, religieuses, sociales) dans les récits enchâssés, de sorte qu’il est même possible de retrouver des récits consacrés aux actions de personnages historiques. Comment l’enchâssement des récits contribue-t-il à la mise en place de fictions sur le pouvoir ? L’acte même d’imiter une figure de pouvoir est souvent présent dans les recueils que nous étudions et peut avoir des conséquences sur la diégèse. Nous retrouvons ainsi des récits sur l’ascension sociale de personnages en dehors de la sphère du pouvoir qui réussissent à imiter les figures de pouvoir par la ruse. La forme des œuvres et l’enchâssement des récits mettent particulièrement en relief les actes de ruse de personnages qui tentent de déjouer les lois des hommes. Il est ainsi question de l’imitation de l’Autorité (par le langage ou par le déguisement) qui contribue à mettre en place une réflexion sur le pouvoir et sur l’illusion du pouvoir. Nous proposons une étude du contexte politique et religieux dans les recueils littéraires et les films pour analyser ces fictions sur le pouvoir et sur les rapports des hommes avec l’Autorité.

1. Imitation de la représentation et du discours de l’Autorité : « un double simulacre »

La question de la représentation en elle-même commence avec ce type de récit : le conte. Dans les contes du *Pañcatantra* qui font intervenir des préceptes en science politique, les sujets sont représentés en fonction de la loi. En effet, pour Judith Butler : « le pouvoir juridique “produit” incontestablement ce qu’il prétend simplement représenter ; c’est pourquoi la politique doit s’occuper de cette double fonction du pouvoir : juridique et productive¹⁷⁷ ». Dans notre étude sur l’enchâssement des récits, il nous faudra questionner ce pouvoir juridique qui entend produire « ce qu’il prétend simplement représenter » afin de situer les effets d’un discours sur les sujets. Un discours et un récit peuvent mettre en avant la fonction productive du pouvoir juridique lorsqu’un personnage se trouve confronté au langage du pouvoir. Dans les

¹⁷⁷ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op.cit., p. 61. *Gender trouble*, op.cit., p. 2. « Juridical power inevitably “produces” what it claims merely to represent; hence, politics must be concerned with this dual function of power : the juridical and the productive ».

recueils à enchâssement, le conflit entre la force et la justice est illustré à maintes reprises et se situe dans l'usage du langage. La force possède son propre discours comme le souligne Louis Marin :

Et voici le mythe fondateur ; un jour, *Bia*, la force, au lieu de frapper, a parlé. Au lieu de se faire craindre, par sa nécessité même, de faire la guerre pour s'assurer qu'elle était la plus forte, elle s'est investie dans les signes qui la désignent, elle s'est mise en représentation. Elle a tenu discours, un discours qui répète seulement ceci ; qu'elle est la justice et la vérité¹⁷⁸.

Le récit enchâssé contribue à « mettre en représentation » l'exercice de la force ; la multiplication des récits enchâssés sert à augmenter l'ampleur des conséquences du discours. Dans le *Pañcatantra*, l'imitation d'une figure d'Autorité est progressive dans « Le Conte du tisserand qui se fit passer pour Viṣṇu » ; l'identité des personnages est déterminante dans ce conte et semble devenir un prétexte pour démontrer une stratégie produisant l'ascension sociale d'un personnage. Dans les contes sanskrits et européens, on retrouve le récit de réussites sociales au milieu d'autres récits sur la chute d'un personnage. Les deux personnages du conte « Le tisserand qui se fit passer pour Viṣṇu » sont dès le départ désignés uniquement par leur classe sociale : l'un est tisserand et l'autre est charron. Au milieu d'une fête religieuse qui rassemble toute la communauté dans son ensemble, le tisserand voit une princesse sur un éléphant venue pour célébrer la divinité (elle est au-dessus des hommes, décrite comme inaccessible) et éprouve une passion soudaine. Cette différence de classe sociale va déterminer les actions du tisserand dans la suite du récit. Il est anéanti par la rigidité des normes sociales qui lui interdisent une rencontre avec la personne désirée. Cependant, son ami le charron lui propose une solution et entreprend un exercice de l'esprit permettant d'être en dehors des limites établies par la société indienne : « aie donc aujourd'hui même une entrevue avec elle [...] vois ma force d'intelligence¹⁷⁹ ». L'intelligence du charron va se situer dans sa capacité de savoir imiter une figure d'Autorité et donc d'être en mesure de créer un leurre et un mensonge incontestable. Il matérialise ce mensonge et crée un Garuḍa (la monture de Viṣṇu) avec le bois, ainsi que les autres symboles de Viṣṇu (la conque, le disque, la massue, et le lotus). Il apprend au tisserand à agir, à imiter une figure d'Autorité. Le charron imagine ainsi un modèle de figure d'Autorité afin de créer une nouvelle identité permettant de passer du réel vers un irréel capable de constituer un leurre. Ainsi, la vision sera trompée par cette apparence et devra consolider ce mensonge : « Compagnon va sous cette forme de Viṣṇu dans l'appartement

¹⁷⁸ Louis Marin, *Le récit est un piège*, op.cit., 1978, p. 10.

¹⁷⁹ *Pañcatantra*, op.cit., p. 95. Texte original, pp. 39-40. « tadadyaiva tayā saha saṅgamaḥ kriyatāmiti [...] mitra paśya me vuddhaprabhāvam ».

de la jeune fille au milieu de la nuit [...] dans sa naïveté elle te prendra pour Vāsudeva, gagne son amour par de fausses et trompeuses paroles, et jouis d'elle¹⁸⁰ ». En utilisant les paroles « fausses et trompeuses », le tisserand réussit à détruire la séparation entre les classes sociales, car cette fois il devient une figure d’Autorité supérieure à la princesse. Il reprend l’héritage mythique du Dieu lorsqu’il se présente à elle et ajoute un langage de commandement en employant un impératif de commandement : « Unis-toi donc avec moi¹⁸¹ ». Les paroles trompeuses et l’utilisation d’un discours du commandement rendent efficace le travestissement du tisserand. La princesse se laisse tromper par la vue et par les mots face au tisserand qui justifie sa présence en utilisant les croyances hindouistes pour arriver à ses fins. Il intègre dans son discours la notion de réincarnation (la princesse serait la réincarnation de Rādhā, ancienne épouse de Viṣṇu), elle peut donc être son épouse sur terre. Pour ne pas être démasqué, il menace la jeune fille d’une malédiction. La force devient discours. Le tisserand assimile le langage du divin pour imposer sa force. Il remplace l’Autorité du père avec son déguisement et endosse entièrement une figure d’Autorité. Parce qu’il ne pourrait aspirer à un mariage avec la princesse en tant que tisserand, il s’unit à elle sous une forme divine. Cette union basée sur le mensonge est justifiée par la pratique du mariage Gandharva (courant dans les récits indiens) qui est le résultat d’une union consentie entre les amants. Nous ne sommes pas seulement face à un détournement et un travestissement de l’identité, mais aussi du discours religieux. Le tisserand adopte entièrement les pratiques d’une Autorité (représentation, discours, et idéologie). En maintenant l’illusion d’une puissance, le tisserand fait l’expérience du pouvoir ; et par conséquent, il observe aussi les réactions que peut produire la représentation d’un pouvoir symbolique. La fascination et la dévotion que provoque la religion lui permettent de se présenter sous l’apparence d’un Dieu face à la jeune femme et de maintenir une illusion.

Pourtant, s’il réussit à créer une nouvelle identité auprès de la princesse, il doit réussir à maintenir sa position face à l’Autorité patriarcale. En effet, la famille royale finit par avoir connaissance des rencontres nocturnes entre Viṣṇu (le tisserand) et la princesse. Ainsi, le roi croit à ce mensonge et pense pouvoir disposer lui aussi du pouvoir divin de la divinité : il décide de soumettre les autres souverains limitrophes et déclenche alors des guerres. Dans ce conte, il semble qu’une transgression en entraîne une autre. D’abord, le tisserand transgresse la loi des hommes en se faisant passer pour une divinité et le roi agit de même dans la mesure où il croit

¹⁸⁰ *Ibid.*, pp. 95-96.

Texte original, p. 40. « vayasya anena viṣṇurūpeṇa gatvā kanyāntaḥpure niśithe rājakanyāmekākīnīm saptabhūmikaprāsādapraṅtagatām mugdhasvabhāvām tvām vāsudevaṃ sanyamānām svakīyamithyāvakraṅtibhī rañjayitvā vātsyāyanoktavidhinā bhaja »

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 96. Texte original, p. 40. « tatkriyatām mayā saha saṅgama iti ».

qu'il est entouré par une puissance divine. Il continue à vouer un culte à la divinité et à s'adresser à elle par l'intermédiaire de sa fille. Le mensonge conduit le roi à sa propre chute puisqu'il finit par être encerclé par ses propres ennemis et le tisserand finit par se rendre compte que la chute du roi entraînera aussi sa propre chute (la mort et la séparation). Sa stratégie pour vaincre les ennemis est identique à celle qu'il a employée auprès de la princesse, il veut maintenir l'illusion : « en conséquence, je vais monter sur le Garuḍa et me montrer tout armé dans l'air. Peut-être les ennemis me prendront-ils pour Vāsudeva, et, saisis de crainte, ils périront sous les coups des guerriers du roi¹⁸² ». Dans cette partie du conte, le tisserand met à l'épreuve sa propre vie pour conserver sa figure d'Autorité et fait le pari de provoquer la crainte des hommes en se présentant sous les traits de Viṣṇu. Cependant, alors que le tisserand décide de porter les armes, la véritable divinité intervient :

Le véritable Nārāyaṇa, qui connaît le passé, l'avenir et le présent, dit en souriant au fils de *Vinatā* venu sur un simple désir : Hé, volatile ! sais-tu que sous ma forme un tisserand, monté sur un Garuḍa de bois, aime la fille du roi ? [...] Atteint par les flèches des plus vaillants guerriers, il trouvera sûrement la mort. Quand il sera tué, tous les gens diront qu'un grand nombre de guerriers se sont réunis et ont abattu Vāsudeva et Garuḍa. Après cela le monde ne nous adorera plus. Va donc vite et passe dans ce Garuḍa de bois. Moi, j'entrerai dans le corps du tisserand, afin qu'il tue les ennemis. Par le massacre des ennemis, notre grandeur augmentera¹⁸³.

La véritable forme de la divinité intervient dans le récit puisqu'il y a eu transgression d'une figure d'Autorité. Son autorité réside dans sa connaissance du passé, du présent (elle sait que le tisserand a pris sa forme), et de l'avenir (le tisserand trouvera la mort sans l'idée de Nārāyaṇa). Cependant, dans le texte, son intervention auprès des hommes a une signification idéologique. Comme il y a eu l'usurpation d'une figure de puissance et que l'identité du tisserand n'est pas en mesure d'exercer cette puissance, les conséquences d'un échec du divin seraient répandues dans l'ensemble du territoire et la ferveur religieuse envers Viṣṇu cesserait. Dans le récit, la divinité n'intervient pas de manière pacifiste, mais en pratiquant la violence : la puissance de la divinité entraîne la défaite des ennemis du roi. Le tisserand n'usurpe l'identité de la divinité que de manière sporadique dans la mesure où son identité finit par être dévoilée : il transmet au roi à la fin du récit « ce qui s'était passé » et comme le tisserand lui a permis de vaincre ses

¹⁸² *Ibid.*, p. 99. Texte original, p. 42 « taccutvā kauliko'pyacintayadyatsthānabhaṅge jāte mamānayā saha viyogo bhaviṣyati tasmāḍgaruḍamāruhma sāyudhamātmānamākāṣe darśayāmi ».

¹⁸³ *Ibid.*, p. 100. Texte original, p. 43. atrāntare bhagavatā nārāyanenātītānāgatavartamānavedinā smṛtamātro vainateyaḥ saṃprāpto vihasya proktaḥ | bho garusman jānāsi svamā yanmama rūpeṇa kauliko darūmayagaruḍe samārūḍho rājakanyāṃ kāmayate | sa nūnaṃ pradhānakṣatriyaśarāhate nidhanameṣyati | tasminhate sarvo jano vadiṣyati yatprabhūtakṣatriyairmilitvā vāsudevo garuḍaśva nipātitaḥ | tataḥ paraṃ loka āvayoḥ pūrjā na kariṣyati | tatastvaṃ drutataraṃ tatra dārumayagaruḍe saṃkramaṇaṃ kuru | ahamapi kaulikaśarīre praveṣaṃ kariṣyāmi yena sa śatrūnvyāpādayati | tataśva satruvadhādāvayormahāsmyavṛddhiḥ syāt ».

ennemis, il lui donne sa fille en mariage. Comme il a permis au roi de maintenir sa puissance, le tisserand échappe à l'application d'une norme qui sépare les individus en fonction de leur classe sociale. Il transgresse une norme sociale en imitant une figure d'autorité et échappe ainsi aux limites imposées par le système de castes fictionnalisé. « Le Conte du tisserand qui se fit passer pour Viṣṇu » est une production orale de Damanaka qui raconte des récits sur les tentatives d'action par la ruse pour acquérir du pouvoir. Ce conte illustre les possibilités d'atteindre l'impossible par la ruse, de s'affranchir des limites imposées par le système de castes. Ce récit enchâssé n'est pas raconté par hasard, il restitue des éléments faisant écho au projet de Damanaka qui veut créer un leurre proche de celui du tisserand. Ce dernier transforme son identité pour accéder au « pouvoir de la parole » afin de transgresser la norme. Le récit enchâssé contribue à la création d'une image du pouvoir qui serait double, « une double fiction, un double simulacre en reflet qui est le pouvoir même, le pouvoir dans lequel le lecteur tombe et est assujetti¹⁸⁴ ». Le lecteur découvre un « double simulacre en reflet » dans les récits enchâssés qui représentent les étapes d'une construction de la figure de pouvoir et la production d'une illusion.

2. Fiction et Histoire dans le récit enchâssé : un récit sur le pouvoir politique

Avant de poursuivre notre analyse des contes, il nous semble important de commenter un exemple particulièrement pertinent de récit sur le pouvoir politique : dans le film *Les joueurs d'échecs* de Satyajit Ray, nous pouvons observer une mise en fiction d'enjeux politiques et une mise en relation de la sphère privée et de la sphère publique. Nous retrouvons ainsi plusieurs enchâssements qui vont avoir pour fonction d'expliquer le contexte historique et politique dans lequel se situe le récit. Un narrateur (en voix-off) restitue le contexte politique : un roi, Wajid Ali Shah (inspiré du dernier Nawab d'Avadh ayant vécu de 1822 à 1887), est incapable de régner (comme dans le récit-cadre du *Pañcatantra* dans lequel il est question de l'ignorance des princes en science politique). Néanmoins, le roi est extrêmement attaché à sa couronne qui symbolise le faste et l'éclat qui dérivent de sa fonction. Un enchâssement d'images est introduit dans le film lorsque la couronne est filmée en plan rapproché. Le narrateur raconte que la couronne du roi a été envoyée à une exposition à Londres. L'enchâssement des images (de gravures anglaises) qui accompagne la voix introduit le spectateur dans un autre contexte : celui de la société anglaise. L'enchâssement produit ainsi une mise en relation et à la fois un déplacement du récit vers une autre zone géographique. En usant de ce dispositif, le réalisateur

¹⁸⁴ Louis Marin, *Le récit est un piège*, op. cit., p. 8.

peut alors commencer à aborder la question de la colonisation. Ces enchâssements qui introduisent le film lui servent de matériaux explicatifs pour mettre en place ce qui deviendra une représentation d'un conflit politique et de ses conséquences sur la vie des hommes et des femmes en Inde. Le matériel qu'il emploie est l'écrit puisqu'une lettre est filmée et sert de commentaires à l'événement concernant l'exposition de la couronne. Pour introduire ce texte, le narrateur utilise une question rhétorique : « que dirait un anglais de cette couronne ? » Le narrateur cite ainsi les mots du gouverneur général d'Inde, Lord Dalhousie :

Le malheureux qui a envoyé sa couronne pour être exposée nous aurait rendu un grand service ainsi qu'à son peuple s'il avait envoyé la couronne sur sa tête, et il ne l'aurait pas perdue. C'est la cerise qui tombera dans notre bouche un jour, la tête du roi d'Avadh, et sera-t-elle avalée comme une cerise¹⁸⁵ ?

Cet enchâssement est déterminant pour la compréhension de la trame narrative et des jeux de pouvoir fictionnalisés dans le film. Ces mots du gouverneur d'Inde, cette menace d'une prise de contrôle des troupes anglaises, renseignent dès le départ sur le propos du film : raconter la confusion du roi et des habitants d'Avadh confrontés à la potentialité d'une prise de contrôle du pays par l'Empire britannique (l'hypothèse de la capitulation du royaume d'Avadh devient finalement à la fin du film un fait incontestable). D'autres matériaux sont filmés à la suite de cette lettre : le portrait de Lord Dalhousie qui est à l'origine de ce commentaire virulent. Le spectateur découvre par l'image et par la voix des indices sur l'action de domination de l'Empire britannique. Le narrateur poursuit son discours en ourdou et réagit à ce commentaire par l'ironie et l'interrogation : « Peut-être que la cerise est le fruit préféré de Lord Dalhousie. Combien de cerises a-t-il avalées ces dix dernières années¹⁸⁶ ? » Un nouvel enchâssement tente de répondre à cette question (nous pouvons reconnaître un dispositif d'enchâssement proche des recueils de contes dans lesquels un récit enchâssé est raconté pour répondre à un questionnement). Le spectateur assiste alors à l'enchâssement d'un film d'animation qui représente cinq cerises symbolisant cinq royaumes d'Inde (Punjab, Burma, Nagpur, Satara et Jhansi). Le réalisateur représente un personnage de cartoon supposé être Lord Dalhousie avalant successivement les cinq cerises. Le film d'animation se termine sur l'image de l'unique cerise qui n'a pas été avalé : il s'agit de celle qui représente le royaume d'Avadh. L'enchâssement des récits dans ce film de Satyajit Ray explicite un contexte politique en rassemblant du matériel (la lettre de Lord Dalhousie et son portrait donnant les preuves visuelles de son existence historique). L'ajout

¹⁸⁵ Satyajit Ray, *Les joueurs d'échec* (1977), Paris, Carlotta films, 2006, [7 : 30], « The wretch at Lucknow who sent his crown to the exhibition would have done his people and us a great service if he had sent head in it and he never would have miss it. That is the cherry that would drop into our mouth one day. The head of the king of Avadh, and swallowed like a cherry ? ».

¹⁸⁶ *Ibid.*, [7 : 57].

d'un autre enchâssement visuel (le film d'animation inséré dans le film) représentant la voracité de ce gouverneur général des Indes qui exerça sa fonction de 1848 à 1856 complète la narration explicative du narrateur par l'usage d'un procédé burlesque et imaginaire propre aux films d'animation. Le narrateur a une fonction indispensable dans le film de Satyajit Ray : il restitue des éléments de l'histoire qui auraient échappé au spectateur. Il poursuit sa narration et raconte comment la royauté indienne a survécu à la colonisation anglaise. Par une succession d'images restituant l'histoire (des peintures et des documents historiques), le narrateur raconte les origines d'un accord entre l'Inde et l'Angleterre : après l'échec militaire de l'Inde, un traité de paix est signé du temps de Nawab Shujauddaulah (1732-1775) qui annonce l'envoi de cinq millions de roupies d'amende à l'Empire britannique. Cet accord a été maintenu, ainsi le gouvernement anglais a toujours accès aux trésors d'Avadh et c'est cet accord qui permet au roi d'Avadh de conserver son titre et sa couronne. Un film d'animation est à nouveau enchâssé pour représenter par l'image burlesque l'accès de l'Empire britannique au pécule du royaume d'Avadh. Les deux personnages historiques (le Nawab et Lord Dalhousie) sont transformés dans le film d'animation en personnages burlesques. Le spectateur assiste à une représentation visuelle des conséquences d'un traité politique que seule l'imagination permet d'appréhender avec ironie et distance. Nous pouvons y voir une volonté de la part du réalisateur de raconter une période de l'histoire indienne de manière pédagogique en introduisant un médium destiné à un jeune public. Ray a souvent destiné certaines de ses créations à la jeunesse (il publie des romans d'enquête et des contes pour enfants).

Cet enchâssement visuel qui donne accès à différents types d'images (documents, tableaux, film d'animation) est particulièrement significatif pour l'ensemble de l'œuvre. Il confronte le spectateur à la description d'un contexte politique (à la manière du récit-cadre dans les recueils de récits à enchâssement). L'enchâssement se conclut sur l'image de la couronne portée par le dernier Nawab, et le spectateur va assister à la chute. L'image de la couronne a enclenché les commentaires du narrateur sur le passé historique et sur la préparation d'un changement. Cet enchâssement sert à combler un manque d'information permettant au spectateur de comprendre le basculement d'un accord politique. Lorsque la voix du narrateur disparaît, c'est pour laisser la place à la voix du colonel anglais qui opte pour la prise de pouvoir du royaume du roi. Le réalisateur va ensuite se focaliser sur deux joueurs d'échecs (ce jeu pouvant symboliser le conflit politique entre les pays) et établir une réflexion sur la politique qui a des répercussions sur la sphère publique et la sphère privée. Nous pouvons considérer ce film comme un film politique dans la mesure où toutes les actions représentées sont

significatives et renvoient à une politique en train de se faire. Les deux personnages, qui sont fiefs (nobles) et obnubilés par l'ivresse du pouvoir à travers l'obsession pour le jeu, sont influencés par le contexte politique à leurs dépens. Le basculement politique a des conséquences sur la communauté : dans une séquence, un messager annonce dans la rue que celui qui répandra la rumeur du renversement du trône sera arrêté, proclamé criminel et punit. Nous retrouvons ainsi l'importance de la rumeur comme dans les contes sanskrits qui actualise la politique d'un pays au sein d'une communauté. Punir la propagation d'une parole illustre la stratégie d'un gouvernement qui tente d'encadrer les discours pour tenter de maintenir l'autorité du royaume (qui dans ce contexte aspire à masquer sa vulnérabilité). En parallèle avec les actions burlesques des deux personnages principaux qui refusent d'être des sujets politiques pour jouer à un jeu de pouvoir (les échecs), le roi choisit le pacifisme et donne sa couronne au chancelier. Ainsi, Lord Dalhousie a fini par manger la dernière cerise comme ce qui était annoncé par la voix-off au début du film. Le film se conclut sur l'arrivée de l'armée anglaise sur le territoire et sur l'adoption des règles anglaises par les deux joueurs d'échecs symbolisant la chute du royaume d'Avadh. Cette fiction politique qui aborde la colonisation illustre les transformations politiques et leurs conséquences sur la vie des hommes.

Dans les recueils et les œuvres filmiques de notre corpus, les hommes de pouvoir ont un visage qui ressemble davantage à des fictions politiques. Ce sont des fictions politiques proches de la définition de Patrick Boucheron :

Une forme narrative de la théorie politique qui parvient à mettre la pensée à l'épreuve du réel non en le dévoilant ou en rendant visible l'invisible, mais en donnant à voir ce que Foucault parlant de Maurice Blanchot appelait l'invisibilité du visible. C'est ce qui nous est si proche, si immédiat, et si intimement lié à nous-mêmes que nous ne pouvons le voir. Et c'est pourquoi, nous avons effectivement besoin de cette expérience de vérité que produit la fiction, à partir d'un passé historique pour produire des effets de vérité sur le présent et rendre visible une politique qui, disait Foucault, n'existe pas encore¹⁸⁷.

Ces « fictions politiques » comme le souligne Boucheron ne cessent d'interroger le réel et les actions du présent. Le récit enchâssé propose généralement de prolonger une interrogation sur les actions du présent pour traduire une « invisibilité du visible ». La production d'effets de vérité dans les récits enchâssés contribue à la mise en fiction d'une politique en train de se faire. Dans *Le Décaméron*, le choix de faire intervenir des personnes ayant réellement existé ou même des personnes connues par Boccaccio renforce l'idée d'une fictionnalisation de la figure de

¹⁸⁷ Patrick Boucheron, « Fictions politiques (2) nouvelle de la tyrannie : avant la représentation », Cours au collège de France, 9 janvier 2018.
<https://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2018-01-09-11h00.htm>.

pouvoir. Ce sont précisément dans les récits sur la pratique d'un discours capable de désorienter l'adversaire que les personnages de pouvoir ont un rôle bien défini. En effet, dans la nouvelle de la Marquise de Montferrato et du Roi de France (I,5), Boccaccio intègre dans la fiction des personnes réelles, mais à partir du moment où il s'engage dans la pratique du *novelliere*, il joue sur les références au réel et les modifications apportées par la fiction, comme s'il voulait ne jamais faire cesser la connexion possible entre la nouvelle et le réel. Cette nouvelle a un cadre historique (comme beaucoup d'autres), mais le changement se situe dans la création du personnage féminin ; le marquis de Montferrato (1147-1192), qui fait référence à Conrad des Alérame (Aleramici), « n'avait pas laissé de femme à Montferrato et [...] il était veuf quand il épousa à Constantinople Théodora, sœur de l'empereur Alexis, laquelle n'alla jamais à Montferrato¹⁸⁸ ». Ainsi, Boccaccio n'hésite pas à modifier un contexte historique en produisant une écriture fictionnelle.

La création de ce personnage féminin fictif confronté à un personnage réel (le roi de France) a une fonction purement fictionnelle. Ce n'est pas l'exactitude historique qui est recherchée dans ces nouvelles, mais plutôt un recours à l'Histoire transformée par la fiction afin de démontrer la thèse suivante : le langage peut créer des pièges et même créer un déséquilibre face à des personnes d'Autorité. Boccaccio imagine une femme possédant le titre de Montferrato qui a su vaincre par les mots le Roi de France. En choisissant un personnage fictif introduit dans un cadre historique, il fictionnalise une expérience de la puissance des mots. En créant ce personnage fictionnel féminin, Boccaccio imagine une figure émergente qui démontre comment il est possible de produire un discours de pouvoir. En mêlant imaginaire et fait historique, l'auteur introduit un fantasme dans le récit enchâssé. En l'occurrence, ce fantasme est celui de la possibilité d'un accès au pouvoir par les femmes. Boccaccio en réécrivant l'Histoire écrit sur les fantasmes d'une société émergente qui propose sa propre didactique du langage. Le fantasme « a pour fonction de substituer à une satisfaction réelle impossible, une satisfaction fantasmée possible¹⁸⁹ ». Le personnage fictif de l'épouse de Montferrato est une création (une construction fantasmée possible) qui en étant confrontée à une figure d'Autorité démontre par l'usage du langage qu'elle pourrait devenir une figure émergente. La représentation de ces figures compte davantage en tant que symbole de pouvoir. Ces figures interviennent dans les fictions lorsqu'une démonstration des « effets du discours » est

¹⁸⁸ Boccace, *Le Décameron*, op.cit., note. 3, p. 952.

¹⁸⁹ Juan David Nasio, *Le fantasme*, Paris, Payot et Rivages, 1992, p. 13.

fictionnalisée par l'auteur ; ce dernier met ainsi en rapport dans la fiction la fonction d'une figure d'Autorité dans la société et son usage du discours.

Dans les nouvelles de Boccaccio, si le recours à l'Histoire et à l'intégration de personnages réels est courant, ce n'est que pour introduire une fiction sur la pratique de nouveaux rapports de force basée sur la dimension corrosive du langage capable même de désarmer un groupe. La nouvelle de Cavalcanti soutient cette idée. Boccaccio utilise les identités de ces figures d'Autorité pour mettre en fiction des rapports de force qui ont aussi leur sens dans le contexte politico-historique de Florence. En effet, Betto Brunelleschi, ami de Dante et de Guido Cavalcanti, a soutenu pendant le conflit entre les Gibelins et les Guelfes, les Guelfes (« blanc »), mais après les événements de 1301, il soutiendra les Gibelins (« les noirs ») jusqu'à sa mort en 1311. Cavalcanti est décrit de manière élogieuse : « outre qu'il fut l'un des meilleurs logiciens que le monde connût et un excellent philosophe de la nature [...] ce fut aussi un homme d'une rare distinction, aux manières raffinées, à l'éloquence généreuse¹⁹⁰ ». Le groupe mené par Brunelleschi décide de chercher querelle à Cavalcanti parce qu'il ne rejoint pas leur groupe, mais finit par se trouver piégé par les mots au milieu des sépulcres. Cavalcanti par ses mots et son action fait cesser le conflit : « Seigneur, en votre maison vous pouvez dire ce qu'il vous plaît ». Ce sont les pratiques de son époque que Boccaccio décrit dans cette nouvelle, à savoir l'existence des *brigate* dans la société médiévale et l'affirmation de leurs rapports de force. Ce sont ces figures émergentes qui sont décrites et leur influence sur la société de Boccaccio. Le défi que réussit à relever Cavalcanti n'est pas sans importance puisqu'il réussit à ne pas céder à une domination courante par l'usage de la parole. Celui qui est valorisé est autant celui qui a su dire (Cavalcanti) que celui qui a su comprendre (Brunelleschi). Ce dernier déclare face à sa *brigata* :

Les écervelés c'est vous, qui n'avez pas pénétré sa pensée : car il vient de nous dire, fort honnêtement et en peu de mots, la plus grande vilénie du monde ; en effet, si vous y prenez garde, ces arches sont les maisons des morts, puisque c'est là qu'on les dépose et qu'ils demeurent ; et quand il dit des arches qu'elles sont notre demeure, c'est pour nous signifier que nous-mêmes ainsi que nos semblables idiots et illettrés, comparés à lui et aux autres savants, nous sommes pis que des morts ; à cet égard, quand nous sommes ici, nous sommes bien chez nous¹⁹¹.

¹⁹⁰ Boccace, *Le Décameron*, op.cit., p. 544. Texte original, p. 1019 : « oltre a quello che egli fu un de' miglior loici che avesse il mondo e ottimo filosofo naturale [...], si fu egli leggiadrissimo e costumato e parlante uom molto ».

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 545. Texte original, p. 1022 : « Gli smemorati siete voi, se voi non l'avete inteso : egli ci ha onestamente e in poche parole detta la maggior villania del mondo, per ciò che, se voi riguarderete bene, queste arche sono le case de' morti, per ciò che in esse si pongono e dimorano i morti ; le quali egli dice che son nostra casa, a dimostrarci che noi e gli altri uomini idioti e non letterati stiamo, a comparazion di lui e degli altri uomini scienziati, peggio che uomini morti, e per ciò, qui essendo, noi siamo a casa nostra ».

Nous pouvons remarquer dans le discours de Brunelleschi, la pratique d'une logique de la déduction (avec l'utilisation de « per ciò », par conséquent). Il propose la traduction du discours de Cavalcanti, ce jeu de la traduction et de l'explicitation d'un discours semble le point essentiel de la nouvelle. Ces groupes de Gentilhommes affirment leur pouvoir grâce à leur connaissance de la rhétorique. En effet, ils doivent être en mesure de savoir dire les mots qui piègent, mais aussi de savoir reconnaître un piège. Boccaccio décrit un modèle d'homme puissant en transformant par la fiction les actions de personnes réelles. Pourtant, le récit enchâssé propose un renversement des situations envisageables sur le plan historique et sociologique. En faisant cesser les rapports de force de la *brigata*, Cavalcanti transgresse les rapports de force. Le récit enchâssé produit par la *brigata* dans le récit-cadre donne des instructions sur la manière de décupler une force du discours permettant le succès d'un individu face à un groupe. L'inclusion de personnes réelles dans la fiction permet une réception plus efficace du récit notamment avec l'utilisation d'« effets de vérité¹⁹² » qui donnent une vision d'un contexte historico-politique.

Dans « Le Conte du Moine » des *Contes de Canterbury*, le Moine raconte différents épisodes concernant des figures de pouvoir¹⁹³ en faisant le choix de la tragédie. Dans ce passage, nous retrouvons une conception médiévale de la tragédie qui repose sur la représentation d'un personnage condamné par la Fortune à subir une défaite après avoir obtenu la gloire. En effet, le Moine apporte une définition de la tragédie avant de raconter ses courts récits : « une tragédie est une certaine histoire / dont de vieux livres nous gardent la mémoire – / Histoire de qui, au faite du bonheur, / Est tombé à bas de sa haute station / Dans le malheur et finit misérable¹⁹⁴ ». Les épisodes tragiques qu'il entend raconter doivent contribuer à garder en mémoire les actions de personnes ayant accédé au pouvoir, mais aussi ayant connu une chute. Ce conte est un parfait exemple du travail de la mémoire et de la récitation du conteur ; le Moine propose sa propre manière de transmettre les récits : « Si je donne ces récits sans aucun ordre, / Histoire de papes, d'empereurs ou de rois, / Suivant les siècles, ou selon les auteurs, / Si j'avance les uns, en retarde d'autres, / Je les cite à mesure que je m'en souviens : / Pardonnez-moi cette

¹⁹² Patrick Boucheron, « Fictions politiques (2) nouvelle de la tyrannie : avant la représentation », Cours au collège de France, 9 janvier 2018.

<https://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2018-01-09-11h00.htm>.

¹⁹³ Le choix de restituer de brefs récits sur des hommes de pouvoir peut faire songer au recueil de Boccaccio intitulé *De casibus virorum illustrium* (texte sur « les chutes des hommes illustres »).

¹⁹⁴ Geoffrey Chaucer, *Les Contes de Canterbury*, op.cit., p. 488. Texte original, p. 241 : « Tragedie is to seyn a certeyn storie, / As olde bookes maken us memorie, / Of hym that stood in greet prosperitee, / And is yfallen out of heigh degree / Into myserie, and endeth wrecchedly ».

incohérence¹⁹⁵ ». C'est un travail de la mémoire que le Moine veut mettre en place en rassemblant plusieurs récits des chutes d'hommes puissants. Dans cet espace qu'est le prologue, il apporte les commentaires nécessaires pour que le lecteur puisse avoir accès à sa transmission. Pour aborder le thème du pouvoir et de la déchéance, le Moine fait le choix de l'incohérence, mais ce n'est pas seulement dans l'organisation des récits qu'il y a incohérence, mais aussi dans le choix d'insérer des figures mythologiques et bibliques au milieu de références historiques passées et présentes : « Méditez mes exemples, vrais et vénérables¹⁹⁶ ». En effet, pendant l'intervention du Moine, plusieurs fragments de récits se succèdent concernant Lucifer, Adam, Samson, Hercule, Nabuchodonosor, Balthazar, Zénobie (240-275), Pierre roi d'Espagne (1334-1369), Pierre roi de Chypre (1328-1369), Barnabé Visconti de Milan (1323-1385), Ugolin de Pise (1220-1289), Néron (37 – 68), Holopherne, Antiochus, Alexandre (356 – 323 av. J.-C.), Jules César (100 – 40 av. J.-C.), Crésus (596 – 546 av. J.-C.).

Il est intéressant de remarquer le choix du narrateur de laisser se confondre plusieurs épisodes biographiques fictionnalisés sans hiérarchie dans le temps et en fonction de leur existence historique. De même, nous pouvons remarquer que plusieurs hommes politiques étaient contemporains de Chaucer. Ainsi, selon Donald R. Howard, Chaucer et Boccaccio auraient sans doute connu Barnabé Visconti de Milan et sa famille Visconti¹⁹⁷. Mais l'insertion d'éléments biographiques de personnes ayant existé au milieu d'autres récits mythologiques ou d'épisodes racontés dans la Bible peut attirer notre attention. Dans la plupart des cas, ces récits qu'ils soient courts ou développés racontent comment le pouvoir de certains hommes ou de certaines femmes leur a été enlevé, comment ils ont été piégés. Il est possible de déceler un traitement différent des récits en fonction de l'intérêt éventuel de Chaucer. Les contemporains de Chaucer sont directement interpellés par le narrateur ; à la différence d'autres récits, leurs récits sont plus courts, plus imprécis comme pour le récit de Barnabé Visconti : « Pourquoi, comment tu mourus – je l'ignore¹⁹⁸ ». S'ils manquent de précision, le narrateur rajoute à leur égard une interprétation tragique de leur chute en invoquant la Fortune pour expliquer leur chute, comme dans l'exemple de Pierre, roi de Chypre : « ils t'ont tué à l'aube dans ton sommeil

¹⁹⁵ *Ibid.* Texte original : « Though I by ordre telle nat thise thynges, / Be it of popes, emperours, or kynges, / After hir ages, as men writen fynde, / But tellen hem som bifore and som bihynde, / As it now comth unto my remembraunce, / Have me excused of myn ignoraunce ».

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 489. Texte original, p. 241 : « Be war by thise ensamples trewe and olde ».

¹⁹⁷ Donald R. Howard, *Chaucer, his life, his works, his world*, E. P. Dutton, 1987, p. 282.

¹⁹⁸ Geoffrey Chaucer, *Les Contes de Canterbury*, op.cit., p. 502. Texte original, p. 247 : « But why ne how noot I that thou were slawe ».

/ Ainsi Fortune tourne et guide sa roue, / Fait passer les gens de la joie aux pleurs¹⁹⁹ ». Sans information historique, le narrateur a recours à la transmission d'une émotion, à l'usage de métaphore poétique (« la Fortune guide sa roue »). Pourtant, le narrateur n'hésite pas à faire référence à des ouvrages historiques pour ajouter une légitimité à son discours. Pour raconter la chute de Néron, il se réfère à Suétone qui voulait adopter une démarche historique, mais le narrateur n'aspire pas essentiellement à une démarche historique puisqu'il place l'Histoire au même niveau que le mythe et la religion. Il cite concernant Antichus : « lisez son portrait au Livre des Maccabées / Lisez ses orgueilleuses proclamations / Et le pourquoi de sa chute brutale / Et sa triste mort sur un mont perdu²⁰⁰ ». Le Moine fait référence à d'autres auteurs ou à d'autres écrits pour promouvoir les actes des hommes de pouvoir et utilise l'injonction « lisez son portrait » pour maintenir un discours persuasif et performatif. Il semble que certains récits soient plus importants pour le narrateur qui insiste sur la mémorisation de certains portraits en particulier. L'acte de mémorisation du conteur n'est-il pas aussi liée à l'attente d'une mémorisation du narrataire (et du lecteur) ? L'espace de la fiction en intégrant des « effets de vérité » change de fonction. Dans les récits du Moine, les figures d'autorité ont consacré leur vie à la poursuite du pouvoir (si l'on pense aux conquêtes de Jules César et d'Alexandre). Pourtant, le Moine choisit de raconter la chute du pouvoir en fictionnalisant les figures d'Autorité. Ce rapport entre Histoire et fiction n'est pas sans conséquence. Il peut avoir des conséquences sur la réception du récit par le lecteur et il peut aussi conduire à une « préfiguration » qui selon Boucheron est : « la capacité pour les hommes de pouvoir de se croire agi par avance par ce qui est écrit avant eux ». Il poursuit en citant l'exemple historique d'Alexandre Le Grand :

La fiction garantissant à l'action la certitude de la décision. Par exemple, Plutarque dit qu'Alexandre Le Grand savait ce qu'il avait à faire parce qu'il avait lu *l'Illiade* et qu'il se croyait préfiguré par Achille. Et que c'était donc un personnage de fiction qui lui dictait ce qu'il avait à faire. Et se faisant obéissant par avance à un personnage de fiction il avait lui-même une puissance fictionnelle qui se reportait ensuite à tous ceux qui voulaient l'imiter²⁰¹.

Il semble que Chaucer dans « Le Conte du Moine » crée davantage un mythe de l'homme de pouvoir dans la mesure où il ajoute les récits biographiques de ses contemporains

¹⁹⁹ *Ibid.* Texte original : « They in thy bed han slayn thee by the morwe. / Thus kan Fortune hir wheel governe and gye, / And out of joye brynge men to sorwe ».

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 508. Texte original, p.249 : « Rede which that he was in Machabee, / And rede the proude wordes that he seyde, / And why he fil fro heigh prosperitee, / And in an hill how wrecchedly he deyde ».

²⁰¹ Patrick Boucheron, « Fictions politiques (2) nouvelle de la tyrannie : avant la représentation », Cours au collège de France, 9 janvier 2018.

<https://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2018-01-09-11h00.htm>.

à côté de récits mythologiques sans aucune dissociation. L'Histoire ne doit pas être considérée dans la fiction du Moine comme un témoignage significatif, mais au contraire elle soutient une idéologie, celle qui contribue à la création de la figure de l'homme de pouvoir. Le pouvoir associé à un homme n'est en lui-même qu'une fiction et la stratégie de l'association à une mythologie (Hercule, Adam) ne fait que renforcer l'idée d'une entière création et d'une fictionnalisation de l'homme de pouvoir. La mythologie a pour fonction de construire le mythe du pouvoir et de donner une justification de ce pouvoir : par exemple, Barnabé Visconti et sa famille possédaient des armoiries représentant une guivre (en héraldique) dévorant un enfant. Cette créature mythologique est le symbole du pouvoir féodal : l'image en elle-même illustre la férocité dans la tentative de conserver du pouvoir. La créature (entre le serpent et le dragon) dévore l'être le plus faible.

Dans le contexte du « Conte du Moine », si Chaucer fait le choix de ne pas dissocier mythologie et fait historique, c'est parce que le mythe est toujours inévitablement associé à la figure du pouvoir. Le mythe structure aussi les actions des figures du pouvoir afin de justifier ce pouvoir auprès d'un groupe qui ne pourra plus faire la distinction entre le mythe et le fait historique dans le récit-cadre. Pourtant, le choix du conteur de raconter les récits des puissants et de leur chute ne satisfait pas l'auditoire parce qu'il a recours au registre tragique. En effet, le Moine est interrompu dans sa transmission des récits par le Chevalier. Il n'est pas anodin que le Chevalier choisisse de l'interrompre dans la mesure où il dispose de grands privilèges dans la société féodale. Ce dernier intervient face au Moine :

Et, quant à moi, je me sens mal à l'aise / Quand j'entends conter la chute brutale /
De ces grands hommes hier encore puissants. / C'est au contraire joyeuse consolation
/ De voir un homme, hier dans la misère, / Gravier les échelons, connaître la fortune /
Et rester heureux sans interruption. / Voilà qui est plaisant, me semble-t-il, / Et qui
devrait ici nous inspirer²⁰².

Il développe sa propre approche du pouvoir et il semble que l'échec du conteur soit lié au fait qu'il n'a pas voulu suivre un « modèle » de conte qui illustrerait l'ascension et de l'acquisition du pouvoir. En racontant la chute des hommes de pouvoir, Chaucer fait ressortir la part d'illusion existante dans cette quête du pouvoir. En confrontant le pouvoir et la mort, le Moine ne crée pas l'illusion recherchée par l'auditoire. C'est pourquoi, l'Hôtelier rajoute :

²⁰² Geoffrey Chaucer, *Les Contes de Canterbury*, op.cit., p. 515. Texte original, p. 252 : « I seye for me, it is a greet disese, / Whereas men han been in greet welthe and ese, / To heeren of hire sodeyn fal, allas ! / And the contrarie is joye and greet solas, / As whan a man hath been in povre estaate, / And clymbeth up and wexeth fortunate, / And there abideth in prosperitee. / Swich thyng is gladsom, as it thynketh me, / And of swich thyng were goodly for to telle ».

Cette série tragique / Qu'on a dû écouter. Ça ne sert à rien, / Pardi, de pleurer et de se lamenter / Sur le passé, et c'est pénible d'entendre / Comme vous l'avez dit, malheur sur malheur. [...] Votre prestation ennueie tout le groupe. / De telles histoires ne valent pas tripette / Car elles n'ont vraiment rien de folichon [...] Tant il est vrai, comme le disent nos savants, / Que si un homme n'a aucun auditeur, / ça ne l'avance guère de dire son affaire²⁰³.

Le Moine n'a pas su utiliser la figure de l'homme de pouvoir pour raconter un récit, car le recours au registre tragique n'a fait qu'ajouter une répétition qui n'a provoqué qu'un rapport fastidieux avec les événements racontés. Le pouvoir associé à une succession de tragédies ne satisfait pas l'auditoire qui cherche à entendre les récits capables de démontrer comment il est possible de pratiquer un langage de pouvoir. Le jugement de l'Hôtelier est extrêmement sévère dans la mesure où il insiste sur l'inutilité d'une telle intervention. Le récit-cadre, cet espace de commentaire, restitue les attentes de l'auditoire et les analyses d'une réception d'un récit par un groupe de narrataire. Le rejet du conte du Moine par l'Hôtelier et le Chevalier rend visibles les rapports de force entre l'Église et la bourgeoisie dont faisait partie Chaucer. Il semble que la contestation du discours du Moine et de son usage du registre tragique ne soit pas en mesure de servir l'idéologie bourgeoise qui va vouloir faire ressortir les étapes de l'accès au pouvoir. La fascination pour le pouvoir est si forte que l'association de la mort et du pouvoir entraîne un rejet de l'auditoire. Le récit enchâssé illustre une certaine façon d'aborder le thème du pouvoir dans le passé et le présent historique, mais c'est le récit-cadre qui introduit une interprétation du pouvoir politique. Introduire des figures d'autorité dans les récits enchâssés permet aux auteurs de recueils à enchâssement d'apporter des commentaires sur les représentations du pouvoir et les actions de pouvoir dans une société ; ils peuvent ainsi créer une « fiction politique » enchâssée qui s'affirme en tant que « fiction double » en relation avec le récit-cadre.

3. Fictionnalisation des figures de pouvoir et « mémorisation du présent » : de Shahryar à la Banque Centrale Européenne

En s'inspirant de la structure du recueil des *Mille et Une Nuits*, Miguel Gomes construit dans son film des espaces de commentaires et ainsi met en place une réflexion sur le pouvoir par le détour du conte. Pour représenter les différents enjeux du pouvoir et les conséquences d'une crise économique, il choisit d'introduire des séquences documentaires dans la fiction. En effet, la structure enchâssée du recueil arabe sert d'« aller et retour » entre la réalité et le

²⁰³ *Ibid.* Texte original : « [...] and als of a tragedie / Right now ye herde, and pardee, no remedie / It is for to biwaille ne compleyne / That that is doon, and als it is a peyne, /As ye han seyde, to heere of hevynesse. [...] Youre tale anoyeth al this compaignye. / Swich talkyng is nat worth a boterflye, / For therinne is ther no desport ne game. [...] Whereas a man may have noon audience, / Noght helpeth it to tellen his sentence ».

fictionnel et lui permet de questionner la politique de son pays. Le pur documentaire dérive vers un apport fictionnel : le « fantasque » et la maîtrise de genres hétérogènes (fable, farce, satire, etc.). Il est intéressant de relever que le documentaire peut être considéré sous plusieurs angles : « son aspect didactique et son opposition entre réel et imaginaire²⁰⁴ ». Gomes se sépare d'une telle opposition entre réel et imaginaire et tente de réunir l'inconciliable puisque pour lui le cinéma doit « passer par l'exotisme, mais aussi par la conviction qu'il y a du merveilleux dans la vie quotidienne²⁰⁵ ». Le désir de fiction et la recherche du merveilleux se confrontent à la tentation du documentaire qui permet d'enregistrer la politique du présent et de la questionner. Le film de Gomes participe à l'écriture du présent et rend visible cette « capacité de mémoriser le temps qui passe²⁰⁶ » qui constitue par ailleurs une des propriétés de la caméra. Il est important de se souvenir d'un projet imaginé par Gomes qu'il n'a pu mettre en place, mais qui est analogue au projet de son film :

Ce projet, qui a nourri celui des *Mille et Une Nuits*, était une réaction à ce qui se passait en Europe à ce moment-là, et avait à voir avec le fait de faire de la fiction en quasi direct. Pas tout à fait en direct, car ça, ça s'appelle du reportage, et ça ne m'intéresse pas. Mais des récits où il y aurait le moins de temps possible entre les événements qui inspirent la fiction et la fiction elle-même²⁰⁷.

Avant *Les Mille et Une Nuits*, son projet contenait déjà un brouillage entre fiction et réalité avec la tentative de créer une « fiction en quasi direct » c'est-à-dire de se rapprocher d'une réalité que la fiction n'est pas en mesure de saisir sans le recours à la forme documentaire. Gomes décide finalement pour concevoir son film de concilier deux approches cinématographiques : le documentaire (en filmant des interviews, des manifestations publiques et des situations du quotidien) et la fiction. Son regard sur le réel s'accorde avec les critères du documentaire : « les cinéastes vont faire du documentaire le lieu d'une prise de conscience du monde, de ses multiples niveaux de réalités tels que ni les actualités, trop elliptiques, ni la fiction, trop artificielle, ne les font voir aux spectateurs²⁰⁸ ».

Miguel Gomes expérimente déjà le frottement entre fiction et documentaire dans son deuxième long-métrage *Ce cher mois d'août (Aquele Querido Mês de Agosto)* sorti en 2008. Il y introduit un dispositif métافictionnel en filmant son équipe et le tournage d'un film. Ce

²⁰⁴ François Niney, *Le documentaire et ses faux semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 16.

²⁰⁵ Joachim Lepastier et Nicholas Elliott, « Le personnage principal, c'est la communauté : entretien avec Miguel Gomes », in *Les Cahiers du Cinéma*, n° 712, juin 2015, p. 29.

²⁰⁶ François Niney, op.cit., p. 20.

²⁰⁷ Didier Péron, Miguel Gomes et Maria José Oliveira, « Mille et Une Nuits Matière crise » in *Libération*, 24 juin 2015, p. 29.

²⁰⁸ Jean Breschand, *Le documentaire, l'autre face du cinéma*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2002, p. 15.

dispositif lui permet d'associer deux pratiques : le reportage (avec les séquences restituant les coutumes et les faits réels advenus dans un village du Portugal) et le tournage d'une fiction. Dans *Ce cher mois d'août*, les séquences dans la première partie du film ressemblant à des reportages vont avoir une signification pour le spectateur qui va redécouvrir le décor et les coutumes d'un village filmés dans le style du documentaire dans la fiction intervenant dans la deuxième partie du film. Il propose ainsi une représentation de la sphère collective et de la sphère privée en reliant le registre du documentaire à celui du fictionnel : la fiction est centrée sur l'idylle entre une jeune femme et son cousin qui jouent dans l'orchestre d'un bal populaire. Le réalisateur propose ainsi la restitution d'une culture populaire à travers la transmission des chansons portugaises et des coutumes fréquentes dans la vie rurale. Dans ce second long-métrage, nous retrouvons des éléments qui vont être exploités et développés dans *Les Mille et Une Nuits*, dont ce passage du documentaire au fictionnel. L'enchâssement complète cette pratique et permet à Gomes de mettre en liaison des récits fictionnels multiples sur la réalité portugaise. Il tente ainsi de rapprocher deux façons de décrire le réel dans la mesure où il peut créer un espace de liberté dans lequel la fiction permettrait de saisir les événements qui échappent aux médias. En effet, l'entremêlement de la fiction et du documentaire permet de dépasser les limites de la transmission elliptique de l'actualité et la distance trop prononcée de la fiction. Au milieu de cette rencontre entre deux tentatives d'écriture du réel se trouve l'intervention de l'imaginaire et du fabuleux (empruntés aux contes orientaux) ainsi que le jeu de l'enchâssement (de la résistance par la narration). Dans la représentation des figures du pouvoir interviennent des éléments merveilleux, poétiques et proches de la farce. Par exemple dans l'épisode de « Simão sans tripes », en s'inspirant d'un fait d'actualité Gomes filme un fugitif (ses fantasmes et son tempérament sauvage) et transforme l'image courante de l'Autorité : les policiers qui poursuivent Simão sont représentés à cheval avec leur uniforme dans une posture burlesque. Les anachronismes sont nombreux dans le film de Gomes et rendent compte d'un travail de fictionnalisation du réel en faisant intervenir des éléments imaginaires provenant de l'univers du recueil arabe. En associant l'Ancien et le Moderne, le réalisateur propose une autre représentation ayant pour fonction d'introduire un autre langage : le langage du merveilleux qui est aussi en mesure de transmettre une expérience du réel.

Gomes semble déconstruire les figures d'Autorité dans son film (la police, les juges, et les banquiers) : ils apparaissent déguisés comme s'ils participaient à une pièce de théâtre, comme s'ils n'avaient de réalité que dans l'univers des contes. En associant des effets de vérité et une transformation fictionnelle, Gomes déconstruit une représentation de l'Autorité : le déguisement et l'intervention du merveilleux redéfinissent les rapports du spectateur avec

l'Autorité. Si le ridicule intervient dans les histoires racontées par Shéhérazade, ce n'est que pour rendre compte de l'impuissance des figures d'Autorité (la juge incapable de juger face au chaos). Cette façon de représenter l'Autorité et ses failles ne peut que renvoyer au récit-cadre et au projet de Shéhérazade. Ses récits doivent endormir l'exercice de la puissance de son narrataire (Shahryar), en l'occurrence sa puissance destructrice.



Fig. 40 Rencontre diplomatique



Fig. 41



Fig. 42 Introspection du banquier



Fig. 43 Flash-back



Fig. 44 Regards vers le squelette



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48 Souvenir d'humiliation



Fig. 49

Dans son film, Gomes veut créer une mise en scène des figures d'Autorité pour comprendre comment se manifeste la volonté de pouvoir. Dans l'épisode des « hommes qui bandent », il est question pour le réalisateur de donner un visage aux hommes puissants qui choisissent comme le roi Shahryar de se tourner vers la destruction pour le profit. Ce récit enchâssé entre en corrélation avec le récit-cadre et rapproche la question du pouvoir avec celle du désir. Gomes raconte la crise économique à la manière d'un conte oriental en imaginant une représentation fictionnelle des figures d'Autorité. Il poursuit sa pratique de l'anachronisme : les hommes politiques et les banquiers en costumes se déplacent sur des chameaux. L'écriture de la réalité à la manière du recueil arabe permet de raconter le réel avec une distance poétique et avec une certaine légèreté :

On raconte que dans un triste pays parmi les pays où tout tombait en ruine et où les gens manquaient de tout arrivèrent bien montés, trois marchands très fortunés. Ils venaient à la demande des gouvernants ruinés, qui ne trouvaient plus dans les coffres que quelques crottes de biques. Contre le prêt, les marchands demandèrent intérêts et obéissance. Ils craignaient que si leurs lois n'étaient pas imposées, les crétiens de ce pays cessent de pouvoir rembourser la dette, sans parler des intérêts. Ainsi, les nationaux et les étrangers décidèrent de toujours se retrouver à la nouvelle lune afin de renouveler les accords passés²⁰⁹.

Gomes utilise le langage du conte pour raconter les relations internationales et les débats sur la crise du Portugal, mais donne aussi une représentation, une parole aux représentants de la situation économique nationale. C'est autour d'un banquet (fig. 40) que sont représentés les banquiers et les hommes politiques portugais. C'est un banquet de la parole qui rassemble plusieurs voix. Gomes imagine une rencontre et un dialogue entre les dirigeants politiques et économiques : le Premier ministre est conciliant face aux banquiers (il ne remet pas en question l'austérité économique), deux autres représentants politiques proposent un autre discours, l'un en arrive à souhaiter organiser une grève, l'autre raconte une histoire illustrant son amitié récente avec son plus grand ennemi qui a comme lui une haine commune pour la troïka. Le dialogue entre ces différents hommes demeure dans la confusion, ils ne trouvent pas une entente possible, mais leur impossibilité de prendre des décisions les conduit à sortir de ce lieu de parole. Lorsqu'ils errent sur leur chameau (fig. 41), Shéhérazade transmet leurs pensées (« tous en commun appréciaient les avantages de la vie qu'ils menaient²¹⁰ »). C'est leur rencontre avec

²⁰⁹ Miguel Gomes, *Les Mille et Une Nuits, L'Inquiet, 1*, op.cit., [29 : 40] « Fu sabedora de que um país triste entre os países onde tudo estava a ruína e onde o povo não tinha ninguém, chegaram bem montados três mercadores muito ricos. Tinham ido a pedido dos governantes arruinados, por que encontraram nos cofres pouco mais de peido de malvada. Em troca do empréstimo, exigiram os mercadores juros e obediência. Temiam que se suas leis não fossem impostas, os homem tolos do país deixariam sem ter condição de pagar a dívida, mais os juros. E pois, os nacionais e os estrangeiros se encontram sempre na lua nova no intuito combinar os acordos ».

²¹⁰ *Ibid.*, [35 : 35]. « Todos sem excepção apreciaram os vantagens da vida que levaram ».

un sorcier qui va changer le cours des événements. Le sorcier (comme Shéhérazade) peut reconnaître les maux de ces hommes, il peut lire en eux, reconnaître la maladie. Pour lui, l'un des banquiers « a été rendu muet par la tristesse²¹¹ », sans désir (« son pénis est immobile depuis qu'il occupe ce poste dans la Banque Centrale Européenne²¹² »). Il ajoute : « vous êtes tous des impuissants malgré tous vos pouvoirs²¹³ ». Le jeu de mots sur la puissance et l'impuissance sexuelle permet à Gomes de construire une satire du pouvoir qui donne une présence physique aux hommes de pouvoir. Il propose un questionnement sur l'argent et le désir. Le sorcier transforme le cours des événements en créant un espace de désir (absent de l'espace du pouvoir) et en permettant aux hommes de pouvoir de « désirer » à nouveau. Comme ils ne sont plus impuissants physiologiquement, ils projettent « dans l'espace des ombres puissantes, pleines d'amour²¹⁴ ». Alors que leurs corps se transforment et que leur sens se réveillent, leur décision évolue. Gomes imagine qu'ils prennent des décisions favorables et qu'ils n'appliquent plus une politique d'austérité. Au discours de Shéhérazade s'ajoute celui des médias. Cet ajout est important puisqu'il rajoute un effet de vérité dans la mesure où l'influence actuelle des médias est non négligeable et que les médias contribuent à transmettre précisément les informations factuelles qui vont concerner la situation économique et politique d'un pays :

Selon les sources proches du gouvernement, la troïka veut assouplir les objectifs de déficit et accorder un délai au Portugal pour son plan de redressement. Allant à l'encontre des affirmations des chefs de mission du FMI, de la BCE et de la Commission européenne qui hier encore étaient inflexibles sur les 4% du déficit, les informations d'aujourd'hui révèlent une volte-face. La troïka accepterait un taux bien plus élevé pour cette année. La situation alarmante des finances portugaises et les difficultés sociales liées aux politiques d'austérité pourraient avoir provoqué cette décision inattendue, qui surprend toutes les analyses²¹⁵.

Le discours des médias inséré dans le récit de Shéhérazade fait intervenir un autre registre, un langage propre aux médias (« le médialecte²¹⁶ » selon Genette). C'est un discours qui dans la fiction de Gomes demeure néanmoins dans l'imprécision (affirmant des hypothèses et demeurant dans le conditionnel). L'intervention des médias lui permet d'insister sur son désir

²¹¹ *Ibid.*, [35 : 58].

²¹² *Ibid.*, [36 : 04].

²¹³ *Ibid.*, [36 : 26].

²¹⁴ *Ibid.*, [38 : 32], « no espaço sombras poderosas e cheias de amor ».

²¹⁵ *Ibid.*, [38 : 36], « Fontes próximas do governo asseguram que a troïka está disposta a flexibilizar as metas do défice para este ano ao fim dar mas tempo ao Portugal para cumprir o plano de ajustamento. Ao contrário do que vêm sido afirmado dos chefes de missão do FMI, do BCE e da Comissão Europeia, que até ontem se mostravam irredutíveis no comprimento dos 4% de défice, a informação que hoje chega é que houve volta-face e que a Troïka está então disposta a aceitar um valor bem mais elevado para o défice deste ano. A situação extremamente complicada das finanças portuguesas e o impacto social negativo das políticas de austeridade poderão ter pesado nesta decisão inesperada da Troïka que pegou de surpresa todos os analistas ».

²¹⁶ Gérard Genette, *Bardadrac*, Paris, Seuil, 2006.

de proposer une représentation différente de celle des médias. Il affirme en effet : « Je ne voulais pas faire de reportage ou représenter le Portugal comme le font les médias. [...] La réalité du Portugal que j'ai découverte est à la fois tragique et absurde, ainsi j'ai décidé que je ne pouvais prendre aucune certitude comme point de départ²¹⁷ ». Le recours au merveilleux intervient dans le film de Gomes pour se détourner de l'analyse factuelle qui ne permet pas toujours de représenter une réalité dans toute sa complexité. Dans le film, Gomes insiste sur le fait que l'événement raconté échappe aux médias alors que la fiction apporte des « réponses » en ayant recours au registre comique. Parce qu'il met en place des récits merveilleux, Gomes transforme la réalité « le temps d'un conte » et imagine une transformation du discours.

Le banquier qui était jusqu'alors muet change, il exprime ce qu'il ne réussissait plus à dire : « je ressens même de l'amour pour moi-même, la mort ne m'attrapera jamais. J'aime toute l'espèce humaine²¹⁸ ». Alors que le banquier était dans l'incapacité de parler, il libère son discours. Pourtant, ce blocage n'est que le symptôme d'un mal caché qui sera révélé dans un flash-back. Ce dernier tel un enchâssement révèle ce qui va être caché et enfoui dans l'inconscient. Les prémices du mal du banquier se situent dans l'enfance. Le récit enchâssé du banquier qui intervient à ce niveau du récit n'est pas transmis par la voix, mais est une transmission visuelle de la pensée du banquier (fig. 43). Ce récit de l'inconscient est aussi le récit du secret et du non-dit. En faisant usage d'un nouvel enchâssement à ce niveau, Gomes veut donner une image de l'inconscient d'une figure de pouvoir. Ce passage freudien donne accès à des souvenirs en rapport avec le refoulement du personnage qui a des conséquences sur son mal être. Comme le souligne Freud, « l'essence du refoulement ne consiste qu'en ceci : mettre à l'écart et tenir à distance du conscient²¹⁹ ». Le mal être du personnage serait lié au fait de « mettre à l'écart [...] du conscient » et de cultiver davantage le déplaisir plutôt que le plaisir de satisfaction. La mise en relation entre le récit de l'inconscient du banquier et l'épisode de la troïka donne une signification particulière au récit enchâssé. Ce dernier n'est pas produit par la voix puisqu'il restitue des éléments concernant le refoulement du personnage (la crainte face à la mort, face au jugement). Le spectateur a accès à l'intériorité du personnage grâce à cet enchâssement : en Allemagne, dans une salle de classe (fig. 50), l'enfant prend conscience de

²¹⁷ Nous traduisons : Miguel Gomes, « True Fiction » interview by Francisco Ferreira, in *Film Comment*, vol. 51, n°6, Novembre-Décembre 2015, p. 46. « I didn't want to do reportage. Or depict Portugal the way the media depicts it. [...] The reality of the Portugal I discovered was so tragic, and at the same time so comical and absurd that I decided I couldn't take any certainties as my starting point ».

²¹⁸ Miguel Gomes, *Les Mille et Une nuits, L'Inquiet*, 1, op.cit., [40 : 28] « I even feel love for myself death will never catch me ».

²¹⁹ Sigmund Freud, *Métopsychoanalyse*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche et Jean Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, 1968, p. 47.

l'existence de la mort. Le réalisateur insiste sur la vision oppressante du squelette (fig. 44 à 47) montré par l'institutrice à des fins pédagogiques. C'est à ce moment que l'enfant réagit face à la mort en exprimant son désir (avec l'image du doigt dans l'embouchure de son bureau). Parce que son doigt est coincé, il subit l'humiliation de sa classe pendant que la maîtresse l'aide à retirer son doigt avec un savon (fig. 48 à 49). Ce souvenir d'une impuissance a pour point de départ la crainte de la mort : « plus le refoulement de la pulsion de mort est important, plus la sublimation de la libido dans le travail est forte, plus la répression s'exerce sur les tendances morbides, plus la technique est puissante et plus l'accumulation est importante²²⁰ ». Le récit enchâssé restitue l'inconscient du banquier et son « refoulement de la pulsion de mort ». Le récit tente d'explicitier le présent fictionnel du récit-cadre : le sens de l'application d'une répression dont le récit donne l'interprétation et qui va dans le sens d'une absence de pulsion de vie chez les acteurs du capitalisme. C'est ce récit enchâssé qui va influencer le choix du banquier, il fait le choix d'un retour en arrière : « j'ai des enfants à élever et une femme encline aux migraines²²¹ ». Lorsque le banquier affirme son choix de ne plus être un homme de désir, le sorcier intervient avec son récit du crapaud : « j'ai vu un crapaud avec l'appétit vorace. [...] Avec une grande bouche vorace, il mangera tout le Portugal. Après il mangera l'Espagne, puis il voudra manger l'Italie. Ce crapaud est si gros qu'il va même manger l'Allemagne²²² ». Le sorcier demande de l'argent pour calmer l'appétit du crapaud (« moi seul ai la capacité de voir la bête et de lui parler. Il faut me donner directement de l'argent pour que je le jette dans sa bouche²²³ »). La gourmandise du crapaud permet à Gomes de construire une métaphore de l'avarice qui contribue à la destruction économique des pays européens. Le crapaud vorace n'a pas de limite et même les protagonistes de ce récit dépendent de cet appétit vorace ; ils sont dépendants des lois de l'argent et représentent l'excès du capitalisme contemporain :

Aujourd'hui, à l'époque de la mondialisation financière d'un capitalisme de plus en plus débridé et déréglementé, les restrictions perpétuelles imposées à Éros affaiblissent graduellement les pulsions de vie et libèrent, un peu comme une centrale atomique qui aurait des fuites, les forces mêmes contre lesquelles elles ont été appelées en renfort, les forces de destruction²²⁴.

Le conte satirique de Gomes illustre « les restrictions perpétuelles imposées à Éros » qui ont des conséquences sur le discours politique et économique. La possibilité d'une intervention de l'Éros renverse l'espace d'un instant le discours de destruction, mais l'image du crapaud

²²⁰ Bernard Maris, Gilles Dostaler, *Capitalisme et pulsion de mort*, Paris, Fayard, 2016, p. 36.

²²¹ Miguel Gomes, *op.cit.*, [44 : 54]. « I have children to raise and a wife prone to migraines ».

²²² *Ibid.*, [45 : 24].

²²³ *Ibid.*, [45 : 53].

²²⁴ Bernard Maris et Gilles Dostaler, *op.cit.*, p. 37.

vorace ramène les spectateurs dans le contexte de la destruction et de la crise. Pour satisfaire l'appétit du crapaud, les marchands et les dirigeants politiques finissent par appliquer la politique d'austérité au Portugal en abandonnant l'enthousiasme insufflé par la magie du sorcier. Shéhérazade conclut le récit des « hommes qui bandent » avec humour :

Marchands et gouvernants savaient qu'ils devaient attendre que les coffres du pays soient à nouveau remplis, avec la collecte des impôts. Et d'ici là, avant d'être de nouveau en mesure de payer le sorcier et de rompre le sortilège, ils devaient dissimuler leur raideur, acheter des vêtements plus amples, s'éloigner de leurs femmes, enfants, et maîtresses, faire preuve de discrétion²²⁵.

Le dysfonctionnement initial du désir a entraîné le passage d'une extrémité à une autre, une extrémité qu'ils considèrent comme une honte à cacher pour s'adapter à la norme qu'ils doivent eux-mêmes imposer. De leur « impuissance », ils sont passés à la « puissance physique », à l'érection perpétuelle liée au symbole de puissance du phallus. Cette image introduit un questionnement sur les limites de la puissance. Et alors que Gomes raconte avec humour les choix politiques et économiques de la troïka, par l'intermédiaire de la courtisane du ministre, il apporte un commentaire sur la situation actuelle : « Quelle misère ! Alors c'est comme ça, Fortune ? Tu renvoies dans l'ombre les plus sages et offres le gouvernement du monde aux ignorants²²⁶ ? » Le récit enchâssé du banquier révèle l'origine des « forces de destruction », mais c'est la conclusion du conte qui restitue le commentaire du réalisateur face à la désolation d'un contexte politique de destruction.

Nous pouvons retrouver dans la *Trilogie de la vie* de Pasolini un même intérêt pour le filmage des figures d'autorité et de leurs actions de destruction. En s'inspirant des recueils littéraires, il représente les actions politiques et les gestes de domination des figures d'Autorité. Il choisit de les représenter en rendant visible le travestissement et le déguisement d'acteurs non professionnels qui vont endosser des rôles bien définis. En effet, en sélectionnant les nouvelles à adapter, Pasolini propose une représentation générale des différentes classes sociales. Les figures d'Autorité dans les films de Pasolini ne font pas référence (comme dans le texte de Boccaccio) à des personnes existantes, mais ont une fonction générale : elles donnent une idée d'une certaine pratique du pouvoir. On retrouve ainsi des récits sur la manière dont

²²⁵ Miguel Gomes, op.cit., [48 : 01]. « Mercadores e governantes sabiam que tinham que só aguardar que por momento até que os cofres do país fossem novamente enchidos, com a colheita de impostos. E até este momento, antes de poderem pagar ao feiticeiro e quebrar o feitiço, tinham de esconder a sua rigidez, comprar roupas mais largas, afastar-se das mulheres, filhos e amantes, usar de melhor discrição ».

²²⁶ *Ibid.*, [49 : 06]. « Que miséria! Então é assim, Fortune ? Envia nas sombras os mais sábios e o governo do mundo abandona aos ignorantes ».

l'Autorité maintient une action de domination juxtaposée à d'autres récits sur la pratique de la ruse des individus satisfaisant leurs désirs.

Dans *Les Contes de Canterbury*, Pasolini choisit d'adapter « Le Conte du Marchand » dans lequel un noble riche représenté de manière grossière « achète » une jeune femme pour l'épouser. On retrouve dans cet épisode une représentation du pouvoir ainsi qu'une mise en scène de la puissance. Le noble dans sa centralité est le seul qui possède un discours injonctif. Il occupe l'espace en dominant le multiple. Pasolini filme en plan d'ensemble le noble (aux vêtements rouges et à l'allure imposante) qui entre dans une pièce face à des hommes qui l'assistent entièrement. Des serviteurs balayent l'espace, d'autres le soutiennent lorsqu'il se déplace dans l'espace. Il affirme le discours de l'injonction lorsqu'il s'adresse à ses conseillers : « je vous prie de vite me préparer un mariage, je ne veux pas attendre²²⁷ ». En plan poitrine, Pasolini filme la grossièreté de ces hommes aux propos misogynes et le noble à la recherche d'une jeune femme pour principalement jouir d'elle. Cette mise en scène du pouvoir se poursuit lorsque le noble choisit sa future épouse. L'espace contribue à mettre en évidence l'existence de ce pouvoir : il sort de son château à l'écart et regarde au loin dans le marché (la pauvreté) et c'est lorsqu'il voit Maggio et surtout qu'il voit son corps (en plan rapproché) qu'il se décide à l'épouser. L'homme de pouvoir est toujours représenté à l'écart, même lors du banquet du mariage où les mariés sont en hauteur encerclés par la communauté qui favorise cette union jusqu'à apporter l'épouse sur le lit conjugal. Pasolini filme le désir (en dehors du pouvoir), lorsque Maggio échange des regards avec Damiano.

En filmant ce pouvoir de l'argent, en adaptant littéralement le conte de Chaucer, il entend poursuivre une réflexion sur le capitalisme : « le capitalisme est un détour temporel qui exclut la jouissance. La pulsion de mort, au contraire, est la jouissance immédiate de l'anéantissement²²⁸ ». « Le Conte du Marchand » illustre le « détour temporel qui exclut la jouissance » : l'absence de vision du noble (qui intervient plus tard dans le récit) n'est pas seulement liée à sa cécité ; il était déjà aveugle par son Autorité et par sa passion pour le pouvoir qui l'empêchait d'exprimer un désir autre que celui de la possession. La jeune Maggio ne peut réaliser l'expression de son désir avec son époux (qui la possède comme une marchandise), mais avec Damiano qui réussit à exprimer son désir par le regard et par les mots. Pasolini adapte « Le Conte du Marchand » en produisant un récit sur une « vision » capitaliste du désir et du

²²⁷ Pier Paolo Pasolini, *Les Contes de Canterbury*, op.cit., [08 : 16] : « io vi prego di combinarmi un matrimonio, alla svelta, ché non voglio aspettare ! ».

²²⁸ Bernard Maris et Gilles Dostaler, op.cit., p. 38.

couple. Le pouvoir est questionné dans ce conte à travers l'expression du désir et c'est à travers sa lecture du conte que Pasolini développe une réflexion sur *l'éros* et le capitalisme en passant par l'adaptation du conte médiéval. Comme le souligne Martin Green : « le thème de la sexualité domine la juxtaposition des contes et du style narratif présentant différents points de vue sur la sexualité des hommes²²⁹ ». Sa réflexion sur la sexualité et le pouvoir s'inscrit dans une structure de la multiplicité qui lui permet de rassembler différents exemples de conduite. Nous retrouvons dans « Le Conte du Marchand » une représentation de l'autorité et de son action de domination autant dans le cadre privé que dans le public. L'enchâssement des récits donne accès à une multiplicité d'exemples sur les actions des différentes figures d'autorités qui sont représentées dans leur nudité permettant ainsi une description de leur présence dans le cadre public et privé.

L'enchâssement des récits relie des récits présentant une variation sur les mêmes thèmes pour illustrer toutes les possibilités d'actions et toutes les interventions possibles des figures d'autorité. Les institutions politiques et religieuses sont représentées à travers les actions de personnages qui vont chacun faire usage du langage d'une institution d'une manière différente. Représenter ces figures d'autorité qui trompent les autres est un moyen pour Pasolini de démontrer comment il est possible d'identifier le piège tendu par un individu malgré son apparence et sa respectabilité. Ainsi, Pasolini consacre une grande partie de son film *Le Décameron*, sur les récits centrés sur l'hypocrisie et la tromperie exercées par les représentants de la religion. Il s'agit d'un thème extrêmement développé dans le recueil italien. Dans ces récits, l'habit du religieux n'est en réalité qu'un subterfuge pour agir impunément dans la société. Dans la nouvelle (IX, 10), un prêtre trompe avec son habit et son discours pour séduire la femme de son ami. Ces récits démontrent fréquemment comment les représentants d'une religion prétendent qu'ils sont en deçà des passions et des aspirations des hommes. Plusieurs nouvelles du *Décameron* démontrent qu'ils trompent par leurs paroles et leurs actions parce qu'ils ont en réalité les mêmes aspirations que les autres hommes (l'argent, le pouvoir, et le désir). Dans les recueils de Boccaccio et de Chaucer, le récit enchâssé démontre leur pratique du mensonge et de la domination. C'est avec l'émergence de la bourgeoisie qu'un discours anticlérical se développe à l'époque des deux auteurs. Pasolini choisit d'adapter ces textes pour questionner les rapports entre la religion et la pensée bourgeoisie à l'époque où le parti politique

²²⁹ Nous traduisons : Martin Green, « The Dialectic of Adaptation: The Canterbury Tales of Pier Paolo Pasolini », in *Literature/Film Quarterly*, volume 4, n°1, Hiver 1976, p. 49. « The theme of sexuality dominates, the juxtaposition of tales and narrative styles presenting multiple perspectives on human sexual conduct ».

majoritaire en Italie face au PCI est la Démocratie chrétienne. Il semble se méfier de l'église et exprime dans les *Écrits corsaires* :

L'Église ne peut être que réactionnaire ; l'Église ne peut être que du côté du pouvoir ; l'Église ne peut qu'accepter les règles autoritaires et formelles de la société ; l'Église ne peut qu'accepter les sociétés hiérarchisées dans lesquelles la classe dominante garantit l'ordre ; l'Église ne peut que détester toute forme de pensée ne serait-ce que timidement libre ; l'Église ne peut être qu'opposée à toute innovation antirépressive²³⁰.

Ses questionnements sur la société et sur les figures de pouvoir lui servent de base pour composer ses films qui actualisent ses propres réflexions par le détour de la fiction et la lecture d'œuvres anciennes sur le passé occidental et oriental. À la fin des *Contes de Canterbury*, Pasolini choisit d'adapter un conte satirique sur les vices de l'Église. Il adapte « Le Conte de l'Huissier d'église » illustrant le séjour d'un prêtre en Enfer (inspiré de l'*Enfer* de Dante). Alors que Chaucer propose une parodie d'autres récits religieux avec son conte, Pasolini veut agir avec la même provocation en filmant une scène infernale (fig. 63 et 64) digne d'un tableau de Bosch. C'est le déguisement qui permet de donner une représentation du pouvoir et du pouvoir du langage, et qui permet d'en rire. Pasolini filme le discours d'un moine avide piégé par la farce d'un malade qui a su reconnaître le discours trompeur du moine. Lorsque le moine est filmé dans son lit empoignant ses « richesses », il se trouve face à une figure d'Autorité divine. Pasolini filme en contre-plongée un ange et en plongée le moine pour donner une représentation des rapports de domination dans l'image. Le moine face à l'Ange n'est plus en mesure de poursuivre sa propre domination par le discours, il se soumet à une figure d'Autorité qu'il craint. Dans ce dialogue, l'Ange contraint le moine à l'accompagner en Enfer :

- Qu'est-ce qu'il y a ?
- Viens avec moi !
- Où ?
- Visiter l'enfer !
- Pourquoi ?
- Ils en ont décidé ainsi. Pas de question.
- Mon Dieu !
- Ferme les yeux²³¹ !

²³⁰ Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, op.cit., p. 253. *Scritti Corsari*, op.cit., p. 129. « La Chiesa non può che essere reazionaria; la Chiesa non può che essere dalla parte del Potere; la Chiesa non può che accettare le regole autoritarie e formali della convivenza ; la Chiesa non può che approvare le società gerarchiche in cui la classe dominante garantisce l'ordine ; la Chiesa non può che detestare ogni forma di pensiero anche timidamente libero ; la Chiesa non può che essere contraria a qualsiasi innovazione anti-repressiva ».

²³¹ Pier Paolo Pasolini, *Les Contes de Canterbury*, op.cit., [1 : 43 : 30] :

- Cosa c'è ?
- Devi venire con me !
- Dove ?
- Eh, andiamo a visitare l'Inferno
- Ma perché ?

Pasolini propose une représentation des figures bibliques (comme dans le tableau « filmé » de Giotto dans *Le Décaméron*), mais cette fois cette scène repose sur le renversement de l'autorité des prêtres qui tendent des pièges avec le discours. Dans le dialogue écrit par Pasolini, le moine fait l'expérience du discours injonctif qu'il pratique lui-même habituellement pour piéger les malades et les dépouiller. Alors que les prêtres répandent la crainte de l'Enfer chez les paroissiens, le moine se trouve seul face à une vision infernale issue de la plume de Chaucer. Pasolini propose une représentation de l'Enfer biblique avec des scènes horribles. Dans ce nouvel enchâssement (le voyage aux Enfers), le moine se trouve face au dédoublement d'une farce dont il a déjà fait l'expérience avec le malade précédemment. Il se trouve face à la représentation d'un affront (de l'anus de Satan sortent des milliers de frères) à relier au récit-cadre du malade. Pasolini apporte sa propre transformation du recueil de contes et associe le prologue (dans lequel on retrouve le récit des Enfers) et la fiction de l'Huissier d'église (dans lequel on retrouve le récit du moine et du malade) qui imagine ce conte pour répondre aux attaques du Frère qui l'avait humilié dans son propre récit. Pasolini choisit de restituer les deux actions d'attaque contre les actions des prêtres qui ont un sens pour ses propres réflexions et pour son étude du présent. Il fustige à sa manière en restituant les deux récits de l'Huissier d'église, l'utilisation du langage de pouvoir employé par les religieux. En adaptant les usages d'un langage de pouvoir et en proposant une écriture satirique de l'action des figures d'autorité, Pasolini veut donner une image aux figures de pouvoir et par le détour de la farce réagir face à leurs actes de domination.

Le récit enchâssé met en scène les conflits politiques et la capacité du langage à imiter le discours de l'Autorité pour exercer une dialectique du pouvoir. Cette imitation du discours de pouvoir a pour fonction de contourner la rigidité de la norme comme cela semble le cas dans le conte du *Pañcatantra* avec l'ascension sociale du tisserand. Les personnages qui produisent un discours performatif démontrent dans leur pratique de la ruse qu'ils sont eux-mêmes des sujets juridiques qui tentent de pratiquer le langage du pouvoir à leur manière. Le discours du narrateur imite le langage de commandement et le transgresse parce que la répétition de ce langage semble être le seul moyen pour le sujet d'agir en tant que sujet politique. Posséder le discours de l'Autorité renvoie à l'acte de devenir maître, d'où la répétition de récits illustrant l'ascension sociale d'un sujet juridique. Ces recueils semblent donner une illustration de la

- E stato deciso così là dove si può ciò che si vuole, e non chiedere di più !

- Oh, moi Dio !

- Chiudi gli occhi, e tienili ben chiusi, eh ? Uno, due, tre.

façon dont il est possible de devenir maître. Le réalisme de Boccaccio et de Chaucer qui se situe dans l'insertion de faits authentiques et de personnes réelles transforme la représentation de la figure d'Autorité habituelle dans le conte. Ce sont les figures d'Autorité de la bourgeoisie émergente qui sont décrites dans les récits de Chaucer et de Boccaccio. Leur ascension est racontée et doit être transmise par la narration (comme dans « Le Conte du Moine »). Par ce travail de la mémoire, les nouvelles du *Décameron* et des *Contes de Canterbury* contribuent à construire le « mythe de l'homme de pouvoir ». Les faits historiques ne contribuent pas à renseigner, mais à être transformés par la fiction. Les auteurs vont proposer une démonstration de la capacité de maîtriser le discours et de produire un récit performant. Le pouvoir représenté dans les recueils est construit par le langage. Il va être représenté et commenté au moyen d'un enchâssement. La représentation du pouvoir et les interactions des hommes avec ce pouvoir donnent la possibilité de créer un espace de transgression dans lequel il est possible de raconter la place du pouvoir dans la vie des hommes. Représenter une image du pouvoir dans les récits enchâssés permet ainsi aux auteurs et aux réalisateurs de notre corpus de mettre en évidence l'illusion du pouvoir.

En reprenant la structure des *Mille et Une Nuits*, Miguel Gomes met en image une transgression du pouvoir en créant une déconstruction de la figure d'Autorité confrontée à sa mortalité et à sa sexualité. « Les hommes de pouvoir » ne sont plus des représentants de la Banque Centrale Européenne, mais des hommes ordinaires, affaiblis par leur propre désir. Cette possibilité de donner une image à l'Autorité (aux représentants de la religion et de la bourgeoisie) a permis à Pasolini de poursuivre ses thèses sur la société et la politique. Si les recueils littéraires sont inscrits dans une période précise et décrivent une idéologie précise, ils sont aussi des réservoirs d'exemples pour représenter le pouvoir qui agit, mais aussi les moyens de réagir contre le pouvoir. Si les personnes d'Autorité sont représentées (même si le texte laisse apparaître les limites de la représentation), c'est pour indiquer l'influence qu'elles peuvent avoir sur les hommes : une influence créée par la fiction ou bien une influence présente dans le réel. Les recueils à enchâssement racontent la vie (comme le signifie Pasolini avec son choix d'intituler ses adaptations *Trilogie de la vie*). Ils transmettent avec la force du récit enchâssé la violence du politique dans la vie des hommes et des femmes qui tentent d'affirmer leurs désirs et d'exprimer la vie alors qu'il demeure un encadrement de la loi et un discours de la norme.

TROISIEME PARTIE

Le langage de la norme : une politique du corps dans le récit enchâssé

Dans les recueils de récits, un langage performatif est produit par une autorité fictive mettant en place un discours stratégique afin de créer un piège : le piège de l'autorité. Les conséquences du langage des figures de pouvoir et la question des rapports entre l'encadrement des récits et l'action normative exercée sur les corps sont particulièrement mises en avant dans les œuvres. Le discours normatif d'une figure d'autorité peut-il avoir des conséquences sur le sujet et ses actions ? Le narrataire qui écoute le récit enchâssé et les personnages présents dans les œuvres tentent-ils de réagir face à un système normatif ? Nous souhaitons observer la réception d'un récit ainsi que la représentation d'un sujet envisagé en tant que sujet politique et dont l'identité serait « encadrée ». Comment les récits enchâssés souvent proches de récits fantasmés représentent-ils les actions de ces sujets politiques qui vont souvent tenter de sortir de cet encadrement politique ou bien faire en sorte d'utiliser à leur propre fin le langage de la norme ? Dans les recueils sanskrits, un discours sur la conduite est développé par les auteurs afin de questionner les actions du sujet envisagé en tant que sujet politique. Questionner l'usage d'un langage efficient nous permet d'observer les conséquences d'un récit sur le sujet et sur le corps. Les auteurs de recueils médiévaux représentent-ils un système politique et religieux qui construit un « cadre » pour « encadrer » les hommes ? En reprenant une construction proche des recueils à enchâssement et en s'inspirant de ces « fictions politiques », Pasolini et Gomes sont ainsi en mesure d'identifier et de questionner les relations entre le sujet et le politique. Ils rassemblent et créent (particulièrement Gomes) leurs propres fictions politiques pour revenir sur cette image de l'« encadrement » formalisée et contextualisée dans les recueils.

CHAPITRE 8

La norme et les actions du hors-la-loi

L'introduction d'un récit enchâssé dans une fiction donne une visibilité aux interactions entre la loi et les hommes : les actions de ruse ou bien les échecs des hommes face à l'application de la loi. La figure du voleur et du marginal nous permet d'analyser les conséquences d'un discours normatif produit dans un système d'enchâssement. Le sujet semble « encadré » (comme les récits enchâssés sur le plan formel) et doit réagir face au discours normatif. Dans notre corpus, la présence du voleur et du marginal est intéressante dans la mesure où ces figures réagissent avec le langage de la négation lorsqu'ils se trouvent confrontés à la loi. Les actions de ces figures nous permettent de saisir davantage les enjeux d'une pratique du langage dans les œuvres à enchâssement. Le voleur et le marginal sont représentés pour fournir dans les récits enchâssés des exemples d'actions en dehors de la norme. Le voleur est celui qui dérobe, il veut agir sans souscrire à une ligne de conduite. En intervenant dans un contexte et en se situant par rapport à la loi, il veut redéfinir son propre rapport avec la norme. En suivant le parcours d'un hors-la-loi dont les actions cachées sont mises en relief par l'enchâssement, le lecteur ne découvre-t-il pas le fonctionnement de l'action normative et les effets qu'elle peut produire sur le sujet ?

1. L'écriture et le jugement de la conduite : la figure du voleur dans le conte

Dans les recueils de récits enchâssés, nous pouvons retrouver des sujets politiques qui produisent des actions en fonction de leur situation sur le plan politique. Le personnage créé agit en fonction du système politique décrit dans le récit-cadre. Les actions d'un personnage doivent être considérées en tant qu'actions politiques en réponse à un discours normatif répété et transmis dans les fictions. En ce sens, les récits enchâssés peuvent illustrer la notion foucauldienne d'assujettissement que reprend Judith Butler et qu'elle définit comme un « processus par lequel le soi devient subordonné à un pouvoir et au travers duquel le sujet se forme¹ ». La représentation d'une autorité et de son usage du discours dans les fictions politiques est toujours liée à la description d'un sujet « subordonné à un pouvoir ». Les actions et les conséquences d'un pouvoir sur le sujet (ce dernier se formant à partir d'une

¹ Judith Butler, *La Vie psychique du pouvoir, L'assujettissement en théories*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2002, pp. 22-23.

pratique du pouvoir) sont représentées et questionnées dans les actes de narration. Ainsi, l'enchâssement et le langage de répétition ne contribueraient-ils pas à rendre visible les relations entre le pouvoir et le sujet en révélant l'intériorisation d'une domination ? Dans les recueils de récits, la dimension sociale et collective serait à la base des relations entre le pouvoir et le sujet et aurait conduit les auteurs de recueils littéraires (sanskrits et européens) à restituer ces relations en passant de la théorie à la pratique (de l'axiome à l'exemple fictionnel). Il est alors question de restituer l'inflexibilité d'un système juridique et social mis en fiction, mais en même temps de rechercher des situations capables de mettre en branle tout un système théorisé sur le plan juridique et social.

a) Une loi morale « encadrante » : le pouvoir, le voleur, et l'éros

L'intervention du « merveilleux » récurrente dans le conte peut être envisagée comme un registre littéraire favorisant une transformation dans un système politique rigide. Le « merveilleux » promettrait un changement dans le parcours social des hommes et des femmes. Dans le conte « Comment la fille du marchand s'éprit du voleur », la question de la norme est au centre du récit avec le mariage imposé aux jeunes femmes et la condamnation des voleurs. Le récit met en parallèle le portrait de deux personnages (une femme et un voleur) qui se trouvent confrontés à un encadrement politique et social. Le récit se situe dans la ville d'*Ayodhyā* qui est le lieu où l'on applique la loi avec rigueur et qui est aussi désignée comme la capitale de Viṣṇu. Il s'y serait incarné en prenant la forme de Rāma pour détruire les démons et faire régner la loi. Le récit-cadre dans lequel le vetāla raconte et répète des exemples de possibilité d'application d'une norme propose des exemples de situations dans lesquelles la « loi agit ». Le mythe aurait fréquemment pour fonction dans les contes de renforcer un pouvoir politique et juridique.

Avant de questionner le récit enchâssé, il nous faudra revenir sur le récit-cadre qui donne un sens précis au récit enchâssé. Le recueil propose une répétition du langage de la norme sous forme didactique avec les interruptions et les questions finales du vetāla à la fin de certains contes. Le vetāla se présente comme un juge dont l'autorité peut avoir des conséquences néfastes. Les réponses attendues par le conteur peuvent engendrer la mort si elles sont fausses ou bien permettre à Trivikramasena de survivre et de poursuivre sa tâche si elles sont correctes. Le vetāla construit son jugement en se référant aux théories indiennes en science politique (*Dharmaśāstra*) et met à l'épreuve Trivikramasena pour mesurer sa connaissance de la norme. Ainsi, le récit enchâssé peut être envisagé comme un exemple fictionnel contenant un discours

sur la norme. On rencontre dans les recueils sanskrits des exemples de l'action normative et d'un processus de construction d'une norme :

Dans ces sociétés de normalisation, la norme produit son propre champ d'application et surtout elle s'y produit elle-même en le produisant. Elle n'est pas à penser sur le mode d'une action (à visée correctrice) appliquée par exemple à un registre de comportement qui lui préexisterait. La norme est en quelque sorte normée par le processus par lequel elle s'effectue. Et son action ne concerne plus alors un sujet à individualiser selon ses fonctions principales (comme c'est le cas dans le jeu des disciplines), mais une population à gérer (à valoriser et à réguler) dans les formes et les modalités de sa vie globale².

Dans les récits racontés par le vetāla, le langage ne cesse de retranscrire les étapes de mise en application d'une norme qui est « normée par le processus par lequel elle s'effectue ». Nous pouvons retrouver dans le recueil sanskrit, un enchâssement des récits produisant une méthode de normalisation : il demeure par exemple une pratique de la répétition et de la multiplicité dans la transmission de moyens d'application d'une norme. Ces récits sanskrits mettent en avant le rôle de la normalisation qui est dirigé vers le sujet au sein d'une société. Le cadre normatif « encadre » le multiple : les sujets et leur corporalité.

Pourtant, les contes illustrent aussi les possibilités d'une mise en crise de la norme et de ses conséquences. Au début du conte, deux facteurs mettent en crise la norme : le refus de Ratnavatī, fille du marchand Ratnadatta, d'accepter en mariage les prétendants les plus puissants que son père lui propose et la multiplication des vols commis par des brigands. Ce non-respect dans les deux cas de la norme entraîne les jugements de la communauté. Le jugement intervient dans un contexte social et politique. Le refus de la fille du marchand est identifié par la communauté et l'ampleur de ce refus sur le plan social est liée à une conception de la norme répandue et transmise par l'oralité (« dans sa tendresse pour elle, son père se désolait en silence, et le bruit de sa conduite se répandait partout dans Ayodhyā³ »). Ce sont aussi les multiples vols qui incitent la communauté à intervenir devant le roi pour lui demander d'agir : « Sire, nous sommes constamment les victimes de voleurs, chaque nuit, et ne pouvons les découvrir. Que votre Majesté avise à ce qu'il convient de faire⁴ ». La communauté sollicite une action politique en ayant recours à une injonction de l'action de commandement. Somadeva fictionnalise donc un discours collectif en mettant en avant les attentes de justice et d'actions

² Philippe Sabot, « De Foucault à Macherey, penser les normes », in *Methodos*, n°16, 2016.

<http://journals.openedition.org/methodos/4652>

³ Somadeva, *Les Contes du vampire*, op.cit., p. 116. Texte original, p. 449 : « tena tasyāḥ pitā tūṣṇīm tasthau vātsalyaduḥsthitaḥ | sa ca pravādo'yodhyāyām tasyām sarvatra paprathe ».

⁴ *Ibid.*, Texte original, p. 449 : « nityam muṣyāmahe caurai rātrau rātrāviha prabho | lakṣyante te ca nāsmābhistaddevo vettu yatparam ».

que peuvent provoquer les sociétés de normalisation. Ces attentes peuvent faire écho au récit mythologique mentionné plus tôt sur Viṣṇu agissant pour faire en sorte que la norme soit respectée et que « le démon » soit détruit. Dans ce récit, le conteur associe le mythe à un contexte social fictionnel et donne une illustration des possibilités d'action de la norme et de la domination d'une figure de pouvoir (mythologique et politique).

Le récit enchâssé offre un éclairage sur les actions cachées qui sont démasquées dans la mesure où l'enchâssement favorise une extension de la vision sur le plan formel. Dans le conte de Somadeva, une figure de pouvoir agit directement dans la rue pour contrecarrer la déviance de la norme. Parce que les gardes échouent dans leurs recherches, le roi sort dans la rue en vue d'arrêter les actions délictueuses. Somadeva donne une « présence » à une figure de pouvoir et propose un récit politique de l'action de normalisation. Il compose une écriture du stratagème en vue de l'application de la norme :

Or, une nuit, le roi en personne sortit subrepticement. Il était seul, faisant les cent pas, l'arme à la main, quand il aperçut un individu qui marchait le long du rempart d'un côté de la ville. Ses mouvements étaient d'une singulière agilité ; il posait le pied sans bruit et regardait derrière lui à plusieurs reprises, roulant les yeux avec anxiété. « Cet homme qui circule seul est certainement le voleur qui pille ma cité », pensa le roi qui s'approcha de lui. Alors le voleur, le voyant : « Qui es-tu ? » demanda-t-il au roi. « Je suis un voleur », répondit le roi. Et l'autre, le regardant : « Tu es pareil à moi, tu es donc un ami. Viens chez moi, je te traiterai en ami⁵.

Somadeva restitue le parcours du roi, une figure d'autorité qui intervient en tant que sujet politique. Le pouvoir est démythifié dans ce contexte du conte, il est envisagé en tant que pouvoir juridique et policier (le roi porte les attributs guerriers : « l'arme à la main »). Le conte illustre l'idée défendue par Foucault : « *Dans toute infraction, il y a un crimen majestis, et dans le moindre des criminels un petit régicide en puissance*⁶ ». C'est face à la potentialité d'un « régicide en puissance » que le personnage (représentant une figure royale) agit et fait corps avec le hors-la-loi. La thématique de la vision décuplée prend son sens dans ce passage. Le lecteur est confronté à l'œil inquisiteur du pouvoir qui reconnaît le voleur en observant son corps et son attitude. Le jugement et la subjectivité de la vision semblent transcrits par l'auteur qui fabrique une vision archétypale de la conduite du voleur : ses mouvements vifs, sa tentative d'agir dans le secret et son regard confus. L'anxiété du voleur indiquerait l'éventualité d'un

⁵ *Ibid.* Texte original, pp. 447-448 :

tadaikadā khayam rājā niśi khairam viniryayau | ekākī cātāśastro'tra brahmanso'paśyadekataḥ | ekaṃ prākārapr̥sthena yāntam kamapī pūruṣam | niḥśabdapadavinyāsavicitragatikauśalam | saśaṅkalolanayanam paśyantam pr̥ṣṭhato muhuḥ | ayam sa nūnam cauro me muṣṇātyekacaraḥ purīm | iti matvaiva nikaṭam sa tasyopayayau nr̥paḥ | tataḥ sa cauro ddaṣṭhvā tam nr̥paṃ kro'sītyabhāṣata | cauro'hamiti rājā tam cauram pratyabravītsa tam.

⁶ Michel Foucault, « *Il faut défendre la société* ». Cours au Collège de France 1976, Paris, Seuil, 1997, p. 214.

contournement de la norme. Le roi construit un raisonnement par la déduction en observant les indices d'une résistance face à la norme et utilise la stratégie du leurre de l'identité pour démasquer le voleur. Le roi crée un leurre de l'identité et « fait corps » avec le sujet hors-la-loi. Sa réussite lui est confirmée par le langage ; le voleur conclut par déduction qu'il se trouve face à son double : « tu es pareil à moi, tu es donc un ami ». Le stratagème du leurre de l'identité est courant dans les contes sanskrits qui démontrent qu'une politique devient efficiente dans ses actions immédiates. L'affirmation du « même » va permettre l'affirmation d'une puissance symbolique et la mise en place d'un piège politique et d'une répression du hors-la-loi. Ce qui est significatif dans ces contes sanskrits dont la forme brève ajoute une efficacité supplémentaire au récit, c'est la fictionnalisation des figures d'autorité.

Dans ce type de récits, ces figures définies en fonction d'un symbole de puissance peuvent piéger sans scrupule et sans perdre le privilège de leur statut. Comme le souligne Kojève, « en agissant avec autorité, l'*agent* peut changer le donné humain extérieur, sans subir de contrecoup, c'est-à-dire sans changer lui-même en fonction de son action⁷ ». Le personnage qui agit avec autorité maintient son rôle, mais donne aussi un semblant de transformation en créant un leurre de l'identité. Son action le mène dans un espace auquel il n'avait pas accès et que seul le mensonge peut lui permettre de découvrir. Il s'agit de l'espace en dehors de la loi. Le roi découvre le repaire du voleur dans la forêt (un lieu en retrait en dehors de la vie sociale qui redéfinit la politique de l'autorité) et les richesses qu'il a dérobées. Dans le conte, sa technique de déduction se révèle donc être fondée puisque le roi détient les preuves d'un dépassement et d'une négation de la norme. Le repaire du voleur est qualifié de « gueule de la Mort ». La caverne du voleur semble être associée à une grotte infernale qui n'apporte que le néant et qui illustre la conduite « en marge » du voleur, sa conduite est associée à la mort et la destruction. Les auteurs des contes sanskrits semblent identifier l'en-dehors de la norme comme un espace vide et mortifère. Ainsi, Somadeva dans ses contes revient sur les fonctions d'une figure d'autorité en référence aux traités de science politique, dans ce contexte l'auteur insiste sur l'« encadrement » d'une déviance de la norme. La force (la mobilisation des forces armées) intervient au côté de la figure d'autorité de sorte que Somadeva poursuit sa glorification du héros (le roi agit comme *Rāma*) et décrit l'intervention inefficace des forces armées en comparaison avec la capture finale du voleur par le roi. Les événements concernant la punition du voleur se succèdent à partir de sa capture. Le récit donne alors un exemple de l'application

⁷ Alexandre Kojève, *La notion d'Autorité*, Paris, Gallimard, 2004, p. 58.

d'une violence punitive influencée par le discours collectif et par l'action normative de l'autorité.

Dans la seconde partie du récit, le voleur et Ratnavatī (les deux personnages ayant tenté de s'affranchir de la loi sociale) finissent par se croiser. La question de l'*éros* est introduite dans le récit alors que la condamnation du voleur est imminente. En effet, la fille du marchand répond à l'impératif social du mariage, mais en introduisant un élément contredisant la norme sociale. Elle veut épouser le voleur qui est la négation de la loi. Ce choix renvoie à son acte initial de refuser le mariage et répond à un désir d'imposer son propre discours de la négation associé aux actions du voleur. Malgré de multiples tentatives, la condamnation et la mort du voleur ne peuvent être empêchées. Parce qu'il veut faire cesser les vols et empêcher la perte de sa propre autorité, le roi maintient cette condamnation. La violence de la loi et la tragédie que provoque la cruauté de l'exercice du pouvoir sont fictionnalisées dans ce passage qui illustre l'encadrement de l'*éros* et du *pathos* dans la politique. Et alors que la mort du voleur approche, ce dernier prend connaissance de la situation : « apprenant des gens ce qui s'était passé, il pleura d'abord un instant, ensuite il se mit à rire⁸ ». Même si les pensées du voleur ne sont pas transmises par le narrateur, ses émotions traduisent sa propre compréhension du réel.

Pour mettre à l'épreuve le roi Trivikramasena dans le récit-cadre consacré aux commentaires du récit enchâssé, le *vetāla* choisit de lui demander d'interpréter les émotions contradictoires du voleur. Il doit identifier la compréhension du réel de ce dernier : ses émotions remplacent un langage qu'il ne peut transmettre puisqu'il est réduit au silence en raison de sa condamnation. Le roi Trivikramasena réussit à comprendre les signes transmis par le voleur et comme à la fin de chaque récit, il réussit à exprimer des syntagmes à partir des signes. Pour lui, les larmes sont la traduction directe de l'impossibilité d'une reconnaissance des actions du marchand qui a tenté de le sauver, et le rire semble être la traduction de sa compréhension du choix de la fille du marchand, du choix insolite d'avoir été l'objet d'une passion alors qu'il représente la négation de la loi, il rit de l'étrangeté d'une telle passion. Les contes du *vetāla* proposent une interprétation du discours du voleur qui ne parle pas, mais transmet des signes. La tentative de compréhension des signes transmis par le voleur correspond à l'approche générale du recueil qui tend à identifier un discours théorique de la norme et les actions en dehors de la norme.

⁸ Somadeva, *Les Contes du vampire*, op. cit., p. 118. Texte original, p. 448 : « janācchutvā ca vṛttāntamaśru muktvā kṣaṇaṃ tataḥ | hasansa cauraḥ kimapi prāṇāñśūlagato jahau ».

La passion de la fille du marchand lui permet d'être sauvé puisque Śiva (sous sa forme la plus sévère : Bhairava) intervient et récompense la dévotion de Ratnavatī qui se jette sur le bûcher funèbre du voleur. Le conte acquiert une dimension anthropologique puisqu'il revient sur un geste de destruction faisant référence à la satī⁹, une pratique officiellement interdite en Inde (le sacrifice des veuves sur le bûcher de leur époux). Dans le conte du vetāla, c'est à ce moment que la figure de la divinité intervient et invite la fille du marchand à lui demander une faveur pour la récompenser de sa dévotion. Elle lui répond :

Si le seigneur, dit-elle, veut m'être agréable, qu'il fasse revivre mon époux et que celui-ci soit désormais fidèle à la loi morale ! » Alors le Dieu Śarva, qui se tenait au ciel sous une forme invisible : « Qu'il en soit ainsi ! Ton époux va se relever vivant ; il sera fidèle à la loi morale et le roi Vīraketu sera content de lui. » Et aussitôt le voleur ressuscita, le corps exempt de blessures¹⁰.

Dans le *Vetāla* et le *Pañcatantra*, l'intervention divine récompense celui qui a agi en fonction de la loi religieuse et permet à celui qui croit en la divinité de retrouver la vie s'il demeure « fidèle à la loi morale ». Dans le contexte du conte, Ratnavatī décide finalement d'accepter la loi morale parce qu'elle a été confrontée à la violence et à la mort. Elle permet à l'époux qu'elle a choisi d'avoir une seconde vie, mais transforme son rapport avec la politique. Il ne vivra plus dans la « gueule de la mort », mais dans la cité. Dans ce conte, la fille du marchand choisit la transformation en se référant au discours de l'autorité. Le voleur peut retrouver la vie, redevenir un corps parce que son identité va être transformée. Son corps est « exempt de blessures » parce qu'il devient un sujet politique normé. Sa transformation lui permet d'accéder à un nouveau statut, celui de commandant de l'armée : « le roi Vīraketu avait appris l'événement ; satisfait, il fit venir le voleur au fier courage et le nomma commandant de l'armée¹¹ ». L'existence du voleur est menacée lorsqu'il agit en fonction de ses propres initiatives et lorsqu'il devient un sujet rattaché à la « force » et à l'autorité (commandant de l'armée), il finit par devenir un corps libéré de toute menace. Puisqu'il finit par acquérir une fonction dans la hiérarchie sociale de son pays, le personnage n'est plus menacé. Cette action de normalisation fictionnalisée dans le *Vetāla* permet au lecteur d'identifier le rôle des normes et du langage dans « l'élaboration d'une institution du sujet¹² ». Le conte représente un sujet

⁹ La satī est une divinité symbolisant le dévouement pour l'époux.

¹⁰ *Ibid.* Texte original, p. 448 : « tadākanyārtha sāvādītprasanno mayicetprabhuḥ | tājīvatveṣa bhartā me dhārmikaśva sadāstviti | evamastvakṣato jīvanuttiṣṭhatveṣa te patiḥ | dhārmikaśvāstu rājāsya vīraketuśva tuṣyatu | ityuktavatyanālakṣyamūrtau śarva nabhaḥsthite | uttasthāvākṣatāṅgo'tra cauro jīvamstadaiva saḥ ».

¹¹ *Ibid.*, p. 119. Texte original, p. 449 : « jñātavṛttāntatuṣṭaśva tadaivānāśya tam nṛpaḥ | ekavīraṃ vīraketuśvauram senāpatiṃ vyadhāt ».

¹² Judith Butler, *La Vie psychique du pouvoir : L'assujettissement en théories*, Éditions Léo Scheer, Paris, 2002, pp. 23-24.

coupable sur le plan juridique et illustre la manière dont ce sujet sera transformé à l'égard de la loi. Judith Butler revient sur la question du sujet coupable : « devenir sujet, c'est avoir été présumé coupable, puis jugé et déclaré innocent ; et cette déclaration est le fait d'une répétition : le sujet est continuellement impliqué dans un processus d'acquiescement, car il sait que son statut est précaire¹³ ». Dans ce processus d'acquiescement, Butler retrouve la présence d'un langage de répétition ; une répétition du langage performatif est utilisée dans les fictions politiques pour mettre à l'épreuve le sujet sur le plan juridique et pour confronter le sujet « précaire » à une forme d'autorité. La répétition d'un langage qui va contribuer à l'élaboration d'une « institution du sujet » est introduite dans les recueils de récits à enchâssement pour faire apparaître l'action juridique exercée par l'autorité dans la société indienne médiévale. Les récits enchâssés offrent ainsi des exemples d'application de la loi et de contournement de la loi mis en place par l'auteur.

b) Dévoilement des actions secrètes dans le récit enchâssé : jouissance de l'interdiction et confrontation à la norme

Le Décameron rassemble des fictions politiques et des exemples de l'usage des lois sociales dans une collectivité. Nous retrouvons l'assimilation d'un langage politique employé par une communauté qui analyse la conduite des sujets en fonction des lois en vigueur dans une société et des lois morales. Un jugement est pratiqué autant dans l'espace privé que dans l'espace public. Les personnages créés par la *brigata* vont être fréquemment confrontés à la loi. Dans le *Vetāla*, la fille du marchand exprime son désir pour le voleur en dehors de la loi. Le désir en étant confronté à la loi morale influence le sujet qui tente de s'affranchir d'un encadrement, mais dans le *Vetāla*, la fille du marchand finit par adapter son désir à la loi morale. *Le Décameron* contient aussi des récits dans lesquels le désir, en étant confronté à la loi, produit des actions spécifiques. Les personnages tentent fréquemment d'exprimer leur désir dans un espace en dehors de la norme. Dans la 10^e nouvelle de la IV^e journée, la jeune femme d'un médecin, Riccardo di Chinzica, choisit de chercher en dehors de l'espace conjugal le désir que son mari lui refuse : « en femme de tête et de grand caractère, afin d'épargner le bien du ménage, elle résolut de se jeter à la rue et de consumer les ressources d'autrui¹⁴ ». Cette « injonction » implicite à la conservation d'un patrimoine fondé par le mariage provoque son attachement pour un personnage hors-la-loi, un personnage proche de Ser Ciappelletto. Boccaccio développe toujours avec prolifération une description de l'infamie de ses personnages pour

¹³ *Ibid.*, p. 181.

¹⁴ Boccace, *Le Décameron*, op.cit., p. 420. Texte original, p. 388 : « E, si come savia et di grande animo, per potere quello da casa risparmiare, si dispose di gittarsi alla strada e voler logorar dello altrui ».

représenter des sujets qui vont nier la norme sociale dans ce système d'encadrement. En effet, il décrit dans cette nouvelle un personnage de « mauvaise vie » :

Ce jouvenceau s'appelait Roger d'Ayerols [Ruggieri d'Aieroli] : de naissance il était noble, mais il menait une si mauvaise vie, avait une si déplorable conduite, qu'il ne lui restait plus un seul parent, un seul ami, qui l'aimât un peu ou voulût le voir. Il passait dans tout Salerne pour un voleur infâme et pour l'auteur d'autres méfaits des plus indignes, ce dont la dame ne se soucia guère, le jeune homme lui plaisant par ailleurs¹⁵.

Ce portrait qui restitue le caractère « infâme » de Ruggieri d'Aieroli va avoir son importance dans la nouvelle. Il s'agit d'un portrait construit par le discours collectif, une identité construite en se référant à une norme sociale : « per tutto Salerno », c'est un homme infâme pour toute une communauté. Le désir exprimé par la femme du médecin est précisément suscité par l'interdit, par l'histoire sociale de son amant. Nous pouvons renvoyer à Lacan lorsqu'il aborde la question de la jouissance et de la loi pour compléter notre compréhension du désir exprimé par la protagoniste. Il affirme en effet : « la jouissance est interdite à qui parle comme tel, ou encore qu'elle ne puisse se dire qu'entre les lignes pour quiconque est sujet de la Loi, puisque la Loi se fonde sur cette interdiction même¹⁶ ». La loi étant fondée sur cette interdiction du désir, les fictions politiques ne cessent de restituer les récits d'une interdiction. Le désir de l'interdiction peut évoluer aussi vers un désir de normalisation dans la mesure où elle souhaite que son amant renonce à ses méfaits : « elle entreprit de le blâmer de sa vie passée, et se mit à le prier de renoncer pour l'amour d'elle à ces choses-là¹⁷ ». Le discours produit par cette dernière fait intervenir l'imprécation en proposant un échange économique. Parce qu'il était un « voleur infâme », elle veut annuler son désir de corruption en construisant une relation économique. La pensée bourgeoise et moraliste encadre les désirs dans *Le Décameron* dans la mesure où elle fait référence à la politique transmise par la *brigata*, celle d'une émergence de la bourgeoisie qui va illustrer de nouveaux rapports entre les hommes et les femmes.

Dans les recueils à enchâssement, nous retrouvons la prédominance d'actions secrètes (économiques et sentimentales) qui sont influencées par la politique d'encadrement de la société. La trame du conte évolue avec l'intervention d'un élément extérieur qui va mettre en

¹⁵ *Ibid.* Texte original, p. 389 : « Era costui chiamato Ruggieri d'Aieroli, di nazione nobile ma di cattiva vita e di biasimevole stato, in tanto che parente né amico lasciato s'avea che ben gli volesse o che il volesse vedere ; e per tutto Salerno di ladronecci o d'altre vilissime cattività era infamato, di che la donna poco curò, piacendole esso per altro, e con una sua fante tanto ordinò che insieme furono »

¹⁶ Jacques Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 821.

¹⁷ Boccace, *op.cit.*, p. 421. Texte original, p. 389 : « la donna gli cominciò a biasimare la sua passata vita e a pregarlo che, per amor di lei, di quelle cose si rimanesse ».

péril la relation secrète entre la femme du médecin et Ruggieri d'Aieroli. Nous pouvons retrouver la fictionnalisation d'un acte manqué : Ruggieri boit accidentellement la potion du chirurgien conçue pour un patient. Le geste de l'amant compromet le secret et donc peut être visible sur le plan politique. Sa présence en tant que corps inanimé est plus problématique qu'en tant que corps animé. Ainsi, suivant le conseil de sa servante, son amante le porte dans un coffre devant la boutique du voisin menuisier. Son choix de le placer dans un coffre rejoint son désir de cacher l'action contraire à la norme et l'interdiction qui est pourtant inhérente à la loi. Pourtant, l'action de dissimulation échoue et l'action cachée ressurgit avec une plus grande ampleur. Ruggieri sort du coffre, de cet encadrement matériel, symbolisant un encadrement bien existant dans la société, il se trouve piégé par sa propre identité et par le contexte dans lequel il se trouve. Il est accusé d'avoir volé le coffre et il est conduit devant la Justice par les voisins qui l'ont vu : « Mené par eux devant le recteur, et tenu comme il l'était de tous pour un très mauvais garçon, il fut sans délai soumis à la question et avoua qu'il était entré chez ce prêteur afin de le voler ; sur quoi le recteur pensa qu'il convenait sans trop attendre de le faire prendre par la gorge¹⁸ ». Ruggieri est menacé par la prédominance d'un discours collectif (son identité le dessert « malvagissimo era da tutti tenuto ») et par l'injonction à la réponse (« messo al martorio »). L'identité considérée comme contraire à la norme sociale et le langage du litige entraîne directement une condamnation dans les contes sanskrits et dans les récits de Boccaccio et de Chaucer. Les récits enchâssés racontent toujours comment le langage normatif produit un acte de punition. C'est parce qu'il y a cette menace d'une loi punitive que le langage devient performatif.

La suite de la nouvelle prend la forme d'une enquête dans laquelle un personnage va chercher à retrouver des éléments de vérité (des preuves) pouvant transformer le jugement et « contrefaire » la situation. L'investigation est menée par la servante qui prend connaissance des faits connus par les villageois influencés par la réputation du personnage, elle tente de comprendre la manière dont le personnage s'est trouvé inculpé de vol en participant activement à une collecte de discours (elle rassemble les voix pour transformer une sentence). Ruggieri se trouve mêlé à un acte de vol (le vol du coffre du meunier par les usuriers), alors qu'il était à l'intérieur de ce coffre, inconscient. Il participait à un vol en toute passivité, mais c'est son identité (son passé de « voleur » qui construit la culpabilité du sujet). La connaissance de la

¹⁸ *Ibid.*, p. 425. Texte original, p. 393 : « davanti al rettore menatolo, per ciò che malvagissimo era da tutti tenuto, senza indugio messo al martorio, confessò nella casa de' prestatori essere per imbolare entrato ; per che il rettore pensò di doverlo senza troppo indugio fare impiccar per la gola »

vérité sert, dans ce cas de figure, de lutte contre l'application d'un jugement. L'enquête est menée par les deux femmes qui ont agi aux dépens de l'amant, la dame et la servante : « Comprenant enfin parfaitement ce qui s'était passé, la dame fit part à sa servante de ce qu'elle avait ouï dire au médecin ; puis elle la pria de faire son possible pour secourir Roger, car elle seule pouvait tout à la fois, si elle le voulait bien, sauver Roger et préserver l'honneur à sa maîtresse¹⁹ ». La servante devient « le bras » de sa maîtresse puisqu'elle agit en suivant son enseignement. Dans le système féodal, la servante est considérée comme une subalterne : elle n'agit pas en son nom mais pour sa maîtresse. Pour innocenter Ruggieri, la stratégie de la substitution est à nouveau utilisée comme dans le *Pañcatantra* et dans d'autres récits du *Décameron*. La servante se présente comme l'amante de Ruggieri pour restituer une vérité et en même temps maintenir le silence de l'adultère. Ruggieri est innocenté parce qu'une parole extérieure a su parler en son nom et produire un raisonnement, une restitution « proche de la vérité » des actions pour transformer une situation. La restitution d'actions normatives et d'actions contre la norme dans le récit enchâssé peut nous amener à nous interroger sur la signification du récit enchâssé produit dans le récit-cadre par une « présence orale ». Nous pourrions nous demander si le récit enchâssé ne serait pas une réponse à cet encadrement (autant l'encadrement d'une société que l'encadrement des récits). Il pourrait ainsi être envisagé comme un réservoir d'actions multiples permettant de construire un panorama d'exemples d'interventions de personnages (envisagés en tant que sujets politiques). L'exemple de la figure du marginal est intéressant dans ce contexte puisqu'il permet de mettre en tension le discours normatif présent dans les fictions de notre corpus. Il permet aussi de développer une réflexion sur la mise en place d'actions normatives dans ces œuvres qui mettent en relation des récits enchâssés.

2. Un enchâssement d'actions contre la norme : l'écriture de la conduite et la figure du marginal de Chaucer à Pasolini

Dans les recueils à enchâssement, un conte peut être amené à transmettre des exemples d'actions contre la norme qui contribuent à la construction d'un fantasme et d'un désir de contestation. L'acte même de raconter est insufflé par le désir de raconter et à la fois le désir d'échanger. Les contes enchâssés dans les recueils transmettent des exemples d'expériences

¹⁹ *Ibid.*, p. 427. Texte original, p. 395 : « La donna allora comprendendo ottimamente come il fatto stava, disse alla fante ciò che dal medico udito avea, e pregolla che allo scampo di Ruggieri dovesse dare aiuto, si come colei che, volendo, ad una ora poteva Ruggieri scampare e servir l'onor di lei. La fante disse : - Madonna, insegnatemi come, e io farò volentieri ogni cosa »

populaires d'encadrement de la loi et de désobéissance. Parce qu'il demeure dans les sociétés décrites dans les recueils médiévaux un encadrement juridique des hommes, le récit va contribuer à mettre en crise cet encadrement avec l'exemple de la figure du marginal (très fréquente dans les fictions populaires). Si nous avons pu identifier à plusieurs reprises dans les contes la figure du voleur qui est confrontée à plusieurs encadrements et qui agit dans la négation de la loi (en introduisant son propre rapport avec la loi), il est possible de retrouver une autre figure similaire, celle du marginal. « The Cook's Tale » (« Le Conte du Cuisinier ») de Chaucer restitue ce que le Cuisinier dans son prologue nomme « un canular monté dans notre ville²⁰ ». Ce récit envisagé comme un canular (une farce burlesque) se focalise sur la conduite d'un apprenti londonien qui fait écho au propre portrait du Cuisinier (dont la conduite sera réprimandée par l'Économe dans la suite du récit-cadre). Chaucer enchâsse les jugements au même titre que les récits. Ce canular introduit la question de l'ivresse dans « The Cook's Tale », mais une ivresse de l'instant vécue par Perkin (Pierrot le séducteur). Ce personnage adopte une conduite contraire à la rigueur morale et recherche plutôt le divertissement et l'abondance en éloignant dans son rapport avec le réel tout ordre social. Perkin est tourné vers la recherche de l'éros : « il était plein d'amour, de galanterie / Comme l'est un ruche fleurant bon miel²¹ » et vers l'expression d'une désinvolture : « il était de toutes les noces, chantant, sautillant²² ». Sa conduite est analysée lorsque la figure du patron intervient dans le récit. Le patron s'affirme en tant qu'observateur. Dans *Les Contes de Canterbury*, le thème du visible et du non visible demeure une constante, cette thématique est répétée et s'inscrit dans le mouvement général de l'enchâssement. L'action cachée de Perkin finit par être identifiée dans ce conte qui fictionnalise « une institution du sujet ». Le sujet est rendu coupable par le regard d'une autorité :

Il dépensait sans compter, loin des regards indiscrets. / Son patron s'en aperçut, dans ses comptes, / Plus d'une fois il trouva sa caisse vide. Il est clair qu'avec tel apprenti, / Qui pense au jeu, aux femmes et aux rencontres, / Son patron au travail en est pour les frais / Sans même avoir part aux festivités²³.

L'action secrète de l'apprenti est racontée dans la société de Chaucer qui instaure une répression par le regard. Il s'agit d'un récit qui restitue un manquement à la règle, un penchant

²⁰ Geoffrey Chaucer, *Les Contes de Canterbury*, op. cit., p. 147. Texte original, p. 84 : « A litel jape that fil in oure citee »

²¹ *Ibid.*, p. 147. Texte original, p. 85 : « He was as ful of love and paramour / As is the hyve ful of hony sweete »

²² *Ibid.* Texte original : « To hoppe and synge and maken swich disport ».

²³ *Ibid.* « Of his dispense, in place of pryvetee. / That fond his maister wel in his chaffare, / For often tyme he foond his box ful bare. / For sikerly a prentys revelour / That haunteth dys, riot, or paramour, / His maister shal it in his shoppe aby, / Al have he no part of the mynstralcy ».

pour une déviance de la norme dans la mesure où le personnage dérobe des sommes d'argent pour adopter une conduite personnelle qui associe le désir et le pécule pour produire une exubérance de l'action. Le patron représente le contrôle et se trouve confronté à un vide économique, à une duperie qu'il ne peut approuver. Parce qu'il voit avec le regard de la répression cette duperie, le patron réagit et agit. Il veut exercer un pouvoir de transformation que lui confère son autorité patronale et il veut que cesse cette vision de la désinvolture. Le patron s'inscrit dans une politique de la conservation alors que l'apprenti agit en contradiction en adoptant une politique de la consommation. Perkin se distingue de la figure du patron mais demeure, lui aussi, le reflet d'un système marchand décrit par Chaucer. L'auteur propose ainsi la rencontre entre deux conduites (le patron qui conserve et Perkin qui consomme et vit dans l'excès). Une esthétique de l'opposition est mise en œuvre par l'auteur qui aspire à l'écriture de situations burlesques pour ce conte identifié comme un « canular ». Parce que cette opposition entre les deux hommes crée des tensions, Chaucer finit par introduire le langage performatif et normatif du patron dans son récit²⁴ :

Mais finalement son patron s'avisa, / Un beau jour qu'il cherchait son contrat, / D'un proverbe qui dit exactement : « Mieux vaut rejeter du tas la pomme pourrie / Que de la laisser pourrir tout le reste. » / Ainsi en va-t-il d'un employé douteux. / Le mal est moins grand de le faire partir / Que de le laisser corrompre les autres. / Le patron lui donna donc son congé, / Le mit dehors en l'envoyant au diable²⁵.

L'action de rejet du patron semble déterminée par son propre rapport avec la norme (le patron structure son langage en fonction d'une norme marchande), mais surtout par les règles de la société précapitaliste décrite par Chaucer. Les liens « contractuels » dont dépendent les individus entre eux sont décrits par Chaucer par l'emploi d'un vocabulaire précis : l'usage du mot « contrat » (« papir ») qui lie les deux hommes et l'acte de donner congé (« yaf hym acquitance »). Le patron appuie son discours sur un proverbe (comme dans les recueils sanskrits qui font usage des proverbes pour commenter l'action) et justifie le rejet rédhibitoire de l'employé qui n'est pas envisagé comme un exemple de conduite, mais comme un danger capable d'influencer la communauté. Les contes restituent de nombreux « contre-exemples » : les hommes « infâmes » et les hommes qui souhaitent s'affranchir de la loi morale. Ces « contre-exemples » ont leur place dans les récits enchâssés : ils sont rendus visibles par l'enchâssement qui donne une visibilité à ces actions en fonctionnant comme un cadre juridique.

²⁴ Le langage du patron traduit un désir de pouvoir immédiat et une contestation de la conduite de Perkin.

²⁵ *Ibid*, p. 148. Texte original, pp. 85-86 : « But atte laste his maister hym bithoghte, / Upon a day, whan he his papir soghte, / Of a proverbe that seith this same word : / “Wel bet is roten appul out of hoord / Than that it rotie al the remenaunt.” / So fareth it by a riotous servaunt; / It is ful lasse harm to lete hym pace, / Than he shende alle the servantz in the place. / Therefore his maister yaf hym acquitance, / And bad hym go, with sorwe and with meschance! ».

C'est une recherche de visibilité qui est revendiquée dans le texte de Chaucer, la visibilité de l'action en dehors de la norme. Dans ce conte, Chaucer illustre aussi la manière dont une figure d'autorité va « justifier sa domination » en commentant le « comportement » et l'action du sujet. Jean-Pierre Cléro restitue un classement des différentes formes d'autorité à partir des analyses de Max Weber. Il identifie trois formes d'autorités : « l'autorité du pouvoir traditionnel, l'autorité du chef charismatique, et puis l'autorité qui s'impose en vertu de sa « légalité » supposée en raison de la croyance en la validité d'un statut légal et d'une compétence « positive » fondée sur des règles établies rationnellement²⁶ ». Ces différentes formes d'autorité vont être fictionnalisées et intervenir en produisant un discours de contrôle. En restituant un contexte religieux ou économique, Chaucer décrit des figures de « chef charismatique » qui vont exercer un pouvoir de contrôle et d'encadrement. Nous pouvons aussi penser au « chef » qui reçoit les récits enchâssés des pèlerins et « encadre » les actes de narration dans le récit-cadre. Une fonction de chef est créée à partir du moment où les règles de la narration sont établies. Dans les contes de Chaucer, ces figures qui représentent le « pouvoir traditionnel » dans les églises et dans la société sont décrites dans l'exercice de leur pouvoir.

Dans « *The Cook's Tale* », les règles établies par la société et par le statut de marchand servent à légitimer l'action d'encadrement du patron. Son autorité est validée sur le plan social et il veut précisément la renforcer en faisant usage du règlement. Le proverbe utilisé par Chaucer traduit la volonté de création d'un sujet irréprochable au regard de la norme. Dans ce proverbe, la volonté de contrôler les individus et de réprimer une conduite déviante est introduite à partir de la question du délit. Le rejet d'une conduite déviante est influencé par l'idée d'une influence néfaste sur la communauté. Le patron applique le langage de l'autorité, il est identifié en tant que « chef » (celui qui contrôle) et c'est par le rejet qu'il exprime son contrôle. Le patron utilise un langage idéologique qui restitue sa conception de la société et adopte un jugement de la conduite en observant son apprenti. Finalement, l'action de rejet du patron n'est opérante que dans son propre espace. Le conte ne se conclut pas sur la transformation de l'apprenti, mais sur la poursuite de sa conduite. Perkin va rechercher un double qui pratique des actions similaires aux siennes. Il va trouver refuge chez un complice qui adopte la même conduite : « Pierrot fit porter son lit, ses affaires, / chez un compère du même acabit²⁷ ». Le conte restitue deux mouvements opposés : l'action normative et l'action contre la norme. Excessivement court, il n'entraîne pas de commentaires spécifiques et semble

²⁶ Jean-Pierre Cléro, *Qu'est-ce que l'autorité ?*, Paris, Vrin, 2007, p. 35, n. 1.

²⁷ Geoffrey Chaucer, *Les Contes de Canterbury*, op. cit., p. 148. Texte original, p. 86 : « Anon he sente his bed and his array / Unto a compeer of his owene sort ».

servir d'intermède avant la poursuite de la narration d'autres contes du récit-cadre. Nous pouvons envisager que le récit enchâssé contiendrait les fantasmes du sujet politique qui doit faire face à la loi dans la société et exprime le désir de s'affranchir d'une loi sociale. Dans le récit-cadre, le récit enchâssé se place dans un mécanisme de contrôle des sujets qui sont envisagés sur le plan juridique.

Pasolini adapte « The Cook's Tale » des *Contes de Canterbury* en introduisant un hommage aux films de Charlie Chaplin. Pasolini développe le personnage du marginal en s'inspirant des films de cet acteur burlesque emblématique qui selon lui « ne peuvent se définir par soustraction uniquement, dans une sorte de phénoménologie négative²⁸ ». Il trouve des éléments analogues entre le récit sur la marge de Chaucer et les films muets de Chaplin centrés sur le revers de l'action normative. Perkin, interprété par Ninetto Davoli adopte un jeu similaire (fig. 54) à celui du *Tramp* pour insister davantage sur l'effet comique du récit, bien que le conte de Chaucer ne soit pas traité avec autant de dérision. En choisissant d'adapter *Les Contes de Canterbury*, Pasolini exprime sa volonté de mettre en relation des récits opposés abordant des thèmes communs comme celui de la débauche et de la marginalité. Il peut ainsi représenter différentes possibilités d'actions et transmettre sa propre interprétation des récits.

Ainsi, le choix du registre comique dans « The Cook's Tale » s'oppose au récit du Vendeur d'indulgence (« The Pardoner's Tale ») dans lequel la débauche entraîne la propre destruction des personnages, alors que les actions de débauche de Perkin sont liées à l'expression d'un élan vital. Martin Green souligne le fait que la variation dans le traitement de certains récits provoquerait la production d'une interprétation différente. Il remarque ainsi : « La différence de style entre le conte du Vendeur d'indulgences et du Cuisinier fait ainsi ressortir un schéma moralement différencié et insiste aussi sur le fait que le jugement moral est une question de point de vue²⁹ ». En filmant les actions de Perkin, Pasolini représente davantage les actions de répression qui limitent les initiatives du personnage, qui contrairement aux trois hommes du « Conte du Vendeur d'indulgences » n'agit pas pour anéantir les autres en étant obnubilé par le gain. Perkin semble agir avec innocence et finit par être rattrapé par la moralité et la loi.

²⁸ Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976, p. 230. *Empirismo eretico* (1972), Milano, Garzanti, 2000, p. 271. « i films di Chaplin si possono definire soltanto per sottrazione, in una specie di fenomenologia negativa ».

²⁹ Nous traduisons : Martin Green, « The Dialectic of Adaptation : The Canterbury Tales of Pier Paolo Pasolini », in *Literature/Film Quarterly*, volume 4, n°1, Hiver 1976, p. 50. « The contrast of styles in the Pardoner's and Cook's tales thus projects a schematic moral contrast but also emphasizes the degree to which moral judgment is a function of perspective ».



Fig. 51



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55



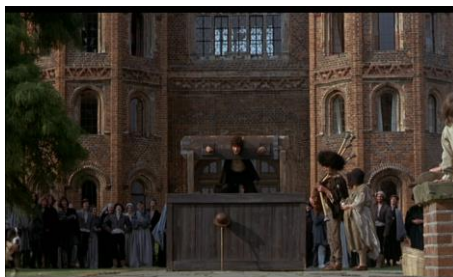
Fig. 56



Fig. 57



Fig. 58 à 60



Dans le film de Pasolini, les premières images restituent les mêmes rapports conflictuels avec la norme : le patron rejette Perkin en multipliant les invectives. Pasolini crée un personnage plus moderne et parodie une scène célèbre du *Cirque* de Charlie Chaplin, lorsque son personnage affamé mange le *hot dog* d'un enfant et tente d'échapper à la police à cause de ce geste autant comique que désespéré. Pasolini semble adopter la même démarche que dans *La Ricotta* qui est la rencontre entre l'Ancien et le Moderne avec le recours à la métafiction et à l'hommage cinématographique. Il propose un montage d'images en accéléré en référence au cinéma burlesque américain qui fait souvent intervenir un héros confronté à la loi d'un pays tentant de survivre malgré cette loi.

Dans « The Cook's Tale », l'accélération de l'image intervient alors que la police (à l'uniforme anachronique) poursuit Perkin qui a commis un délit sous les yeux de ceux qui appliquent la loi. L'intervention du registre comique a des conséquences sur le récit : en poursuivant Perkin la police tombe dans un piège et s'écroule dans la mer. La comédie invite le spectateur à rire de l'autorité. Parce qu'ils sombrent dans le ridicule, les policiers perdent leur « force symbolique » et le personnage du marginal est représenté en tant que force de résistance. Cet épisode filmé par Pasolini restitue un comique de répétition. Les actions du marginal ne sont jamais conformes aux lois et à la norme ; il n'est jamais accepté en tant que sujet désirant. Dans une autre scène, son appétit lui est reproché. Il attend derrière plusieurs pauvres hommes pour qu'on lui serve son repas (fig. 52) dans un plan moyen qui insiste sur les aspirations d'abondance du personnage (qui à la différence des autres hommes porte un bol d'une taille excessive). Les hommes d'Église lui reprochent cette différence d'attitude, ce geste de démesure que lui insuffle son innocence. Ils lui reprochent sa volonté d'abondance qui est une expression de son désir. Dans un plan buste, le jeune homme boit avec avidité la soupe qui lui est servie et en redemande immédiatement. Les réactions soudaines des hommes d'Église sont montrées en plan rapproché (fig. 53) : leurs visages expriment le jugement et la négation alors que nous retrouvons sur le visage du marginal l'expression de la crainte et de la peur de la répression. Le registre comique annule les conséquences tragiques habituelles qui succèdent à l'application de la norme : le personnage poursuivi par le moine dans les rues (dont les plans moyens sont identiques à ceux du début de l'action avec les policiers) est sauvé par sa ruse puisque le moine tombe à son tour dans la mer. Le rire annule l'espace d'un instant les situations de domination de la loi et de l'autorité sociale.

Après cette succession de *gags* qui s'éloigne du récit de Chaucer ou peut-être qui développe certains aspects du caractère du personnage que Chaucer n'aurait pas songé à développer, Pasolini filme le Perkin noceur, il « était de toutes les noces, chantant, sautillant ». Le personnage intervient dans un autre espace, le lieu de la célébration d'un mariage : Pasolini filme la morosité de l'épouse assise à côté de son époux. Lorsque Perkin intervient et rentre dans la danse en exprimant une forme de légèreté et d'innocence, le visage de l'épouse s'illumine transformé par le rire. Le mariage en tant qu'institution normative assombrit le visage de l'épouse, mais la vision de cette légèreté et d'une expression de la joie lui permet d'affronter l'autorité par le rire. Parce qu'elle a réussi à rire de la norme sociale, l'épouse rejoint Perkin dans la danse et abandonne son époux qui pleure dans les bras du *pater familias*. La chute comique de cette séquence va à nouveau installer un fantasme de destitution de l'autorité dans la mesure où le gâteau de mariage tombe sur l'époux qui a subi les maladroites de Perkin. Pasolini reprend dans ce passage un répertoire de situations comiques du cinéma muet pour aborder la résistance et la désinvolture face à l'existence d'une norme sociale. Parce qu'il a agi avec cette désinvolture, Perkin est rejeté et entraîné dehors par le père de l'époux. Il a, à nouveau, enfreint les règles d'une société patriarcale dans laquelle le patron, l'homme d'Église, et le père de famille refusent sa légèreté et sa désinvolture. Perkin agit en tant que corps désirant, mais se retrouve confronté aux règles sociales. Il est un « corps exposé au façonnement et à la forme sociaux » comme le souligne Butler lorsqu'elle aborde le rapprochement entre le corps et la politique :

Être un corps, c'est au contraire être exposé au façonnement et à la forme sociaux, ce qui fait de l'ontologie du corps une ontologie sociale. En d'autres termes, le corps est exposé à des formes articulées socialement et politiquement ainsi qu'à des exigences de sociabilité – au nombre desquelles, le langage, le travail et le désir – qui rendent possibles la persistance et l'épanouissement du corps³⁰.

L'innocence de Perkin le pousse à agir en s'élançant dans la vie sociale, mais son innocence se heurte toujours à des injonctions qui limitent son action. Pasolini cherche toujours à représenter l'innocence des personnages joués par Ninetto Davoli pour illustrer l'incompatibilité entre l'idéal et le réel. Le rejet du personnage sur le plan social se poursuit dans le cercle familial du personnage imaginé par Pasolini, cette scène ferait sans doute écho au schéma familial de Pasolini (l'autorité de son père et la bienveillance de sa mère). En effet,

³⁰ Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, traduit de l'anglais par Joëlle Marelli Paris, Zones, 2010, p. 8. *Frames of War. When Is Life Grievable ?*, London, Verso, 2009, p. 3. « To be a body is to be exposed to social crafting and form, and that is what makes the ontology of the body a social ontology. In other words, the body is exposed to socially and politically articulated forces as well as to claims of sociality-including language, work, and desire-that make possible the body's persisting and flourishing »

le père réprimande Perkin avec la virulence du langage (qui est quasiment absent dans les séquences précédentes) : « ton patron t'a renvoyé, tu es la ruine de ta famille ! Ta mère a dû me tromper avec un italien³¹ ». Le père réagit comme un *padrone* et lui refuse à son tour le repas (que Perkin cherche depuis le début). Le personnage de la mère comme celui de l'épouse lui offre au contraire ce que les personnages masculins lui refusent : la mère lui apporte le repas comme l'épouse lui avait apporté l'expression d'un désir. La mère lui dit : « Mange, mais que ton père ne te voie pas. Cherche un autre travail dès demain. Promets-le, pour l'amour de Dieu³² ». La mère ne produit pas la même violence dans le discours, mais choisit aussi d'employer le discours de l'injonction pour faire en sorte que son fils se confronte à une norme sociale.

En s'inspirant du recueil de Chaucer, Pasolini insiste sur la représentation de toutes les figures d'autorité présentes sur le plan social. Il semble qu'il ait voulu aborder la question de l'autorité dans son ensemble, de l'espace privé à l'espace public dans une société précapitaliste. Kojève insiste sur l'autorité parentale dans son essai sur *La notion d'autorité* : « L'autorité qui lui paraît la plus essentielle est celle du père (ou de la mère, mais celle-ci est toujours traitée entre parenthèses) sur ses enfants ; à ce type d'autorité se rattachent quelques autres comme l'autorité des vieillards sur la jeunesse, l'autorité de la tradition et de ceux qui la détiennent³³ ». Perkin se trouve confronté à différentes formes d'autorité contre lesquelles il ne peut qu'exprimer son propre langage. L'innocence du personnage se situe précisément dans son impossibilité de construire un langage autoritaire dans la mesure où il construit le langage de la légèreté. C'est précisément dans la suite du film de Pasolini que nous retrouvons des éléments du conte de Chaucer. En effet, Perkin trouve un travail : il doit lustrer les œufs de son patron. Dans cette scène, l'hommage au cinéma muet permet à Pasolini de construire une image caricaturale du patron (fig. 56) qui hausse les épaules et exprime une supériorité physique et brutale. Pasolini insiste sur la séparation entre l'univers du patron et l'univers poétique de Perkin avec l'exemple des œufs que Perkin fait tomber sans les casser. Le patron reproduit le geste de Perkin mais casse les œufs. Ce geste traduit la différence visible entre les deux

³¹ Pier Paolo Pasolini, *Les Contes de Canterbury*, op.cit., [46 : 01]. « Sei stato licenziato vero ? Tu sei da sicura la rovina della tua famiglia ! Sono certo che tua madre mi a messo le corne con un italiano ! Va subito dormire senza cena ! Brutto lazzarone ! » Dans ce dialogue, nous pouvons déceler l'humour de Pasolini qui n'hésite pas à montrer au spectateur qu'il s'amuse en réécrivant les histoires imaginées par le poète anglais et en insérant des formules humoristique s'inspirant de sa propre réalité. Il joue dans ce contexte avec les stéréotypes qui constituent la base de nombreuses trames comiques.

³² *Ibid.*, [46 : 32]. « Mangia figlio moi ma non fatti vedere da papà. Mi raccomando vero domani va a cercare un nuovo lavoro. Prometilo in nome del signore ! »

³³ Jean-Pierre Cléro, *op. cit.*, p. 35

personnages : la légèreté de Perkin échappe à la rudesse du patron. C'est parce que le patron s'absente que Perkin est tenté par le jeu (comme dans le conte de Chaucer). Il délaisse son travail pour devenir oisif, jouer aux dés et séduire son camarade de jeu (fig. 55). Cette expression du renoncement à la règle est observée par le patron qui licencie Perkin et utilise les mots de Chaucer : « Il faut jeter la pomme pourrie avant qu'elle pourrisse les autres³⁴ ». En plan moyen, Perkin reproduit à nouveau un geste de désinvolte : il casse les œufs. Il détruit la marchandise et se trouve par la suite admiré par ses camarades de jeu.

La dernière séquence du « Cook's Tale » est consacrée à la question du désir. Son camarade de jeu le mène vers son épouse qui est aussi une prostituée. Pasolini filme la rue dans un contexte moyenâgeux qui semble proche des rues romaines fréquentées par les prostituées filmées dans *Mamma Roma* par exemple. Perkin dans le lit du jeune couple (fig. 58) fait un rêve qui exprime son propre désir de légèreté et d'expression d'un naturel de la corporalité. Dans la salle où se trouvait le banquet du mariage, Perkin danse au milieu de femmes nues accompagnées par la musique (fig. 57). Le rêve de Perkin représente par la même occasion son rapport avec la loi : il agit en tant que sujet désirant dans un cadre politique, c'est-à-dire qu'il exprime un désir de l'interdiction dans son inconscient, une interdiction insufflée par la loi. Il agit dans le présent du désir, en dehors de la norme du mariage, du travail et de la famille. Pourtant, la comédie de Pasolini cesse dans cette chambre (le lieu où le personnage peut rêver dans le lit d'un couple qui devient le lieu d'une arrestation) ; Perkin est finalement condamné par deux policiers (fig. 59) : « Perkin le farceur ! Au nom de la loi, je t'arrête ! Suis-moi à la prison de Londres en attendant le procès³⁵ ». Face à ces paroles, à ce langage de la norme, Perkin chante, mais propose un chant de détresse et en même temps maintient sa poésie de la légèreté. Les dernières images de ce récit adapté par Pasolini sont celles de Perkin maintenu prisonnier sur la place publique (fig. 60), mais sa voix continue de chanter, il maintient un sourire identique exprimant une forme de résistance face à l'Autorité. Pasolini a proposé une écriture personnelle du conte de Chaucer qui est surtout centré sur le licenciement du patron. Il semble que Pasolini ait voulu se libérer du discours de l'autorité en créant une figure de résistance face à l'autorité, une résistance avec la légèreté et le rire. Il n'a pas adapté

³⁴ Pier Paolo Pasolini, *Les Contes de Canterbury*, op.cit., [49 : 37]. « Meglio buttare subito la mela marcia prima che marciscano anche le altre ».

³⁵ *Ibid.*, [51 : 47]. « Perkin detto il festaiolo ! In nome de la legge, ti dichiariamo in arreto. Seguici in carcere di Londra in atesa del processo ».

le récit-cadre du recueil littéraire de Chaucer afin de rompre avec un encadrement littéraire précis et a aussi voulu dans le récit enchâssé introduire son propre fantasme de résistance.

3. Le récit enchâssé ou le récit de l'action cachée (le meurtre et la punition du hors-la-loi)

L'une des caractéristiques du récit enchâssé, c'est sa capacité à rendre visible les actions cachées du hors-la-loi. Ce récit rendu présent par la voix dans le récit-cadre met en avant les possibilités d'actions du sujet lorsqu'il est confronté à la loi. Le narrateur du récit-cadre en révélant les actions masquées construit un récit en mesure de combler le manque d'informations. Le récit enchâssé restitue et développe ce qui n'est pas visible à première vue. Ainsi, les fictions littéraires et filmiques de notre corpus se focalisent sur le parcours du hors-la-loi et sur sa traque de la même façon que le récit-piège restitue la traque d'un sujet avec l'usage du discours.

a) Raconter le récit d'un hors-la-loi : du fait divers au récit filmique

Dans *Les Mille et Une Nuits* de Miguel Gomes, Shéhérazade raconte le récit d'un personnage hors-la-loi qui est représenté dans sa fuite. En s'inspirant d'un fait divers, Gomes développe un récit sur le hors-la-loi qui fait écho au recueil de contes et à ses célèbres voleurs et criminels. Ce thème cher au conte lui permet de poursuivre sa réflexion sur la société dans laquelle il vit. La figure du criminel conduit le réalisateur à représenter une politique en train de se faire. Ce récit enchâssé complète ainsi les autres histoires racontés sur la crise au Portugal et rend visible d'autres aspects sur la question d'une pratique de la loi. Les moyens de contrôle et d'application de la loi interviennent sous différents aspects. L'épisode sur « Simão sem tripas » débute par l'approche d'un drone (fig. 62) alors que le personnage se cache dans la rivière pour échapper à la justice. C'est un homme qui apparaît sous ses traits les plus sauvages (fig. 61), tenant constamment à la main son fusil et allant même jusqu'à défier la nature lorsqu'il tente de viser un loup sauvage. Shéhérazade présente le personnage :

On raconte que dans un triste pays parmi les pays, cheminait fuyant la justice des hommes, un fils de chienne appelé Simão « sans tripes ». Près de 160 gendarmes battaient les montagnes depuis presque six semaines, à la recherche de cet homme. Sa mère l'avait nommé Simão en hommage à son père. Le surnom « sans tripes » lui avait été donné par les villageois, car Simão avait toujours été un enclé avec la peau

sur les os. Il s'était marié il y a 20 ans avec une femme du village voisin. Ils se sont beaucoup aimés et de cet amour naquit une fille. [...] un homme mauvais³⁶.

Nous pouvons reconnaître à travers cette description un personnage pasolinien (comme Accattone) ou bien « le pire des hommes » comme Ciappelletto dans *Le Décameron*. Ce personnage peut être comparé à un héros de *western* américain aux gestes malveillants. Le récit intègre en arrière-plan la question du crime, Gomes semble donner une représentation du mal faisant écho au texte de Bataille : « la mort étant la condition de la vie, le Mal, qui se lie dans son essence à la mort, est aussi, d'une manière ambiguë un fondement de l'être³⁷ ». La proximité de la mort dans la séquence contribue à mettre en avant une identité construite autour de la notion du mal qui est aussi présente dans les films de Pasolini et qui permet de construire un discours politique.

L'identité de Simão est définie à partir de son caractère mauvais puisque comme dans les nouvelles de Boccaccio, c'est la communauté qui lui a attribué un surnom et une identité bien définie de hors-la-loi. Le personnage se rapproche presque de l'animal dans certains passages du film dans sa volonté de survie en milieu sauvage. Le récit raconté par Shéhérazade met bien en tension le conflit entre la norme et le hors norme puisque Simão doit agir en dehors de la loi et c'est cet « en dehors de la loi » qui est montré dans le récit enchâssé. Le spectateur assiste à l'action cachée et à ce que l'autorité ne peut voir, même si les interventions policières sont multiples dans la séquence (ils échouent à plusieurs reprises avant la capture finale). Le récit enchâssé permet au spectateur d'assouvir ses penchants voyeuristes dans la mesure où il voit ce qui d'ordinaire ne peut être vu. Ainsi, les réalisateurs d'œuvres filmiques peuvent mettre en place un filmage qui place le spectateur dans une posture voyeuriste à l'image du lecteur, qui se trouve confronté à une œuvre à enchâssement dans laquelle les récits vont décrire des éléments que le lecteur et les personnages intradiégétiques ne sont pas censés connaître.

³⁶ Miguel Gomes, *Les Mille et Une Nuits. Le Désolé, 2, op.cit.*, [02 : 17]. « Fui informada que em um país triste entre os países, anda fugido da justiça dos homens, um filho de mãe chamado Simão “sem tripas”. Cerca 160 gendarmes estão a bater os montes há quase seis semanas, procurando por esse homem. O nomeou Simão em homenagem ao pai. O cognome “sem tripas” tinha-lhe sido dado pelos povos, porque Simão sempre fora um filho de uma cabra. Se casou aos 20 anos com uma mulher da vila vizinha. Eles se amavam muito e desse amor nasceu uma menina. [...] um homem mau ».

³⁷ Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1990, p. 24



Fig. 61 Simão le criminel



Fig. 62 Surveillance

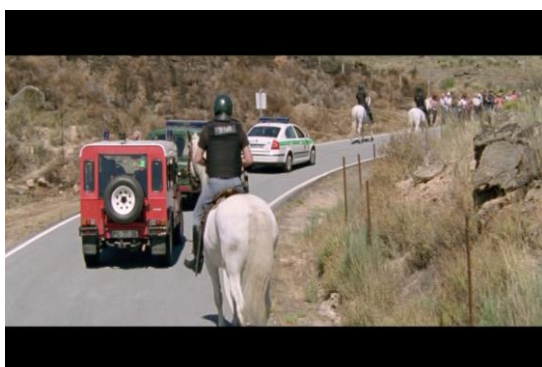


Fig. 63 et 64 L'arrestation



Fig. 65 Les acclamations



Fig. 66 « Simão, tu es le meilleur »

Nous pouvons retrouver au cinéma le cas d'un personnage de voyeur dans *Fenêtre sur cour* (1955) d'Alfred Hitchcock. Le spectateur partage avec le personnage principal son penchant voyeuriste et sa volonté de connaître la vérité. Il est question dans cet épisode sur la fuite de Simão de tenter aussi une démarche herméneutique dans la mesure où le spectateur ne peut que s'interroger sur le motif de la fuite du personnage, mais aussi sur les gestes de Simão montrés par la caméra. Il tente comme le fait Perkin dans *Les Contes de Canterbury* de Pasolini de chercher des ressources alimentaires. Il trouve d'abord l'appui d'un homme du village qui lui dit ces mots : « vous avez fichu en l'air votre vie ». Le dialogue entre le conducteur et Simão

explicite la traque et la fuite du personnage. Le spectateur prend connaissance de l'action de destruction du personnage qui par le langage est défini en tant que criminel, provoquant la destruction et se condamnant à la destruction :

- Les gendarmes veulent vous tuer.
- Je ne me suis pas tué, car j'ignore comment va ma fille.
- Votre fille va bien. Mais les autres sont mortes. [...]
- J'ai entendu dire que vous avez une liste de gens à tuer. C'est vrai ?
- C'est une bande de lâches. Ils ne savent que fouiner dans la vie des autres³⁸.

Le personnage fuit à nouveau et tente de survivre dans un environnement rural. Il devient de plus en plus sauvage et vit à l'écart dans un espace sans loi, dans un abri en pierre non loin d'un village. Une séquence onirique et sous certains aspects pasolinienne intervient dans l'espace sauvage : le personnage est entouré par trois femmes irréelles qui lui apportent le plaisir du corps (ces corps nus peuvent faire songer au rêve de Perkin qui danse au milieu d'une foule de femmes nues). Ce temps mort pendant une chasse à l'homme restitue toujours ce même rapport avec l'expression d'un désir exacerbé alors que « la loi » sévit. Dans l'obscurité, Gomes filme un banquet bucolique, celui de Simão qui mange de la viande sur une table éclairée par des chandelles entourée par des femmes illuminées par le feu. Elles servent l'aliment, elles apportent l'abondance recherchée par Simão. Cette séquence onirique n'était qu'une trêve puisque l'image suivante montre un drone (outil de contrôle moderne) poursuivre le personnage au milieu des montagnes. Le réalisateur ne fait que renforcer le contraste entre la nature paisible et la violence de l'outil technologique employé pour surveiller et contrôler les actions. Le thème du regard est d'autant plus fort dans ce passage. Le spectateur finit tout de même par être confronté à la violence à travers l'expérience du personnage pendant sa fuite ; ce personnage demeure sauvage et aux aguets comme un chasseur téméraire. Simão trouve le cadavre d'un homme : « Quitério ! T'as toujours été moche et méchant. J'ignore pourquoi on t'a tué, mais tu dois l'avoir mérité³⁹ ». Comme Ciappelletto dans *Le Décameron*, Simão ne pense qu'à voler l'argent du cadavre. Il ne se soucie pas du corps et même accepte la violence qui se présente sous ses yeux. Shéhérazade apporte avec ses commentaires une analyse de la fascination du mal :

La méchanceté des hommes mauvais est souvent vue comme une chose épique, guidée par des pouvoirs occultes et démoniaques. Mais qui connaît des salopards

³⁸ Miguel Gomes, *Les Mille et Une nuits, Le Désolé, 2*, op.cit., [08 : 29]. « Os gendarmes esperam te matar. - Não me matei porque não sei como está minha filha. - Sua filha está bem. Além dos outros, não há mortes. [...] – Soube que tem uma lista de pessoas para matar. É verdade ? - É uma única bandeja de lã. Sabem que fuçar na vida do outros ».

³⁹ *Ibid.*, [18 : 05]. « Quitério ! Sempre foste feio e mau. Não sei porque te mataram, mas deves tê-lo merecido ».

comme Simão « sans tripes » sait que le mal n'est qu'une tendance excessive à l'égoïsme. Ce sont des hommes qui ne marchent pas qui vont de l'avant. Rien de tout ça n'est grave pour eux : s'ils restent indifférents au monde, ils reconnaissent, à bon droit, que le monde leur prête peu d'attention et qu'il peut bien se passer d'eux⁴⁰.

Le discours politique de Shéhérazade tente de faire obstacle à une violence politique présente dans la société. Le portrait et l'analyse du caractère du personnage peuvent faire penser à l'indifférence des hommes de la troïka, mais cette fois il s'agit d'un homme de la foule qui agit en fonction de ses propres intentions. Ce n'est plus la pensée capitaliste mortifère qui est analysée dans cet épisode, mais bien la violence sauvage d'un individu centré sur l'action de destruction. Les intentions néfastes de Simão sont représentatives d'une société patriarcale qui peut conduire l'homme à agir selon son propre rapport avec la justice. C'est un geste de meurtre misogyne qui condamne Simão à fuir la société. Ce geste misogyne peut faire écho à l'action meurtrière de Shahryar. Nous retrouvons une similitude entre les figures de pouvoir et les sujets qui reproduisent une même politique du pouvoir. Son geste est celui d'une tentative de contrôle sur ce qu'il pense posséder de droit, c'est-à-dire la puissance masculine. Dans sa tentative de possession de l'espace naturel, Simão recrée le monde qu'il a connu. Dans cette nature sans trace humaine, il reproduit les jeux d'argent avec l'aide de galets. Sa situation de fugitif annule ce jeu d'argent. Il est seulement dans cette situation un créateur d'illusions. Il a perdu la « puissance » qu'il croyait posséder. Shéhérazade conclut son récit sur l'arrestation de Simão (fig. 63 à 66) :

On n'a jamais su si Simão a été aidé par quelqu'un pendant sa fuite ni pourquoi il s'est laissé arrêter chez lui sans opposer aucune résistance. Puisque cela reste un mystère, pour moi aussi, je ne pourrai t'en dire plus, ô, Roi bienheureux. Mais on raconte que sur le chemin du tribunal, la foule l'a escorté avec des cris d'encouragement et des salves d'applaudissements. Bien qu'il ait tiré sur son ex-femme, sa fille et deux autres femmes, Simão « Sans Tripes » fut soudainement considéré comme un héros pour avoir réussi à duper les autorités de la région⁴¹.

Le récit de Simão se conclut sur le commentaire de Shéhérazade qui est un « retour » dans le récit-cadre et dans le présent de la narration : elle y expose ses incertitudes sur le déroulement de la fuite de Simão et donc replace son récit dans un contexte de narration. Le

⁴⁰ *Ibid.*, [20 : 42]. « A ruindade dos homens maus é muitas vezes vista como uma coisa épica, guiada por ocultos e demoníacos poderes. Mas quem conhece sacanas como Simão “sem tripas” sabe que o mal é apenas uma tendência extrema para o egoísmo. São homens que não negociam, que vão frente. Nada disto para eles é grave : se permanecerem indiferentes ao mundo, reconhecem, com justiça, que o mundo lhes presta pouca atenção e que pode muito bem passar sem eles ».

⁴¹ *Ibid.*, [31 : 30]. « Nunca se concedeu se o Simão foi ajudado por alguém durante a sua fuga ou porque havia sido preso em casa sem oferecer resistência. Porquanto nenhum sabe, não te poderei dizer o venturoso Rei. Agora se diz que por a captura a caminho do tribunal, faz ver a popular começar com gritos de encorajamento e de aplausos. Apesar de ter alvejado a sua ex-mulher, a sua filha e duas outras mulheres, Simão “sem tripas” foi subitamente percebido um herói por ter conseguido ludibriar as autoridades da região ».

réalisateur imagine toujours que la narratrice (souvent mise en avant pour son omniscience) n'est pas en mesure d'avoir connaissance de tous les éléments. Shéhérazade remet sans cesse en question son propre statut de narratrice omnisciente en affirmant son incapacité à maîtriser le réel qui l'entoure. Gomes redéfinit en ce sens l'encadrement des *Mille et Une Nuits* puisque Shéhérazade est fréquemment confrontée à son impuissance. Il propose ainsi une lecture contemporaine du recueil arabe en questionnant le rôle de la narratrice et en insistant sur les actes de répression d'un pouvoir. Nous pouvons ainsi retrouver une remise en question de l'autorité telle qu'elle est habituellement envisagée dans les recueils à enchâssement. C'est bien davantage la politique d'un pays et les conséquences de la crise économique qui sont questionnées, mais aussi une crise de la représentation. La relation entre le récit-cadre (dans un contexte de crise) et le récit enchâssé permet de donner une signification précise au récit de Simão, de l'inscrire dans un contexte politique de crise. Ce récit peut nous permettre de questionner les rapports entre politique et violence. Nous pouvons faire référence sur cette question à Hannah Arendt qui remarque : « La violence se manifeste lorsque le pouvoir est menacé, mais si on la laisse se développer, elle provoquera finalement la disparition du pouvoir⁴² ». Le personnage de Simão est représentatif d'un moment de l'histoire, d'une crise de la politique et représente le désir de destruction de la politique à travers son caractère sauvage et sa propension au crime.

Ce récit enchâssé doit être contextualisé pour saisir le paradoxe souligné par le réalisateur. En effet, ce paradoxe se situe dans la conclusion du récit : Simão est acclamé par la foule alors qu'il a commis un geste d'une extrême violence (finalement le même geste de destruction que commet le roi Shahryar). Un fantasme de destruction du pouvoir est fictionnalisé et cette volonté de destruction a sa place dans le langage et dans la structure paradoxale employée par Shéhérazade avec la conjonction « bien que » : bien qu'il soit un assassin (qu'il choisisse de détruire des vies humaines), il est considéré comme un héros (il devient un homme admiré et célébré). Le réalisateur illustre de quelle façon le contexte politique (une crise économique) peut introduire une violence de la destruction. Nous pouvons imaginer que dans un autre contexte le personnage n'aurait jamais pu être considéré comme un héros (il aurait seulement été considéré comme un meurtrier), mais parce qu'il a su « duper les autorités de la région », parce qu'il a lutté contre l'autorité qui condamne la population à la pauvreté, il en est autrement. Peut-être pouvons-nous retrouver les craintes du réalisateur qui a

⁴² Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence : essais de politique contemporaine*, traduit de l'allemand par Guy Durand, Paris, Calmann-Lévy, 1972, p. 157.

choisi d'adapter ce fait divers et ses conséquences surprenantes pour montrer la montée d'une fascination du mal en lien avec la crise politique et économique ? Les actions de Simão proviennent de son incapacité à comprendre la norme sociale. En questionnant la norme, Butler affirme : « Le « je » que je suis est constitué par des normes, il dépend d'elles, mais il doit aussi s'efforcer de vivre de façon à maintenir une relation critique et transformatrice avec celles-ci⁴³ ». Les recueils à enchâssement montrent deux catégories de sujets : ceux qui connaissent le fonctionnement d'un système normatif et ceux qui agissent sans « relation critique » avec les normes sociales.

b) Raconter la répétition de la punition du hors-la-loi

Dans *Les Mille et Une Nuits* de Pasolini, nous retrouvons la prise en charge d'un questionnement sur la violence d'une autorité. Ses choix d'adaptation du recueil l'ont conduit à mettre en tension la pratique d'une politique dans la fiction. Les enchâssements dans le film ne cessent de réunir différents exemples sur les rapports entre la loi et l'homme. En suivant le parcours de Zumurrud, le spectateur découvre la description de mœurs dans lesquelles la femme est considérée comme une marchandise (au début du film, elle est vendue en tant qu'esclave), jusqu'à l'accès au pouvoir. En effet, Pasolini filme la substitution d'une figure d'autorité. Zumurrud entend suspendre l'autorité patriarcale en faisant usage de la punition qu'elle a initialement subie, elle a été successivement enlevée par des hommes (Barsoum et Djiawan le Kurde) contrainte à être séparée de Nureddin. En fuite, elle arrive dans une cité et les habitants la choisissent comme roi (sans s'apercevoir qu'elle n'était pas un homme). Ce choix est déterminé par la tradition : à la mort du roi, le prochain homme qui arrive dans la cité est choisi comme le successeur. En devenant roi avec la complicité de la reine qui connaît son secret, elle utilise l'autorité masculine royale pour punir ces hommes qui ont voulu la considérer comme une « marchandise ». Djiawan l'avait enlevée en se faisant passer pour Nourredine, il avait dérobé le turban de ce dernier (l'objet volé lui sert d'outil de ruse pour acquérir de l'argent et Zumurrud qu'il considérait ainsi comme une « chose précieuse »). Les deux voleurs qui ont causé du tort à Zumurrud se trouvent finalement confrontés à l'Autorité et à la norme, mais ils ne savent pas que l'Autorité qui se trouve en face d'eux est une illusion.

⁴³ Judith Butler, *Humain, inhumain, Le travail critique des normes : entretiens*, traduit de l'anglais par Jérôme Vidal et Christine Vivier, Éditions Amsterdam, Paris, 2005, pp. 15-16.



Fig. 67 Discours de condamnation



Fig. 68



Fig. 69



Fig. 70



Fig. 71 Punition



Fig. 72

Dans les recueils orientaux, le déguisement est employé par un personnage pour tenter de mettre en branle la norme sociale limitant l'accomplissement de certains individus. Sans le déguisement et sans la ruse, Zumurrud ne pourrait résister face à la violence masculine et ne pourrait continuer à chercher Nur-ed-din (qui est le but de sa recherche). Parce que Zumurrud a fait l'expérience de l'impuissance face à l'Autorité masculine (étant considérée comme une esclave) ; en prenant l'habit du roi, elle veut mettre en application son propre désir de transformation de l'autorité. Quand Barsoum (son ancien bourreau) entre dans le palais et se sert à manger, Zumurrud prend un visage autoritaire et adopte le discours de l'Autorité (fig. 67 à 70) : « Lève la tête, étranger. Regarde-moi dans les yeux ! » Pasolini filme dans cette séquence

les visages en plan rapproché et montre Zumurrud aux yeux exorbités. Filmée légèrement en contre-plongée, elle adopte une attitude offensive et confronte l'homme à son identité et à son crime : « N'es-tu pas Barsoum, le chrétien qui a volé une femme ? La vérité⁴⁴ ! »

Il avoue son identité et parce qu'il connaît les règles de la société, le personnage baisse la tête affichant sa défaite symbolique. Cette confrontation s'achève par l'exécution de l'ordre prononcé par Zumurrud. Toujours en affichant un regard autoritaire, Zumurrud pratique le langage de l'injonction, elle transforme son expérience initiale et sa condition de marchandise en inversant les rôles. Elle ordonne en effet : « Emmenez cet homme aux yeux bleus hors de la ville et tuez-le⁴⁵ ! » Les mots entraînent l'action meurtrière, la caméra filme directement les conséquences de ces paroles et montre le corps mort et crucifié (fig. 71) : le dos du personnage et le visage penché dans une posture de défaite sont filmés (fig. 72). Les récits de Nur-ed-din et de Zumurrud constituent le récit principal du film de Pasolini qui est initialement un récit enchâssé dans le recueil arabe. Alors que Nur-ed-din poursuit ses recherches, Zumurrud met en application sa nouvelle fonction d'exécutrice qui est en réalité une fiction acquise par la ruse. Son action de condamnation est répétée avec Djiwan. Pasolini choisit alors de restituer une même action de répétition à partir d'une récurrence : la consommation d'un aliment. Barsoum avait mangé le riz dans le palais du roi avant son exécution. Ainsi, son geste devient une malédiction aux yeux d'une communauté en manque d'interprétation. Comme ils ne peuvent comprendre l'action de condamnation de ces deux hommes, ils créent un récit en mesure de justifier ces condamnations à mort : « Ce riz est maudit. Si tu en manges, tu finiras crucifié. C'est arrivé à un autre⁴⁶ ». Nous retrouvons la création d'une superstition autour de la question de la pratique d'un pouvoir. Cette superstition traduit l'existence d'un secret : celui de Zumurrud qui ne peut révéler la véritable cause de son acte punitif (la punition des actions misogynes de Djiwan et Barsoum), sous peine de dévoiler son identité et de perdre une autorité acquise. Seule la ruse lui permet d'acquérir une autorité qui lui était interdite lorsqu'elle devait survivre en tant qu'esclave. Cet épisode insiste de même sur la création d'un piège de l'autorité et sur l'incapacité de voir le piège. Malgré l'avertissement des hommes du banquet, le voleur demeure dans l'insouciance : « Je m'en fiche, tais-toi. Je fais ce que je veux⁴⁷ ». Les actions des voleurs sont toujours identifiées et analysées dans les récits orientaux dans la mesure où ce sont

⁴⁴ Pier Paolo Pasolini, *Les Mille et Une Nuits*, op.cit., [37 : 16]. « Non sei forse Barsoum il cristiano che ha rapito una donna coll'inganno ? Dimmi la verità ! »

⁴⁵ *Ibid.*, [37 : 39]. « Prendete quest'uomo con gli occhi azzuri e portatelo fuori della città e uccedetelo ! »

⁴⁶ *Ibid.*, [41 : 16]. « Questo riso è maledetto. Se lo maggi, finirai crocifisso. È già successo a un altro ».

⁴⁷ *Ibid.*, [41 : 20]. « Ma che me importa. Stai zitto bastardo. Faccio quello che voglio ».

des personnages conditionnés par leurs actions, ces dernières ayant toujours des conséquences sur leur vie.

Pasolini construit un montage en mesure de représenter la punition en tant que pratique répétitive : les deux hommes connaissent le même sort. Le réalisateur filme Djiwan observé par les gardes du roi avant d'être crucifié au côté de Barsoum. Le choix du plan des corps est identique ; comme Barsoum, Djiwan est d'abord filmé de dos puis en plan rapproché le visage baissé. Pasolini a recours à une ellipse pour représenter la punition du second personnage, il supprime la confrontation avec « le roi » pour ajouter une dynamique dans le récit filmique qui rend encore plus significatif la dimension répétitive d'un acte de condamnation. Dans le récit-cadre du film, les épisodes sont centrés sur le parcours de Zumurrud et Nur-ed-din séparés par la violence des hommes et réunis à nouveau par la ruse. Les récits racontés dans le récit-cadre sont le reflet des expériences vécues par les deux personnages, ce sont des « fictions secondes » donnant accès à l'expérience d'autres personnages soumis aux mêmes épreuves que Zumurrud et Nur-ed-Din. Les personnages des récits enchâssés font l'expérience de l'amour (comme dans le récit de Sioum sur les deux amants), de la souffrance amoureuse (comme dans le récit d'Aziz), de la séparation et de la violence (comme dans le récit sur Shahzaman). Zumurrud et Nur-ed-din se complètent, l'un par son énergie érotique et sa naïveté, l'autre par sa ruse et l'acquisition d'une autorité politique. Le récit de ces deux amants illustre le rapport à la norme qui dans les structures enchâssées est toujours double, le parcours de Zumurrud rend particulièrement visible les transformations des rôles dans un contexte politique : le bourreau devient la victime ou bien la victime devient le bourreau.

Le hors-la-loi ne cesse de réagir face à la loi dans les fictions politiques : ses actions sont analysées en fonction d'une norme sociale. Parce qu'il agit dans un cadre normatif, le sujet (hors-la-loi ou dans la loi) devient un sujet « subordonné à un pouvoir » ; il fait l'expérience de l'assujettissement. Cet assujettissement semble particulièrement tangible dans ces œuvres qui mettent en place un encadrement des récits dans la mesure où le lecteur assiste à la construction d'un encadrement du sujet. Dans les contes sanskrits, une stratégie de contrôle du sujet qui agit en dehors de la norme est mise en fiction. Le hors-la-loi est identifié en tant que figure de la négation ; la politique décrite par Somadeva et par l'auteur du *Pañcatantra* consiste à prendre en considération ses actions pour les introduire dans un système normatif. Les contes sanskrits proposent une illustration d'une « institution du sujet » définie en fonction d'une norme qui place le sujet dans un « processus d'acquiescement ». Il est encadré par la loi qui ne cesse de questionner sa culpabilité. Dans *Le Décameron* et *Les Contes de Canterbury*, la culpabilité du

sujet est aussi questionnée : un encadrement du sujet se construit en fonction d'une norme sociale, mais aussi en fonction du discours qui diffuse la norme dans la communauté. Les œuvres illustrent la formation d'une politique dans laquelle le sujet est encadré par son identité et par son rôle dans une société précapitaliste. Les récits de Boccaccio et de Chaucer définissent les rôles des actants de leur société et les pièges qui les menacent pour représenter dans leur fiction l'émergence d'une nouvelle politique.

Au cinéma, le hors-la-loi est fréquemment représenté et peut susciter la fascination du spectateur parce qu'il tente de dépasser les limites imposées par les lois. Il est parfois question dans les œuvres filmiques de rendre compte de l'application extrême des lois qui empêchent le sujet « précaire » de survivre dans une société capitaliste. En adaptant le récit de Perkin des *Contes de Canterbury*, Pasolini souligne l'impossibilité pour un sujet qui vit dans l'insouciance et qui n'a pas conscience d'une politique normative d'échapper à un encadrement de la loi. Ses fantasmes, son désir et son élan vital sont eux aussi encadrés. En introduisant le burlesque, Pasolini réécrit le conte de Chaucer et assimile la ruse à l'action burlesque. Il propose au spectateur de rire de l'oppression (comme le fait Chaplin dans ses films) pour créer un univers poétique du sujet qui se construit en dehors de la loi. Dans le film de Gomes, Simão dont l'identité est déterminée dès le départ par la narratrice est un personnage inspiré d'un fait réel ; il s'oppose diamétralement au personnage de Perkin (le chanteur insouciant). La représentation d'un tel personnage (qui a commis un féminicide) suscite l'admiration de la foule parce qu'il a « réussi à duper l'autorité ». L'excès et la rigueur des lois qui entraînent un contrôle du sujet (Gomes filme les drones qui sont les outils modernes de contrôle). Cette politique de la rigueur (sur le plan économique et social) a inspiré ce film à Gomes et dans cette séquence, il donne un exemple des conséquences de cette politique sur le plan social : elle peut provoquer une fascination pour le criminel qui a tenté de déjouer l'action punitive. Le réalisateur semble mettre en garde le spectateur contre une telle fascination qui s'éloigne de la résistance politique. La forme des recueils à enchâssement permet de rendre compte des conséquences d'une politique qui limite les actions du sujet exprimant le désir et peut corrompre le sujet qui se trouve confronté à une répression trop importante.

CHAPITRE 9

Encadrer les récits : le cadre juridique et l'action des corps

Dans les recueils à enchâssement, il est fréquent de rencontrer un cadre juridique élaboré dans la mesure où les récits enchâssés sont racontés et contextualisés dans un espace juridique (le tribunal) : la loi encadre la fiction et construit des limites fictionnelles. Nous pouvons nous demander si l'enchâssement en mettant en place les étapes d'un jugement serait en mesure de transmettre la violence du langage juridique et de l'action normative. Nous proposons d'aborder la question de la punition qui « marque » le corps pour lui laisser les traces d'une violence de la loi. L'enchâssement illustre-t-il les effets du langage maintenant le sujet dans une position de passivité dans l'espace du tribunal qui contient les discours de condamnation ? Dans ces recueils qui s'apparentent à des fictions politiques, la politique est envisagée comme un outil capable de créer une dialectique des corps et de leurs actions. Peut-on considérer qu'il s'agit pour l'auteur (qui veut affirmer une forme d'autorité) de mettre en lumière la manière dont une société peut « encadrer » les hommes et les femmes ? Lorsque le tribunal est introduit dans la fiction, le lecteur peut-il déterminer la politique qui est en train de se faire ? L'enchâssement favorise-il la construction d'un discours sur la politique et sur les conséquences d'un discours sur le corps ?

1. Un cadre juridique et une violence de la punition

Nous pouvons faire un rapprochement sur le plan formel entre l'encadrement des récits et le tribunal dans la mesure où le tribunal est un lieu encadrant qui contient tous les récits en mesure de résoudre une enquête. Ces récits ont un but prédéfini, ils seraient racontés dans le but d'atteindre une vérité reconnue juridiquement et politiquement. Dans ce contexte, le récit-cadre permet le rassemblement de plusieurs récits transmis par plusieurs voix. Dans le tribunal s'opère une mise en application de la loi envisagée dans son acception la plus radicale ainsi que la constitution d'un discours juridique. Le sujet est confronté à la loi et à un langage juridique de l'immédiat. Les fictions dans le récit-cadre vont reproduire toutes les étapes du jugement en proposant une représentation de la justice et un espace de performances orales. Dans cet espace qui est représenté, le discours performatif est encadré et devient un outil juridique. Le sujet est autant confronté à la loi qu'à l'action dictée par la loi au moyen d'une pratique d'un langage de commandement. Dans le récit enchâssé, ce sont les conséquences corporelles qui sont illustrées afin de mesurer les effets du discours normatif. Le corps subit dans le récit enchâssé la férocité

d'un discours. Face à l'impossibilité de se conformer à la norme, le corps est défiguré après avoir été marqué par le discours lui-même. Butler analyse en détail l'encadrement du sujet qui peut s'apparenter à l'encadrement d'un tableau :

Être encadré » ou « cadré » (to be framed) est une locution complexe en anglais : un tableau est « encadré » (framed), mais on dit la même chose d'un criminel cerné (par la police) ou d'une personne innocente piégée (par quelqu'un de mal intentionné, souvent la police). « To be framed » signifie ainsi être victime d'un coup monté, de preuves étant artificiellement disposées de sorte à « établir » la culpabilité d'une personne. Quand un tableau est encadré ou une image cadrée (when a picture is framed), ce peut être l'enjeu d'une infinité de commentaires ou d'extensions de l'image. Mais le cadre tend à fonctionner, même sous forme minimaliste, comme un ornement éditorial de l'image, sinon comme un commentaire réflexif sur l'histoire du cadre même. L'impression que le cadre guide implicitement l'interprétation fait écho à l'idée de fausse accusation. Être « encadré » dans ce sens, c'est voir construire un « cadre » autour de ses actions, de sorte que le statut de culpabilité du sujet s'impose inévitablement au spectateur. [...] « Encadrer le cadre » semble engager une couche fortement réflexive du champ visuel, mais, de mon point de vue, il n'en découle pas nécessairement des formes abstraites de réflexivité. Interroger le cadre, c'est au contraire montré qu'il n'a jamais véritablement contenu la scène qu'il était censé délimiter, que quelque chose se trouvait déjà au-dehors, qui rendait possible et reconnaissable le sens même de ce qui est dedans. Le cadre n'a jamais déterminé précisément ce que nous voyions, pensions, reconnaissions et appréhendions¹.

L'analyse de la locution « être encadré » (to be framed) par Butler semble pertinente pour notre analyse sur l'encadrement des récits. La locution « être encadré » ou « cadré » peut autant renvoyer à un tableau qu'à un texte littéraire et une œuvre filmique. Dans un tableau, une vision est encadrée ; un aspect déterminé par le peintre est mis en avant. Dans le langage, l'« encadrement » peut autant désigner l'encadrement d'un tableau, que celui d'une personne « piégée ». Le cadre peut être envisagé comme un « commentaire réflexif sur l'histoire du cadre même » et ainsi devenir un concept favorisant une réflexion sur l'histoire même du cadre. C'est

¹ Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, op.cit., pp. 13-14. *Frames of war : when is life grievable ?*, London, Verso, 2009, pp. 8-9. « As we know, “to be framed” is a complex phrase in English: a picture is framed, but so too is a criminal (by the police), or an innocent person (by someone nefarious, often the police), so that to be framed is to be set up, or to have evidence planted against one that ultimately “proves” one’s guilt. When a picture is framed, any number of ways of commenting on or extending the picture may be at stake. But the frame tends to function, even in a minimalist form, as an editorial embellishment of the image, if not a selfcommentary on the history of the frame itself. This sense that the frame implicitly guides the interpretation has some resonance with the idea of the frame as a false accusation. If one is “framed” then a “frame” is constructed around one’s deed such that one’s guilty status becomes the viewer’s inevitable conclusion. [...] To frame the frame seems to involve a certain highly reflexive overlay of the visual field, but, in my view, this does not have to result in rarified forms of reflexivity. On the contrary, to call the frame into question is to show that the frame never quite contained the scene it was meant to limn, that something was already outside, which made the very sense of the inside possible, recognizable. The frame never quite determined precisely what it is we see, think, recognize, and apprehend. Something exceeds the frame that troubles our sense of reality; in other words, something occurs that does not conform to our established understanding of things ».

autour de l'image de la construction d'un « cadre autour de ses actions » que peut se former une réflexion sur la culpabilité du sujet. Questionner le cadre, c'est aussi commenter l'en dehors du cadre pour interpréter ce qui est représenté dans le cadre dans la mesure où « quelque chose se trouvait déjà au-dehors ». Notre réflexion sur l'encadrement des récits tend à démontrer que ce qui est présent dans le cadre, c'est l'encadrement des sujets qui devient matière à un commentaire réflexif. Le récit-cadre dans le recueil de récits encadre des récits enchâssés, et encadre par la même occasion une vision. Nous avons plusieurs fois remarqué la fréquence de la thématique de la vision et de l'absence de vision dans les récits enchâssés. L'encadrement dans ces fictions n'apparaît pas seulement sur le plan formel puisque nous retrouvons aussi une fictionnalisation de l'encadrement du sujet et des corps. La création d'une culpabilité du sujet « victime d'un coup monté » est récurrente dans les récits enchâssés ; la ruse est aménagée en fonction de ce cadre construit pour piéger le sujet au moyen d'actes d'inculpation. L'existence même de ce cadre « oriente » le lecteur et le spectateur idéologiquement en introduisant une interprétation implicite. L'interprétation engendrée par le cadre ne fait que renforcer l'idée de création d'une culpabilité du sujet construite par le discours. Le sujet placé dans le contexte des récits voit un encadrement se construire autour de ses actions et parfois n'est pas en mesure de voir les étapes de cet encadrement dans la mesure où il ne peut anticiper les actions de répression et les menaces qui pèsent sur son existence. Celui qui pratique la ruse dans les récits enchâssés réussit à anticiper les actions à venir comme dans un jeu d'échecs : sa stratégie repose sur sa capacité à voir les actions susceptibles d'advenir. Malgré la pratique de la ruse, il demeure l'existence d'un cadre qui restreint les actions du sujet. Nous avons qualifié les recueils à enchâssement de fictions politiques, mais ceux-ci peuvent parfois devenir des fictions judiciaires.

a) Punition de la ruse : « les hommes dans la sphère de la loi »

Les différents niveaux d'enchâssement visibles dans les recueils peuvent s'intégrer dans un contexte judiciaire dans la mesure où le récit enchâssé peut aussi construire un cadre qui va prendre la forme du procès (en particulier, dans un tribunal qui encadre le sujet et les corps). Dans le récit « Aventures de Devásarman » dans le *Pañcatantra*, l'épouse du barbier, personnage double de l'épouse du tisserand, reproduit d'une certaine façon la même action de ruse que l'épouse du tisserand, mais en inversant le procédé. L'épouse du tisserand accusée d'adultère par son mari, dans la première partie du conte, ruse pour pouvoir retrouver son amant en donnant sa place à l'épouse du barbier. Cette dernière qui reçoit les coups du mari jaloux ruse à son tour dans la seconde partie du récit. Nous retrouvons une répétition de l'action

punitive dans le conte ainsi qu'une répétition de l'action de ruse (l'action de contrer la norme). La répétition est introduite à des fins didactiques pour envisager toutes les possibilités d'action et élargir les perspectives de réflexion politique. La répétition reproduit l'oralité : la répétition du « mot » (le *katham*² dans les contes sanskrits), mais aussi la répétition de l'action. Le conte du *Pañcatantra* restitue les étapes d'une réflexion politique dans la fiction. L'épouse du tisserand est impunie, mais la seconde épouse produit une transformation. Sa ruse ne se situe pas dans l'action de masquer, mais d'inculper. Elle crée la preuve d'une culpabilité en utilisant les mutilations causées par le tisserand qui pensait se trouver face à son épouse. Les traces de la violence du tisserand deviennent des preuves lui permettant de construire un récit de condamnation. Elle annonce la culpabilité de son mari dans la rue et attend d'abord un jugement collectif avant le jugement juridique. Le conte devient alors un récit judiciaire à partir du moment où le sujet est amené à être jugé devant un tribunal. C'est la communauté qui amène le barbier accusé par sa femme à son procès. La parole du multiple intervient pour faire appliquer la loi : la fiction reproduit un langage de la communauté pouvant rappeler les interventions du chœur dans les tragédies grecques :

Écoutez seigneurs juges. Ce barbier a défiguré cette perle de femme sans qu'elle fût coupable : qu'il soit donc fait ce qu'il mérite. À ces mots les jugent dirent : Hé, barbier ! pourquoi as-tu défiguré ta femme ? A-t-elle désiré un autre homme, ou a-t-elle par hasard attenté à ta vie, ou bien a-t-elle commis un vol ? Expose donc son crime³.

Dans ce passage, plusieurs acteurs de la loi et de l'application de la norme sont représentés : les acteurs qui réclament le jugement (la communauté) et les juges qui appliquent le langage inquisitoire. Les juges questionnent le barbier inculpé sur son crime en répétant les différentes possibilités de cause ayant pu provoquer une telle violence. Le discours repose sur la construction d'une logique juridique et sur la recherche d'une cause, cette dernière « est à l'origine d'un procès et, ainsi, implique des hommes dans la sphère de la Loi. La première cause est l'accusation⁴ ». Les causes sont constamment mentionnées dans les contes (adultère, vol, menace), mais les juges condamnent par-dessus tout dans ces contes une action de violence qui n'est pas déterminée par la loi. L'absence de réponse du barbier meurtri par les coups de ses geôliers le condamne. Parce qu'il subit lui aussi la violence de la norme, il ne peut produire un

² Le *katham* signifiant « comment ? » en sanskrit.

³ *Pañcatantra*, Paris, Gallimard, 1965, p. 91. Texte original, p. 36 *tataste samyā ucuḥ | renāpita kimartham tvayeyaṃ strī vyaṅgitā | kimanayā parapuruṣo'bhilaṣita utasvitprāṇadnohaḥ kṛtaḥ kivā cauryakarmācaritam | tatkathyatāmasyā aparādhaḥ | atha taṃ nāpitaṃ tūṣṇīm̐bhūtam ddaṣṭvā punaḥ sabhyā ucuḥ* ».

⁴ Giorgio Agamben, *Karman, Court traité sur l'action, la faute et le geste*, Paris, Seuil, 2018, p.13. *Karman, Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Torino, Bollati Boringhieri, p. 12 « è la “cosa” del diritto, ciò che dà origine a un processo e, in questo modo, implica degli uomini nella sfera della Legge ».

langage capable d'annuler cette condamnation. Le silence devient condamnation alors que la parole permet de réagir face à la violence dans les contes. Les juges condamnent le barbier parce qu'il n'a pas su répondre et leur choix est influencé par l'axiome : « l'homme qui a commis un crime, effrayé de son action, a la voix brisée ; son visage change de couleur, son regard est craintif et son énergie s'en va⁵ ». Cet axiome transmet l'idée qu'une conduite doit apporter une vérité sur le plan moral et c'est à partir de ce type de constat que les pièges sont construits dans le *Pañcatantra*. L'encadrement et la mise en place d'un langage normatif ont pour but principal de mettre en œuvre une recherche de la vérité sur la conduite des hommes.

Le cadre juridique illustre les possibilités de contrôle de l'action avec la création d'un discours normatif. Dans le conte, la condamnation du barbier (condamné par son silence) est annulée par le récit de Devaśarman témoin de la scène. Piégé dans la première partie du conte, il devient celui qui éclaire le piège dans la seconde. Parce qu'il a déjà subi le « piège du récit », il est en mesure de défaire les pièges en racontant les actions qu'il a vues et transmet sa connaissance des actions : « il raconte avec détail l'histoire de tous les trois⁶ ». Le conte qui prend la forme d'un récit judiciaire donne un exemple de l'évolution d'une condamnation. Parce qu'une voix extérieure a apporté « une nouvelle version » du récit du conflit, le jugement peut être repensé. Les juges prennent davantage en considération la version de Devaśarman ; sans doute parce qu'il rapporte un récit jugé crédible, mais surtout parce qu'il s'agit d'une figure d'autorité (un brahmane). Ce récit judiciaire se conclut sur une transformation, ce n'est plus le barbier qui est condamné, mais son épouse. Elle n'a pas su employer la ruse pour accéder à une puissance symbolique, elle subit donc la punition et la violence corporelle (la coupure). Les paroles de Devaśarman soutiennent l'action normative et transforment la sentence finale. Il incarne à lui seul le sujet politique qui fait appliquer la loi en produisant un discours et rend visible les actions cachées. Il défend l'encadrement et le contrôle de l'action en apportant son témoignage. Dans ce conte didactique, l'auteur restitue le revirement d'une situation dans une fiction juridique. Les possibilités de transformation d'un jugement sont illustrées afin de donner un exemple de la performativité du discours. Dans le récit-cadre, ce conte permet à Damanaka de montrer les possibilités de transformation d'une situation néfaste et de contrôler les actions. Dans ce conte, ce sont les actions punitives qui encadrent la conduite des hommes et des femmes dans l'espace privé et dans l'espace public. L'action contraire à la loi est menacée par la

⁵ *Pañcatantra*, op. cit., p. 91. Texte original, p. 36 : « bhinnasvaramukhavarnah śaṅkataddaṣṭaḥ samutpatitatejāḥ | bhavati hi pāram kṛtvā svakarmasamtrāsitaḥ puruṣaḥ ».

⁶ *Ibid.*, p. 92. Texte original, p. 38 :

« atha vadhyasthāne taṃ nīyamānamavalokya devasarmātāndharmadhikāriṇo gatvā provāca ».

violence du jugement et la violence exercée sur les corps. Le contexte du tribunal illustre à nouveau le rôle du langage qui construit un encadrement des corps et peut entraîner autant la condamnation que la libération des corps.

Le conte « Aventures de Devaśarman » est « un de ceux que les conteurs français et italiens ont le plus souvent imités⁷ ». Ainsi, selon Lancereau, Giovanni Boccaccio aurait imité ce conte dans la 8^e nouvelle de la VII^e Journée du *Décameron*. La question du jugement dans l'espace privé et des sévices corporels est prise en charge par l'auteur en vue de donner des exemples d'application d'un encadrement. Des similitudes peuvent être relevées dans les deux textes notamment dans l'action et la mise en forme d'une stratégie de substitution, même si les personnages et la trame sont diamétralement opposés. Des éléments analogues (la substitution, la coupure) apportent cependant la preuve d'une possible rencontre entre les deux textes. Dans les deux cas, pour échapper à la punition, une femme demande à son amie de prendre sa place dans le piège tendu par son mari. Dans la nouvelle de Boccaccio, un marchand jaloux découvre le stratagème mis en place par sa femme Beatrice pour faciliter ses rencontres avec son amant. Elle s'attache une ficelle à l'orteil pour que son amant puisse la prévenir de son arrivée lorsqu'elle est dans le lit conjugal. Pendant que le mari pourchasse en vain l'amant de sa femme, Beatrice se fait remplacer par sa servante dans le lit : « Elle appela sa servante, qui était au courant de tout, et la conjura tant qu'elle finit par la mettre à sa place dans son lit⁸ ». C'est à ce niveau que se situe l'imitation du *Pañcatantra* : nous retrouvons dans le texte un acte de substitution et une punition (sous la forme d'une coupure). Le marchand « donna tant et tant de coups de poing et de pied qu'il lui meurtrit toute la figure ; finalement il lui coupa les cheveux⁹ ». Dans le *Pañcatantra* et de nombreux contes sanskrits (comme le 4^e conte du *Vetāla*), l'image du nez coupé revient fréquemment parmi les actes de punition, sans doute dans le but de dérober à la femme un trait caractéristique de sa beauté. Boccaccio a choisi l'image des cheveux coupés pour faire transparaître la volonté de briser la beauté de la femme dans l'Italie médiévale. Il est bien question dans ces deux contes d'apporter une illustration de l'acte de punition et ses conséquences sur le corps. Parce qu'il y a découverte d'une non-conformité à la norme, le corps subit la violence du jugement et de l'action répressive.

Dans le conte « Aventures de Devaśarman », deux femmes font l'épreuve de la norme

⁷ Édouard Lancereau, « sources et imitations », in *Pañcatantra*, Paris, Gallimard, 1965, p. 351.

⁸ Boccace, *Le Décameron*, op.cit. , p. 608. Texte original, p. 1138 : « chiamò la fante sua, la quale ogni cosa sapeva, e tanto la predicò , che ella in persona di sé nel suo letto la mise ».

⁹ *Ibid.*, p. 608. Texte original, p. 1138 : « tante pugna e tanti calci le diede, tanto che tutto il viso l'amacco ; e ultimamente le tagliò i capegli ».

(l'une échappe au jugement par la ruse et l'autre est condamnée parce qu'elle a voulu inculper son mari). Ce récit rajoute un procès dans la fiction consacrée à une écriture des mœurs. On constate le passage de l'espace intime (la maison) à l'espace public (le tribunal). L'institution juridique n'apparaît pas dans ce conte du *Décameron* : le jugement de l'épouse est prononcé par la famille. Boccaccio raconte la politique de son temps et restitue les limites morales imposées par la société et par la famille (qui est susceptible de produire des actes de répression). Il ne propose pas dans sa nouvelle l'écriture d'une dualité présente dans le conte sur Devaśarman avec l'exemple des deux épouses qui subissent un jugement différent, mais met davantage en avant dans son recueil de récits la possibilité d'une échappatoire par la ruse : l'exemple de la première épouse qui réussit à échapper à la punition est seulement conservé. Boccaccio raconte le succès d'une ruse face à l'autorité des frères (le pouvoir de commandement des frères est constamment représenté dans *Le Décameron*). L'épouse comme dans le *Pañcatantra* peut justifier de son innocence dans la mesure où elle a mis en place un acte de substitution qui lui permet d'apparaître devant sa famille « comme si rien de tel ne s'était passé¹⁰ ! ». En revanche, elle choisit de convaincre de la culpabilité de son mari qui n'a pas su produire un récit se rapprochant de la vérité puisque les preuves de la punition de son épouse ne sont pas visibles. L'épouse propose un récit du mensonge pour survivre face à la menace d'un groupe : « Je suis certaine qu'il est allé coucher, complètement ivre, avec une de ses nibaudes, qu'il lui a trouvé en se réveillant une ficelle au pied, qu'il a fait ensuite tous les exploits dont il se vante, et qu'il est enfin retourné chez la fille pour la battre et lui couper les cheveux¹¹ ». La nouvelle se conclut non pas sur la punition de la femme, mais sur la victoire de cette dernière qui a réussi par la ruse à transformer la situation pour faire en sorte que l'époux « laiss(e) son épouse en paix¹² ».

Nous retrouvons les mêmes étapes présentes dans le conte sanskrit avec la question de la substitution, de la ruse du langage et de l'accusation de l'époux. Ces différentes stratégies sont illustrées dans deux exemples précis : l'acte de substitution et la ruse du langage sont appliqués par la femme du tisserand qui réussit à échapper à la punition, et ensuite l'acte d'accusation est appliqué par la femme du barbier qui échoue et subit un châtement parce qu'elle n'a pas su créer le langage de la ruse. Boccaccio réunit toutes ces stratégies pour illustrer les

¹⁰ *Ibid.*, p. 611. Texte original, pp. 1140-1141 : « e senza alcuna vista nel viso d'essere stata battuta ».

¹¹ *Ibid.*, p. 613. Texte original, p. 1143 : « Son certa che, essendo bene ebbro, si mise a giacere con alcuna sua trista e a lei, dstandosi, trovo lo spago al piede e poi fece tutte quelle sue gagliardie che egli dice, e ultimamente torno a lei e battella e tagliolle i capelli ».

¹² *Ibid.*, p. 614. Texte original, p. 1145 : « Lascio la moglie in pace ».

possibilités d'une réussite et d'une échappatoire à la punition en proposant un langage déformant qui renverse le discours de l'accusateur.

b) Stratégie du rire et performances orales : transformer le jugement

Dans une nouvelle du *Décameron*, nous retrouvons une fictionnalisation de l'acte de condamnation dans un procès. La 7^e nouvelle de la VI^e journée détient un cadre juridique dans lequel il est à nouveau question d'une femme qui tente d'échapper à la punition. L'affirmation de l'existence d'une loi introduit le récit. Pour maintenir un discours sur le pouvoir (encadré par la *brigata*), l'auteur met en fiction le droit tel qu'il est pratiqué dans une ville italienne. Comme le souligne Foucault : « *La théorie du droit a essentiellement pour rôle, depuis le Moyen-âge, de fixer la légitimité du pouvoir*¹³ ». Ainsi, la recherche de stabilité politique et économique de la *brigata* qui reproduit chaque jour une structure monarchique de souveraineté prend son sens dans ce récit juridique qui illustre comment « se fixe la légitimité du pouvoir » et comment cette légitimité peut évoluer dans un contexte précis. Le récit prend la forme d'un document juridique dans la mesure où une généralité est exposée et va être suivie d'un exemple. Ce texte ressemblerait presque à une « jurisprudence » s'il n'était pas introduit dans « l'univers de la fiction ». L'existence d'une loi, celle qui condamne les femmes à être brûlées pour cause d'adultère est condamnée par le narrateur intradiégétique qui restitue l'acte de parole d'une femme qui a permis la suppression de cette loi :

Il y avait dans la ville de Prato, une loi aussi blâmable que sévère à vrai dire : elle condamnait indistinctement au bûcher tant la femme adultère découverte avec un amant que celle qui serait prise en compagnie de n'importe quel homme pour de l'argent. Et du temps où cette loi sévissait, il advint qu'une belle et gente dame, plus que nulle autre amoureuse, qui avait nom dame Philippe, fut trouvée dans sa chambre une nuit par Renaud de Pugliesi, son mari, entre les bras de Lazarin de Guazzagliotri, noble et beau jeune homme de cette ville, qu'elle aimait autant qu'elle-même et qui le lui rendait¹⁴.

L'action du récit se situe au moment où cette loi est en vigueur. Une action « encadrée » et condamnée par la loi est montrée par Boccaccio qui propose une littérature du délit dans son œuvre. Dans ce récit enchâssé, la loi encadre l'expression du désir qui est envisagé comme un délit. L'enchâssement révèle l'étendue et la diversité des actions ; il donne l'impression d'une

¹³ Michel Foucault, « *Il faut défendre la société* », *Cours au Collège de France 1976*, Paris, Seuil, 1997, pp. 23-24.

¹⁴ Boccace, *Le Décameron*, op .cit, p. 538. Texte original, p. 511 : « Nella terra di Prato fu già uno statuto, nel vero non men biasimevole che aspro, il quale, senza niuna distinzion fare, comandava che così fosse arsa quella donna che dal marito fosse con alcuno suo amante trovata in adulterio, come quella che per denari con qualunque altro uomo stata trovata fosse ».

grande visibilité dans la mesure où toutes les possibilités d'action sont analysées ; certains réussissent à cacher leurs intentions, mais doivent alors utiliser la ruse pour faire face à la sévérité de la loi. La menace de la punition est introduite systématiquement et anime les actions des sujets. Dans les nouvelles de Boccaccio, le désir trouve son refuge dans le délit qui devient dans ce contexte un refuge face à une forme d'autorité. L'acte de désirer s'exprime dans le délit en raison de l'existence d'une répression. L'époux représente symboliquement l'autorité qui encadre et qui reproduit un discours d'autorité (autoritaire) lorsqu'il y a transgression de la loi. Il veut obtenir de la loi qu'elle réponde à son propre désir de justice comme le souligne Boccaccio : « Il ne put s'empêcher d'attendre de la loi de Prato ce qu'il ne lui était pas loisible de s'accorder, je veux dire la mort de son épouse¹⁵ ». Il veut utiliser à ses propres fins le droit de vie et de mort dont dispose l'état au Moyen-Âge. Cette question du droit de vie et de mort est abordée par Foucault en ces termes : « *Est-ce que ce n'est pas la vie qui est fondatrice du droit du souverain, et est-ce que le souverain peut réclamer effectivement à ses sujets le droit d'exercer sur eux le pouvoir de vie et de mort¹⁶ ?* ». Dans ce type de récits, cette demande de droit de vie et de mort influence le discours autant chez celui qui réclame la condamnation que chez celui qui veut échapper à la punition. L'existence d'un pouvoir de vie et de mort du souverain incite le sujet à mettre en place une condamnation du « présumé coupable », le sujet qui condamne agit ainsi en fonction de son savoir en science politique qui repose sur sa propre conception de la puissance du souverain. L'époux veut avoir recours à l'autorité étatique pour renforcer sa propre autorité, mais tout l'enjeu du récit est la mise en pratique d'un langage qui est aussi en mesure de faire autorité et ce langage exprimerait une force de contestation. Ainsi, l'épouse veut réagir face à ces accusations en produisant un langage qui imite le discours injonctif et normatif. Elle prend sa défense comme l'épouse du médecin face à l'institution juridique (l'espace public) et non seulement face aux figures d'autorité dans l'espace privé : « Avant que vous ne procédiez à un jugement quelconque, je vous prie de me faire une petite grâce : c'est de demander à mon mari si, chaque fois et aussi souvent qu'il lui a plu, et sans que j'ai jamais dit non, je lui ai fait don des dernières faveurs ou pas¹⁷ ».

L'épouse veut échapper à la condamnation en utilisant le langage normatif et en se présentant devant la justice comme une épouse « exemplaire » n'envisageant jamais des actions

¹⁵ *Ibid.*, pp. 538-539. Texte original, p. 511 : « non si potè temperar da voler quello dello statuto pratese, che a lui non era licito di fare, cioè la morte della sua donna ».

¹⁶ Michel Foucault, « *Il faut défendre la société* », op. cit., p. 215. En italique dans le texte.

¹⁷ Boccaccio, *Le Décaméron*, op. cit., p. 540. Texte original, p. 513 : « avanti che ad alcuna cosa giudicar procediate, vi prego che una piccola grazia mi facciate, cioè che voi il mio marito domandiate se io ogni volta e quante volte a lui piaceva, senza dir mai di no, io di me stessa gli concedeva intera copia o no ».

d'insoumission. L'époux en réponse à ces propos affirme n'avoir connu aucune résistance physique, cette preuve verbale permet à l'épouse de justifier son acte d'adultère. Elle insiste sur l'impossibilité de limiter ses désirs, d'« encadrer » l'expression de ses désirs ; cette impossibilité justifie ses rencontres avec le gentilhomme Lazzarino de' Guazzagliotri. Boccaccio restitue les paroles burlesques de l'épouse lorsqu'elle aborde la question de son désir : « que dois-je faire du surplus ? ». Le corps désirant est identifié en fonction de l'application d'une norme et se trouve confronté à la justice dans un espace « encadrant » (le tribunal). Dans ce contexte, le récit provoque le rire, il se heurte à un encadrement et redéfinit les limites de cet encadrement :

Presque tous les habitants de Prato étaient accourus : quand ils entendirent une réponse aussi piquante, après force rires, ils s'écrièrent soudain tout d'une voix que la femme avait raison et disait juste. Aussi, avant de se disperser, ils amendèrent, encouragés par le podestat, la loi cruelle et délibérèrent de ne l'appliquer désormais qu'aux femmes qui manqueraient à leur mari pour de l'argent¹⁸.

Le rire peut être envisagé comme un outil discursif autant dans le cadre du *Décameron* que dans les récits enchâssés. Il place les narrataires dans une posture capable de provoquer une transformation concrète. Le rire provoque par-dessus tout la cohésion du groupe : le rire et sa force font barrage contre la « loi cruelle ». Ce passage restitue une volonté de transformation de la société. Dans le texte de Boccaccio, la performance orale a une fonction précise dans le récit : faire évoluer la loi. Cependant, l'encadrement instaure une limite dans le discours puisque la loi n'est pas entièrement supprimée. À la fin du récit, la communauté intervient (« tutti i pratesi »), si la communauté peut organiser un jugement et peut mener le corps à sa perte, dans ce contexte elle libère le corps. La *brigata* restitue dans les récits le fonctionnement des normes en mettant en tension les rapports entre la loi et la communauté ; elle restitue aussi une vision propre à la bourgeoisie médiévale émergente qui propose son « propre encadrement » de la société en répétant des récits sur l'usage d'un langage normatif. En ce qui concerne la question du rire, même si le rire permet d'échapper à la punition en introduisant une transformation au sein de la fiction, il révèle malgré tout les limites imposées par les normes sociales. Dans le conte du *vetāla* « Comment le jeune brahmane se sacrifie pour sauver le roi » que nous analysons plus en détail dans le troisième chapitre, le rire provient de la vision d'un décalage entre le langage normatif et l'application d'une norme. Il illustre l'incompréhension de l'enfant

¹⁸ *Ibid.* Texte original : « Quasi tutti i pratesi concorsi, li quali, udendo così piacevol risposta, subitamente, dopo molte risa, quasi ad una voce tutti gridarono la donna aver ragione e dir bene ; e prima che di quivi si partissono, a ciò confortandogli il podestà, modificarono il crudele statuto e lasciarono che egli s'intendesse solamente per quelle donne le quali per denari a' lor mariti facesser fallo ».

qui fait coïncider sa propre connaissance de la pensée hindoue et la pratique de la religion. Il rit de son détachement face à son propre corps, alors que les autres protagonistes manifestent leur attachement pour le corps et les richesses. Le rire intervient en réaction face aux actions d'un groupe, il est autant orienté que le discours dans ces recueils à enchâssement. C'est un outil qui accompagne le commentaire et produit un effet précis sur l'auditoire, mais cet effet demeure inévitablement encadré. Dans la nouvelle du *Décameron*, le rire produit par les paroles de la narratrice permet à cette dernière d'échapper à la punition, mais révèle davantage les limites de la liberté féminine dont les actions corporelles sont encadrées par la loi. Elle réussit cependant à supprimer la loi contre l'adultère sans permettre la suppression définitive de cette loi contre la prostitution féminine. Le rire serait la traduction d'un décalage entre le langage de la norme et les actions du sujet ; il remet en question une situation en créant une distance et un autre niveau d'interprétation. Nous pouvons même mettre en avant le fait que les deux récits proposent une stratégie du rire comme arme contre la punition du corps. Il s'agit dans les deux cas d'un sujet piégé face à un groupe. L'enfant est sauvé par son rire dans le *Vetāla* et le rire de l'auditoire dans la salle d'audience sauve l'épouse jugée. Tout comme le langage peut devenir un outil capable d'agir sur l'autre, il en est de même pour le rire. Il agit au sein d'une société encadrée et donc peut faire cesser l'action. Néanmoins, le rire n'est efficace que dans un laps de temps limité, il est éphémère tout comme le langage qui demeure encadré par une idéologie, une certaine pratique de l'action et par une politique de la répétition : l'incessante répétition d'une application de la norme.

2. Écriture de la multiplicité et de l'impuissance du sujet dans le cadre juridique : du littéraire au filmique

Le cadre juridique contient des récits multiples, plusieurs voix sont réunies pour « augmenter » la fiction en transmettant des récits enchâssés qui complètent le cadre juridique en apportant un discours politique. La partie intitulée « La conduite inconsidérée » dans le *Pañcatantra* réunit des récits enchâssés produits par les juges lors d'un procès. Leurs récits s'inscrivent dans un cadre juridique et restituent un langage normatif. Le cadre juridique se forme progressivement puisque le conte débute sur la description de plusieurs actions : celle de Mañibhadra. Ce dernier influencé par une apparition onirique (le trésor lotus lui apparaît sous la forme d'un mendiant jaïne) frappe la tête d'un mendiant qui se transforme en or. Le conte a pour thème initial la recherche de la richesse. À ce niveau, le merveilleux provoque la transformation d'un contexte, il devient un outil favorisant le dépassement d'une limite sociale. Nous retrouvons dans ce conte une action double comme il est d'usage dans plusieurs contes

sanskrits. La deuxième action consiste en la répétition de l'acte de Mañibhadra par un autre personnage qui a vu l'acte de violence. L'auteur en faisant intervenir le merveilleux fait en sorte que l'acte de violence (le coup de bâton) n'ait pas d'incidence. Pourtant, lorsqu'il y a répétition de l'action, il fait évoluer la signification de cet acte devenant un acte de violence aux conséquences fatales. Le procès est donc centré sur l'évolution de cet acte de violence, les récits multiples ayant pour but de questionner le geste de la violence. Le récit enchâssé est aussi centré sur la question de la répétition de l'action comme de la performance orale. Le barbier prend sa défense en insistant sur le piège de l'action de répétition (un acte de répétition qui est pourtant revendiqué dans certains passages du *Pañcatantra*). Dans ce récit inachevé, les juges veulent démontrer qu'une action doit être précédée d'une réflexion. Les niveaux d'enchâssement sont multiples dans ce passage dans la mesure où les juges composent des récits sur l'éloge de la réflexion et ces récits se rapprochent davantage de « dialogues sous forme de récits ». La fiction juridique se construit à partir du cadre avec l'arrestation d'un « présumé coupable » et la justification de sa condamnation par les juges. L'auteur a voulu créer des narrateurs multiples (les juges) représentant une autorité mettant à l'épreuve le sujet. Le multiple qui narre les récits souligne l'impuissance du sujet qui est jugé. Nous pouvons retrouver une théâtralité de la condamnation dans ce passage dans la mesure où ce sont les juges qui racontent des récits enchâssés et que la voix du multiple intervient en une seule voix. Les juges transmettent des récits judiciaires qui explicitent une décision de condamnation.

Dans « La conduite inconsidérée », les récits enchâssés produits pendant le procès proviennent d'une source multiple (les juges) transmettant un récit unique, à la différence du conte « dans le fourré » (1922), extrait du recueil *Rashômon* de Ryûnosuke Akutagawa qui est la restitution d'un procès avec la production de plusieurs récits issus de différentes voix. Dans ce recueil, l'auteur réunit des récits sur le Japon médiéval et sur sa propre époque. Dans *Rashômon*, le multiple est associé à la recherche de la vérité et à une « argumentation » comme dans le *Pañcatantra*. Alors que le *Pañcatantra* contient un récit-cadre juridique qui se construit autour du sujet « rendu coupable », *Rashômon* contient un rassemblement de plusieurs voix transmettant des récits en vue d'apporter une conclusion ; un cadre se construit au fur et à mesure jusqu'à l'identification d'un coupable. L'encadrement juridique n'est pas complètement retranscrit dans *Rashômon*, les voix de la justice sont absentes, seuls les témoins et les acteurs du crime parlent. On assiste à deux questionnements juridiques : la recherche de l'identité du coupable et la question de la culpabilité.

La multiplicité des voix et la représentation de la justice sont courantes dans la littérature et permettent d'illustrer une politique en train de se faire. Nous retrouvons des fictions judiciaires qui illustrent le déroulement d'un procès de l'*Orestie* d'Eschyle au *Procès de Kafka*. En représentant la justice dans l'*Orestie*, Eschyle illustre les étapes précédentes l'adoption d'une loi dans la cité :

En associant deux légendes, Eschyle aurait produit : un nouveau mythe doté d'un sens nouveau » et centré sur l'Aréopage dans la mesure où il donnait à voir aux spectateurs athéniens de 458 avant J.-C le passage d'un type de droit à un autre ainsi que la refondation inouïe d'un pacte entre puissances divines, au profit de leur propre cité¹⁹.

En centrant sa pièce sur des figures de justice (l'Aréopage), Eschyle transmet le discours idéologique d'une période historique et illustre la manière dont le droit évolue après avoir été questionné lors d'un procès. Cette pièce sur la justice représente une politique en train de se faire en abordant la question du meurtre matricide. Un vocabulaire juridique est introduit dans la pièce d'Eschyle qui restitue tous les discours produits dans un tribunal. Des discours proches du plaidoyer insistent sur le caractère inédit d'un type de droit introduit dans la société. En effet, Athéna (déesse protectrice d'Athènes) intervient pour affirmer son propre jugement : « Écoutez à présent ma loi, citoyens de l'Attique / qui jugez pour la première fois du sang versé / à l'avenir, le peuple d'Égée verra toujours / maintenu ce conseil de juges²⁰ ». C'est elle qui contribue à l'affirmation d'un nouveau droit. L'*Orestie* est une trilogie composée d'*Agamemnon* (une pièce centrée sur le meurtre du père par la mère), les *Choéphores* (centrée sur la vengeance du meurtre du père par Oreste) et les *Euménides* (qui est le procès du matricide). Les Érinyes poursuivent Oreste pour son crime, mais il est défendu par Apollon qui insiste sur la culpabilité de la mère alors que les Érinyes contestent cette culpabilité en soulignant qu'elle n'a pas tué de sa main un homme de « sa propre race ». La défense d'Apollon fait cesser les attaques des Érinyes et il finit par conseiller à Oreste de se rendre au temple d'Athéna. Cette dernière prend en charge le procès et encadre le jugement d'Oreste. L'Aréopage proclame la libération d'Oreste et Athéna fait cesser la colère des Érinyes en leur attribuant le statut de « Semnai » (les Vénérables) ou d'« Euménides » déesses bienveillantes d'Athènes. Apollon déclare ainsi une nouvelle loi (la loi patriarcale) :

¹⁹ Daniel Loayza, « Introduction » in *L'Orestie* d'Eschyle, Paris, Flammarion, 2001, p. 28.

²⁰ Eschyle, *L'Orestie*, op. cit., p. 231.

Κλύοιτ' ἄν ἤδη θεσμόν, Ἀττικὸς λεώς,
πρώτας δίκας κρίνοντες αἵματος χυτοῦ.
Ἔσται δὲ καὶ τὸ λοιπὸν Αἰγέως στρατῶ
αἰεὶ δικαστῶν τοῦτο βουλευτήριον.

Ce qu'on appelle son enfant n'est pas enfanté par la mère, qui ne fait que nourrir un germe fraîchement planté, mais par celui qui le sema, et telle une étrangère elle préserve pour son hôte la jeune pousse, à moins qu'un dieu n'y porte atteinte. Je vais t'en montrer un indice : un père peut engendrer sans mère, et j'en veux pour témoin la fille de Zeus Olympien ici présente, elle que nul giron n'a nourri dans sa nuit²¹.

La loi patriarcale est imposée à partir d'un exemple mythologique. Le droit illustré et questionné a pour fonction de fonder une société (Athéna protectrice de la cité contribue à la mise en place de la loi patriarcale). La justice dans la fiction représente une politique en train de se faire et illustre l'encadrement qui est mis en place par la loi. Le combat mené par les Érinyes qui sont considérées comme les gardiennes de la loi matriarcale échoue et elles deviennent ainsi des déesses pleureuses.

Dans *Le Décameron* et *Les Contes de Canterbury*, les récits-cadres ont pour fonction d'introduire des voix multiples mettant en place à leur tour un nouvel encadrement : les auteurs en donnant une voix à différents personnages représentant une fonction spécifique dans leur société indiquent comment les lois d'un pays vont être répétées dans la fiction et transmises aux lecteurs. Les nouvelles lois bourgeoises apparaissent dans le contexte des auteurs et leurs fictions en proposent une illustration. Nous pouvons renvoyer à la performance orale de la Bourgeoise de Bath qui impose son discours pour contester les lois patriarcales (transmises dans les textes religieux) et pour introduire les lois bourgeoises dans un contexte marchand. Le cadre juridique qui se construit laisse percevoir un sujet « rendu coupable » par le langage, mais aussi fragilisé par cet encadrement. Si les fictions de Chaucer et de Boccaccio restituent un langage capable de se mesurer à un encadrement autoritaire, les fictions plus modernes vont aussi tenter d'illustrer les tensions psychiques que le cadre juridique peut susciter autour du constat que « toute la peine est dans le jugement²² ». Dans le *Procès* et dans le *Disparu* de Kafka, l'impuissance du sujet dans un contexte juridique transparaît sous sa forme la plus extrême :

C'est dans « cette situation que se trouvent les personnages de Kafka, et c'est là qu'ils découvrent leur impuissance humaine ». Aussi bien Karl Roßmann dans *Le Disparu*

²¹ *Ibid.*

Καὶ τοῦτο λέξω, καὶ μάθ' ὡς ὀρθῶς ἐρῶ.
Οὐκ ἔστι μήτηρ ἢ κεκλημένου τέκνου
τοκεύς, τροφὸς δὲ κύματος νεοσπόρου.
Τίκτει δ' ὁ θρόσκων, ἢ δ' ἄπερ ξένω ξένη
ἔσωσεν ἔρνος, οἷσι μὴ βλάβη θεός.
Τεκμήριον δὲ τοῦδὲ σοὶ δείξω λόγου.
Πατήρ μὲν ἂν γένοιτ' ἄνευ μητρός· πέλας
μάρτυς πάρεστι παῖς Ὀλυμπίου Διός,
οὐδ' ἐν σκότοισι νηδύος τεθραμμένη,
ἀλλ' οἷον ἔρνος οὔτις ἂν τέκοι θεός.

²² Salvatore Satta cité par Giorgio Agamben, *Karman*, op.cit., p. 19. Texte original, p. 18. « Tutta la pena è nel giudizio »

que Joseph K. dans *Le Procès* se trouvent coupables et non coupables, tout à la fois. Dans le premier roman, “la faute est mesurée par rapport aux critères de la réalité sociale”, dans le second, elle l’est par rapport à une loi absolue qui s’est retirée dans un lointain infini²³.

Si l’encadrement des recueils de récits et la représentation de la justice permettent d’identifier un sujet « piégé » et « rendu coupable », les romans de Kafka révèlent la confusion mentale qui rend le sujet impuissant face à la loi : « H en est ainsi parce l’accusation absolue pour les maux du monde frappe l’homme sans pitié et le soumet sans pitié à une pression de justification qui devient humainement insupportable et invivable²⁴ ». Cette « pression de la justification » déstabilise le sujet et souvent le conduit à sa perte dans les recueils sanskrits en révélant la cruauté de la loi qui propose un langage type voué à être répété. Kafka écrit sur l’assombrissement du sujet qui vit dans la « pression de la justification », son corps devient prisonnier de cet encadrement et son conflit avec la loi se traduit par l’expression de l’incompréhension. La démesure du langage juridique dans la fiction kafkaïenne est liée à cette « pression de justification » qui devient en elle-même un acte de violence.

Dans *Les Mille et Une Nuits*, Gomes restitue l’absurde et l’irrationnel dans le cadre d’un procès. Il représente un encadrement juridique avec la présence d’une figure d’autorité : un juge incapable d’exercer sa fonction. Il filme une scène de jugement avec la transmission de voix multiples contraintes à une « pression de justification ». La scène du procès restitue les conséquences d’un chaos politique, le réalisateur choisissant de raconter une scène inspirée d’un fait réel, celui d’une juge submergée par l’émotion devant la confusion collective. Avant de réunir les voix multiples de la communauté, Gomes introduit la question de la corporalité et de l’intimité qui s’inscrit dans un contexte politique. Dans le récit de Shéhérazade « les larmes de la juge », la question de la sexualité de la fille de la juge précède les récits qui vont être racontés devant la juge. En effet, des traces d’une rencontre amoureuse sont filmées comme dans les films de Lubitsch par l’intermédiaire des objets (les coupes de champagne). Le plan suivant représente le portrait pictural (animé) des parents juges. Cette image symbolise bien la surveillance de l’action des corps. La fille de la juge circule dans l’espace en exposant sa nudité et en affichant la perte de sa virginité (la question de la virginité est fréquemment encadrée dans les recueils de contes). Dans ce passage, il est bien question d’un encadrement de la sexualité autant rendu visible par l’image que par la parole. La séquence suivante révèle un encadrement du corps par la parole : la fille de la juge téléphone à sa mère lui transmettant le déroulement

²³ Elfie Poulain, « L’enfer du procès dans *Le Disparu* et *Le Procès* de Franz Kafka », *Germanica*, n°24, 1999, <http://journals.openedition.org/germanica/2255>

²⁴ Odo Marquard, cité dans Elfie Poulain, op.cit.

de la perte de sa virginité. Le contrôle se poursuit par la voix, le discours de la fille se rapprochant davantage d'un « aveu ». Comme le souligne Foucault : « c'est dans l'aveu que se lie la vérité et le sexe, par l'expression obligatoire et exhaustive d'un secret individuel²⁵ ». La juge prend connaissance d'une vérité et d'un « secret individuel » avoué. La voix de sa fille observée et contrôlée lui donne accès à une vérité de l'intimité qu'elle obtient en imposant ses propres règles comme dans un tribunal. Le corps est influencé par un norme et par les méthodes de transmission d'une norme. La juge encadre le corps de sa fille en imposant des règles et un système de récompenses, elle dit à sa fille : « je te félicite pour ce jour et tous les précédents où, ma chère et sage fille, tu t'es efforcée de garder ta fleur intacte²⁶ ». Elle poursuit son langage de commandement se concluant par la réponse de sa fille : « j'écoute et j'obéis²⁷ ». La fermeté de la juge et son contrôle de la sphère intime sont mis à l'épreuve dans cet épisode qui se conclut finalement sur l'impuissance d'une juge dans un contexte de crise. Elle contrôle son foyer et réussit à obtenir de sa fille des « secrets individuels », mais ne peut maintenir son rôle sur le plan collectif : sa recherche d'une vérité collective ne fait que la confronter davantage au chaos. Elle tente de poursuivre la même approche moralisatrice pendant le jugement d'une mère et de son fils inculpés pour avoir vendu les meubles de leur propriétaire. Cependant, son discours juridique étant son outil de compréhension du réel est mis en échec. Dans cet épisode, Gomes associe l'espace privé à l'espace public (l'intimité de la fille de la juge et les interventions d'une communauté pendant un procès). Gomes revient sur cette démarche :

J'ai essayé de mettre la sphère privée et la sphère publique, le personnel et le collectif, en contact permanent, au même niveau et à la même échelle. Dans le Volume 2, les personnages sont visiblement plus seules. Quand ils se rencontrent dans l'épisode "Les Larmes de la juge", c'est à cause d'un enchaînement de crimes. Je pense que le premier volume, *Le Désolé*, est relié à l'innocence et à l'enfance. Dans *Le Désolé*, il y a encore de la place pour ça²⁸.

En établissant un contact entre la vie intime et la dimension collective, Gomes revient sur les conséquences de la crise. Dans ce récit de Shéhérazade, il n'y a plus d'espace pour l'individu. La fille de la juge est observée par sa mère et doit écouter ses consignes en suivant une ligne de conduite morale. La volonté de contrôler l'intimité de la fille est racontée dans cet

²⁵ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité* I (1976) *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1994, p. 82.

²⁶ Miguel Gomes, *Les Mille et Une Nuits. Le Désolé*, 2, op.cit., [38 : 30]. « Felicito-te por este dia e por outros que precederam, minha filha querida e ajuizada a, te encorajaste por guardar intacta a tua flor ».

²⁷ *Ibid.*, [39 : 22]. « Escuto e obedeço ». Cette formule renvoie d'ailleurs textuellement au recueil arabe des *Mille et Une Nuits*.

²⁸ Nous traduisons : Miguel Gomes, « True Fiction » interview by Francisco Ferreira , in *Film Comment*, vol. 51, n°6, Novembre-Décembre 2015, p. 44 : « I tried to put the private sphere and the public sphere, the personal and the collective, in permanent contact, on the same level and scale. In Volume 2, the characters are obviously more alone. When they meet in the episode The "Tears of the Judge" it's because of a chain of crimes. I think the first volume, *The Restless One*, is related to innocence and childhood. In *Restless*, there's still space for that ».

épisode pour illustrer le contrôle impossible des hommes présents dans le tribunal. La connexion entre l'histoire de la sexualité de la fille et la scène du tribunal permet la poursuite d'une mise en relation entre les récits. L'enchâssement des récits qui favorise l'établissement d'un réseau de récits habitue le spectateur à un travail de mise en relation entre les récits. Le récit « Les larmes de la juge » doit être envisagé en tant que récit enchâssé illustrant les effets de la crise économique. Il est justifié puisqu'il s'intègre dans ce dispositif où les récits se multiplient autour du même thème de la crise pour tenter d'apporter la description d'un contexte. Les effets de la crise sont identifiés tant sur le plan privé que public pour montrer comment l'individu est profondément touché par les décisions politiques et économiques.

Cet épisode tente de reproduire le déroulement d'un procès irréaliste : un amphithéâtre à ciel ouvert devient le tribunal, une seule figure juridique mène le procès (la juge) et des éléments merveilleux issus de l'univers du recueil arabe interviennent à certains moments. Par exemple, un propriétaire accuse un mauvais génie de l'avoir influencé, ce dernier intervient dans le procès (l'actrice jouant Shéhérazade porte le déguisement du génie) et justifie ses actes de malveillance : « j'ai obéi aux ordres d'un mauvais homme²⁹ ». Gomes propose à nouveau une critique de la politique exercée dans son pays en faisant intervenir le merveilleux, il imagine qu'un banquier aidé d'un génie agirait sur la population en produisant des actions néfastes. Plusieurs récits se succèdent traduisant la situation de misère et de désarroi dans laquelle se trouve la population. Une variété d'interventions et un enchaînement de récits absurdes s'accumulent. Gomes fait intervenir l'animal et le végétal : une vache raconte que ses sœurs ont été volées et un olivier raconte qu'on lui a volé ses fruits. La juge s'adresse à un groupe de voleurs qui volent des objets absurdes (panneaux de signalisation, quarante pommeaux de douche, etc.). Le spectateur découvre des langues multiples : le langage des signes (avec la femme impliquée dans le vol des vaches) et la langue chinoise avec les amantes (d'un riche chinois qui aurait acheté les vaches volées). Parce qu'il y a une telle confusion, la juge n'est pas capable d'appliquer la loi :

Contrairement aux génies, bien et mal sont relatifs aux yeux des hommes. Ça, c'est normal. Ce qui ne l'est pas et commence à devenir écœurant, c'est cette interminable liste de culpabilité et de misère où il n'y a pas d'innocent ni de cellule suffisante pour mettre les coupables ! Cet enchaînement aléatoire est une chose... visqueuse qui s'enlise et attriste³⁰.

²⁹ Miguel Gomes, *Les Mille et Une nuits, Le Désolé*, 2, op.cit., [48 : 10]. « Eu faço o que me mandam de um homem mau ».

³⁰ *Ibid.*, [1 : 08 : 46]. « Ao contrário dos génios, os homens sabem que o conceito do bem e do mal são relativos. Isso é normal. O que não é normal, e começa a tornar-se nojento, é esta interminável rol de culpa e de miséria

La situation de crise fait échouer les repères juridiques et les lois d'une société. Le dysfonctionnement politique et économique fait échouer la justice qui se révèle inefficace. Dans ce passage burlesque, Gomes fait intervenir des éléments merveilleux dans un contexte juridique. Nous pouvons retrouver une transformation entre la juge pleine d'assurance au début de l'épisode et la juge emportée par la tristesse à la fin. Elle était en mesure de contrôler la sphère intime (la corporalité de sa fille), mais sa passion l'emporte sur la raison quand elle se trouve face à la misère sociale. Les faits divers qui nourrissent la fiction de Gomes sont envisagés en tant que matériaux utilisés pour illustrer le chaos :

Du fait que tout y est donné sans contexte, le fait divers devient une sorte d'« information totale » : « il contient en soi tout son savoir » et « ne renvoie formellement à rien d'autre qu'à lui-même ». Sa structure « fermée » est construite par un discours qui obéit à des règles précises quant à la manière d'articuler entre eux les éléments d'une possible histoire. « Deux termes sont posés, écrit Barthes, qui appelle fatalement un certain rapport, et c'est la problématique de ce rapport qui va constituer le fait divers ». Celle-ci se laisse souvent ramener à des relations de causalité « légèrement aberrantes ». Ce qui est propre à ce genre de récit n'est pas tant la disparation de la causalité, mais plutôt l'existence de toutes sortes de troubles qui l'affectent. Tantôt cette causalité se trouve « différée » ou « reculée » par un « retard causal » qui nous empêche d'identifier les causes d'un événement (le type de logique qui structure l'épisode des « Larmes de la Juge » où le renvoi perpétuel du coupable provoque son incapacité à juger), tantôt elle se trouve « déçue » par une disparité entre l'effet produit et la cause attendue³¹.

Alors que le fait divers possède une structure « fermée », Miguel Gomes repense la manière dont il est possible de connecter le fait divers à une écriture du merveilleux et à une réflexion sur la politique proposée par le réalisateur qui veut rassembler des histoires du présent. Le « retard causal » produit par ces types de récits crée une sorte de fissure dans la logique du récit. L'impossibilité de reproduire un raisonnement juridique de causalité tel qu'il est représenté dans les recueils à enchâssement littéraire permet au réalisateur de donner une image de la crise de la représentation de l'autorité. En filmant un procès que les récits enchâssés font échouer et qui produit les larmes de la juge, Gomes illustre à nouveau l'impossibilité de représenter le pouvoir dans la mesure où comme le souligne Foucault : « Nous sommes entrés depuis des siècles maintenant dans un type de société où le juridique peut de moins en moins coder le pouvoir ou lui servir de système de représentation³² ». En faisant usage d'un enchâssement des récits, Gomes tente de produire une fiction sur le pouvoir et de saisir les limites de la représentation de ce pouvoir. Son film rend compte d'une transformation de la

onde não há inocentes nem célula suficiente para colocar os culpados! Este encadeamento aleatório é uma coisa... pegajosa que infunda e entristece ».

³¹ Vanessa Brito, « Cinéma et Fabulation : les Mille et Une Nuits de Miguel Gomes », in *Chimères*, n°89, 2016, p. 169.

³² Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I* (1976) *La volonté de savoir*, op.cit., p. 118.

société qui évolue en ce qui concerne le discours et l'image du pouvoir. L'enchâssement permettrait de créer une unité dans les recueils de récits du Moyen-Âge, mais évolue dans le film de Gomes en devenant une machine révélant bien davantage une crise de la représentation.

La construction d'un encadrement se trouve être davantage contextualisée lorsqu'un procès est restitué dans la mesure où le tribunal est le lieu où la loi est appliquée et où l'existence d'un sujet dépend de cette loi. En mettant en place des récits judiciaires, les auteurs indiens de recueils à enchâssement proposent des exemples de jugements et de possibilités de restitution de témoignages juridiques : ce sont des jugements de mœurs qui sont pris en charge. La loi encadre les corps et les sujets pour maintenir une stabilité dans un contexte politique. La justice est introduite dans les recueils de contes pour mettre en avant un langage de pouvoir et de commandement rendu visible par le dispositif d'enchâssement. Dans le *Pañcatantra* et *Le Décameron*, le jugement et l'acte de parole dans le tribunal confrontent le sujet avec la loi. La mise en fiction d'un procès révèle alors une « institution du sujet » qui est limitée dans ses actions par le langage produisant un discours de culpabilité et entraînant la condamnation. Dans le *Pañcatantra*, la figures juridiques prennent en compte la parole d'une figure d'autorité (le brahmane) et condamnent l'épouse qui a voulu ruser. Dans ce contexte, la fiction a pour fonction de représenter un système de contrôle des actions. Le récit enchâssé représente toutes les actions produites par les sujets et donc donne une visibilité d'actions questionnée dans un contexte juridique. Dans *Le Décameron*, Boccaccio raconte des exemples de ruse pour échapper à la justice. Dans le récit enchâssé, un sujet est capable de faire échouer la loi par la ruse. Les narrateurs de la *brigata* illustrent alors comment le sujet peut être en mesure de contester le langage juridique en reproduisant un discours normatif. Les auteurs créent ainsi des modèles de discours juridique qui contribueraient à l'élaboration d'un discours sur le pouvoir. Pour construire ce discours, la fiction est augmentée et l'enchâssement des récits favorise cette augmentation. La multiplicité des voix dans un procès est restituée pour construire un raisonnement sur le droit : l'auteur du *Pañcatantra* et Somadeva reprennent des théories en science politique et les explicitent avec la fiction. Dans « La conduite inconsidérée », les juges racontent plusieurs récits enchâssés pour démontrer qu'une action doit être précédée d'une réflexion. La loi et la conduite du sujet sont questionnées à des fins didactiques. Cette même démarche est présente dans *l'Orestie* d'Eschyle qui restitue les étapes précédant l'affirmation d'une loi. C'est l'actualisation d'une loi qui renforce la construction d'un encadrement du sujet. Le contexte du tribunal soumet le sujet à l'injonction à la parole et à la justification ; il doit faire l'expérience de l'impuissance humaine chez Kafka. Il peut sombrer face au jugement qui le

soumet à une « pression de justification » ou bien tenter de tromper l'auditoire pour ne pas être condamné. Le contexte du jugement illustre ainsi la fragilité du sujet lorsqu'il est confronté à une politique qui lui échappe.

CHAPITRE 10

Désir et piège du corps : une politique des corps

Dans les récits enchâssés, les actions politiques sont racontées et les personnages qui interviennent deviennent ainsi des corps faisant l'expérience du politique. Les auteurs et les réalisateurs de notre corpus poursuivent un débat sur la société en représentant les relations entre le corps et le politique. Les paroles politiques sont transmises par les figures d'autorité qui ont un rôle au sein des récits : un rôle d'encadrement des corps par la pratique d'un langage politique. Dans les recueils à enchâssement, l'autorité se caractérise en tant que « relation » et il semble que les corps soient « reliés » à une forme d'autorité (ce lien semble proche de la forme de l'œuvre qui fonctionne aussi par liaison). Puisque les sujets aux « corps encadrés » sont influencés par différentes formes de discours dans les œuvres que nous étudions, il semble important de questionner l'action des corps en lien avec l'expression du désir. Comment le sujet exprime-t-il son désir dans un cadre politique ? Son désir est-il limité par l'encadrement politique et langagier ou bien au contraire est-il renforcé par cet encadrement ? L'enchâssement des récits met-il en relation la parole politique et l'usage des corps ? Retrouve-t-on une écriture de l'encadrement des corps dans les récits centrés sur les violences exercées sur les corps désirants ?

1. L'encadrement du désir : le sujet désirant face à la loi

L'enchâssement des récits en restituant des actions visibles et invisibles favorise la mise en place d'une politique des corps et la représentation d'un sujet désirant face à la loi. Il est possible de rencontrer dans la forme romanesque des exemples d'un encadrement des corps. Dans un tel contexte, la prise de parole a une fonction à identifier sur le plan juridique. Les personnages qui produisent des récits enchâssés sont soumis à une « pression de justification » à laquelle ils ne peuvent échapper. Lorsqu'ils sont confrontés à une politique d'encadrement, les personnages-narrateurs doivent produire un récit de la justification correspondant aux attentes des auditeurs pour échapper à la condamnation de leurs actes. Dans un contexte de jugement, le récit peut-il transformer une situation dans le récit-cadre et faire échouer les actions de condamnation ?

a) Répression du désir et récit de la justification

L'enchâssement des récits en restituant des actions visibles et invisibles favorise la mise en place ce que nous pouvons nommer « une politique des corps » et la représentation d'un sujet désirant face à la loi. « Au Bois » de Maupassant fait intervenir la question du désir et de la corporalité au sein du récit enchâssé dans un contexte de justification légale. Dans cette nouvelle, un couple de bourgeois doit faire l'expérience d'une « pression de justification » pour avoir exprimé leur désir dans la nature. Les deux personnages devront faire face à plusieurs figures d'autorité et à la crainte de la punition. Ils se trouvent face à un encadrement qui va provoquer un récit enchâssé influencé par ce contexte d'encadrement ; ce récit aurait pu être différent comme le souligne Richard Shyrock : la bourgeoise « crée le simulacre d'un couple bourgeois honnête et travailleur et par ce moyen est capable d'exprimer un discours sur la sexualité en des termes bourgeois acceptables. Si la narratrice était différente et si elle avait différentes raisons de raconter son histoire, alors son histoire aussi aurait pris une autre forme³³ ». C'est le contexte qui influence le récit : le contexte provoque la justification du désir parce que ce dernier se heurte à l'application d'une loi. Le récit aurait pu être différent, mais aussi aurait pu être un récit du mensonge puisque sa principale fonction est de faire cesser la punition en transmettant une émotion. Le récit raconté par la bourgeoise transforme l'auditeur et fait évoluer la sentence dans la mesure où il s'affirme en tant que récit voyeuriste.

Le récit enchâssé face à un « encadrement » tente de produire des effets sur les figures d'autorité et d'ébranler l'application de la loi. Le couple de bourgeois est arrêté et doit se justifier devant plusieurs figures d'autorité : le père Hochedur et le maire. Le premier condamne sans concession considérant le couple comme « coupable », l'autre doit rendre le jugement. Les actions du couple sont rapportées au discours indirect libre par celui qui a constaté le délit : « Le garde champêtre fit sa déposition. [...] Il était entré dans le fourré et il avait entendu des paroles et des soupirs qui lui firent supposer un flagrant délit de mauvaises mœurs³⁴ ». Comme un chasseur, il cherche les traces du délit pour capturer le coupable. Le discours du garde champêtre à la recherche d'un « flagrant délit » est soutenu par le Père Hochedur (le père serait nommé ainsi de manière ironique en référence à son caractère strict et austère : « Hochedur »).

³³ Notre traduction : Richard Shyrock, op.cit., p. 11. « She produces a simulacrum of a good, hard working bourgeois couple and thereby is able to couch their sexuality in acceptable bourgeois terms. If the narratee were different and if she had different motives for telling the story, then the story too would take another form ».

³⁴ Guy de Maupassant, « Au bois » in *Le Horla*, Paris, Paul Ollendorff, 1887, pp. 238-239.

Le témoignage des deux hommes précède l'interrogatoire : des questions sont posées sur l'identité du couple, la profession, l'« action vue » et surtout sur ce qui a été caché. Le délit concerne l'expression du désir (qui doit être cachée au regard de la loi), mais c'est surtout le délit de l'adultère qui est puni par la loi. Ainsi, la véritable question à la base du récit enchâssé va être de savoir pourquoi un couple légitime choisit d'enfreindre la loi. Par crainte de la punition, l'épouse produit un récit (transcrit en style direct à la différence de la déposition du garde champêtre :

Mon Dieu, monsieur le maire, je sais bien que nous sommes ridicules. Voulez-vous me permettre de plaider ma cause comme un avocat, ou mieux comme une pauvre femme ; et j'espère que vous voudrez bien nous renvoyer chez nous, et nous épargner la honte des poursuites³⁵.

Son récit doit être un récit performatif capable de provoquer l'action immédiate. Il s'agit d'une analepse et c'est justement sa structure temporelle qui devient un élément stratégique. La narratrice transmet un récit du passé en mesure de transformer le contexte punitif. Le récit-désir de l'épouse a pour but de transformer les rapports entre la loi et le désir et de rendre légitime le désir au regard de l'Autorité. Le récit enchâssé contient la justification des actions du couple et illustre les aspirations sentimentales de la narratrice. La bourgeoise évoque un souvenir, celui du premier rendez-vous avec son mari et d'une rencontre sensuelle manquée. C'est ce manque qui est au centre du récit enchâssé et que le récit enchâssé tente de combler en racontant toutes les étapes de la rêverie de la bourgeoise. Elle veut retrouver sa jeunesse et l'impulsion du désir : « Je songeais comme c'est bon d'être couché sous les feuilles en aimant quelqu'un ! Et j'y pensais tous les jours, toutes les nuits ! Je rêvais de clairs de lune sur l'eau jusqu'à avoir envie de me noyer³⁶ ». Nous pouvons retrouver dans le récit enchâssé la description d'un fantasme confrontée par le biais de l'enchâssement à un contexte répressif. Dans le cas de cette nouvelle, il est possible de retrouver l'illustration du principe de réalité élaboré par Freud : « Les conflits entre le moi et l'idéal refléteront [...] l'opposition entre réel et psychisme, monde extérieur et monde intérieur³⁷ ». Dans les récits enchâssés, les différentes étapes de l'expression du désir s'opposent au réel et surtout aux conditions imposées par le monde extérieur. Le lecteur peut avoir accès aux fantasmes de la narratrice, mais aussi à l'expression du désir influencé par la loi et par l'interdiction. Pour Butler qui reprend les théories de Foucault, l'interdit et ce qui relève de la norme produisent le désir : « La répression

³⁵ Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 242.

³⁶ *Ibid*, p. 248.

³⁷ Sigmund Freud, *Le moi et le ça*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche, Paris, Payot & Rivages, 1981, p. 249.

n'agit pas à l'intérieur d'un champ de plaisir et de désirs donné à l'avance ; elle constitue ce champ comme ce qui doit être régulé, comme ce qui se trouve toujours potentiellement ou réellement, soumis à la régulation³⁸ ». Le récit enchâssé est confronté à une répression et doit être en mesure de permettre un rapprochement entre le langage, le désir et la norme. L'écriture du désir et de la corporalité contenue dans les structures enchâssées reflète la tension entre l'intime et le collectif et la tentative de bouleversement de la vie intime par l'application d'une loi. Ces recueils permettent de questionner le sens de l'exercice politique jusqu'aux limites de l'intime. La bourgeoise réussit à convaincre le maire avec son récit parce qu'elle a su créer un réalisme émotionnel, une cohérence fictionnelle et parce qu'elle affirme tenir des propos véridiques. Le maire convaincu finit par souligner l'ironie d'une telle situation en concluant : « ne péchez plus... sous les feuilles³⁹ ». Le récit enchâssé a plusieurs fonctions : il traduit l'intériorité du personnage et entend produire un discours véridique. Dans cette nouvelle, le récit enchâssé doit rendre limpide les intentions cachées. C'est en ce sens qu'il devient un outil idéologique lorsqu'il est confronté à un encadrement juridique. Il est aussi question dans ce texte de Maupassant d'illustrer la manière dont les désirs cachés doivent être introduits dans le langage et dans un contexte régulé. Le désir est raconté et se trouve à son tour introduit dans un discours sur le pouvoir.

b) Codification et punition du désir dans le recueil sanskrit : répétition de récits sur l'encadrement des corps

Pour écrire sur l'organisation d'une société et sur les normes sociales, la question du désir demeure un thème prédominant. Ainsi dans l'Inde Antique, le *Kāmasūtra* ressemble particulièrement à un traité sur la normalisation du désir dans un système politique et religieux : « le *Kāmasūtra* s'ouvre sur une discussion sur *dharma*, *artha* et *kāma*, connus collectivement comme les trois buts de la vie humaine (*puruṣhārtha*) ou la trinité (*trivarga*⁴⁰) ». De même, « le style même dans lequel la plus grande partie du texte est rédigée, les aphorismes en prose, ou *sūtra*, a des liens avec la religion tout autant qu'avec la science⁴¹ ». Nous retrouvons dans le genre du conte (*kathā*) la même ligne *dharma*, *artha* et *kāma* qui est à l'origine de la trame narrative : le savoir sur ces « trois buts de la vie humaine » dans la pensée indienne est transmis

³⁸ Judith Butler, *La vie psychique du pouvoir*, traduit de l'anglais par Brice Matthieussent, Paris, Léo Scheer Éditions, 2002, p. 100. *The Psychic Life of Power*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 347 : « Disciplinary apparatus fails to repress sexuality precisely because the apparatus is itself eroticized, becoming the occasion for the incitement of sexuality and, therefore, undoing its own repressive aims ».

³⁹ Guy de Maupassant, *op.cit.*, p. 249.

⁴⁰ Alain Porte, « Préface » in Vātsyāyana Mallanāga, *Kāmasūtra*, Paris, Seuil, 2007, p. 15.

⁴¹ *Ibid.*, p. 18.

et a des conséquences sur le traitement de la corporalité et du désir. L'étude de l'enchâssement des récits dans les recueils littéraires nous invite à questionner l'acte de narration et la signification de la transmission d'un conte. Michel Foucault débute son cours au Collège de France, « Subjectivité et Vérité », en citant une fable fréquemment répétée par les naturalistes, les moralistes de l'Antiquité et les auteurs chrétiens. Le recours à une fable n'est pas anodin, il permet à ces auteurs d'enseigner la bonne conduite. Ainsi, Foucault nous indique : « C'est la pédagogie qui véhicule une grande part de ces consignes d'existence. Il y a aussi tout ce qu'on peut appeler les stéréotypes sociaux, qui, par l'intermédiaire de la littérature, de l'écrit ou de l'image, donnent des modèles de bon comportement⁴² ». La restitution d'une fable dans certains ouvrages peut être employée à des fins pédagogiques pour enseigner un modèle de la bonne conduite sexuelle. La « fable de l'éléphant » mentionnée par Foucault est censée promulguer les principes de la monogamie et de la fidélité conjugale. Nous pouvons ainsi retrouver dans la transmission d'un conte la volonté de véhiculer un modèle de conduite à travers une restitution de ce que Foucault nomme les « stéréotypes sociaux ».

Dans les contes sanskrits qui ont particulièrement une fonction politique, le lecteur a accès à un ensemble d'exemple de conduites (celles qui sont envisagées comme exemplaires et comme contraires à la norme). Puisque la capacité de gouvernance est mise à l'épreuve dans les récits-cadres des recueils sanskrits (les princes reçoivent l'enseignement de Viṣṇuśarma et le *vetāla* teste les capacités de Trivikramaśena), ces contes ne vont pas avoir pour fonction de transmettre des modèles de bonne conduite, mais plutôt de décrire les actions contraires à la loi pour mieux les contrôler. Le lecteur de ces contes peut ainsi prendre connaissance d'un encadrement des actions et d'une normalisation du sujet à travers l'écriture de ces récits centrés sur la description de « stéréotypes sociaux ». En abordant la question du désir, nous pouvons retrouver un exemple de l'encadrement des hommes qui sont confrontés à la punition pour n'avoir pas su « adopter la bonne conduite ». Dans le conte « Comment le jeune brahmane se sacrifia pour sauver le roi » du *Vetāla*, le désir est considéré comme la cause de la punition. En effet, le roi Candrāvaloka prend pour épouse Indīvaraprabhā la fille d'un ascète. Les scènes de volupté sont comparées aux mouvements de la nature. Le lendemain, une transformation se produit et un environnement crépusculaire se met en place. Alors que la lune adoptait une posture sereine la veille, le lendemain le « soleil paraissait vouloir la tuer⁴³ ». La transformation

⁴² Michel Foucault, *Subjectivité et vérité*, Cours au Collège de France. 1980-1981, Paris, Seuil, 2014, p. 29.

⁴³ Somadeva, *Les Contes du vampire*, op.cit., p. 170. Texte original, p. 466 : « *lāvaṇyāmṛtaniṣyandamāpibanniva sarvataḥ* ».

de la nature et la métaphore poétique vont illustrer le contrôle et le refus d'une expression du désir dans un contexte politique et religieux. Somadeva utilise un langage autoritaire pour exprimer une répression de la sexualité :

Méchant, sache que je suis un ogre-brahmane du nom de Jvālāmukha, que cet arbre aśvattha est ma demeure – les dieux mêmes ne la franchissent pas. – Or, tu t'en es emparé, tu t'y es amusé avec ta femme. Maintenant que je suis rentré de mes voyages nocturnes, je vais te faire payer le fruit de ta mauvaise conduite. Ton esprit, ô vilain, a été égaré par l'amour : je vais déchirer et dévorer ton cœur, boire ton sang⁴⁴.

La forêt dans la fiction est un espace sauvage dans lequel les actants du pouvoir veulent contrôler les conduites influencées par la nature. Le désir dans l'espace sauvage prend une autre dimension : il est détaché de tout cadre social et devient un acte de jouissance. Parce qu'il a su que dans sa « demeure » les corps ont exprimé leur désir, l'ogre veut punir. La répression du corps semble instaurée en fonction de la loi et des limites qu'elle impose. L'interdiction concerne autant les dieux ; la demeure de l'ogre « les dieux mêmes ne la franchissent pas ». La punition menace le sujet politique qui n'a pas su respecter la norme et les attentes de la société. L'exemple d'une punition dans la fiction a une fonction politique qui doit maintenir « une crainte de la punition » chez le sujet politique : « la certitude d'être puni, c'est cela et non plus l'abominable théâtre qui doit détourner du crime⁴⁵ ». Le récit de Somadeva reprend un discours juridique de « détournement du crime » suscité par la crainte. Le désir décrit avec une certaine poésie par Somadeva est considéré comme un égarement et il est responsable du contournement de la loi par le sujet. L'expression du désir est envisagée comme un acte négatif qui introduit la punition. L'introduction d'un discours politique sur le détournement du crime a son sens dans le récit-cadre. Le vetāla reproche au roi Trivikramasena son obstination et commence à le mettre en garde en insistant sur le caractère mauvais du mendiant. C'est parce qu'il persiste à déplacer le corps dans lequel loge le vetāla que ce dernier lui raconte ce récit. Il est possible d'identifier ce conte comme un récit de dissuasion.

Le vetāla donne l'exemple d'un égarement qui mène directement à la punition sans possibilité de « justification » comme dans la nouvelle de Maupassant que nous avons commentée. Les personnages sont confrontés à la violence punitive et le vetāla crée une fiction de mise en garde en lien avec cette violence. Les contes de Somadeva proposent comme ligne de conduite la répétition de gestes et de paroles insufflés par la loi et par la morale. C'est le

⁴⁴ *Ibid.*, Texte original, p. 466 : « pāpa jvālāmukhaṃ nāma viddhi mām brahmarākṣasam | nivāsaśvaiṣa me'śvattho vedairapi na langhyate | so'yaṃ tvayā samākramya parībhuktaḥ striyā saha | rātricaryāgatasyādya tadbhūḍkṣvāvinayātpalā | epo'haṃ te durācāra kāmopahatacetasāḥ | utpātya hṛdayaṃ bhokṣye pāsyaṃyeva ca ṣoṇitam ».

⁴⁵ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 2003, p. 15.

désir qui provoque les actes de punition ; en l'occurrence dans ce récit, le désir provoque la mise à mort d'un innocent. Le roi Candrāvaloka répond à l'ogre : « Pardonne-moi la faute que j'ai commise sans le savoir. [...] Je te donnerai tout ce que tu désires en t'amenant une victime humaine qui te satisfera⁴⁶ ». L'épreuve du roi Candrāvaloka illustre la confrontation entre le corps et le droit. En indiquant le caractère fautif de son acte et son absence de connaissance, il devient un sujet qui fait l'expérience de la répression. Somadeva illustre à nouveau le sort de celui qui n'a pas connaissance du droit. Parce qu'il détient l'autorité de par son statut, le roi est en mesure de « réparer » son erreur en versant le sang d'un de ses sujets. Si le désir au début du récit provoque la punition et le sacrifice, le don est par la suite l'élément en mesure de permettre le sacrifice volontaire d'un humain. En effet, les messagers du roi annoncent dans la rue que le roi recherche un enfant dont le sacrifice provoquera la richesse de ses parents qui recevront cent villages (« dons typiques dans l'épigraphe des donations brahmaniques⁴⁷ ») et une statue d'or et de pierres précieuses. Le roi veut dans un premier temps faire un don pour réussir à effacer la faute commise en dehors de la sphère sociale (dans la forêt). Ce geste du don doit ainsi être en mesure d'inciter au sacrifice d'un individu, ce seul sacrifice étant en mesure d'effacer la faute. Dans le conte, le « corps coupable » (celui qui a commis la faute) reçoit l'injonction d'effacer le geste du désir. C'est le jugement d'une « mauvaise conduite » qui est représenté dans ce conte. Dans les recueils sanskrits, tout un savoir sur le pouvoir, la justice, la loi et le désir est introduit et encadre les actions du sujet. Ces recueils illustrent le jugement des « conduites irrégulières » qui entraîne une violence de la condamnation. Dans ce conte, l'injonction au sacrifice provient d'une autorité religieuse (symbolisée par l'ogre-brahmane) et illustre l'encadrement des désirs sur le plan social et religieux.

Le récit enchâssé rend visible les conséquences de l'action normative et les met en tension. Dans ce type de récit, les actions contraires à la norme sont racontées et sont multipliées. Elles sont racontées dans un cadre formel délimité et sont aussi « encadrées » par un discours de répression. Dans la conclusion du conte, l'enfant qui doit subir la punition à la place du roi met en crise la continuité de l'action punitive dans la mesure où il réagit en décalage avec l'action. L'enfant accepte la punition en se référant au *samsāra* (la transmigration, ce « courant des renaissances successives⁴⁸ »). La centralité finale de la transmigration dans le

⁴⁶ Somadeva, *Les Contes du vampire*, op. cit., p. 170. Texte original, pp. 466-467 : « ajānatāparāddham yanmayā te tatṣamasva me [tavāhamāśrame hmasminnatithiḥ śaraṇāśritah] | dāsyāmi ceṣṣitaṃ tubhyamāñīya puruṣaṃ paśum yena te bhavitā trptistatprasīda krudhaṃ tyaja ».

⁴⁷ Louis Renou, in Somadeva, *Les Contes du Vampire*, op. cit, p. 172, note 1.

⁴⁸ Jean Filliozat, *Les philosophies de l'Inde*, Presses Universitaires de France, 2012, p. 13.

conte ne fait qu'illustrer « la proximité entre la conception pour ainsi dire juridique du *crimen* et celle éthico-religieuse de la transmigration⁴⁹ [...] ». La conduite du sujet et ses actions (le *karman*) sont reliées au concept de transmigration qui oriente les individus dans la société indienne. L'enfant accepte le jugement en se référant au *karman* c'est-à-dire à l'action et à ses conséquences en souhaitant « reprendre naissance après naissance, un corps nouveau », mais au moment où l'ogre s'apprête à agir il se met à rire. Ce geste provoque l'admiration générale et fait cesser l'action. Nous pouvons retrouver des similitudes avec la nouvelle de Boccaccio dans laquelle Cavalcanti par la légèreté fait cesser la menace qui lui est adressée. Le rire dans le conte de Somadeva provoque un retrait et une distance face à la violence. Il acquiert une forme de puissance capable de faire cesser une action parce qu'il est en un sens énigmatique. Il introduit dans ce contexte organisé une dimension imprévisible.

Le vetāla interroge le roi Trivikramāsenā sur la signification de ce rire énigmatique. Le récit-cadre en encadrant les paroles dites par le conteur apporte une orientation au récit ; il contient les commentaires sur les actions et sur l'application de la loi. Le rire de l'enfant qui pourrait être envisagé comme un acte irrévérencieux et un acte de dérision est au contraire analysé par le roi comme un acte qui met en application les règles religieuses assimilées par l'enfant. En effet, pour le roi, l'enfant rit de l'attitude de ceux qui l'entourent « qui s'affolent pour un corps périssable, foncièrement répugnant, un corps que frappe la souffrance et la maladie⁵⁰ ». L'enfant rit parce qu'il adopte une conception de la corporalité en contradiction avec les personnages qui l'entourent dans l'épreuve du sacrifice. Le roi Trivikramāsenā souligne finalement que l'enfant produit un acte énigmatique qui en réalité illustre sa connaissance des textes religieux. Le rire semble donc ne pas être une résistance à la loi, mais une réaffirmation de la loi religieuse. L'enfant résiste à la loi politique mais se réfère à la norme religieuse théorisée dans les textes védiques. La condamnation du brahmane-ogre trouve sa résolution dans une réaffirmation de la parole brahmanique et des textes sacrés. La conclusion du conte met en avant la pensée hindouiste concernant la question de la corporalité. Le rire qui peut être un acte de dérision sert dans ce contexte à désigner un manquement à la règle religieuse. L'enfant qui connaît la loi de la transmigration rit de l'attachement des autres à la corporalité : ses parents acceptent sa mort par cupidité, le roi veut protéger sa vie, et l'ogre-brahmane commet un acte meurtrier. L'enfant en riant porte un regard sur les actions et

⁴⁹ Giorgio Agamben, *Karman, court traité sur l'action, la faute et le geste*, op.cit., p. 51. Texte original, p. 50. « la prossimità tra la concezione per così dire giuridica del *crimen* e quella etico-religiosa della trasnigrazione [...] »

⁵⁰ Somadeva, *Les Contes du vampire*, op. cit, p. 174. Texte original, p. 468 :

« adhrvasyāntavirasasyādhivyādhikṣatasya ca | dehasyārthe vimūḍhānām teṣāmīddagviḍambanā ».

maintient un certain rapport avec la norme religieuse qui influence sa pensée. Toutes les actions des corps dans le récit (sexualité, cupidité) sont envisagées comme des contre-exemples permettant à l'auteur d'affirmer une ligne de conduite à adopter par le lecteur. Cette affirmation d'un langage normatif est renforcée par la description des actions des corps et de leurs punitions dans le récit enchâssé qui met en place un discours d'« encadrement » dans le récit-cadre.

Dans le *Pañcatantra* et dans le *Vetāla*, nous retrouvons des exemples de répression du désir dans la mesure où le désir est intégré dans un discours sur le pouvoir. La question du désir est fréquente dans les récits enchâssés qui restituent des stratégies de pouvoir. Les récits illustrent la violence faite au corps désirant et se placent dans un contexte discursif. Ainsi, les « Aventures de Devaśarman » dans le *Pañcatantra* sont à placer dans le contexte d'un discours politique, celui de Damanaka et Karataka. Ces derniers s'interrogent sur l'action à entreprendre concernant la stratégie initiale d'union entre le roi et Sandjīvaka initiée par Damanaka. Dans les « Aventures de Devaśarman », la femme du tisserand accueille Devaśarman dans sa maison et à partir du moment où son mari quitte les lieux, elle décide de s'en aller vers son amant. Le mari observe finalement la conduite de sa femme et les signes d'une déviance à la norme :

Dès qu'elle l'aperçut, elle retourna bien vite, rentra dans sa maison, mit bas sa toilette et fut comme auparavant. La voyant se sauver si bien parée, le tisserand, qui déjà avait l'esprit troublé par les mauvais bruits que les chuchotements avaient fait parvenir jusqu'à ses oreilles, mais qui avait toujours dissimulé ses soupçons, le tisserand, témoin ensuite d'une pareille conduite et assuré de la vérité par ses yeux, rentra en colère à la maison⁵¹.

Le mari qui possède l'autorité dans la société patriarcale punit parce qu'il a vu les signes d'un contournement de la norme (ce sont les signes qu'il identifie comme « vérité »). Il s'agit donc de montrer comment fonctionnent un encadrement et une politique des corps dans le récit enchâssé. La punition et l'acte de violence qui sont les conséquences d'une vision de la déviance de la norme s'appuient sur la conviction d'une observation de la vérité. Le tisserand insiste sur cette vision de la vérité : « Aujourd'hui que je suis moi-même convaincu de la vérité, je vais te châtier comme il faut⁵² ». Les premières manifestations d'une violence contre les corps interviennent après une lecture des signes (en l'occurrence les signes de l'expression d'un désir féminin). Le désir de la femme échappe au tisserand puisqu'il applique directement le langage normatif et fait intervenir la règle et l'injonction d'obéissance dans le lieu conjugal. Dans le

⁵¹ *Pañcatantra*, op.cit., p. 86. Texte original, p. 31 : « kauliko'pi tam kṛtādbhutaśṛṅgārām palāyamānām vilokya prāgeva kaṇṇaparamyārayā tasyā apavādaśravaṇātksubhitadvadayaḥ svākāraṃ niḡṛhamānaḥ sadaivāste | tataśva tathāvidhaṃ ceṣṭitamavalokya ddaṣṭapratyayaḥ krodhavaśago gṛhaṃ praviśya tāmāha ».

⁵² *Ibid.*, p. 87. Texte original, p. 32 : « tadadya svayaṃ samjātapratyayastava yathocitaṃ nigrahaṃ karormātyabhidhāya ».

conte, le personnage féminin lutte malgré tout contre cette violence de l'injonction qui réduit à néant la liberté du corps. Elle fait usage de la ruse et en particulier de la substitution pour affirmer son désir tout en maintenant une action cachée. La femme du barbier prend en effet la place de la femme du tisserand pour que cette dernière puisse rejoindre son amant. La substitution fait évoluer la trame du récit et crée un écho qui aura des conséquences dans la suite de la narration. La violence des corps liée à un contournement de la norme intervient à nouveau pendant cette substitution. La deuxième manifestation d'une violence domestique est plus précisément liée au langage :

Si à partir d'aujourd'hui tu ne sors plus de la maison et si tu ne parles plus à aucun homme, alors je te délivre. Là-dessus la femme du barbier, par crainte de la différence de voix, ne dit rien. Il lui répéta plusieurs fois ces mêmes paroles ; mais comme elle ne donnait aucune réponse, il se mit en colère, prit une houe affilée, et lui coupa le nez⁵³.

La question de la différence et de la répétition dans ce conte contribue à faire ressortir les conséquences de l'application d'un langage normatif. La substitution qui engendre l'absence de voix révèle la violence de l'acte normatif sur le corps. C'est par la répétition du langage que la punition est effective et c'est au milieu de cette répétition qu'intervient la différence avec l'acte de la substitution. C'est à cet endroit dans la diégèse que l'action punitive devient une action significative et devient acte de langage dans la suite du récit. L'épouse du tisserand, sous les yeux de Devaśarman qui « vit toute cette conduite de la femme⁵⁴ » reprend sa place et en reprenant la place de son amie redéfinit les actes de violence. Par le langage, elle réussit à contre-effectuer la violence et à échapper à une punition corporelle. Le silence de son amie a eu pour conséquence les sévices corporels alors que les mots de l'épouse du tisserand font cesser la répétition de la punition corporelle. En invoquant les interventions divines, elle inverse le mouvement de l'oppression et crée une illusion. Le mari n'ayant pas assisté à la substitution ne peut contester le discours mystique de l'épouse : « Eh Méchant ! Regarde : par la puissance de ma vertu, mon nez est devenu tel qu'il était⁵⁵ ». Le langage s'appuyant sur l'intervention divine et l'absence de signes d'une mutilation provoque une transformation dans le comportement de l'époux : la violence de la norme évolue vers l'expression de la tendresse. Les actions ont été vues et entendues par Devaśarman qui assiste au récit du mensonge de

⁵³ *Ibid.*, p. 88. Texte original, p. 34 : « ho paruṣavādini yadaddaprabhṛti grhāṇṇiṣkramanaṃ na karosi na ca paruṣam tatastvāmunmocayāmi | nāpityapi svarabhedabhayāddyāvanna kicidūce tāvatso'pi bhūyo bhūya idamevāha ».

⁵⁴ *Ibid.*, p. 89. Texte original, p. 34 :

« devasarmāpi vittanāśātksutksāmakaṇṭho naṣṭanidnastatsarvaṃ stricaritramapaśyat ».

⁵⁵ *Ibid.* Texte original, p. 35 « bho durātmanyaśya mo satītvaprabhāvena tāddageva nāsikā saṃvṛtā ».

l'épouse et à la violence normative de l'époux. Pourtant, ce sont les actions de ruse qu'il remet particulièrement en question. Devaśarman (dont le nom indique « protégé des dieux ») est l'œil de l'autorité qui finit par faire entendre son discours. Il s'agit d'un discours de l'autorité « qui commande à la stabilité [...] et à la cohérence du sentiment d'identité de l'individu⁵⁶ ». Le personnage maintient un discours et un regard influencés par le jugement et intervient sur le réel pour affirmer son autorité et « commander à la stabilité ». Il renvoie à des axiomes qui contestent le désir féminin et affirme une méfiance envers les femmes, envers la beauté et le désir. Ces paroles de Devaśarman qui semblent être directement adressées au lecteur restituent une politique du corps et revendiquent un encadrement du désir. Pour présenter le piège des hommes par les femmes, il utilise des métaphores comme le « filet de l'amour⁵⁷ ». Il décrit le désir des femmes comme destructeur et l'exemple de la ruse de l'épouse du tisserand sert d'exemple pour illustrer une argumentation dans ces récits politiques qui questionnent la stabilité d'un pouvoir. Le désir dans ces récits est introduit dans une réflexion sur le discours politique ; il est encadré dans les récits enchâssés parce que son encadrement va déterminer la formation des lois.

Dans un film de Satyajit Ray⁵⁸ que nous avons déjà mentionné, nous pouvons retrouver une séquence proche du conte « Aventures de Devaśarman ». Dans *Les joueurs d'échecs* (*Shatranj Ke Khiladi*), deux personnages Mirza Sajjad et Mir Sahib sont obsédés par la pratique de du jeu d'échecs alors que le gouvernement de leur pays est en train de s'effondrer. L'ensemble du film aborde la question du pouvoir en faisant intervenir un univers proche de celui des contes sanskrits. Le réalisateur adapte une séquence dans laquelle une épouse surprise par son époux avec son amant utilise la ruse pour échapper à la punition. La femme de Sahib (l'un des joueurs d'échecs) ruse comme dans les recueils de contes sanskrits et raconte un récit du mensonge pour cacher la vérité à son époux. Ce motif très récurrent dans les recueils de contes est relié au contexte politique transmis par la voix-off au début du film. Pour justifier la présence de l'amant, l'épouse introduit le politique dans la sphère du privé : elle raconte que celui qui est en réalité son amant se cache parce qu'il est recherché par l'armée du roi préparant la guerre. Ce mensonge provoque une transformation dans l'action : les deux joueurs d'échecs

⁵⁶ Gérard Mendel, *Une histoire de l'autorité : permanences et variations*, Paris, La Découverte, 2003, p. 130.

⁵⁷ *Pañcatantra*, op. cit., p. 90.

⁵⁸ Dans son autre film *Goopy Gyne Bagha Byne* (*Les aventures de Goopy et Bagha*) sorti en 1969, deux musiciens vagabonds sont introduits dans la cour d'un roi et interviennent dans les affaires de la cour. Il restitue l'univers des contes dans ce film où il est d'ailleurs question de *Le Hitopadeśa* (recueil de fables dérivé du *Pañcatantra*) lorsqu'un instituteur intervient avec ses élèves pour mentionner la politique de répression exercée par le roi.

craignent par conséquent d'être appelés par l'armée et décident de prendre la fuite croyant ce récit du mensonge, ce récit qui en réalité a été produit pour masquer la question du désir et empêcher le jugement de l'épouse.

2. Pouvoir et sexualité : contrôle et tyrannie des corps

L'enchâssement des récits dans les recueils de fictions politiques donne accès au lecteur à un système politique de gouvernement des corps. La corporalité est questionnée en fonction de l'exercice de la loi et se trouve être un élément décisif dans le traitement d'un discours sur le pouvoir. Bien qu'il soit question de souverainetés traditionnelles dans les recueils de contes, le rapprochement entre les théories politiques et les actions des sujets (en particulier dans les recueils sanskrits) peut nous rappeler les recherches entreprises par Michel Foucault sur la « gouvernementalité⁵⁹ ». Il poursuit ses réflexions sur les « dispositifs du pouvoir » en apportant de nouvelles interprétations. Ainsi, il oriente ses recherches en proposant un autre concept : la « biopolitique ». À partir des études de Foucault qui questionnent le corps et son contrôle (de la *Naissance de la clinique* à *Surveiller et punir*), nous pouvons observer dans les fictions que nous étudions un système de contrôle des corps que Pasolini adapte en particulier dans ses films. Nous pouvons revenir sur le terme « biopolitique » qui apparaît dans la conférence donnée par Michel Foucault en 1974 à l'Université de Rio consacrée à la question du contrôle du corps. Il affirme ainsi : « le contrôle de la société sur les individus ne s'effectue pas seulement par la conscience ou par l'idéologie, mais aussi dans le corps et avec le corps⁶⁰ ».

Dans les œuvres de notre corpus, nous avons pu relever la portée idéologique du langage précisément lorsque le sujet qui parle entend mettre en place une forme de domination, comme par exemple dans les recueils sanskrits qui représentent des sujets politiques pratiquant un langage de commandement. Cependant, les œuvres à enchâssement qui peuvent à la fois illustrer le contrôle des hommes et aussi la capacité des hommes à trouver des espaces de liberté, rendent visibles la production d'un langage de contrôle sur les corps. En effet, les recueils sanskrits qui contiennent des axiomes extraits de traités politiques placent la question du corps au centre des stratégies politiques. Les corps subissent l'action politique dans les récits enchâssés parce qu'ils ont été confrontés à la parole politique et à l'acte de narration d'un personnage. Les auteurs des recueils sanskrits centrés sur les actions de gouvernance d'un pays

⁵⁹ Ce concept lui permet d'identifier la manière dont un état met en place un contrôle sur la population, pour lui gouverner c'est « avoir à l'égard des habitants, des richesses, de la conduite de tous et de chacun une forme de surveillance, de contrôle non moins attentive que celle du père de famille sur la maisonnée et ses biens » [Michel Foucault, « La gouvernementalité », *Dits et écrits*, Tome III, Paris, Gallimard, 1994, p. 642].

⁶⁰ Michel Foucault, « La naissance de la médecine sociale », *Dits et écrits*, Tome III, Paris, Gallimard, 1974, p. 210.

mettent en fiction une certaine pratique du pouvoir qui est rendue visible par le biais de l'enchâssement des récits. Ils illustrent la manière dont le pouvoir politique se forme en intégrant ce que Giorgio Agamben nomme la « vie nue ». Il affirme en effet : « l'implication de la vie nue dans la sphère politique constitue le noyau originaire – quoique occulté – du pouvoir souverain⁶¹ ». Tout en ayant accès aux pratiques politiques médiévales, le lecteur découvre le frottement entre le pouvoir et la vie matérielle dans le *Pañcatantra* et *Le Décameron*, où la *zoe* (la vie) se frotte à la *polis* (la cité, la communauté). Et c'est sans doute pour ce trait distinctif que Pasolini a adapté les trois œuvres (*Les Mille et Une Nuits*, *Le Décameron*, *Les Contes de Canterbury*) capables de rendre perceptible la rencontre entre la vie et la politique. C'est par ailleurs, le changement entre le système politique représenté dans ces œuvres et la politique moderne qui motive son action. Dans son essai *Homo sacer, Le pouvoir souverain et la vie nue*, Agamben observe ce changement :

Ce qui caractérise la politique moderne n'est pas l'inclusion de la *zoe* dans la *polis*, en soi très ancienne, ni simplement le fait que la vie comme telle devient un objet éminent de calculs et de prévisions du pouvoir étatique ; le fait décisif est plutôt que [...] l'espace de la vie nue, situé à l'origine en marge de l'organisation politique, finit par coïncider avec l'espace politique, où l'exclusion et inclusion, extérieur et intérieur, *bíos* et *zoe*, droit et fait, entrent dans une zone d'indifférenciation irréductible⁶².

Dans les recueils de récits, le corps devient politique et les actions sur le corps illustrent donc une politique en train de se faire. Les exemples de jugements de l'action des sujets désirants dans l'espace privé révèlent l'intégration de la sphère privée dans l'espace politique. On peut même voir dans la pratique de l'enchâssement une volonté de l'auteur de faire le lien entre « l'espace de la vie nue » et l'espace politique dans la mesure où toute une logique est retranscrite pour placer le corps dans un encadrement produit par le langage et par l'action.

⁶¹ Giorgio Agamben, *Homo sacer, Le pouvoir souverain et la vie nue*, tome I, traduit de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Seuil, 1997, p. 14. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005, p. 9. « l'implicazione della nuda vita nella sfera politica costituisce il nucleo originario – anche se occulto – del potere sovrano ».

⁶² *Ibid.*, p. 17. Texte original, p. 12. « [...] ciò che caratterizza la politica moderna non è tanto l'inclusione della *zoé* nella *polis*, in sé antichissima, né semplicemente il fatto che la vita come tale divenga un oggetto eminente dei calcoli e delle previsioni del potere statale ; decisivo è piuttosto il fatto che [...] lo spazio della nuda vita, situato in origine al margine dell'ordinamento, viene progressivamente a coincidere con lo spazio politico, e esclusione e inclusione, esterno e interno, *bíos* e *zoé*, diritto e fatto entrano in una zona di irriducibile indistinzione ».

a) **Contrôle de la corporalité et assujettissement du sujet : « The Friar's Tale » et son adaptation**

Un encadrement radical des corps est représenté dans les fictions politiques lorsqu'un système politique organise un encadrement des sujets et influence les discours. La délation et le discours du jugement prennent peu à peu la forme d'un discours de la violence. Dans « The Friar's Tale », Chaucer décrit un contexte délétère dès le début du conte qui commence par la formule propre au genre du conte « il y avait jadis » et reproduit un discours politique devenant de plus en plus réaliste. Il est question de la prise de pouvoir d'un archidiacre qui exerce son autorité en imposant des règles à la communauté et en exigeant l'application d'un règlement pour appliquer des condamnations aux causes multiples :

Un archidiacre, aux pouvoirs étendus, / Qui n'hésitait pas à faire appliquer / Le règlement frappant fornication, / Pratiques magiques et prostitution, / Actes diffamatoires et adultères, / Vols sacrilèges et testaments violés, / Contrats rompus, refus des sacrements, / Taux usurier ainsi que simonie. / Il s'attaquait surtout aux débauchés / Qui le sentaient passer s'ils étaient pris⁶³.

Dans ce passage, Chaucer décrit une structure autocratique et souligne l'étendue des interdictions qui limitent l'agissement et l'expression du désir des sujets. Un langage de la délation se forme à partir de ces interdictions. Pour échapper à la dénonciation et à la punition (à la matraque), le recours à la compensation pécuniaire est mis en place. Chaucer décrit un système procédurier de contrôle : « l'archidiacre les inscrivait sur sa liste / Se réservant le droit, vu sa fonction, / D'exiger d'eux forte réparation⁶⁴ ». Le sujet devient une proie soumise à un système qui prend en compte sa fonction dans la société et son statut économique. Chaucer décrit la manière dont un archidiacre organise un encadrement des hommes basé sur la conduite en insistant sur le fait que leur seul moyen d'échapper à la punition repose sur le recours à la compensation pécuniaire. Sans remettre en question l'organisation d'un tel système, le conteur (« The Friar ») qui s'est querellé dans le récit-cadre avec l'Huissier (« The Summoner ») va centrer sa critique sur le personnage de l'Huissier qui applique sans scrupule le règlement établi l'archidiacre. Chaucer renforce le réalisme de cet environnement de délation en insistant sur son organisation insidieuse ; l'Huissier n'est pas le seul à agir en fonction du règlement, des

⁶³ Geoffrey Chaucer, *Les Contes de Canterbury*, op.cit., p. 225. Texte original, p. 123 : « An erchedeken, a man of heigh degree, / That boldely dide execucioun / In punysshynge of fornicacioun, / Of wicchecraft, and eek of bawderye, / Of diffamacacioun, and avowtrye, / Of chirche reves, and of testamentz, / Of contractes and of lakke of sacramentz, / Of usure, and of symonye also. / But certes, lecchours dide he grettest wo ; / They sholde synge if that they were hent ».

⁶⁴ *Ibid.*, p. 226. Texte original, *ibid* : « They weren in the erchedeknes book. / Thanne hadde he, thurgh his jurisdiccacioun, / Power to doon on hem correccioun ».

espions répartis sur le territoire apportent des renseignements et mettent en pratique ce règlement. Le conte illustre comment les sujets appliquent la norme et comment d'autres doivent la subir. La cruauté de la norme qui divise les hommes entre eux est fictionnalisée dans ce conte. Le sujet reproduit les gestes et le langage de la norme, Michel Foucault remarque : « [...] on schématise le pouvoir sous une forme juridique ; et on définit ses effets comme obéissance. En face d'un pouvoir qui est loi, le sujet qui est constitué comme sujet – qui est assujetti – est celui qui obéit⁶⁵ ». C'est bien l'assujettissement du sujet qui est représenté dans ce passage : le sujet qui obéit à une loi de la cruauté et le sujet qui agit tout en intervenant en tant que voyeur. Son observation et son usage de la parole sont orientés par le règlement de l'archidiacre. Le litige est recherché afin de pouvoir renforcer le pouvoir symbolique de l'archidiacre, mais aussi le pouvoir économique. Le conte renseigne sur la mise en place d'un piège : « si la victime était sans instruction, / Point besoin d'écrit, les menaces suffisaient : / On s'empressait alors d'emplier sa bourse, / Et de la régaler à la taverne⁶⁶ ». Les paroles deviennent violence : l'Huissier utilise les mots pour soumettre l'autre et le dérober, le langage renforce le piège. Chaucer compare l'Huissier à un chasseur qui a pour fonction de voir et de tout savoir : « Nul chien de chasse ne met autant de flair / à repérer le cerf atteint de la flèche / Que cet huissier à débusquer fraudeur, / Adultère ou amoureux clandestin⁶⁷ ». Il est décrit comme un animal à la recherche d'une proie ensanglantée, l'Huissier veut traquer et détruire.

La rencontre de l'Huissier avec le « fringant yeoman » va apporter une différence dans la répétition de ses actes de destruction. Très rapidement, les deux hommes se trouvent des similitudes et finissent par se considérer comme des frères devenant ainsi le reflet l'un de l'autre. Les deux personnages ont en commun de pratiquer une tyrannie des corps. Le yeoman révèle à l'Huissier : « C'est à coup d'extorsions que j'arrive à vivre : / Je prends tout ce qu'on veut bien me donner. / Quoi qu'il en soit, par ruse ou par violence, / D'une année à l'autre, je gagne de quoi vivre⁶⁸ ». L'Huissier reconnaît des similitudes entre sa vie et celle du yeoman, mais ce dernier lui révèle finalement sa véritable identité : c'est un démon qui vit en Enfer et qui prend différentes apparences. La tyrannie des corps exécutée par le démon est décrite comme un acte de torture : « nous avons pouvoir / De torturer les deux, le corps et

⁶⁵ Michel Foucault, *Il faut défendre la société*, op. cit., p. 14.

⁶⁶ Geoffrey Chaucer, *Les Contes de Canterbury*, op.cit., p. 226. Texte original, p. 123 : « Withouten mandement a lewed man / He koude somne, on peyne of Cristes curs ».

⁶⁷ *Ibid.*, p. 227. Texte original, p. 124 : « For in this world nys dogge for the bowe / That kan an hurt deer from an hool yknowe / Bet than this Somnour knew a sly lecchour, / Or an avowtier, or a paramour ».

⁶⁸ *Ibid.*, p. 229. Texte original, p. 125 : « And therefore by extorcions I lyve. / For sothe, I take al that men wol me yive. / Algate, by sleyghte or by violence, / Fro yeer to yeer I wyne al my dispence ».

l'âme⁶⁹ ». Le démon prend possession de la vie et contrôle la mort dans la mesure où le démon prend l'apparence des morts : « nous faisons illusion ou apparaissions / En utilisant les corps de gens morts⁷⁰ ». Les deux personnages répètent des actes de piège et de chasse, mais le conte s'achève sur le piège du piégeur (l'Huissier). Le dernier piège de l'Huissier le conduit à sa perte. Dans un village, il pratique le langage de la norme pour condamner une veuve en utilisant le vocabulaire procédurier qui maintient sa fonction d'autorité : « J'ai sur moi, dit-il, une convocation. / Tu dois, sous peine d'excommunication, / Être demain aux pieds de l'archidiacre / Afin de t'expliquer devant la cour⁷¹ ». Le conte donne un exemple des conséquences d'un discours du commandement sur le sujet. La menace de la punition est produite pour provoquer l'action de l'autre et pour exercer sur lui une « pression de justification ». Face à cette parole se trouve l'inévitabilité du jugement dont dépendent les corps des hommes et des femmes piégés. Le piège du corps du sujet est au centre de ce conte et c'est toute une série de pièges qui se construit autour des corps piégés : les pièges sont dictés par la loi qui oriente le discours. La conclusion du conte illustre les possibilités de survie du piégé qui se réapproprie le discours religieux, la veuve réussit par des imprécations à échapper à la punition lorsqu'elle déclare à l'Huissier : « Que t'emporte le diable hirsute et noir, / Je te donne à lui et ma poêle avec⁷² ! ». Témoin de la scène, le démon donne un sens littéral aux mots de la veuve et entraîne avec lui l'Huissier en Enfer. Parce qu'elle a su utiliser un discours injonctif, la veuve est en mesure de contrer l'action punitive du personnage. Lorsque la tyrannie des corps est mise en pratique, le piégeur emploie un langage de l'injonction et de la violence. L'injonction finit par être aussi la conclusion de ce conte théologico-politique qui conduit le conteur de ce récit (le Frère) à souhaiter mettre en garde les narrataires pour qu'ils échappent aux « tortures de l'Enfer ».

Dans ce conte, Chaucer met en place une écriture satirique sur l'application d'une loi ecclésiastique en proposant un exemple didactique, celui de la conduite de l'Huissier et de son double le démon : « Alors que plusieurs critiques ont considéré ce conte comme une satire de la cour ecclésiastique, le récit révèle finalement la position supérieure du démon en tant que servant d'un pouvoir⁷³ ». Le récit produit oralement par le Frère révèle les propres

⁶⁹ *Ibid.*, p. 231. Texte original, *ibid* : « And somtyme, at oure prayere, han we leve / Oonly the body and nat the soule greve ».

⁷⁰ *Ibid.* « Somtyme we feyne, and somtyme we aryse / With dede bodyes, in ful sonder wyse ».

⁷¹ *Ibid.*, p. 233. Texte original, p. 127 : « "I have," quod he, "of somonce here a bille; / Up peyne of cursyng, looke that thou be / Tomorn bifore the erchedeknes knee / T'answere to the court of certeyn thynges ».

⁷² *Ibid.*, p. 234. Texte original, *ibid* : « Unto the devel blak and rough of hewe / Yeve I thy body and my panne also ! ».

⁷³ Nous traduisons : Michael Kramp, « Models of Ministry : Re-reading Chaucer's Friar's Tales », Washington State University Chaucer Page, 1996.

<https://public.wsu.edu/~hanly/chaucer/coursematerials/interactive/1531.2382.html>

considérations idéologiques du personnage qui met en avant la question de la servitude. Il propose le récit d'un personnage qui s'avère être plus malhonnête que le diable. Le système décrit par le démon serait comparé à celui de l'Huissier. Les actions du démon « révèle[nt] l'hypocrisie des activités de l'Huissier⁷⁴ ». Dans un contexte social délimité, Chaucer compose un conte sur la sécularisation qui a eu lieu à la fin du Moyen-Âge et qui confronte directement le sujet à la loi. Le discours est consacré à la question du corps devenant un corps idéologique menacé par la punition de la loi et par la torture.

Au cinéma, enchâsser des récits pour raconter l'action des corps et commenter les pratiques d'une société permettent d'inscrire le récit enchâssé dans un contexte spécifique et de mesurer les conséquences d'un pouvoir politique. La question de la corporalité est prise en charge par Pasolini dans sa *Trilogie de la vie* en mettant en relation la modernité et le contexte historique des œuvres. Il propose à son tour une réflexion sur l'usage des corps en lien avec la politique. Sa lecture des recueils classiques qui donnent une représentation des actions de contrôle notamment avec la présence de l'enchâssement et de l'encadrement lui permet de développer à son tour le concept de « biopolitique ». Dans les films de Pasolini, les récits restituent l'idée d'une punition du corps par l'Autorité qui observe la vitalité des corps. À travers l'image du corps puni et meurtri, Pasolini veut montrer comment la norme sévit dans différentes situations intégrées dans les recueils de récits et comment les actions de normalisation sont représentées. Parce que « la normalisation est le cadre normatif dans lequel s'inscrit la biopolitique⁷⁵ », Pasolini reprend à son tour la question du contrôle des corps analysée par Foucault à partir de la représentation du mal. Représenter le mal lui permet de questionner l'action de normalisation dans laquelle s'inscrit la biopolitique⁷⁶. Dans *Les Contes de Canterbury*, le yeoman joué par Franco Citti représente le mal et se trouve confronté à l'action de répression. Citti joue dans chaque film de Pasolini des figures démoniaques qui n'ont pour seul dessein que de produire des actions meurtrières. Il joue Ciappelletto dans *Le Décameron*, le diable dans *Les Contes de Canterbury* et le démon dans *Les Mille et Une Nuits*.

« While many critics have viewed this tale as a satire against the ecclesiastical court because it equates the summoner with the devil, the story ultimately reveals the fiend's superior status as a ministerial servant ».

⁷⁴ Nous traduisons : *Ibid.* « reveals the hypocrisy of the summoner's activity ».

⁷⁵ Philippe Sabot, « De Foucault à Macherey, penser les normes », in *Methodos*, n°16, 2016. <http://journals.openedition.org/methodos/4652>

⁷⁶ Fabrice Bourlez fait le parallèle entre les recherches de Foucault et les films de Pasolini sur la sexualité et remarque à ce propos : « Foucault nous permettra d'expliquer à présent comment Pasolini développe ce que l'on pourrait appeler, [...] un fantôme micropolitique ». [Fabrice Bourlez, « Pier Paolo Pasolini, du corps brut à la brutalité de l'image », *Entrelacs*, N°9, 2012. <https://doi.org/10.4000/entrelacs.357>] Il est bien question d'une tentative de représenter les effets du politique sur la population dans ses films et il semble que son approche des contes en soit imprégnée.

Ces récits mettent en tension la question du mal et de la norme sociale. Pasolini propose une écriture plus personnelle du conte de Chaucer puisqu'il centre son récit sur l'homosexualité condamnée par l'Église et veut sans doute proposer un débat sur cette question qui fait écho à son film sur la sexualité *Comizi d'amore* dans lequel il constate en rassemblant les discours une « condamnation morale » de l'homosexualité.



Fig. 73



Fig. 74



Fig. 75



Fig. 76



Fig. 77



Fig. 78



Fig. 79



Fig. 80

En adaptant « Le Conte du Frère », Pasolini met en place une dialectique de la vision qui peut même s'apparenter à un enchâssement de la vision : le spectateur voit le yeoman qui observe un autre personnage qui observe les corps. Un questionnement sur le voyeurisme est introduit pour aborder la question du corps dans un contexte politique (l'autorité d'un

archidiacre qui incite à la délation des hommes entre eux). En reprenant le même acteur (Franco Citti) qui joue Ciappelletto dans *Le Décameron*, Pasolini propose un rapport particulier avec la fiction et introduit une dimension spéculative avec la possibilité d'une réflexion intertextuelle sur la construction d'un mythe de l'homme mauvais (d'*Accattone* aux *Mille et Une Nuits*) qui est introduit dans un système de domination politique. Dans son adaptation, Pasolini restitue une ambiance de délation qui rend le spectateur complice du regard du personnage joué par Citti (fig. 73 et 74). Ce personnage poursuit un homme qui regarde dans la serrure d'une porte. La caméra filme l'intérieur d'une chambre et montre l'intimité des corps. C'est une caméra subjective : la scène de la sphère privé est systématiquement vue (fig. 75 et 76). La sexualité qui est du domaine de l'intime est montrée dans deux séquences qui se suivent et qui proposent deux positions de caméra : l'œil regardant est filmé en plan rapproché et les corps regardés sont filmés en plan moyen. Le yeoman est le personnage qui est témoin d'un piège : il ne voit pas seulement l'intimité des corps, mais aussi l'observation et la délation de ces corps. Pasolini choisit alors d'avoir recours à un système de répétition et de différence. Après avoir vu les corps observés et l'acte de délation, le yeoman voit le jugement de ces personnes dans leur chambre. Pour illustrer le piège économique qui se tisse, Pasolini filme deux exemples : le jugement du riche et du pauvre (fig. 75 et 76). Il filme la prestation du Régisseur qui est conciliant lorsqu'il obtient un échange économique :

– L'ami, je vais t'effacer de notre Livre Noir. N'aie pas l'air si effrayé. Cette fois tu t'en tires bien. Je suis ton ami, je veux t'aider. Combien tu me donnes ? – Quatre cents, cinq cents... prenez tout, mais ne dénoncez pas mon péché de luxure, pour l'amour de Dieu⁷⁷ !

L'échange économique fait cesser les menaces du Régisseur, mais lorsque l'absence d'échange économique ne permet pas d'échapper au jugement, la caméra restitue une condamnation verbale du sujet. Le réalisateur met alors en scène la production d'un langage de l'injonction :

– Tu jures sur le Christ que tu n'as pas un sou pour moi ?
 – C'est la vérité, je le jure.
 – Ami, je le fais pour ton bien.
 – Mais je suis pauvre ! Ayez pitié de moi !
 – La pitié, demande-la au juge. Bientôt tu seras frit⁷⁸.

⁷⁷ Pier Paolo Pasolini, *Le Décameron*, op.cit., 2002, [30 : 19].

- Amico, Per tua moglie ti cancellerò dal nostro libro nero. Tranquillo, non tremare. Stavolta ti è andata bene. Ti sono amico e voglio aiutarti. Quanto mi puoi dare?

- Trecento, quattrocento, tutto ! Basta che non mi denunci del peccato di lussuria! per l'amore di Dio !

⁷⁸ *Ibid.*, [31 : 10].

-Tu affermi, per il corpo di Dio, di non avere un soldo da darmi ?

- È la verità, signore mio, ve lo juro.

- Amico, lo faccio per il tuo bene.

Le langage dans ce contexte traduit la violence des corps à venir dans la mesure où l'absence de richesse ne permet pas d'annuler l'action. Ces deux exemples imaginés par Pasolini illustrent ses conceptions politiques et soulignent la prédominance d'une loi pénalisant davantage la pauvreté. La séquence de la condamnation est filmée en travelling latéral droit : les visages sont solennels et les regards sont tournés vers un même point : le centre de la cour où se prépare le bûcher des condamnés. Pendant la préparation du bûcher, la caméra suit les mouvements en arrière-plan du yeoman (toujours observateur de la scène). Pasolini filme la différence des regards, celui du yeoman qui réagit avec agitation face à la réalité, celui des figures d'autorité et de la foule qui regarde la punition du corps sans émotion (fig. 76 et 77). Pendant que le corps du condamné est brûlé (fig. 78 et 79), Pasolini filme l'agitation de son personnage qui a connaissance comme le spectateur du fonctionnement d'un système de tyrannie des corps, de l'exercice d'une idéologie de destruction. En insistant sur l'absence de réaction de la foule (en opposition avec l'agitation du personnage central), le réalisateur filme la banalisation de la violence faite sur les corps et qui est insufflée par l'idéologie. Dans cette séquence, il montre aussi le cérémonial d'une violence banalisée dans cette cour où l'Autorité et les hommes de la foule regardent la mort comme s'il regardait un spectacle anodin.

Ces regards qui assistent à une mise à mort permettent à Pasolini de questionner son rapport avec la politique et avec les limites de la politique. Pour lui, la politique peut transformer le corps et le geste, ainsi quand il aborde la question du fascisme il écrit : le « véritable fascisme est celui qui s'en prend aux valeurs, aux âmes, aux langages, aux gestes, aux corps du peuple⁷⁹ ». L'idéologie agit sur les corps, sur le regard et sur les gestes. Il semble que Pasolini illustre comme il le fera dans son dernier film *Salò*, la violence de l'idéologie qui est appliquée avec une discipline et une organisation qui piège le corps. La séquence de la mise à mort se clôt sur les mots de l'archidiacre qui félicite le Régisseur pour son action de délation lui permettant de gagner les honneurs. Dans ce récit, Pasolini illustre l'ensemble du fonctionnement d'un système de pouvoir : le système d'échange économique, l'application d'une violence de la condamnation et la récompense du bourreau. Après avoir montré des séquences sur le piège, l'observation du piège et de la violence, Pasolini adapte dans la nature la seconde partie du conte (proche du texte de Chaucer) avec la rencontre des deux personnages le yeoman et le Régisseur. Comme dans le texte, les deux hommes se reconnaissent comme identiques et c'est

- Ma io sono povero signore, abbiate pietà di me !

- Pietà devi chiederla al giudice. Sei fritto, amico.

⁷⁹ Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires* (1974), Paris, Flammarion, 2018, p. 76.

à partir du dialogue entre les deux hommes qu'il est possible pour le spectateur d'avoir connaissance de l'identité de celui qui observe les événements depuis le départ :

- Quel est ton nom ?
- Frère, dois-je vraiment te le dire ? Je suis le diable. Ici, je chevauche pour gagner ma vie, comme toi. Tu triches sans scrupule, comme moi. Je veux être ton compagnon jusqu'à ce que tu m'abandonnes.
- Même si tu es le diable, d'accord. On est là pour chercher de l'argent⁸⁰.

Pasolini adapte avec exactitude la scène avec la veuve dans un espace reculé et sauvage. Il filme la prestation du Régisseur ; son assurance lorsqu'il produit un langage accusateur et injonctif. Ce sont les paroles désespérées en plan rapproché de la veuve qui lui permettent d'être sauvée :

- Que le diable emporte ton corps et ma cruche !
- Alors chère c'est là ton souhait ? Parles-tu sérieusement ?
- Que le diable l'emporte, lui et la cruche, sauf s'il se repent⁸¹.

C'est par la répétition que le langage de la veuve devient un langage performatif, un langage qui fait cesser le piège. Le piègeur ne peut plus agir parce que la veuve invoque un autre élément : un autre piègeur qui est en mesure de faire cesser le piège. Pasolini restitue la conclusion du conte qui transforme le contexte général du récit puisque celui qui piège est à son tour piégé. C'est aussi l'occasion d'illustrer comment un autre piège peut être construit pour contrer une politique des corps. Le diable fait lui aussi usage d'un discours juridique capable de condamner les corps : « Frère ne le prends pas mal. Cette cruche et ton corps m'appartiennent de droit. Cette nuit tu vas venir avec moi en Enfer. Tu en apprendras plus long qu'un professeur de théologie⁸² ». Ainsi, le corps du Régisseur appartient au diable qui a répondu aux supplications de la veuve parce qu'elle a mentionné son nom, parce qu'elle a cru en son autorité. La figure du diable permet aussi à Pasolini de construire une satire. Le conte illustre la rencontre entre plusieurs autorités qui vont chacun exercer une condamnation sur les corps, mais la

⁸⁰ Pier Paolo Pasolini, *Les Contes de Canterbury*, op.cit., [37 : 10].

– Ma ora fratello dimmi qual'è il tuo nome ?

– Fratello, vuoi proprio che te lo dica ? Io sono il diavolo e la mia Dimora è l'inferno. Vado in giro per guadagnar mi la vita come fai tu. Pur di guadagnare tu non curi il modo e così anch'io. Ti voglio essere compagno fino al momento in cui tu mi abbandonerai.

– Anche se sei il diavolo, io manterrò il patto fra noi

⁸¹ *Ibid.*, [39 : 25].

– Piuttosto do al diavolo il tuo corpo e anche la mia brocca.

– Amabile signora e cara madre. Hai detto davvero, seriamente queste parole ?

– Sì. Che il diavolo lo porti via con la brocca se non si pente !

⁸² *Ibid.*, [40 : 28]. « Fratello, non te la prendere. Questa brocca e il tuo corpo sono miei di diritto. Tu verrai questa notte stessa con me giù all'inferno, dove apprenderei dei nostri segreti più che un maestro di teologia ».

cruauté de la loi des hommes pour Pasolini semble devancer celle du diable qui est plus troublé que les hommes par la punition sur le bûcher. Pasolini semble ainsi remettre en question une application de la violence idéologique en adaptant la rencontre entre le diable et le Régisseur.

b) Réflexions pasoliniennes sur le corps : un « corps naturel » et un corps encadré

Dans *Les Mille et Une Nuits*, Pasolini introduit le merveilleux dans son film pour remettre en question une politique de répression des corps. Shahzaman raconte son propre récit : il découvre une jeune princesse séquestrée par un démon. Pasolini filme les corps désirants mais aussi les corps mutilés. En effet, le démon découvre l'union des amants (parce que Shahzaman a laissé une paire de babouches près du lit de la princesse). Ce récit raconte différemment, dans un autre univers fictionnel, la répression de la sexualité comme dans « The Friar's Tale » des *Contes de Canterbury*. Après avoir filmé les corps sur le bûcher qui ont été jugés, Pasolini filme la punition du démon (ce personnage biblique qui exerce une punition et un jugement). Dans ce contexte, le démon pratique un jeu cruel sur les amants : il leur propose de s'entre-tuer et de laisser vivant celui qui sera vainqueur de ce combat. L'*éros* est à nouveau confronté à un règlement et cette fois ce sont des règles imposées par un personnage fantastique. Les amants refusent d'agir et de se détruire ainsi ils doivent subir la punition : le corps de la princesse est mutilé. Pasolini filme en plan rapproché la coupure de chaque partie du corps soumis au regard de l'amant en souffrance et de celui qui punit. *Les Mille et Une Nuits* se rapproche avec ce récit des derniers films de Pasolini qui poussent à une telle extrémité la question de la corporalité, du désir confronté à la norme et à l'Autorité politique. Dans ce récit, la cruauté du démon transforme les corps des amants (le corps meurtri de la princesse et la transformation de Shahzaman transformé en singe). Cette cruauté du mal est contextualisée dans *Salò* avec la construction d'une mise en scène sur la violence corporelle dans le contexte du fascisme. Peut-être pouvons-nous retrouver dans la *Trilogie de la vie* une première étape de réflexion sur la politique (en particulier sur la politique italienne). Pour Ninetto Davoli, *Salò* marque une rupture avec le reste de sa filmographie en raison des transformations de la société :

Salò a représenté une rupture. Le monde d'avant, cette innocence du corps, cette légèreté de la pensée, cet érotisme joyeux, semblait détruit à jamais par le capitalisme de la consommation du sexe. Le sentiment s'est bloqué, la délicatesse s'est transformée en pathologie. Pasolini a pris conscience, tragiquement, que le monde était en train de changer⁸³.

⁸³ Ninetto Davoli, « Souvenir de Ninetto Davoli », *Libération*, 10 Juillet 2002.

La transformation de la société fait évoluer la pensée de Pasolini et son rapport avec la corporalité. De même, il évolue dans son traitement de la fiction qui devient plus sombre que dans la *Trilogie* qui est d'ailleurs plus éclectique dans le choix des récits sur la corporalité. La *Trilogie* et *Salò* ont cependant en commun de traiter le sujet des conséquences de la norme sur le corps. Pasolini choisit de rendre intelligible les manifestations de la norme et « tente d'amener ses spectateurs, collectivement, à “reconnaître les expériences d'où naît la déduction de la norme⁸⁴” ». Son regard critique sur la transformation de la société se retrouve dans ses choix d'adaptation des recueils à enchâssement. C'est cette opposition entre les « corps naturels » et la norme sociale qui est racontée par Pasolini (il encadre lui-même les récits enchâssés dans la fiction) pour raconter son rapport avec l'idéologie. Sa vision lui permet « d'opposer “corps innocents” » à la massification culturelle et commerciale, à la trivialisation de toute réalité, pour la bonne raison que l'industrie culturelle s'est saisie du corps, du sexe, de l'éros et les a injectés dans les circuits de la consommation⁸⁵ ». La prédominance d'une esthétique des corps et d'une vision de la répression des corps est orientée en fonction des propres théories politiques de Pasolini. L'expression de la corporalité a une signification politique qui est particulièrement visible dans les films de Pasolini.

Parce que l'usage des corps redéfinit l'ensemble d'une œuvre et confronte le spectateur à un questionnement sur la société, Miguel Gomes insiste sur une mise en scène de la corporalité. Dans *Les Mille et Une Nuits*, le corps est placé dans l'espace pour exprimer l'acte de libération comme dans la troisième partie consacrée aux pérégrinations de Shéhérazade, sa nudité et son énergie lorsqu'elle se baigne dans l'espace naturel sont liées à sa recherche de libération autant sur le plan corporel que politique. Le corps érotique et esthétique de Shéhérazade a une fonction utopique dans le film de Gomes dans la mesure où il est un « corps naturel » (déjà recherché par Pasolini dans sa *Trilogie*) qui est associé à une tentative politique d'émancipation. Le délice du corps semble pourtant être perçu comme quelque chose d'éphémère (comme cela semble le cas dans *Les Mille et Une Nuits* de Pasolini avec le récit d'Aziz et d'Aziza). Shéhérazade semble ne plus vouloir être un corps à la fin de cet épisode, mais devenir davantage une parole capable de résister face à une forme de tyrannie. Le corps

⁸⁴ Nous traduisons : Patrick Rumble, Pier Paolo Pasolini's *Trilogy of Life*, Toronto, University of Toronto Press, 1995, p. 64. « attempts to bring his spectators, collectively, to “recognize the experiences from which the deduction of the norm is born” ».

⁸⁵ Alain Brossat, « De l'inconvénient d'être prophète dans un monde cynique et désenchanté », in *Lignes*, n°18, 2005, pp. 47-48.

semble toujours être confronté à des attentes sociales et politiques : il est dans les recueils à enchâssement envisagé en rapport avec le fonctionnement d'une société.



Fig. 60 Regard de la fenêtre



Fig. 61



Fig. 62 Frères et sœur



Fig. 63



Fig. 64 Le basilic et la fenêtre



Fig. 65

Dans *Le Décameron*, Pasolini choisit d'adapter la nouvelle de Lisabetta qui illustre les conséquences de la violence de l'Autorité dans le cercle familial. Les frères de Lisabetta découvrent sa passion pour Lorenzo et décident de le tuer. Pasolini filme le regard de la jeune femme qui manifeste son impuissance et son retrait ; elle observe son amant s'éloigner avec ses frères du haut de sa fenêtre (fig. 60 et 61). La scène dans la nature entre les hommes est montrée au spectateur, Pasolini choisit de filmer avec un travelling latéral dynamique la course des trois frères qui poursuivent l'amant comme un gibier en sortant chacun les lames de leur couteau. L'amant n'a pas su identifier le piège puisqu'il ne réussit pas à reconnaître la mise en scène des trois frères (qui interviennent avec vulgarité et exubérance en comparaison avec la discrétion et la douceur de l'amant de Lisabetta). Pour Pasolini, il est aussi question d'insister sur la cruauté

de l'absence du corps. Bien que les trois hommes soient filmés à l'assaut, leurs armes prêtes à être employées, le meurtre est elliptique. Lisabetta subit l'absence du corps et subit en même temps un manque de vérité. Pasolini restitue ce manque en filmant le regard de la jeune femme qui questionne cette absence dans sa chambre et observe de sa fenêtre l'inaction et l'espace vidé de la présence de son amant. Lisabetta, dans l'attente, cherche des réponses. Dans un plan en plongée, elle s'adresse à ses frères qui utilisent en contre-plongée le langage de l'injonction (fig. 62 et 63) et exercent un contrôle sur la jeune femme : « Lisabetta ! Va à la maison et ne sors qu'avec notre permission⁸⁶ ! ». Ce sont les regards autoritaires des frères en contre-plongée qui closent le dialogue et illustrent l'impossibilité pour la jeune femme de sortir d'un encadrement (matériel et linguistique). Comme la vérité lui est interdite dans le réel à cause de l'exercice de l'Autorité, Boccaccio a imaginé dans sa nouvelle que la vérité finit par lui être révélée en rêve de la bouche de son amant : il expose les faits qui ont échappé à Lisabetta (sa mort) et le lieu où se trouve son corps. Le rêve dans les contes a une fonction proche de l'intervention du merveilleux, il compense l'impossibilité d'action dans le réel. Le corps de l'amant devient pour Lisabetta un objet de résistance face à l'oppression et son geste de conservation du corps de l'amant illustre sa volonté de contrer l'autorité familiale. Pasolini filme la découverte du corps et le geste subversif du dépôt de la tête de l'amant dans un pot de basilic.

Cependant, Pasolini réécrit le récit de Boccaccio en supprimant la fin de la nouvelle. Dans son film, elle pose le pot sur sa fenêtre comme pour illustrer sa propre résistance face à l'Autorité (fig. 64 et 65), son geste illustre sa volonté de contestation. Dans le texte de Boccaccio, l'action de Lisabetta est découverte. En observant le comportement de la jeune femme pleurant au-dessus de son basilic, les frères découvrent les actions cachées de leur sœur. Ils lui dérobent le pot et fuient par crainte du jugement de leur action. Boccaccio conclut son récit sur la mort de Lisabetta qui deviendra chez les romantiques anglais un personnage poétique (chez Keats et les peintres préraphaélites). Il insiste sur l'acte de destruction de l'objet désiré sous toutes ses formes et sur l'impossibilité de résistance du personnage féminin. Cette nouvelle s'insère dans la thématique des épreuves tragiques vécues par les amants. Ce sont des nouvelles qui vont mettre en avant le conflit entre la norme et l'*éros*. Dans ces récits enchâssés, les personnages interviennent en tant que corps désirants qui trouvent un obstacle à leur désir lorsqu'ils font face à l'Autorité. Le personnage de Lisabetta produit des actions de résistance

⁸⁶ Pier Paolo Pasolini, *Le Décameron*, op.cit., [1 : 19 : 42]. « vatene a casa e esci come fatto sempre solo col permesso nostro ».

en introduisant le corps de l'amant (vivant et mort) à l'intérieur de son espace de réclusion, et c'est sans doute ce geste de résistance qui a particulièrement fasciné Pasolini et qui aurait influencé son choix de ne pas adapter la fin de la nouvelle de Boccaccio et son dénouement tragique. Il a concentré son attention sur l'action de ruse de Lisabetta qui maintient une constante dans son désir (d'aimer et de contrer un encadrement). La scène finale du récit de Lisabetta filmée par Pasolini détient des similitudes avec le dénouement d'autres récits adaptés, elle pose le pot de basilic sur le rebord de sa fenêtre pour bloquer sa vision du monde et centrer son regard sur cet objet et sur son désir qui lui est refusé. Elle ferme son regard sur le monde alors que dans la nouvelle d'Andreuccio qui se conclut sur sa sortie dans la lumière (qui représente un changement dans son rapport au monde : il passe de rôle du piégé à celui du piègeur). Lisabetta, à l'opposé d'Andreuccio ferme son regard sur le monde alors qu'il était tourné vers le monde pendant la diégèse, mais l'expérience de la coupure et de la violence du corps ont produit une transformation dans sa conception du monde. Le corps est marqué par la violence de l'Autorité et de la politique dans ces récits et il devient pour Gomes et Pasolini un moyen de proposer une résistance face à une politique de répression en défendant ce corps : comme par exemple, le corps des « bienheureux » chez Gomes qui se libèrent symbolique de cette violence politique en se baignant dans la mer.

Le désir du sujet est représenté dans les récits enchâssés qui contribuent à maintenir un discours sur le pouvoir. Ainsi le droit, le savoir et le désir sont connectés dans les recueils à l'enchâssement : le récit-cadre rassemble les fictions qui sont encadrées par le droit et le savoir ; ces fictions explicitent les actions des sujets en fonction de la loi. Comme leurs désirs sont encadrés, les sujets vont construire un récit du secret : le désir se construit à partir d'un interdit. Le secret doit être maintenu dans les contes pour faire en sorte que le désir interdit ne soit pas révélé. C'est à ce niveau qu'intervient la ruse. Pourtant lorsque la loi devient répressive, le désir devient strictement encadré. Le récit enchâssé raconte la répression d'un désir produit par la norme. Le corps est menacé par la punition lorsqu'il n'exprime pas le désir en fonction des normes sociales (le couple de bourgeois dans la nouvelle de Maupassant et le roi et son épouse dans le *Vetāla*). Ces œuvres illustrent l'existence d'un droit qui encadre le désir et donne des exemples d'une menace punitive condamnant le sujet à une injonction de justification ou bien directement à la violence du corps. La corporalité se trouve au centre des récits enchâssés parce qu'elle est marquée par la violence de la norme et d'un discours sur le pouvoir. Le droit intègre la question du corps notamment pour affirmer la loi patriarcale dans les sociétés précapitalistes. Plusieurs injonctions sont visibles dans ces recueils à

enchâssement : l'interdiction du désir, mais aussi l'incitation à l'« aveu » de ce désir. Le désir introduit dans les fictions politiques est envisagé en fonction des rapports de force qui place le corps au centre d'une stratégie de pouvoir. Dans les récits enchâssés, l'identité, le discours et la sexualité peuvent conduire le sujet à sa perte s'il y a l'authentification d'une culpabilité du sujet sur le plan juridique. L'excès d'une idéologie peut être identifié en fonction des lois mises en vigueur sur la corporalité. Ainsi, le texte satirique de Chaucer sur la violence infligée aux corps liée à une normalisation du désir et de l'identité insiste sur la dérive d'un encadrement idéologique des corps. L'écriture satirique de Chaucer permet à Pasolini de produire une image de la violence idéologique et de représenter une répression normative des corps qui condamne davantage le « sujet précaire ». Dans cette séquence, Pasolini propose une réflexion sur le moralisme idéologique concernant l'homosexualité (déjà visible dans *Comizi d'amore*) et sur l'organisation disciplinaire qui entraîne la punition des corps. Cette vision de la corporalité se rapproche d'une tyrannie des corps piégés par l'idéologie. Dans la *Trilogie*, Pasolini a voulu relier les différentes manifestations du désir en Orient et en Occident, mais en filmant la corporalité et les « corps innocents », il a aussi pris conscience de la construction d'une idéologie à partir des corps, d'une politique qui inclut le corps dans un système capitaliste⁸⁷. Dans les fictions qu'il adapte au cinéma, nous pouvons déjà reconnaître ce piège du corps symbolisé par une fictionnalisation de l'encadrement des corps. Le sujet reproduit un discours normatif qui permet à la corporalité de ne pas subir la punition, mais le piège du corps dans les récits enchâssés demeure omniprésent puisqu'il est là pour renforcer une Autorité politique. Les recueils à enchâssement donnent des exemples de pièges du récit

⁸⁷ Pasolini prend conscience dans son « Abjuration de la *Trilogie de la vie* » du piège des corps, d'une « instrumentalisation par le pouvoir et sa culture » à son époque [Pier Paolo Pasolini, *Lettres Luthériennes*, op. cit., p. 81]. Ainsi, il déclare dans son texte : « J'abjure la *Trilogie de la vie*, bien que je ne regrette pas de l'avoir faite. Car je ne peux pas nier la sincérité et la nécessité qui m'ont poussé à représenter les corps et leur symbole principal, le sexe » [Pier Paolo Pasolini, *Lettres Luthériennes*, op. cit., p. 81]. Alain Naze commente l'« Abjuration » et ajoute à ce propos : « Par ce commentaire, Pasolini met en évidence sa volonté d'agir sur le présent, au moyen du passé ; et c'est parce que le passé n'était déjà plus vraiment le passé que ces trois films n'auraient pas eu l'effet escompté, mais auraient subi une récupération consumériste. Ce n'est donc pas un aveu selon lequel le passé en tant que tel serait inopérant dans le cadre d'une tentative visant à inquiéter le présent, c'est plutôt le constat que ce qui, dans ces trois films, devait remplir la fonction de l'anachronisme (les corps pauvres), était insuffisamment autre pour atteindre un tel but. Le sens même de la démarche anachronique n'est donc pas dénoncé ici, l'est seulement la manière dont elle a avorté dans le cas présent, le passé qu'il s'agissait de projeter ayant été en quelque sorte « éventé » ». [Alain Naze, « Fonctions de l'anachronisme chez Pasolini », *Appareil*, 2009. <http://journals.openedition.org/appareil/852>]. La réception de sa *Trilogie* pose problème pour le réalisateur qui a choisi de représenter les « corps naturels » pas encore transformés par le système capitaliste. Ce système « saisit » les corps pour qu'ils s'inscrivent dans un modèle défini. Ce commentaire de Pasolini souligne ainsi l'impossibilité de ses films « d'agir sur le présent », les corps ayant déjà « subi une récupération consumériste » que le réalisateur déplore et qui met ainsi en échec l'orientation qu'il voulait donner à sa *Trilogie*. La « fonction de l'anachronisme » qu'il élabore dans ces films demeure néanmoins une démarche analytique qu'il maintiendra jusqu'à son dernier film *Salò* et qui s'inscrit dans cette même démarche qui « vise à inquiéter le présent », à rappeler au spectateur dans quelle société il vit.

(celui qui écoute est piégé), mais aussi de pièges du corps (le désir et l'identité du sujet sont encadrés).

Conclusion

L'enchâssement des récits dans le recueil favorise un questionnement sur « une pratique de la fiction ». Le récit-cadre qui encadre les récits enchâssés et de manière plus large tous les discours construit des « frontières » littéraires que le lecteur peut identifier pour comprendre l'enjeu des œuvres et les règles d'une pratique de la narration et de ses conséquences. L'encadrement de récits enchâssés qui établit une relation entre l'espace du commentaire et le récit enchâssé illustre un contexte de narration qui renseigne sur l'orientation des récits. L'étude des effets du récit enchâssé nous a permis d'orienter notre étude sur l'analyse politique du récit enchâssé qui peut faire défaut aux recherches déjà entreprises sur ce dispositif. Dans notre corpus, l'acte de raconter des récits s'inscrit systématiquement dans une démarche politique et anthropologique. Il répond à une attente de divertissement et en même temps à un manque d'interprétation de la part d'un narrataire. La dimension politique d'un usage de l'enchâssement est identifiable lorsqu'il est question de la transmission de fictions qui vont représenter directement les actes de pouvoir. Les œuvres de notre corpus (orientales et européennes) construisent des récits sur la violence des pièges du politique.

Analyser les recueils sanskrits (le *Pañcatantra* et le *Vetāla*), les recueils européens (*Le Décameron*, et *Les Contes de Canterbury*), et les œuvres filmiques s'inspirant des recueils à enchâssement (la *Trilogie de la vie* de Pier Paolo Pasolini et *Les Mille et Une Nuits* de Miguel Gomes), nous a permis de prendre en considération les rapports entre la représentation d'un décuplement d'acte de narration et son lien avec la politique pratiquée dans une société (ses violences judiciaires et gouvernementales). La structure de ces œuvres a longtemps fasciné les écrivains (Calvino, Borges, etc.) et les critiques littéraires, que ce soit la distribution des récits en journée du *Décameron*⁸⁸ ou l'enchâssement vertigineux des *Mille et Une Nuits*. Les recueils littéraires de notre corpus sont considérés dans leur pays respectif comme des classiques incontournables et sont enseignés dans les écoles, parce qu'ils délivrent une pratique de la fiction et rassemblent les fictions d'une société. L'enchâssement des récits devient alors un dispositif capable de transmettre des fictions sur les pratiques culturelles et politiques d'une société. Notre étude de l'enchâssement a tenté d'apporter une réflexion politique autour de la

⁸⁸ Par exemple, *l'Hexaméron* (1990) reproduit le modèle du *Decameron* de Boccaccio, de *l'Heptaméron* de Marguerite de Navarre et de *l'Hexameron* de saint Ambroise et réunit les fictions de six écrivains (Michel Chaillou, Michel Deguy, Florence Delay, Natacha Michel, Denis Roche, Jacques Roubaud).

question de l'acte de narration, sans se contenter d'apporter uniquement une analyse esthétique des œuvres.

En s'inspirant de la tradition orale, les auteurs de notre corpus se réapproprient les « récits anonymes » (les fables et légendes que l'on raconte dans la rue) pour mettre en place une littérature sur le pouvoir. Les récits issus de la tradition orale deviennent des récits politiques qui restituent des rapports de force et représentent le collectif dans un cadre défini. L'enchâssement permet aux auteurs de rassembler les récits populaires (fables et proverbes) à des fins précises. Pier Paolo Pasolini, en affirmant que ses adaptations des recueils sont ses films, les plus idéologiques relève une spécificité de l'enchâssement : représenter les conflits des hommes face à l'idéologie. Nous avons pu ainsi mettre en place une analyse de l'enchâssement de « fictions politiques » qui illustrent le fonctionnement général d'une société et représentent les personnages en tant que sujets juridiques. Ces derniers s'affirment en tant qu'actants qui illustrent avant tout les possibilités d'action. Cette étude nous a permis de remarquer la pratique d'une construction fictionnelle de l'identité dans ces œuvres. Les recueils de récits enchâssés s'affirment en tant que « fictions politiques » puisque les œuvres filmiques et littéraires racontent les récits d'une communauté et restituent une pratique spécifique d'un discours et la représentation d'actions étroitement liées à une pensée politique. Le lecteur des recueils de récits à enchâssement reçoit les fictions, mais aussi reçoit les réactions qu'elles suscitent, il est ainsi intégré à ce groupe de narrateurs/narrataires qui construisent leur propre rapport au monde. Nous avons pu mettre en évidence que l'encadrement des récits ne peut être envisagé comme ornemental, puisqu'il permet de comprendre quelle sera l'orientation du récit raconté qui s'intègre dans une stratégie narrative. L'enchâssement des récits contribue à la mise en place de différentes stratégies narratives, avec la présence de récits enchâssés sur la vision et l'absence de vision, avec la démonstration d'un « langage de pouvoir » et d'une construction fictionnelle de l'identité, avec le rassemblement de récits enchâssés sur une communauté confrontée aux pièges du discours.

L'enchâssement identifié comme un dispositif de « subordination » par Todorov offre un « décuplement » de la vision. Le lecteur peut voir toujours plus loin : il assiste à une installation de la performance (avec les « présences orales ») et à une narration sur la narration démontrant comment le discours crée des leurre et une vision de la violence de ce discours sur les corps. Nous pouvons constater à la lecture des œuvres que l'encadrement dans le recueil serait un espace de limites préétablies dans lequel les règles sont déjà définies. Ce sont ces règles qui doivent être identifiées pour ne pas tomber dans un piège de la fiction. En observant

les étapes de construction d'un enchâssement littéraire et filmique déterminé selon différentes modalités, nous avons pu observer une représentation de la révélation du piège. L'enchâssement serait un mécanisme ayant pour paradoxe de « rendre visible l'invisible » et en même temps de masquer le visible. Il participe à la création d'un jeu sur la vision et l'absence de vision. L'enchâssement des récits augmente les « niveaux de réalité » permettant de comprendre les actions qui sont représentées, afin d'éviter les égarements et les illusions qui conduisent à la mort et à l'ignorance. Il construit ainsi une vision décuplée des actions de pouvoir et de contournement de la loi. On peut retrouver l'usage d'un « langage de commandement » d'une figure d'autorité ou d'un personnage qui subvertit la figure d'autorité pour piéger celui qui écoute. Ainsi, le langage piège dans notre corpus en construisant des illusions autour des figures d'autorités, dont les portraits constituent en eux-mêmes des fictions.

En reliant les récits enchâssés avec le récit-cadre, le lecteur peut identifier comment le langage et la fiction mettent en place une construction de l'identité et une pratique d'un langage de pouvoir. La pratique de la fiction s'intègre dans une construction de la figure d'autorité qui est représentée usant de paradigmes normatifs en mesure de créer un langage persuasif. Autant dans les œuvres de cultures indiennes que dans les œuvres de culture européenne, nous retrouvons la démonstration des « effets de la parole ». Boccaccio et Chaucer se sont inspirés d'un dispositif oriental pour construire des « fictions » sur leur société en représentant les figures de pouvoir et les cultures populaires. La démonstration d'une pratique d'un récit performatif dans les recueils à enchâssement invite à s'interroger sur les conséquences de la fiction. Le lecteur découvre ainsi les récits dévoilant les pièges qui détruisent, mais aussi les moyens de contourner les pièges. Les moyens d'échapper aux récits-pièges interviennent systématiquement dans les recueils à enchâssement avec la pratique d'une ruse qui suspend pour un temps l'action normative et les actes de destruction. La ruse intervient dans les récits enchâssés et contribue à la création d'un fantasme de renversement de la norme. Parce que la loi encadre les sociétés racontées dans les fictions de notre corpus, on retrouve dans les récits enchâssés l'expression d'un fantasme : celui du contournement de la norme par des actes de transgressions et des récits du mensonge. Le « plaisir de raconter » dans *Le Décameron* et *Les Contes de Canterbury* se situe à ce niveau : il s'agit surtout du plaisir de raconter des récits de ruse (dans lesquels le piège échoue) qui coexistent avec les récits tragiques sur la destruction du corps par la norme. De la stratégie politique à la fable de mœurs : le discours prononcé par les personnages transmet la loi et c'est en ce sens que les narrateurs de notre corpus proposent des exemples de situations variées de sujets agissant en étant encadrés par la loi. Les œuvres à

enchâssement permettent ainsi de rendre compte de la formation d'un discours juridique et normatif. Il semble important de mettre en avant le fait que l'enchâssement dans les recueils littéraires est un dispositif d'encadrement des fictions, mais aussi de collecte d'un savoir collectif qui peut inclure le savoir juridique. On peut assister à la démonstration de l'usage d'un savoir : il peut être utilisé pour piéger en égarant celui qui écoute, mais aussi pour transgresser une norme.

Une vision d'une communauté « piégée » par le langage de la norme est représentée. Le lecteur contemporain peut ainsi observer les usages employés pour égarer les foules et reconnaître ainsi dans les recueils de récits enchâssés des pratiques politiques encore actualisées. Ces macrostructures qui contiennent des récits enchâssés ont pour fonction principale de représenter le collectif autant dans les recueils littéraires que dans les films de notre corpus. Si nous nous sommes intéressés aux œuvres représentant une communauté, il est possible de prolonger un questionnement sur l'enchâssement en se focalisant sur les récits de soi. Les fictions qui prennent la psychanalyse pour objet peuvent être particulièrement intéressantes : elles contiennent les restitutions de récits de soi dans un cadre déterminé. Dans ces fictions, le récit raconté s'intègre dans un espace de parole qui permet au sujet de transmettre ses propres récits. Comme nous l'avons observé dans certains récits enchâssés, on peut retrouver des éléments cachés et refoulés transmis par le récit enchâssé. Les mécanismes de l'enchâssement peuvent être analysés concernant la transmission d'un récit introspectif (le rêve, le souvenir, etc.). Les récits enchâssés peuvent contenir des indices capables de donner une interprétation sur le rapport du sujet avec le réel. Par exemple, les blessures produites par le langage normatif peuvent être identifiées dans les récits de soi qui permettent au sujet d'identifier la violence de la norme. Dans les fictions contemporaines sur la psychanalyse, le récit enchâssé s'affirmerait en tant que récit d'analyse dans un espace consacré à la parole du sujet et à l'identification de ses propres désirs.

Le traitement du récit enchâssé et l'acte de raconter dans les « fictions politiques » de notre corpus peuvent s'apparenter à des méthodes contemporaines d'usage du récit. Le récit-piège qui s'enchâsse dans les fictions est un récit qui a une fonction : convaincre pour construire ou déconstruire le piège. Le lecteur contemporain peut observer dans les recueils à enchâssement une pratique de l'acte de narration systématiquement encadrée par le jugement collectif. On peut identifier dans quel contexte se place le récit raconté parce qu'un espace de commentaire (dans le récit-cadre) réunit les critères de réception d'un discours et d'un récit. La pratique de la narration dans les recueils littéraires de notre corpus a des résonances avec une

certaine pratique contemporaine de la narration, notamment dans le cadre d'un discours rhétorique, juridique et capitaliste. Cette pratique de la narration est questionnée plus précisément dans les études sur le *storytelling* qui semble modalisé dans le littéraire à partir d'un enchâssement résultant de la production d'un acte de parole. Les nombreuses études sur le *storytelling* permettent d'élaborer des recherches sur les mécanismes narratifs de la fiction ou bien se focalisent sur l'étude d'une pratique rhétorique d'acte de narration à des fins capitalistes et idéologiques. Les recueils à enchâssement donnent un aperçu d'une pratique d'un récit persuasif raconté en vue d'atteindre un but spécifique qui peut sembler proche sous certains aspects d'une pratique contemporaine du *storytelling*⁸⁹.

L'étude de l'enchâssement des récits donne ainsi accès au mécanisme de production et de réception des fictions qui peuvent permettre au lecteur de saisir ce qui échappe et d'identifier les éventuels « récits-pièges ». C'est l'incompréhension d'un réel en transformation qui incite Gomes à faire usage du dispositif des *Mille et Une Nuits* pour tenter de comprendre les pièges tendus pendant une crise capitaliste. Nous avons proposé des pistes de recherche dans notre étude en confrontant les films de Miguel Gomes et de Pier Paolo Pasolini aux recueils littéraires. Cependant, des recherches peuvent être poursuivies notamment avec l'analyse du roman graphique qui met en place un enchâssement de l'image et du texte pour construire une fiction composée de plusieurs niveaux d'interprétation, mais aussi pour témoigner des conséquences du politique. Le lecteur contemporain en découvrant la technique de l'enchâssement dans le recueil littéraire sanskrit et européen du Moyen-Âge peut être attentif aux étapes de la construction du piège qui apparaît sous toutes ses formes et reconnaître l'orientation idéologique du récit raconté : une orientation politique et/ou capitaliste. L'enchâssement des récits formalisé dans les études en narratologie et dans les études consacrées aux hyperstructures ne peut seulement être commenté en se limitant à l'analyse du système de communication. Il faut poursuivre un questionnement sur la représentation d'un pouvoir et l'encadrement des corps qui sont déterminants pour saisir l'enjeu d'un usage de ce dispositif. Les « fictions politiques » de notre corpus illustrent comment le sujet et sa corporalité sont encadrés par la norme. Lorsque le discours normatif (le récit de la punition) le menace, le sujet tente d'échapper à une punition : le récit raconté peut devenir un récit de la destruction ou un récit de la réparation. Étudier l'exemple de l'enchâssement littéraire et filmique nous invite à repérer le piège d'un récit, celui qui piège le collectif et celui qui induit en erreur. Il nous invite

⁸⁹ Nous pouvons penser au *storytelling* pratiqué par exemple sur les plateformes numériques. L'étude de l'enchâssement des récits pourrait ainsi faire l'objet de recherches approfondies s'appuyant sur différents médiums.

aussi à nous poser la question : quelles sont les intentions de celui qui raconte ? En proposant une analyse politique du récit enchâssé, un questionnement sur les intentions d'un narrateur peut être prolongé en confrontant différentes pratiques de l'enchâssement littéraires et filmiques. Un enchâssement des « fictions politiques » peut être étudié dans différents domaines afin de confronter plusieurs traitements du dispositif. Si le récit enchâssé peut être transmis pour mettre en échec celui qui écoute, il peut aussi transmettre la mémoire. Ainsi, l'étude de l'enchâssement peut être poursuivie en confrontant le recueil à enchâssement de « fictions politiques » aux œuvres qui illustrent une réappropriation de ce dispositif en proposant une littérature⁹⁰ capable de transmettre l'expérience collective et en même temps l'expérience de la répression et de l'action politique.

⁹⁰ On peut retrouver des études sur la remise en question d'une pratique néolibérale du *storytelling* qui donnent des exemples d'une pratique contemporaine de l'acte de narration dans la littérature : Anne Tomiche et Danielle Perrot-Corpet *Storytelling et contre-narration en littérature au prisme du genre et du fait colonial, XX^e – XXI^e siècles*, Bruxelles, Peter Lang, 2018 et Benjamin Roux, *L'art de conter nos expériences collectives : faire récit à l'heure du storytelling*, Rennes, Éditions du commun, 2018.

Bibliographie

Corpus primaire

Recueils littéraires

Pañcatantra, traduit du sanskrit par Édouard Lancereau, Paris, Gallimard, 1992. *Pañchatantra*, sous la direction de Franz Kielhorn, Bombay, Gouvernement Central Book Depot, 1896.

SOMADEVA *Les Contes du vampire*, traduit du sanskrit par Louis Renou, Paris, Gallimard, 1985.

Vetāla extrait du *Kathāsaritsāgara*, sous la direction de Durgaprasad et Kasinath Pandurang Parab, Bombay, Tukaram Javaji, 1893.

BOCCACCIO Giovanni, *Le Décameron*, traduit de l'italien par Giovanni Clerico, Paris, Gallimard, 2006. *Il Decameron*, Milano, Rizzoli, 2013.

CHAUCER Geoffrey, *Les Contes de Canterbury*, traduit de l'anglais par André Crépin, Paris, Gallimard, 2000. *The Riverside Chaucer*, Oxford, Oxford University Press, 1988.

Films

PASOLINI Pier Paolo, *Il Decameron* [1971], Paris, Carlotta films, 2002.

PASOLINI Pier Paolo, *I racconti di Canterbury* [1972], Paris, Carlotta films, 2002.

PASOLINI Pier Paolo, *Il fiore delle mille e una notte* [1974], Paris, Carlotta films, 2002.

GOMES Miguel, *As 1001 Noites, O Inquieto, 1 (Les Mille et Une Nuits, L'Inquiet)*, Marseille, Shellac, 2015.

GOMES Miguel, *As 1001 Noites, O Desolado, 2 (Le Désolé)*, Marseille, Shellac, 2015.

GOMES Miguel, *As 1001 Noites, O Encantado, 3 (L'Enchanté)*, Marseille, Shellac, 2015.

Corpus secondaire

Œuvres citées

Les Contes du perroquet (Śukasaptati), traduit du sanskrit par Amina Okada, Paris, Gallimard, 1984.

Les Mille et Une Nuits [X^e siècle], tome I, traduit de l'arabe par Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, Paris, Gallimard, 1991.

- Le roman des sept sages de Rome* [VIII^e siècle], édition bilingue des deux rédactions en vers français établie et traduite par Mary B. Speer et Yasmina Foehr-Janssens, Paris, Honoré Champion, 2017.
- Mythes et légendes extraits des Brāhmanas*, traduit du sanskrit par Jean Varenne, Paris, Gallimard, 1986.
- Subhāṣita-saṃgraha*, édition et traduction du sanskrit par Puruṣottama Mayārāma Paṇḍyā, Bombay, Nirṇaya-sāgara Press, 1881-86.
- AKUTAGAWA Ryūnosuke, *Rashōmon et autres contes* [1915], traduit du japonais par Arimasa Mori, Paris, Folio, 2003.
- ALFONSI Petro, *Disciplina Clericalis* [XII^e siècle], sous la direction de Cristiano Leone, Roma, Salerno, 2010.
- ARISTOPHANE *Lysistrata* [411 av. J.-C], traduit du grec par Hilaire Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 2014.
- BALZAC Honoré de, *Le colonel Chabert* [1844], Paris, Gallimard, 1999.
- BOCCACCIO Giovanni, *La caccia di Diana* [1334], Roma, Salerno, 2016.
- BOCCACCIO Giovanni, *Filocolo*, [1336-1338], Milano, Mondadori, 1967.
- BOCCACCIO Giovanni, *Comedia delle ninfe fiorentine : Ameto* [1341-1342], Firenze, Sansoni, 1963.
- BOCCACCIO Giovanni, *De casibus virorum illustrium* [1373], Milano, Mondadori, 1983.
- BOCCACCIO Giovanni, *De claris mulieribus : Les femmes illustres* [1374], traduit du latin par Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles lettres, 2013.
- DANDIN *Histoire des dix princes*, traduit du sanskrit par Marie-Claude Porcher, Paris, Gallimard, 1995. *Daśakumāracarita*. Mumbai, Sharadakridan press, 1822.
- DONI Anton Francesco, *La moral filosofia* [1567], *Le Nouvelle*, Tomo I, Roma, Salerno, 2002.
- ESCHYLE *L'Orestie* [458 av. J.-C], traduit du grec par Daniel Loayza, Paris, Flammarion, 2001.
- ÉSOPE *Fables* [VI^e siècle av. J.-C], traduit par Emile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 2019.
- FIRENZE Bene da, *Candelabrum* [XIII^e siècle], Patavii, in Aedibus Antenoreis, 1983.
- FIRENZUOLA Agnolo, *La prima veste de' discorsi degli animali* [1541], Imola, Angelini, 2009.
- GOWER John, *Confessio Amantis*, in *The Works of John Gower*, Oxford, Clarendon Press, 1899-1902.
- HOMERE *L'Odyssée* [VIII^e siècle av. J.-C], tome 1 à 3, traduit du grec par Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 2012.
- KAFKA Franz, *Le Procès* [1933], traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1983.

- LORRIS Guillaume De et Jean de Meung, *Le Roman de la Rose* (tome I et II), traduit en français moderne par André Lanly, Paris, Honoré Champion, 1991.
- MANUEL Don Juan, *Le livre du Comte Lucanor* [1337], traduit du castillan par Michel Garcia, Paris, Aubier, 1995.
- MAUPASSANT Guy de, Au bois, *Le Horla*, Paris, Paul Ollendorff, 1887.
- MUQAFFA' Ibn al, *Le livre de Kalila et Dimna* [750], traduction de André Miquel, Paris, Klincksieck, 1957.
- NARAYAN R.K., *Le peintre d'enseigne* [1976] traduit de l'anglais par Anne-Cécile Padoux, Paris, Belfond, 1994.
- NĀRĀYAṆA *Hitopadésa ou l'instruction utile : recueil d'apologues et de contes*, traduit du sanscrit par Édouard Lancereau, Paris, Maisonneuve et Larose, 1967.
- ORWELL George, *La Ferme des animaux* [1945] traduit de l'anglais par Jean Quéval, Paris, Gallimard, 1994.
- PASOLINI Pier Paolo, *Petrolino* [1992], Milano, Mondadori, 2005. *Pétrole*, traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Gallimard, 2006.
- PEREC Georges, *La disparition*, Paris, Gallimard, 1989.
- POTOCKI Jean, *Manuscrit trouvé à Saragosse* [1805], Paris, Gallimard, 2002.
- RUSHDIE Salman, *Haroun et la mer des histoires* [1990], traduit de l'anglais par Jean-Michel Desbuis, Paris, Gallimard, 2010.
- TULSIDASA *Rāmacaritamānasa*, Vārāṇasī, Kāśīrāja saṃskaraṇa, 1962.
- ZOLA Émile, *Le ventre de Paris*, [1873] Paris, Gallimard, 2002.
- ZWEIG Stefan, *Nouvelle du jeu d'échecs* [1943], traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, 2013.

Films

- FELLINI Federico, Vittorio De Sica, Mario Monicelli et Luchino Visconti, *Boccaccio 70* [1962], Paris, Carlotta Films, 2009.
- GOMES Miguel, *Aquele Querido Mês de Agosto* [2008], Marseille, Shellac Sud, 2010.
- GOMES Miguel, *Tabu* [2012], Marseille, Shellac Sud, 2016.
- KAPLAN Nelly, *La fiancée du pirate* [1969], Paris, Lobster Films, 2016.
- PASOLINI Pier Paolo, *Accattone* [1961], Paris, M6 Vidéo, 2011.
- PASOLINI Pier Paolo, *Mamma Roma* [1962], Paris, Carlotta films, 2005.
- PASOLINI Pier Paolo, *Comizi d'amore* [1965], Paris, Carlotta films, 2006.
- PASOLINI Pier Paolo, *Salò* [1975], Paris, Carlotta films, 2009.

RAY Satyajit, *Le Héros* [1966], Bois-Colombe, Les Films du Losange, 2015.
RAY Satyajit, *Les joueurs d'échec* [1977], Paris, Carlotta films, 2006.
RAY Satyajit, *Les aventures de Goopy et Bagha* [1969].
RIVETTE Jacques, *Le pont du nord*, Bois-Colombe, Les Films du Losange, 1982.
TRUFFAUT François, *Une belle fille comme moi* [1973], Paris, Potemkine, 2015.

Ouvrages critiques

Le Pañcatantra

ADHIKARI Kousik, *Narrative, Imagination and Reason : A Critical Study of The Arabian Nights and The Panchatantra, as an Eastern Discourse*, in *Scholar critic*, Guntur, Vol. 1-2, août 2014, pp. 112-163.
ALPHONSO Karakala, John. B., « Facets Of Panchatantra », in *Indian Literature*, Volume 18, N° 2, avril-juin 1975, pp. 73-91.
ARTOLA George, « The oldest Sanskrit Fables », in *Adyar Library Bulletin*, Mandras, 31-2, 1968, pp. 281 – 312.
BARTHAKURIA Apurba Chandra, *India in the age of the Pañcatantra*, Calcutta, Punthi Pustak, 1992.
BROWN Norman, « The Pañchatantra in Modern Indian Folklore », in *Journal of the American Oriental Society*, 39, 1919, pp. 1-54.
DAWOOD Ibrahim Abdallah S., « The Panchatantra, Kalilah wa Dimnah, and The Moral Philosophie of Doni : a Comparative Study. », Indiana University, 1983.
GHAZOUL Ferial, « Poetic Logic in The Panchatantra and The Arabian Nights », in *Arab Studies Quarterly*, vol. 5, n°1, 1983, pp.13-21.
GREER Margaret, « Who's Telling This Story, Anyhow ? Framing Tales East and West : Panchatantra to Boccaccio to Zayas », in *Echoes and Inscriptions : comparative Approaches to EarlyModern Spanish*, Bucknell University Press, 2000, pp. 13-21.
KAPOOR Subodh, « Panchatantra and Hitopadesh », in *Encyclopaedia of Indian heritage*, vol. 90, New Delhi, Cosmo Publications, 2002.
LANCEREAU Édouard, « sources et imitations », in *Pañcatantra*, Paris, Gallimard, 1965.
NAITHANI Sadhana, « The Teacher and the Taught : Structures and Meaning in the Arabian Nights and the Panchatantra », *The Arabian Nights : Past and Present, Marvels & Tales*, Vol. 18, n° 2, 2004, pp.272-285.

- OLIVELLE Patrick, « Introduction », in *The Pañcatantra, The Book of India's Folk Wisdom*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- PAWATE, Chennabasappa Ishtalingappa, « The Panchatantra and Aesop's fables : a study in genre », New-Delhi, Amar Prakashan, 1986.
- STERNBACK, Ludwik, *Hindu legends of justice : Pañchantañtra & Smṛti*, Delhi, Global Vision PubHouse, 2002.
- STERNBACK, Ludwik *The Kāvya-portions in the Kathā-literature (Pañcatantra, Hitopadeśa, Vikramacarita, Vetālapañcaviṃśatikā, and Sukasaptati) : an analysis*, Delhi, Meharchand Lachhmandas, 1971-1976.
- STERNBACK, Ludwik, *The Hitopadesa and its sources*, American Oriental Series, 44, New Haven, American Oriental Society, 1960.
- YUKA, Iwase, « Introduction », in *Development of Selected Stories from Panchatantra/Kalilah we Dimnah : Genealogical Problems Reconsidered On the Basis of Sanskrit and Semitic Texts*, A Doctoral Dissertation, Graduate School of Integrated Studies in Language and Society, Osaka, University of Foreign Studies, 1999.

Le Kathāsaritsāgara

- BALBIR Nalini, « Introduction », *Océan des rivières de contes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1997.
- CHATTOPADHYAY Aparna, *Studies in the Kathāsaritsāgara*, Varanasi, 1993.
- PENZER N., « Introduction », *The Ocean of Story*, tome 1, traduit du sanskrit par C. H Tawney, Delhi, Motilal Barnarsidass, 1968.
- PRASAD S. N, *Kathāsaritsāgara and Indian culture*, Varanasi, Chaukhambha Orientalia, 1976.
- RENOU Louis, « Introduction », in *Les Contes du Vampire*, Paris, Gallimard, 1985.
- SPEYER Jacob Samuel, *Studies about the Kathāsaritsāgara*, Amsterdam, Johannes Müller, 1908.
- STERNBACH Ludwik, *Aphorisms and proverbs in the Kathāsaritsāgara*, Lucknow, India, Akhila bhartiya sanskrit parishad, 1980.
- TODOROVA Martine, « Délicatesse et sensibilité dans Les Contes du vampire », in *L'Homme*, tome 14 n°3-4, 1974, pp. 85-99.
- TODOROVA Martine, *Les systèmes de représentation dans Les Contes du Vetala*, Paris, Institut d'ethnologie, 1976.
- TRIKHA Nirmal, *Faiths and beliefs in the Kathasaritsagara*, Delhi, Eastern Book Linkers, 1991.

Boccaccio et *Le Décameron*

- BATTAGLIA Ricci, « Schemi lirici nell'arte del Boccaccio », *Archivum Romanicum*, XIX, 1935.
- BATTISTINI Andrea, *Boccaccio*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- BRANCA Vittorio, *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1996.
- BRANCA Vittorio, *Boccaccio visualizzato : narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1999.
- BRUNI Francesco, *Boccaccio, l'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il mulino, 1990.
- CAPPELLO Giovanni, *La dimensione macrotestuale : Dante, Boccaccio, Petrarca*, Ravenna, Longo, 1998.
- CHIECCHI Giuseppe, « Sentenze e proverbi nel Decameron », in *Studi sul Boccaccio*, IX, 1975-1976.
- DE MEIJER Pieter, « Le trasformazioni del racconto nel Decameron », Atti del Convegno internazionale di Nimega sul Boccaccio, Bologna, Pàtron, 1976.
- FORNI Pier Massimo, « Come cominciano le novelle del Decameron » in AAVV, *La novella italiana*. Atti del congresso di Caprarola, Roma, Salerno, 1989.
- FORNI Pier Massimo, « Retorica del reale nel Decameron » in *Studi sul Boccaccio*, n°17, 1988
- GETTO Giovanni, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Torino, G. B. Petrini, 1958.
- HUIZINGA Johan, *Le déclin du Moyen-Âge*, Paris, Payot, 1967.
- LACARRA María Jesús, « De la mujer engañadora a la malcasada ingeniosa. El cuento de "El pozo" (Decamerón VII, 4) a la luz de la tradición », in *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario, 2001.
- LAURENS Claude et Pierre, « notes », in *Le Décameron*, Paris, Gallimard, 2006.
- MOMIGLIANO Attilio, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Casa editrice Giuseppe Principato, 1953.
- MÜHLETHALER Jean-Claude, « Quand la nourriture se fait parole, Scènes de communication alimentaire dans les récits médiévaux », *Être à table au Moyen-Âge*, sous la direction de Nelly Labère, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.
- NICOU Pascaline, « L'autorité féminine dans le Décameron de Boccace », in *Reines, princesses, favorites... Quelle autorité déclinée au féminin ?*, Actes de la journée d'études du CELEC, Université de Saint-Étienne, 9 septembre 2011, Cahiers du CELEC, 3, 2012.
- PAGNAMENTA Roberta Bruno, *Il Decameron come strategia narrativa*, Ravenna, Longo editore, 1999.

- PERRUS Claude, « Le Décameron », *La nouvelle. Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantes*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- PICONE Michelangelo, *Boccaccio e la codificazione della novella. Lettura del Decameron*, Ravenna, Longo editore Ravenna, 2008.
- PICONE Michelangelo, « Tre tipi di cornice novellistica modelli orientali e tradizione narrativa medievale » in *Filologia e critica*, XIII, 1, janvier-avril, 1988.
- PICONE Michelangelo, « Preistoria della cornice del « Decameron », in *Studi di italianistica in onore di Giovanni Cecchetti*, sous la direction de Paolo Cherchi and Michelangelo Picone, Ravenna, Longo, 1988.
- POIRION Danier, « Écriture et réécriture au Moyen-Âge », in *Littérature*, n°41, 1981.
- POTTER Joy Hambuechen, *Five Frames for the « Decameron » : communication and social systems in the « Cornice »*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- RUSSO Luigi, *Letture critiche del Decameron*, Bari, Laterza, 1956.
- SOZZI Lionello, *Boccaccio in Francia nel cinquecento*, Genève, Slatkine, 1999.
- SURDICH Luigi, *Boccaccio*, Bologne, Il Mulino, 2005.
- TATEO Francesco, *Boccaccio*, Bari, Laterza, 1998.
- TOTARO Luigi, *Ragioni d'amore, Le donne del Decameron*, Firenze, Firenze University Press, 2005.

Geoffrey Chaucer et *Les Contes de Canterbury*

- ANDERSEN Jen Kr., « An Analysis of the Framework Structure of Chaucer's Canterbury Tales », in *Orbis Litterarum*, n° XXVII, 1972.
- ANDREW Malcolm, « Context and Judgment in the General Prologue », in *Chaucer review*, 23, 1989.
- BORNEMANN Thies, *Narrative voice in Chaucer's Canterbury Tales*, Berlin, Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2014.
- COOPER Helen, *Structure of the Canterbury Tales*, London, G. Duckworth, 1983.
- CORREALE Robert M. et Mary Hamel, *The Canterbury Tales : Sources and Analogues*, Tome I, DS Brewer, 2003.
- BOURGNE Florence, « *The Canterbury Tales* », *Geoffrey Chaucer*, Paris, Armand Colin, 2003.
- BREWER Derek, *Chaucer in his time*, London, Longman, 1973.
- BREWER Derek, *Chaucer and his world*, Woodbridge, D. S. Brewer, 1992.
- GITTES Katharine Slater, « The Canterbury Tales and the Arabic Frame Tradition », in *PMLA*, vol 98, n°2, Mars 1983.

- HEFFERNAN Carol F., *The Orient in Chaucer and medieval romance*, Woodbridge, D.S. Brewer, 2003.
- HOWARD Donald R., *Chaucer, his life, his works, his world*, New-York, E. P. Dutton, 1987.
- KRAMP Michael, « Models of Ministry : Re-reading Chaucer's Friar's Tales », Washington State University Chaucer Page, 1996.
<https://public.wsu.edu/~hanly/chaucer/coursematerials/interactive/1531.2382.html>
- KUHL E.P., « Chaucer and the church », in *Modern Language Notes*, Vol. 40, n° 6, juin 1925.
- LYNCH Kathryn L., « East meets West in Chaucer's Squire's and Franklin's Tales », in *Speculum*, vol. 70, n°3, juillet 1995.
- MACGRADY Donald, « Chaucer and the Decameron reconsidered », in *Chaucer review* XII, 1977.
- METLITZKI Dorothee, *The Matter of Araby in Medieval England*, New Haven and London, Yale University Press, 1977.
- PITCHER John A., *Chaucer's Feminine Subjects Figures of Desire in The Canterbury Tales*, New-York, Palgrave Macmillan, 2012.
- POLLARD A.W., « Introduction » in *Chaucer's Canterbury Tales : The Squire's Tale*, 1899.
- ROOT R. K., « Chaucer and the Decameron », *Englische Studien*, XLIV, 1911.
- ROOT R. K., « Chaucer Plan der Canterbury Tales und Boccaccios Decamerone », *Englische Studien* XLII, 1910.
- ROWLAND Beryl, « The Beginnings of Chaucer's Irony », in *Essays on Chaucerian Irony*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.
- WINDEATT Barry, « Literary structures in Chaucer », in *The Cambridge companion to Chaucer*, sous la direction de Piero Boitani, Cambridge, Cambridge university press, 2006.

Pier Paolo Pasolini et la *Trilogie de la vie*

Scénarii et écrits de Pier Paolo Pasolini

- « Le poesie di Mamma Roma », in *Mamma Roma*, Milano, Rizzoli, 1962.
- Trilogia della vita : le sceneggiature originali di "Il Decameron", "I racconti di Canterbury", "Il Fiore di Mille e una notte"*, sous la direction de Gianni Canova, Milano, Garzanti, 2005.
- Lettere 1940-1954 ; 1954-1976*, sous la direction de Nico Naldini, Torino, Einaudi, 1988.
- Lettres Luthériennes* (1976), traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Seuil, 2000,
Lettere Luterane, Torino, Einaudi, 1988.

Saggi sulla politica e sulla società, Milano, Mondadori, « I meridiani », 1999.

Entretiens, 1949-1975, sous la direction de Maria Grazia Chiarocci, traduit de l'italien par Marie-Ange Patrizio, Paris, Éditions Delga, 2019.

Écrits Corsaires (1975), traduit de l'italien par Philippe Guilhon, Paris, Flammarion, 2018,

Scritti Corsari, Milano, Garzanti, 1993.

L'Expérience hérétique : langue et cinéma, traduit de l'italien par de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2000.

Pasolini per il cinema, sous la direction de Walter Siti et Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001.

Études sur la *Trilogie de la vie* et sur les films de Pasolini

BAZZOCCHI Marco Antonio, *I burattini filosofi : Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Mondadori, 2007.

BERTINI, Antonio *Teorie e tecnica del film in Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1979.

BETTI Laura et GULINUCCI Michele, sous la direction de, *Le regole di un'illusione*, Roma, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991.

BLANDEAU Agnès, *The Canterbury Tales et Il Decameron visualisés par Pasolini : quand le récit prend corps en images*, thèse sous la direction de Leo Martin Carruthers, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2003.

BLANDEAU Agnès, *Pasolini, Chaucer and Boccaccio : two medieval texts and their translation to film*, Jefferson, McFarland, 2006.

BOURLEZ Fabrice, « Pier Paolo Pasolini, du corps brut à la brutalité de l'image », in *Entrelacs*, n°9, 2012. <https://doi.org/10.4000/entrelacs.357>

BROSSAT Alain, « De l'inconvénient d'être prophète dans un monde cynique et désenchanté », in *Lignes*, n°18, 2005.

CAMINATI Luca, *Orientalismo eretico : Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

CECCATTY René de, *Pasolini*, Paris, Gallimard, 2005.

CHIESI Roberto, sous la direction de, *L'Oriente di Pasolini : Il fiore delle mille e una notte nelle fotografie di Roberto Villa*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2011.

CANOVA Gianni, « préface », in *Trilogia della vita : le sceneggiature originali di Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il Fiore di Mille e una notte*, Milano, Garzanti, 2005.

DESOGUS Paolo, *Laboratorio Pasolini : teoria del segno e del cinema*, Macerata, Quodlibet, 2018.

- FERRERO Adelo, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio, 1986.
- FREIXE Guy, « Approche du Décameron de Pier Paolo Pasolini », in *Les Cahiers de la cinémathèque*, n°42-43, 1985.
- GRAZZINI Giovanni, « Il Decamerone », in *Corriere della Sera*, 29 juin 1971.
- GREEN Martin, « The Dialectic of Adaptation : The Canterbury Tales of Pier Paolo Pasolini », in *Literature/Film Quarterly*, vol. 4, n°1, 1976, pp. 46-53.
- HARRY K.J., « The Decameron on film », in J.H. McGregor, *Approaches to teaching Boccaccio's Decameron*, New-York, Modern Language Association of America, IX, 2000.
- JACOBS Steven, *Framing pictures : film and the visual arts*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011.
- JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1995.
- KELLY Kathleen Coyne, *Chaucer on screen : absence, presence, and adapting the Canterbury Tales*, Columbus, The Ohio State university press, 2016.
- MARCHESINI Alberto, *Citazioni Pittoriche nel cinema di Pasolini (da Accattone al Decameron)*, Florence, La nuova Italia editrice, 1994.
- MONETI Guglielmo, « Per una lettura della *Trilogia della vita* di Pier Paolo Pasolini », *Le giovani generazioni e il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Actes de Coloque de l'Université La Sapienza de Rome, 28-29 novembre 1988.
- NALDINI Nico, *Pasolini, una vita*, Torino, Einaudi, 1989.
- NAZE Alain, « Le féminisme critique de Pasolini », *Séminaire Genre, politique, sexualité(s) Orient/ Occident*, Fondation Maison des Sciences Humaines de l'Homme, n°28, février 2012.
- NAZE Alain, « Fonctions de l'anachronisme chez Pasolini », *Appareil*, 2009.
<http://journals.openedition.org/appareil/852>
- PANELLA Giuseppe, *Pier Paolo Pasolini : il cinema come forma della letteratura*, Firenze, Clinamen, 2008.
- RUMBLE Patrick, *Pier Paolo Pasolini's Trilogy of life*, Toronto, University of Toronto Press, 1995.
- SEMOLUE Jean, « Après le Décameron et les Contes de Canterbury, réflexions sur le récit chez Pasolini », in *Etudes cinématographiques*, n°112-114, 1977.
- SICILIANI Enzo, *Pasolini, une vie*, Paris, La Différence, 1996.
- VERRAES Jennifer, *Politiques de la parole filmée dans le cinéma de fiction. À quoi pensent les films quand ils parlent ?*, thèse sous la direction de Philippe Dubois, Études cinématographiques et audiovisuelles, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, 2012.

VICENTI G. de, « Un nuovo corso ? Decameron di Pier Paolo Pasolini », in *Cinema sessanta*, n°87-88, janvier-avril 1972, pp. 100-1.

VILLANI Simone, *Il Decameron allo specchio : il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio*, Roma, Donzelli, 2004.

WERLY Patrick, « Penser un “cinéma de poésie” à partir de Pasolini et de Bonnefoy », *Littérature comparée et correspondance des arts*, sous la direction de Michèle Finck et Yves-Michel Ergal, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2014, pp. 337-351.

Miguel Gomes et les *Mille et Une Nuits*

BRITO Vanessa, « Cinéma et Fabulation : les Mille et Une Nuits de Miguel Gomes », in *Chimères*, n°89, 2016.

ELIOTT Nicolas et Joachim LEPASTIER, « Le personnage principal, c'est la communauté entretien avec Miguel Gomes », in *Les Cahier du Cinéma*, n° 712, Juin 2015.

FERREIRA Francisco, « True Fiction », in *Film Comment*, vol. 51, n°6, Novembre-Décembre 2015, pp. 42-50.

LEPASTIER Joachim, « Les *Mille et Une Nuits* de Miguel Gomes : les chimères du présent », in *Les Cahier du Cinéma*, n° 712, Juin 2015.

NEYRAT Cyril et Miguel GOMES, *Au pied du mont Tabou : le cinéma de Miguel Gomes : entretiens avec Cyril Neyrat*, traduit par Maureen Fazendeiro, Paris, Éditions Independencia, 2012.

PASSEK Jean-Loup, *Le cinéma portugais*, Paris, Centre Georges Portugais, 1987.

PERON Didier, Miguel GOMES et Maria José OLIVEIRA, « Mille et Une Nuits Matière crise » in *Libération*, 24 juin 2015.

PIEROTTI Federico, *Diorama Lusitano Il cinema portoghese come archeologia dello sguardo*, Sesto San Giovanni, Miméisis, 2018.

PRETO Antonio, « Entretien avec Miguel Gomes à Lisbonne », 29 Novembre 2014, in *Les Cahier du Cinéma*, n° 707, janvier 2015.

PRETO Antonio, « De la fiction à la réalité, les histoires », entretien avec Miguel Gomes, in *Les Mille et Une Nuits, L'inquiet*, Marseille, Shellac, 2015

ROBERT-GONÇALVES Mickaël, *Cinéma portugais en révolution. 1974-1982 : genèse, enjeux, perspectives*, thèse sous la direction de Nicole Brenez, Sorbonne Paris Cité, 2018.

VERA Ana, *Le cinéma portugais : histoire, culture et société 1963-2015*, Paris, L'Harmattan, 2019.

L'enchâssement des récits dans le recueil et le roman

- BREMOND Claude, « Essor et déclin du récit enchâssé », *Les Mille et Une Nuits*, Hazan, Catalogues d'exposition, 2012.
- CHRAÏBI Aboubakr, « Les à-côtés du récit ou l'enchâssement à l'orientale », *Poétique*, 117, 1999, pp. 1-15.
- CHRAÏBI Aboubakr, « Personnification, enchâssement, étonnement et littérature arabe médiane », *CRMH*, 23, 2015, pp. 23-42.
- COSQUIN Emmanuel, *Le prologue-cadre des Mille et Une Nuits, les légendes perses et le livre d'Esther*, Paris, Librairie Victor Lecoffre, 1909.
- DEBEAUX Gaele, *Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines*, thèse sous la direction d'Emmanuel Bouju, Rennes, Université Rennes 2, 2017.
- FARAT Arselène Ben, *La structure de l'enchâssement dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, Sfax, Faculté des lettres et sciences humaines, 2006.
- FOEHR-JANSSENS Yasmina, « Châsses, coffres et tiroirs : le récit dans le récit », *CRMH*, 23, 2015, pp. 13-22.
- GERHARDT M. I., « La technique du récit à cadre dans les 1001 nuits », *Arabica*, 8, 1961, pp. 137-157.
- GUELTON Bernard, *Fictions secondes : mondes possibles et figures de l'enchâssement dans les œuvres artistiques et littéraires*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019.
- LANGLET Irène, sous la direction de, *Le recueil littéraire, pratique et théorie d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.
- NAÏM JérémY, « Le Récit enchâssé, ou la mise en relief narrative au XIX^e siècle », thèse de Littérature Générale et Comparée, sous la direction de Gilles Philippe et Henri Scepi, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, 2015.
- NAÏM JérémY, *Penser le récit enchâssé. L'invention d'une notion à l'époque moderne (1830-1980)*, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2020.
- NELLES William, « Stories within stories : narrative levels and embedded narrative », in *Studies in the Literary Imagination*, vol. 25,1, printemps 1992.
- SHRYOCK Richard, *Tales of Storytelling : Embedded Narrative in Modern French Fiction*, Berne, Peter Lang, 1993.
- TOMASSINI Giovanni Battista, *Il racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti d'inserzione narrativa*, Rome, Bulzoni, 1991.

UHLIG Marion et Yasmina Foehr-Janssens, sous la direction de, *D'Orient en Occident : les recueils de fables enchâssées avant les Mille et Une Nuits de Galland (Barlaam et Josaphat, Calila et Dimna, Disciplina clericalis, Roman des sept sages)*, Turnhout, Brepols, 2014.

Études indiennes

ANGOT Michel, *L'Inde Classique*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

BABB Lawrence A., « Marriage and Malevolence : The use of sexual Opposition in a Hindu Pantheon », in *Ethnology*, 9, 1970.

BIARDEAU Madeleine, *L'Hindouisme. Anthropologie d'une civilisation*, Paris, Flammarion, 1955.

CHAMPION Catherine, *Tradition orale dans le monde indien*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Puruṣārtha, vol. 18, 1996.

CHATTERJI Usha, *La femme dans l'Inde*, Paris, Plon, 1964.

DUMONT Louis, *Homo hierarchicus. Essai sur le système des castes*, Paris, Gallimard, 1966.

FARKHONDEH Iris, *Représentations des femmes dans la littérature sanskrite du Cachemire (VIII^e-XII^e siècles)*, thèse sous la direction de Nalini Balbir, Études indiennes, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, 2017.

FILLIOZAT Jean, *Les philosophies de l'Inde*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.

FILLIOZAT Jean, *Le sanskrit*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

FLOOD Gavin, sous la direction de, *The Blackwell Companion to Hinduism*, sous la direction de Gavin Flood, Malden ; Oxford, Blackwell Publishing, 2003.

GONDA Jan, *Les religions de l'Inde : I. Védisme et Hindouisme Ancien*, Paris, Payot, 1962.

GONDA Jan, *Les religions de l'Inde : II. Hindouisme récent*, Paris, Payot, 1965.

KEITH Arthur Berriedale, *The history of Sanskrit Literature*, Oxford, Oxford University press, 1941.

LACOTE Felix, *Sur l'origine indienne du roman grec*, Paris, Leroux, 1911.

LOISELEUR-DESLONGCHAMPS Auguste, *Essai sur les fables indiennes et leur introduction en Europe*, Paris, Techner, 1838.

LUTGENDORF Philip, *The life of a text, Performing the Ramcaritmanas of Tulsidas*, Berkeley, University of California Press, 1991.

ORSINI Francesca, « kathas in the fifteenth and sixteenth centuries », in *Tellings and texts : Music, Literature and Performance*, sous la direction de Francesca Orsini et Katherine Butler Schofield, Cambridge, Open Book Publishers, 2015.

- PINTCHMAN Tracy, « The month of kartik and women's ritual devotions », in *The Blackwell Companion to Hinduism*, sous la direction de Gavin Flood, Malden ; Oxford, Blackwell Publishing, 2003.
- PORTE Alain, « Préface » in Vātsyāyana Mallanāga, *Kāmasūtra*, Paris, Seuil, 2007.
- RACINE Josiane et Jean-Luc, *Viramma : Une vie paria, Le rire des asservis, Inde du Sud*, Paris, Plon, « Terre Humaine », 1994.
- RENOU Louis, *L'Inde Classique*, Tome I, Paris, Maisonneuve, 1985.
- RENOU Louis, *L'Inde Classique*, Tome II, Hanoi, École française d'Extrême-Orient, 1996.
- RENOU Louis, *La civilisation de l'Inde Antique*, Paris, Flammarion, 1981.

Études cinématographiques

- ALBERA François, *Puissances du cinéma : écriture / parole, espace / regard, montage*, Paris, L'Âge d'Homme, 2016.
- BABY François, « Du littéraire au cinématographique : une problématique de l'adaptation », in *Études littéraires*, vol. XIII, n°1, Québec, Presses de l'Université Laval, avril 1980.
- BAECQUE Antoine de (sous la direction de), *Théories du cinéma*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2001.
- BERNAS Steven, *L'auteur au cinéma*, Paris, l'Harmattan, 2002.
- BRESCHAND Jean, *Le documentaire, l'autre face du cinéma*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2002.
- CLERC Jeanne-Marie et Monique CARCAUD MACAIRE, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004.
- CHION Michel, *L'écrit au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013.
- CHION Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Édition de l'étoile, 1982.
- COLLET Jean, Michel MARIE, Daniel PERCHERON, Jean-Paul SIMON, Marc VERNET (sous la direction de), *Lectures du film*, Paris, Albatros, 1980.
- DANEY Serge, « L'orgue et l'aspirateur », in *Les Cahiers du cinéma*, n°279-280, août-septembre 1977.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma. Tome 1. L'image mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
- GAUDREULT André, *Du littéraire au filmique : système du récit*, Paris, Klincksieck, 1988.
- GAUDREULT André et François JOST, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990.
- JOST François, *L'œil caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- LAFFAY Albert, *Logique du cinéma*, Paris, Masson 1964.

- MASSON Alain, *Le récit au cinéma*, Paris, Édition de l'étoile, Les Cahiers du cinéma, 1994.
- NINEY François, *Le documentaire et ses faux semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.
- RANCIERE Jacques, *Les écarts du cinéma*, Paris, La fabrique, 2011.
- RANCIERE Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.
- SOULEZ Guillaume, *Quand le film nous parle. Rhétorique, cinéma, télévision*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.
- VANOYE Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, CEDIC, 1979.
- VERNET Marc et Philippe CARDAT, *Le Statut de la parole dans le cinéma contemporain*, Mémoire de Maîtrise de Lettres, Université de Paris, 1970.

Théorie de la fiction, analyse narrative et études sur oralité

- AUSTIN John Langshaw *How to do things with Words*, Oxford, éditions J.O. Urmson, 1962 ; *Quand dire, c'est faire*, traduction de Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970.
- BARONI R, « Tellability », in *The living handbook of narratology* sous la direction de P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier et W. Schmid, Hamburg, Hamburg University Press. 2011.
- BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Poétique du récit*, Seuil, 1977.
- BARTHES Roland, *Nouveaux essais critiques* : « Proust et les noms », Paris, Seuil, 1967.
- BARTHES Roland , *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- BAUMGARDT Ursula et Sandra Bornand, « Autour de la performance », in *Cahier de littérature orale*, 65, 2009.
- BELMONT Nicole, *Poétique du conte : essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999.
- BENJAMIN Walter, « Le narrateur », *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.
- BOOTH Wayne C, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 2010.
- BURIDANT Claude, *Richesse du proverbe : le proverbe au Moyen-Âge*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1984.
- BREMOND Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.
- CALVINO Italo, « I Livelli della realtà in letteratura » (1978), in *Una Pietra Sopra*, Milano, Mondadori, 1995 ; *La machine littéraire*, Paris, Seuil, 1999.
- CHAMBERLIN J. Edward, « A new history of Reading : Hunting, Tracking and Reading », in *Geography of a Soul : Emerging Perspectives on Kamau Brathwaite*, Trenton, Africa World Press, 2001.

- CHAMBERS Ross, *Story and Situation. Narrative seduction and the power of fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- DÄLLEMBACH Lucien, *Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme)*, Paris, Seuil, 1977.
- DELEUZE Gilles, « 1874 – Trois nouvelles, ou « qu'est-ce qui s'est passé ? » in *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.
- DIAGNE Mamoussé, *Critique de la raison orale : les pratiques discursives en Afrique noire*, Paris, Karthala, 2005.
- ECO Umberto, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985.
- EDWARDS Richards, Roger Harrison et Alan TAIT, *Telling Tales : perspectives on guidance and counselling in learning*, London, Routledge, 1998.
- FENOGLIO Irène, « Oral, parole, discours, récit », in *Le récit oral*, colloque international, Montpellier, 24-26 juin 1993, sous la direction de Jacques Bres, Montpellier, Praxiling, 1994.
- FERAL Josette, « De la performance à la performativité », in *Communication* 1, n°93, Paris, Seuil, 2013.
- FLUDERNIK Monika, *Towards a « Natural » Narratology*, Londres, Routledge, 2002.
- FOLEY John Miles, *The Theory of Oral Composition : History and Methodology*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.
- FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et écrits*, tome I, Paris, Gallimard, 1994.
- GENETTE Gérard, *Figure II (1979)*, Paris, Seuil, 1979.
- GENETTE Gérard, *Discours du récit (1979)*, Paris, Seuil, 2007.
- GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit (1983)*, Paris, Seuil, 2007.
- GENETTE Gérard, *Bardadrac*, Paris, Seuil, 2006.
- GEORGAKOPOULOU Alexandra et Anna DE FINA, *Analysing narrative. Discourse and sociolinguistic perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- HODEIR André, *Les formes de la musique*, Paris, Presses universitaires de France, 2019.
- JAY David Bolter, *Writing space : The computer, Hypertext and the history of the Writing*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum, 1991.
- JOLLES André, *Formes simples*, traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet, Paris, Seuil, 1972.
- LAVOCAT Françoise, « Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation », in *Vox Poetica*, 2012, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html>
- LANE-MERCIER G, *La parole romanesque*, Paris, Klincksieck, 1989.

- LANHAM R.A., *Literacy and the survival of Humanism*, New Haven, Yale University Press, 1983.
- LANSER Susan S., *The narrative act*, Princeton, Princeton University Press, 1974.
- LE BLANC Claudine, « Littératures orales, littérature et littérature comparée : une discipline pour penser l'oralité littéraire », *Comparer l'étranger*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.
- MARIN Louis, « Le pouvoir des fables », dans *Le récit est un piège*, Paris, Minuit, 1978.
- MARIN Louis, *La parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986.
- MARTI Marc et Nicolas Péliissier, *Tension narrative et storytelling : en attendant la fin*, Paris, L'harmattan, 2013.
- MÜLLER Jürgen. E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3, 2000, pp. 105–134.
- ONG Walter J., *Oralité et écriture. La technologie de la parole*, traduit de l'anglais par Hélène Hiessler, Paris, Les Belles Lettres, 2014. *Orality and Literacy : The Technologizing of the Word*, New York, Routledge, 1982.
- PATRINI Maria, *Les conteurs se racontent*, Genève, Slatkine, 2002.
- PRATT Mary Louise, *Towards a speech act theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.
- PRINCE Gerald, *Narratology*, The Hague, Mouton, 1982.
- RABAU Sophie, « Le conteur, son auditeur et le texte », *Littérature et théorie*, sous la direction de Jean Bessière, Paris, Honoré Champion, 1998.
- RABAU Sophie, *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- PERNIOLA Mario, *Il metaromanzo*, Milano, Silva, 1966.
- PFERSMANN Andréas, *Séditions infrapaginales. Poétiques historique de l'annotation littéraire (XVII^e-XXI^e siècles)*, Genève, Droz, 2011.
- RICARDOU Jean, *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1973.
- RICOEUR Paul, *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.
- RICOEUR Paul, *Temps et Récit, III : Le Temps raconté*, Paris, Seuil, 1991.
- ROBERT Marthes, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.
- RODEGEM Firmin, *Paroles de sagesse au Burundi*, Louvain, Peeters, 1983.

SCHOLES Robert et Robert KELLOGG, *The Nature of Narrative*, Oxford, Oxford University Press, 1968.

ŠKLOVSKIJ Viktor Borisovič, *Sur la théorie de la Prose*, Lausanne, L'Age d'homme, 1973.

TANNEN Deborah. « Implications of the Oral/Literate Continuum for Cross-Cultural Communication », in *Current Issues in Bilingual Education*, sous la direction de James Alatis, E., Washington, Georgetown University Press, 1980.

TENEZE Marie-Louise, *Approches de nos traditions orales*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1970.

TENEZE Marie-Louise, « Introduction à l'étude de la littérature orale : le conte », in *Annales*, n°5, 1969, pp. 1104-1120.

TODOROV Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n°8 (1966), *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981.

TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose* (1968), Paris, Seuil, 1971.

TODOROV Tzvetan, *Grammaire du Décaméron*, The Hague-Paris, Mouton, Approaches to Semiotics, 1969.

USPENSKY, Boris, *A poetic of composition*, vol. 2, traduit du russe par Valentina Zavarin, Berkeley, University of California press, 1992.

VETE-CONGOLO, Hanétha, *Le conte d'hier, aujourd'hui, oralité et modernité*, Louvain-la neuve, l'Harmattan, 2014.

ZAVARIN Valentina et Susan WITTIG, *A poetics of Composition*, Berkeley, University of California press, 1960.

ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 2000.

ZUMTHOR Paul, « Y-a-t-il une littérature médiévale ? », in *Poétique*, n°66, Paris, Seuil, avril 1986.

ZUMTHOR Paul, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris, Klincksieck, 1963.

Études littéraires et analyses thématiques

ANTHERIEU-YAGBASAN Caroline, « Le personnage dans l'œuvre de Stefan Zweig : enjeux esthétiques et narratif », thèse sous la direction de Jacques Morizot, Université d'Aix en Provence, 2015.

BATAILLE Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1990.

BORGES Jorge Luis, « Les Mille et Une Nuits », conférence donnée et publiée en 1977, in *Œuvres Complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, 1999.

- DITTMAR Pierre-Olivier, « Ce que la fable fait à l'animal. Regard anthropologique sur l'instrumentalisation morale des bêtes au Moyen Âge », *Sens-Dessous*, vol. 16, n°2, 2015, pp. 91-97.
- FRANÇOIS Cyrille, *Les Mille et Une Nuits et la littérature moderne (1904-2011)*, thèse de Littérature Comparée sous la direction de Christiane Chaulet-Achour, Université de Cergy-Pontoise, 2012.
- GARCIN Jean-Claude, *Pour une lecture historique des Mille et Une Nuits*, Arles, Actes Sud, 2013.
- JONG Irene de, « Illiad 1.366-392 : A mirror story », in *Arethusa*, 8.1, 1985.
- JULLIEN Dominique, *Les amoureux de Shéhérazade, variations modernes sur les Mille et Une Nuits*, Paris, Droz, 2009.
- LE BLANC Claudine, « Le livre Les lumières ou la conduite des rois (1644) », in *Traduire en français à l'âge classique*, sous la direction de Yen-Mai Tran-Gervat, Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2013.
- LEONE Cristiano, « Introduzione » in, Petro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di Cristiano Leone, Roma, Salerno, 2010.
- LOAYZA Daniel, « Introduction » in *L'Orestie* d'Eschyle, Paris, Flammarion, 2001
- MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, *La Conversation conteuse : Les nouvelles de Marguerite de Navarre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- NOIGGARD Morten, *La fable antique*, Copenhague, Nyt Nordisk Forlag, 1964.
- POULAIN Elfie, « L'enfer du procès dans *Le Disparu* et *Le Procès* de Franz Kafka », *Germanica*, n° 24, 1999. <http://journals.openedition.org/germanica/2255>
- SCHWARZBAUM Haim, « International Folklore Motifs in Petrus Alphonsi's *Disciplina clericalis* », in *Sefarad*, 21, 1961.

Études sur le sujet, le pouvoir et la politique

- AGAMBEN Giorgio, *Signatura Rerum, Sur la méthode*, traduit de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Vrin, 2009.
- AGAMBEN Giorgio, *Karman, Court traité sur l'action, la faute et le geste*, Paris, Seuil, 2018 ; *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Turin, Bollati Boringhieri, 2017.
- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2014 ; *Che cos'è un dispositivo ?* Napoli, Cronopio, 2007.
- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le commandement ?* traduit de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Payot & Rivages, 2013. *Che cos'è il comando ?* Roma, Nottetempo, 2012.

- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Payot & Rivages, 2008, *Che cos'è il contemporaneo ?* Roma, Nottetempo, 2008.
- AGAMBEN Giorgio, *Homo sacer, Le pouvoir souverain et la vie nue*, traduction par Marilène Raiola, L'ordre philosophique, Seuil, 1997 ; *Homo sacer. I, Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2009.
- AMBROISE Bruno, sous la direction, *Langage et politique : l'efficacité du langage en question*, Grenoble, Université Pierre-Mendès-France, 2015.
- ARENDT Hannah, *Du mensonge à la violence : essais de politique contemporaine*, traduit de l'allemand par Guy Durand, Paris, Calmann-Lévy, 1972.
- BOUCHERON Patrick, « Fictions politiques (2) nouvelles de la tyrannie : avant la représentation », Cours au collège de France, 9 janvier 2018. <https://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2018-01-09-11h00.htm>.
- BOURDIEU Pierre, *Les méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.
- BOURDIEU Pierre, « Le pouvoir symbolique », in *Annales, ESC*, 32/3, 1977.
- BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001.
- BUTLER Judith, *Humain, inhumain, Le travail critique des normes : entretiens*, traduit de l'anglais par Jérôme Vidal et Christine Vivier, Éditions Amsterdam, Paris, 2005.
- BUTLER Judith, *Trouble dans le genre*, traduit de l'anglais de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2006, *Gender trouble : feminism and the subversion of identity* (1990), New York, Routledge, 2006.
- BUTLER Judith, *La Vie psychique du pouvoir, L'assujettissement en théories*, traduit de l'anglais par Brice Matthieussent, Paris, Éditions Léo Scheer, 2002, *The psychic life of power : theories in subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997.
- BUTLER Judith, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, traduit de l'anglais par Joëlle Marelli, Paris, Zones, 2010, *Frames of war : when is life grievable ?* London, Verso, 2009.
- CLÉRO Jean-Pierre, *Qu'est-ce que l'autorité ?* Paris, Vrin, 2007.
- DELEUZE Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968.
- FOUCAULT Michel, « Il faut défendre la société ». *Cours au Collège de France 1976*, Paris, Seuil, 1997.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité I* (1976) *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1994
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 2003.

- FOUCAULT Michel, « La naissance de la médecine sociale », *Dits et écrits*, Tome III, Paris, Gallimard, 1994.
- FOUCAULT Michel, « La gouvernementalité », *Dits et écrits*, Tome III, Paris, Gallimard, 1994.
- FOUCAULT Michel, « La vie des hommes infâmes », in *Dits et écrits*, Tome III, Paris, Gallimard, 1994.
- FOUCAULT Michel, *Subjectivité et vérité*, Cours au Collège de France. 1980-1981, Paris, Seuil, 2014.
- FREUD Sigmund, *Le moi et le ça*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche, Paris, Payot & Rivages, 1981.
- FREUD Sigmund, *Métapsychologie*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche et Jean Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, 1968.
- GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, traduit de l'italien par Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan, Lagrasse, Verdier, 2010. *Miti, emblemi, spie*, Torino, Einaudi, 1986.
- HORNSBY J., « Feminism in Philosophy of Language », in M. Fricker et J. Hornsby, *The Cambridge Companion to Feminism in Philosophy*, Cambridge, Cambridge University press, 2000.
- KOJÈVE Alexandre, *La notion d'autorité*, Paris, Gallimard, 2004.
- LACAN Jacques, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- MARIS Bernard et Gilles DOSTALER, *Capitalisme et pulsion de mort*, Paris, Fayard, 2016.
- MENDEL Gérard, *Une histoire de l'autorité : permanences et variations*, Paris, La Découverte, 2003.
- NASIO Juan David, *Le fantasme*, Paris, Payot et Rivages, 1992.
- NIETZSCHE Friedrich, « Vérité et mensonge au sens extra-moral », in *Œuvres*, tome 1, Paris, Gallimard, 2000.
- SABOT Philippe, « De Foucault à Macherey, penser les normes », in *Methodos*, n°16, 2016. <http://journals.openedition.org/methodos/4652>
- THOMPSON Edward P., *Temps, discipline du travail et capitalisme industriel*, traduit de l'anglais par Isabelle Taudière, Paris, La Fabrique, 2004.
- VEYNE Paul, « Entre le mythe et l'histoire », *Diogène*, n°113, 1981.

Index des notions

- ADAPTATION, 11, 12, 25, 29, 33, 66, 67, 69, 70, 75, 76, 78, 79, 82, 126, 138, 139, 155, 197, 200, 224, 262, 297, 336, 341, 345, 370, 384
- AUTORITE, 57, 59, 60, 104, 115, 129, 153, 161, 163, 165, 167, 169, 172, 175, 177, 184, 187, 188, 189, 192, 195, 221, 223, 240, 244, 249, 251, 260, 262, 264, 269, 271, 272, 274, 275, 276, 277, 282, 283, 284, 287, 288, 289, 290, 292, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 303, 307, 309, 311, 314, 317, 320, 321, 323, 324, 329, 331, 333, 336, 338, 340, 342, 343, 347, 353, 362
- AXIOMES, 99, 146, 213, 215, 220, 333, 334
- BIOPOLITIQUE, 30, 334, 339
- CASTE, 167, 168, 241, 369
- CLASSE, 167, 168, 172, 177, 191, 239, 260
- CLASSE SOCIALE, 172, 177, 239, 260
- CONTEMPORANEITE, 24, 33
- DECOUPAGE, 68, 71, 76, 83, 88, 89
- DHARMA, 186
- DISPOSITIF, 13, 14, 16, 20, 21, 25, 26, 28, 29, 30, 33, 35, 41, 43, 45, 46, 49, 53, 55, 63, 66, 67, 68, 70, 83, 87, 89, 94, 95, 99, 130, 131, 132, 133, 139, 156, 183, 190, 194, 196, 207, 241, 242, 252, 319, 321, 351, 352, 353, 355
- ENCADREMENT, 13, 20, 22, 28, 30, 45, 46, 50, 56, 57, 62, 68, 76, 79, 83, 120, 156, 178, 187, 189, 191, 265, 269, 272, 275, 276, 278, 279, 281, 284, 290, 296, 300, 301, 303, 304, 307, 308, 312, 314, 316, 317, 321, 323, 324, 326, 327, 329, 331, 333, 335, 336, 339, 347, 348, 349, 351, 352, 354, 355
- ESPACE DE COMMENTAIRE, 251, 354
- EXTRADIEGETIQUE, 15, 19, 47, 53, 54, 105
- FICTION POLITIQUE, 182, 208, 216, 235, 244, 269, 271, 278, 279, 300, 303, 305, 334, 336, 348, 352, 354, 355
- FRAGMENT, 71, 74, 85, 139
- FRAGMENTATION, 67, 68, 75, 76, 78, 83, 94, 117
- FRAGMENTS, 42, 58, 67, 72, 75, 78, 82, 122, 131, 140, 149, 156, 248
- IDENTITE, 29, 58, 60, 77, 79, 85, 102, 103, 109, 113, 159, 161, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 183, 187, 190, 194, 200, 205, 216, 221, 226, 227, 238, 239, 240, 269, 274, 275, 277, 279, 280, 292, 299, 301, 314, 324, 333, 337, 343, 348, 352, 353
- IDEOLOGIE, 155, 163, 165, 171, 174, 175, 176, 177, 179, 199, 202, 203, 207, 239, 250, 251, 265, 313, 334, 342, 345, 349, 352
- INTERTEXTE, 38, 40, 42, 44
- INTRADIEGETIQUE, 15, 47, 48, 106, 146, 147, 310
- KARMA, 168, 330
- KATHA, 18, 22, 38, 43, 60, 62, 67, 101, 104, 146, 192, 336
- MEDIUM, 26, 27, 29, 96, 97, 98, 120, 156, 243
- MONTAGE, 26, 66, 67, 68, 72, 76, 82, 83, 116, 121, 136, 137, 139, 156, 235, 287, 300
- NORME, 30, 153, 165, 185, 187, 193, 206, 209, 241, 260, 264, 265, 267, 269, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 287, 288, 289, 290, 292, 297, 298, 300, 304, 305, 306, 308, 312, 318, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 337, 338, 339, 344, 345, 347, 348, 353, 354, 355

ORALITE, 14, 15, 17, 27, 29, 33, 51, 94, 95, 96,
 97, 98, 99, 102, 105, 108, 109, 110, 116, 122,
 129, 131, 151, 154, 161, 273, 306
 PERFORMANCE ORALE, 14, 16, 18, 26, 27, 29,
 33, 44, 45, 60, 83, 95, 97, 99, 100, 105, 109,
 112, 117, 119, 122, 123, 124, 127, 129, 130,
 142, 144, 149, 156, 161, 169, 173, 174, 181,
 202, 204, 312, 314, 316,
 PROVERBE, 41, 131, 151, 152, 153, 154, 155,
 157, 218, 283,
 REAPPROPRIATION, 12, 25, 33, 42, 44, 94, 135,
 356,
 RECEPTION, 27, 42, 55, 78, 110, 112, 129, 134,
 151, 166, 171, 196, 247, 249, 251, 269, 349,
 354, 355
 RECIT ENCHASSE, 14, 15, 26, 27, 28, 29, 30, 44,
 45, 46, 47, 48, 49, 58, 60, 64, 95, 97, 107, 116,
 123, 125, 130, 141, 142, 144, 146, 148, 150,
 151, 153, 157, 159, 161, 163, 164, 165, 166,
 167, 168, 169, 174, 176, 177, 179, 180, 182,
 183, 184, 186, 187, 188, 190, 191, 195, 196,
 199, 204, 206, 207, 209, 211, 212, 213, 215,
 216, 220, 222, 224, 228, 233, 236, 238, 241,
 242, 244, 245, 247, 251, 256, 258, 260, 262,
 264, 265, 267, 269, 271, 272, 274, 276, 278,
 281, 284, 291, 292, 296, 299, 303, 305, 310,
 314, 319, 321, 324, 325, 329, 331, 339, 348,
 351, 354, 356, 367, 368
 RECIT META-METADIEGETIQUE, 15, 204, 233
 RECIT-CADRE, 13, 15, 22, 27, 28, 29, 30, 39, 45,
 46, 47, 48, 49, 50, 52, 54, 55, 56, 58, 60, 62,
 63, 64, 65, 68, 71, 72, 74, 76, 77, 78, 82, 83,
 84, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 103, 107,
 109, 112, 117, 125, 127, 129, 136, 137, 139,
 141, 143, 144, 147, 148, 155, 161, 165, 166,
 171, 172, 176, 177, 179, 184, 186, 188, 191,
 192, 196, 200, 203, 207, 218, 228, 232, 241,
 243, 247, 250, 251, 254, 256, 259, 264, 271,
 272, 276, 281, 282, 284, 290, 291, 295, 300,
 303, 305, 307, 314, 323, 328, 330, 336, 348,
 351, 353, 354
 RECIT-DUEL, 29, 161, 179, 180
 RECIT-PIEGE, 9, 29, 30, 138, 159, 161, 209, 214,
 220, 224, 225, 226, 230, 231, 236; 291, 353,
 354, 355
 REPETITION, 29, 30, 112, 130, 131, 132, 133,
 134, 136, 139, 141, 142, 143, 144, 149, 150,
 156, 181, 184, 185, 213, 219, 228, 231, 251,
 264, 272, 273, 278, 287, 297, 299, 305, 313,
 326, 328, 332, 337, 341, 343
 RUSE, 30, 62, 65, 134, 199, 228, 237, 241, 261,
 264, 271, 287, 297, 298, 299, 300, 301, 305,
 307, 308, 309, 310, 321, 332, 333, 337, 347,
 348, 353
 STRATEGIE POLITIQUE, 37, 61; 62, 143, 168, 213,
 219, 334, 353
 STRUCTURE, 11, 12, 13, 14, 25, 26, 27, 28, 38,
 40, 43, 46, 52, 53, 58, 60, 67, 69, 70, 72, 74,
 76, 84, 86, 88, 96, 105, 109, 132, 137, 138,
 140, 149, 153, 173, 174, 175, 176, 233, 250,
 251, 262, 265, 283, 296, 310, 320, 325, 336,
 351, 368
 SUJET POLITIQUE, 182, 264, 269, 274, 277, 284,
 307, 328
 TRADUCTION, 19, 35, 36, 37, 41, 42, 91, 123,
 126, 152, 155, 165, 194, 205, 212, 221, 222,
 231, 247, 276, 313, 324, 358, 359
 TRANSMIGRATION, 168, 329, 330
 VARIATION, 29, 130, 131, 132, 134, 136, 139,
 141, 143, 150, 156, 262, 285
 VOIX-OFF, 90,
 116, 117, 120, 121, 204, 207, 241, 244, 333

Index des noms

- AGAMBEN, GIORGIO 175, 176, 190, 220, 317, 328, 341, 346
- ALFONSI, PETRO 40, 41, 42, 43
- ARISTOPHANE, 186, 187, 189
- BALZAC, HONORE DE, 152, 169, 171
- BARTHES, ROLAND 99, 176, 202, 331
- BENJAMIN, WALTER 106, 154, 369
- BOUCHERON, PATRICK 177, 253, 254, 256, 258, 259
- BOURDIEU, PIERRE 170, 223, 224, 225, 229, 231, 389
- BOURGNE, FLORENCE 21, 139, 179
- BRANCA, VITTORE 39, 55, 177
- BUTLER, JUDITH 104, 195, 211, 246, 281, 288, 299, 308, 315, 336, 337
- CALVINO, ITALO 17, 27, 108, 129, 142, 364
- CHION, MICHEL 26, 91, 92, 124
- COOPER, HELEN 52, 57
- DANĐIN, 148, 151, 152
- DANTE, 54, 113, 137, 177, 255
- DE LORRIS, GUILLAUME 112, 199, 237
- DE MEUNG, JEAN 199, 237
- DELEUZE, GILLES 124, 125, 136, 137, 141, 148
- DERRIDA, JACQUES 99, 100
- ESCHYLE, 326, 333, 371
- FELLINI, FEDERICO 24, 141
- FOUCAULT, MICHEL 107, 189, 253, 283, 284, 321, 322, 329, 332, 336, 338, 339, 345, 346, 349, 351
- FREUD, SIGMUND 267, 336
- GENETTE, GERARD 15, 46, 47, 48, 49, 50, 152, 266
- GINZBURG, CARLO 65, 222
- KAFKA, FRANZ 326, 328, 333
- KOJEVE, ALEXANDRE 285, 300, 390
- LACOTE, FELIX 18, 20, 62, 63, 382
- LANCEREAU, EDOUARD 16, 19, 21, 38, 39, 61, 319, 370
- LE BLANC, CLAUDINE 17, 38, 105
- MARIN, LOUIS 57, 78, 222, 228, 235, 240, 247, 250
- MAUPASSANT, GUY DE 50, 335, 336, 337, 340, 361
- NARAYAN, N.K 17, 104, 372
- NELLES, WILLIAM 50, 204, 232, 381
- NIETZSCHE, FRIEDRICH 73, 234
- ONG, WALTER 99, 100
- PICONE, MICHELANGELO 22, 39, 53, 54
- RAY, SATYAJIT 250, 251, 252, 344
- RENOU, LOUIS 16, 42, 64, 106, 155, 190, 193, 340, 370
- RICOEUR, PAUL 27, 68, 69, 152
- RIVETTE, JACQUES 159, 160
- SHRYOCK, RICHARD 27, 28, 169, 170, 171, 172
- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR 36, 46, 47, 102, 103
- TODOROV, TZVETAN 13, 14, 46, 47, 48, 50, 74, 166, 365
- TRUFFAUT, FRANÇOIS 217, 220
- ZOLA, EMILE 152, 169, 170
- ZUMTHOR, PAUL 105, 159

Table des matières

INTRODUCTION	11
PREMIERE PARTIE. L'ENCHASSEMENT LITTERAIRE ET FILMIQUE : UNE MISE EN FICTION DE L'ACTE DE NARRATION	31
CHAPITRE 1. L'ENCHASSEMENT LITTERAIRE ET FILMIQUE : ASSEMBLAGE ET CONNEXION DES RECITS	35
1. L'enchâssement indien et européen : analogies et transformations d'un dispositif oriental	35
a) Les traductions-relais du <i>Pañcatantra</i> : circulation d'un recueil de contes jusqu'en Europe ...	36
b) Imitation d'un « modèle oriental » : intertextualité et transmission des contes.....	38
2. Fonctionnement de l'enchâssement littéraire et filmique : théories et déplacements des niveaux narratifs	45
a) Questionnements théoriques sur l'enchâssement littéraire	45
b) Logique fictionnelle et « encadrement » des récits : mise en fiction d'un art de la narration ...	50
c) Le « débat par contes » : argumentations et stratégies narratives.....	58
d) Création d'un enchâssement filmique : adaptation et logique de montage	65
1. Le « pouvoir du cadre » : une fragmentation des récits	67
2. Un dispositif et un encadrement oriental pour mettre en image les récits enchâssés	83
CHAPITRE 2. « PRESENCES ORALES » ET RECITS MULTIPLES : UN ENCHASSEMENT PAR LA PERFORMANCE ORALE	95

1. Considérations générales sur l'écrit et l'oralité (Inde/Europe)	95
a) L'écrit et l'oralité : <i>a great divide</i> ?	96
b) Littérature sanskrite et tradition orale.....	98
2. La performance orale du conteur, l'acte d'écriture de l' <i>autor</i> et la fictionnalisation du conteur/réalisateur.....	100
a) Le recueil de contes et la « fonction auteur » : une orientation textuelle	102
b) La présence filmique du réalisateur/conteur : reprise d'une performance orale fictionnalisée dans les recueils de contes.....	112
3. L'écriture d'un monde qui raconte : présences orales et polyphonie.....	116
a) Multiplicité de la parole : les performances orales visuelles.....	117
b) Des narrateurs à l'épreuve de la performance : démonstrations et évaluations des récits racontés	125
 CHAPITRE 3. REPETITION ET VARIATIONS DANS L'ENCHASSEMENT : THEMATIQUE ET LINGUISTIQUE	 131
1. Différence et répétition thématique : un dispositif d'échos et de reprises	131
a) Le temps du récit : raconter et répéter	132
b) Reprise filmique d'une répétition et d'une compilation des récits	136
2. La répétition du <i>katham</i> : qu'est-ce qui s'est passé ?	141
a) Le <i>katham</i> et le lien de causalité.....	141
b) Le « récit de soi » : combler le manque d'interprétation	146
3. Proverbes et formules orales : diffusion linguistique et mémorisation.....	150
a) Axiomes et mémorisation : normalisation de la conduite.....	151

b) Le <i>proverbium</i> : un phénomène de diffusion linguistique populaire	153
c) Réactualisation des proverbes : une lecture du réel.....	154
DEUXIEME PARTIE. LE POUVOIR DU LANGAGE : L'IDENTITE, LE RECIT-PIEGE ET LA POLITIQUE DU PRESENT DANS LE RECIT ENCHASSE	159
CHAPITRE 4. IDENTITE ET CONFLITS IDEOLOGIQUES DANS LA PRODUCTION DU RECIT-ENCHASSE	163
1. Identité du narrateur et discours idéologique dans la forme romanesque.....	163
2. Création de récits sur l'identité et la société dans le recueil littéraire et filmique	166
CHAPITRE 5. LA PAROLE FEMININE : LE DUEL HOMME/FEMME DANS LES RECITS ENCHASSES	179
1. Les récits-duels et le combat pour l'acquisition d'un pouvoir féminin	179
2. Le « trait d'esprit » et la fictionnalisation du renversement de l'Autorité masculine.....	188
3. Provocation et violence dans le discours féminin.....	191
4. Enchâssement d'un récit féminin de l'intériorité.....	200
CHAPITRE 6. LE RECIT ENCHASSE : LE PIEGE DU RECIT ET LE RECIT DU PIEGE	209
1. Exemple filmique d'un piège du récit.....	209
2. Les étapes de la construction d'un piège : le piège de l'enchâssement	212
3. Construction du sacré et piège de la croyance : le récit-piège	220
CHAPITRE 7. FICTIONNALISATION DE LA FIGURE D'AUTORITE : RACONTER LA POLITIQUE DANS LES RECITS ENCHASSES	237
1. Imitation de la représentation et du discours de l'Autorité : « un double simulacre »	237
2. Fiction et Histoire dans le récit enchâssé : un récit sur le pouvoir politique	241
3. Fictionnalisation des figures de pouvoir et « mémorisation du présent » : de Shahryar à la Banque Centrale Européenne.....	251

TROISIEME PARTIE. LE LANGAGE DE LA NORME : UNE POLITIQUE DU CORPS DANS LE RECIT

ENCHASSE..... 267

CHAPITRE 8. LA NORME ET LES ACTIONS DU HORS-LA-LOI271

1. L'écriture et le jugement de la conduite : la figure du voleur dans le conte271

a) Une loi morale « encadrante » : le pouvoir, le voleur, et l'éros272

b) Dévoilement des actions secrètes dans le récit enchâssé : jouissance de l'interdiction et confrontation à la norme278

2. Un enchâssement d'actions contre la norme : l'écriture de la conduite et la figure du marginal de Chaucer à Pasolini281

3. Le récit enchâssé ou le récit de l'action cachée (le meurtre et la punition du hors-la-loi)291

a) Raconter le récit d'un hors-la-loi : du fait divers au récit filmique291

b) Raconter la répétition de la punition du hors-la-loi297

CHAPITRE 9. ENCADRER LES RECITS : LE CADRE JURIDIQUE ET L'ACTION DES CORPS303

1. Un cadre juridique et une violence de la punition303

a) Punition de la ruse : « les hommes dans la sphère de la loi »305

b) Stratégie du rire et performances orales : transformer le jugement310

2. Écriture de la multiplicité et de l'impuissance du sujet dans le cadre juridique : du littéraire au filmique313

CHAPITRE 10. DESIR ET PIEGE DU CORPS : UNE POLITIQUE DES CORPS323

1. L'encadrement du désir : le sujet désirant face à la loi323

a) Répression du désir et récit de la justification324

b) Codification et punition du désir dans le recueil sanskrit : répétition de récits sur l'encadrement des corps.....	326
2. Pouvoir et sexualité : contrôle et tyrannie des corps	334
a) Contrôle de la corporalité et assujettissement du sujet : « The Friar's Tale » et son adaptation	336
b) Réflexions pasoliniennes sur le corps : un « corps naturel » et un corps encadré	344
CONCLUSION.....	351
BIBLIOGRAPHIE	357
INDEX	379

Cadre et encadrement. Pour une approche politique du récit enchâssé : des recueils de contes médiévaux au cinéma contemporain (Le *Pañcatantra*, Somadeva, Boccaccio, Chaucer, Pasolini, Gomes)

L'enchâssement des récits a fasciné plusieurs générations de critiques et d'écrivains dans la mesure où il rend visibles les étapes de la construction d'une œuvre littéraire. Nous souhaitons identifier le fonctionnement de ce dispositif narratif de « mise en relation des récits » autour de la notion de cadre et d'encadrement et construire notre réflexion en adoptant une approche politique. Cette démarche d'analyse nous permet de questionner l'acte de narration dans un système d'encadrement des récits ainsi que la représentation de l'« encadrement » du sujet. En analysant l'enchâssement des récits dans la littérature médiévale sanskrite (le *Pañcatantra* et le *Vetāla* de Somadeva) et européenne (les recueils de Boccaccio et Chaucer), nous pouvons identifier les enjeux politiques d'une pratique de la narration et les conséquences de la production d'un récit enchâssé. Nous retrouvons une « stratégie de la parole » lorsqu'un narrateur raconte un récit dans ces fictions qui se rapprochent davantage de fictions politiques. Pour proposer une réflexion sur les effets de l'enchâssement, nous questionnons *La Trilogie de la vie* de Pier Paolo Pasolini et *Les Mille et Une Nuits* de Miguel Gomes. Les deux réalisateurs repensent l'enchâssement littéraire et la notion de cadre. Ces techniques narratives leur permettent ainsi de construire des fictions politiques et de proposer une réflexion sur leur époque. En identifiant les stratégies narratives dans ces « fictions du pouvoir », nous souhaitons rendre compte des effets de l'enchâssement dans les recueils littéraires et dans les œuvres filmiques afin de mesurer les conséquences du discours politique sur les corps.

Enchâssement – Récit- cadre – Récit enchâssé – Performance orale – Littérature médiévale – Cinéma contemporain

Frame and framing. For a political approach to the embedded narrative : from collections of medieval tales to contemporary cinema (Le *Pañchatantra*, Somadeva, Boccaccio, Chaucer, Pasolini, Gomes)

Narrative embedding has fascinated generations of critics and writers because it makes visible stages of the formation of a literary work. We want to identify the function of this narrative device of « connecting narratives » by introducing the notion of frame and framing and develop a political approach. This analytical approach allows us to question the act of narration in a system of framing and the representation of the “framing” of the subject. By analyzing the embedding narrative in medieval Sanskrit literature (*The Pañcatantra* and *The Vetāla* of Somadeva) and European literature (the collections of Boccaccio and Chaucer), we can identify the political stakes of a narrative practice and the consequences of an embedded narrative. We can observe a « strategy of speech » when a narrator tells a story in these fictions that we can call political fictions. To provide a reflection on the effects of embedding, we choose to analyze Pier Paolo Pasolini's *Trilogy of Life* and Miguel Gomes's *Arabian Nights*. The two directors rethink the embedding narrative and the notion of frame. These narrative techniques allow them to build political fictions and provide a reflection on their time. By identifying narrative strategies in these “power fictions,” we want to point out the effects of embedding narrative in literary collections and films in order to examine the consequences of political discourse on bodies.

Narrative embedding – Frame-story – Embedded narrative – Oral Performance – Medieval literature – Contemporary films