Observations sur le *Décameron*. *Un divertissement d'après Boccace* de l'artiste Vincent Vanoli.
Contribution à une histoire transémiotique de la nouvelle

Pauline Pionchon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/606>

DOI : 10.4000/cei.606

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2011

Pagination : 211-238

ISBN : 978-2-84310-190-8

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Pauline Pionchon, « Observations sur le *Décameron*. *Un divertissement d'après Boccace* de l'artiste Vincent Vanoli. Contribution à une histoire transémiotique de la nouvelle », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 12 | 2011, mis en ligne le 15 septembre 2012, consulté le 28 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cei/606> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cei.606>

OBSERVATIONS SUR LE *DÉCAMÉRON*.
UN DIVERTISSEMENT D'APRÈS BOCCACE
DE L'ARTISTE VINCENT VANOLI.
CONTRIBUTION À UNE HISTOIRE TRANSÉMIOTIQUE
DE LA NOUVELLE

Pauline Pionchon
Université de Strasbourg

Vincent Vanoli est un auteur de bande dessinée assez prolifique, puisqu'il a publié une trentaine d'albums depuis 1989. Lorsqu'il entreprit de transposer le *Décameron*, en 1999, il avait une trentaine d'années et une douzaine d'albums derrière lui. Ses œuvres sont souvent nourries des autres arts narratifs : du cinéma et de la littérature, qui lui ont inspiré quelques intrigues et quelques personnages¹. À son actif, on compte trois adaptations : un album intitulé *La Chasse-galerie*², dans lequel Vanoli adapte un conte québécois, un roman de la série policière *Le Poulpe*³, et un peu plus tôt l'adaptation du *Décameron*⁴.

Cette étude entend contribuer à une histoire transémiotique du genre nouvelle⁵. À travers la présentation des principaux aspects structurels, narratifs, thématiques et graphiques de cet album, nous nous proposons de mettre en évidence quelques traits distinctifs du genre se manifestant dans

1. Voir l'entretien de Vincent Vanoli avec Erwin Dejasse, dans Th. Groensteen (dir.), *Artistes de bande dessinée*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2003, p. 81-84.

2. Montréal, La Pastèque, 2000.

3. M. Chevron, *J'irai faire Kafka sur vos tombes*, Six pieds sous terre, 2001.

4. *Le Décameron. Un divertissement d'après Boccace*, Angoulême, Ego comme X, 2000.

5. Nous nous inspirons de la notion de genre établie par H. R. Jauss (« Littérature médiévale et théorie des genres », traduit par E. Kaufholz, dans *Poétique*, I, 1970 ; republié dans G. Genette *et al.*, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 37-76.) Celui-ci n'aborde pas son objet d'un point de vue normatif ou classificateur, mais dans une perspective historique : les genres, conçus comme groupes ou familles historiques, ne possèdent « aucun autre caractère de généralité que celui qui apparaît dans leur manifestation historique » (p. 42). Par le qualificatif « transémiotique », nous indiquons que le genre nouvelle se manifeste dans plusieurs *media* et au moyen de différents systèmes de signes linguistiques et non linguistiques.

les deux *media* – l’écriture et la bande dessinée –, d’observer leur permanence et leurs mutations.

Un recueil organique

À la différence d’autres adaptations en bande dessinée du *Décameron*, l’album de Vanoli se présente comme un véritable recueil organique, muni comme son modèle d’un récit-cadre, et dans lequel l’enchaînement des récits obéit à une logique assez rigoureuse. Parmi les cent nouvelles du *Décameron* (ou cent une, en incluant celle de l’introduction à la quatrième journée), Vanoli a prélevé dix récits⁶. Cette restriction drastique, due en partie à des motifs pratiques et relevant de l’esthétique de l’œuvre, est le résultat d’un processus d’appropriation, dont nous verrons qu’il est mis en scène sur le mode de la fiction.

Narration et récit-cadre

Les nouvelles sont enchâssées comme chez Boccace dans un récit-cadre qui synthétise l’essentiel de l’introduction à la première journée (peste, exil volontaire des membres de la *brigata*, établissement d’une règle de vie). Le *medium* bande dessinée privilégiant en règle générale le visuel au détriment du discursif, ce récit n’est pas comme dans le *Décameron* le fait d’un narrateur hétérodiégétique. Les événements florentins sont évoqués, à la fois par l’image et le texte, par deux personnages initialement extérieurs à la *brigata*, issus de l’invention de Vanoli : un religieux nommé Caruso employé par le châtelain de Fiesole qui accueille les jeunes gens, et un garde du château, rustre et superstitieux, nommé Luigi. Le récit-cadre, qui précède et suit la séquence des nouvelles, réapparaît en outre dans la mise en scène du huitième récit (voir *infra*).

Par ailleurs, la séquence des dix nouvelles est immédiatement précédée et immédiatement suivie par deux pages (p. 13 et p. 89) qui se répondent comme un couple rimique. Il s’agit à chaque fois d’une page blanche au centre de laquelle est imprimé un médaillon circulaire représentant un religieux – le personnage de Caruso du récit-cadre – assis à son écritoire,

6. La première nouvelle de Vanoli, intitulée *Les Hasards de l’hospitalité*, est adaptée de *Déc.*, II, 2 (Rinaldo d’Asti) ; la deuxième, intitulée *Le Génie du christianisme*, de *Déc.*, I, 1 (Ser Ciappelletto) ; la troisième, *Une saison au Purgatoire*, de *Déc.*, III, 8 (Feronzo) ; la quatrième, *La Chute d’un ange*, de *Déc.*, IV, 2 (Frate Alberto) ; la cinquième, *Le Sérail du muet*, de *Déc.*, III, 1 (Masetto da Lamporecchio) ; la sixième, *Les trois frères*, de *Déc.*, IV, 5 (Lisabetta da Messina) ; la septième, *Le Faucon*, de *Déc.*, V, 9 (Federigo degli Alberighi) ; la huitième, qui ne porte pas de titre, est adaptée de *Déc.*, VI, 4 (Chichibio) ; la neuvième, *Paysans et Seigneurs*, de *Déc.*, II, 3 ; la dixième et dernière, *Le Vin des innocents*, de *Déc.*, VII, 4 (Tofano).

vu de trois quarts dos, travaillant à la lumière d'un chandelier. À la page 13, cette image est accompagnée d'un texte écrit à la première personne : il s'agit des mots que le religieux est en train d'écrire :

Ainsi, après toutes ces années, voilà restitués quelques récits qui peuvent revenir aujourd'hui à ma mémoire, car j'ai eu la chance, à l'époque, de partager les après-midi des exilés.

Peut-être aussi, l'expérience du vieux moine que je suis maintenant aura fait subir certaines écorchures à leurs trames originelles, leur imprimant sa manière grossière, mais tel est le destin des choses racontées, faites pour être transformées.

Cette page eût-elle été absente, la cohérence de l'album restait intacte. Il importe alors à plus forte raison d'en mettre en évidence les enjeux narratifs et surtout métadiscursifs. D'une part, Vanoli établit un lien entre le récit-cadre et les nouvelles en introduisant, comme dans le *Décameron*, une instance narrative censée être le scripteur de récits faits oralement par d'autres. D'autre part, dans le texte que nous venons de citer, l'auteur se positionne explicitement par rapport au *Décameron* et à Boccace et instaure un pacte de lecture.

Dans ces quelques lignes, qui tiennent du prologue, de l'avertissement au lecteur et de la *captatio benevolentiae*, Vanoli situe son œuvre dans un rapport d'infériorité par rapport au *Décameron*, en affirmant que sa manière est grossière – ce qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'introduction à la quatrième journée du *Décameron*, où Boccace évoque un style humble. Au-delà de cette pétition de modestie, conventionnelle à divers égards, il s'agit bien d'un discours métalittéraire portant sur l'adaptation. Le choix de dix nouvelles parmi cent est motivé par la restitution des récits par la mémoire ; quant à la transformation des trames originelles, elle n'est pas justifiée par l'oubli, mais par la longue expérience du vieux moine, c'est-à-dire à sa connaissance empirique du monde. L'épreuve de l'existence et la mémoire tiennent lieu de filtre : sélections et transformations ne sont pas l'effet d'un défaut de mémoire, mais relèvent d'un processus spontané d'appropriation.

Le travail de l'adaptateur est conçu comme un exercice d'admiration placé sous le signe de la continuité avec le travail que fut, en son temps, celui de Boccace. Sous la robe de bure du religieux qui s'apprête à coucher dix récits sur le parchemin, on reconnaît les deux auteurs à la fois. « Les choses racontées [sont] faites pour être transformées », écrit Caruso (p. 13). Cette phrase renvoie en effet à la fois au travail d'adaptation de Vanoli et au travail de compilation-tissage-réélaboration qui a présidé à la genèse de la plupart des nouvelles de Boccace. Par cette affirmation, Vanoli ne se situe pas dans

le registre du servile, il sort du rapport d'infériorité qu'il avait instauré au début du texte, pour insérer explicitement son album dans une tradition littéraire de transmission-transformation des textes narratifs.

L'introduction de l'instance narrative personnifiée par ce scripteur ne débouche pas comme chez Boccace sur un procédé systématique d'enchâssement et de délégation de la narration. En deça des choix esthétiques de Vanoli, ceci tient d'abord à la spécificité du *medium*, caractérisé par la coprésence d'une composante iconique et d'une composante verbale : le récit n'est pas le fait exclusif d'une voix ou, le cas échéant, de plusieurs voix. Dans son analyse narratologique du *Cahier bleu*, Éric Lavanchy définit le récit bédéique comme la résultante de deux modes de communication narrative⁷ :

- une *narration monstrative*, « primordialement visuelle, mais pouvant malgré tout faire intervenir la dimension verbale » : elle correspond au récit par les images et par les phylactères (les *bulles* dans lesquelles sont inscrites les paroles des personnages) et constitue « le niveau premier [...] du récit bédéique⁸ ». La narration monstrative a une valeur imperfective (impression d'absence de narrateur : l'histoire semble se dérouler d'elle-même, directement sous nos yeux, comme si le spectateur était témoin des événements) ;
- une *narration verbale* (ou *scripturale*) qui peut se superposer à la narration monstrative : elle correspond au récitatif, à la *voix over*.

Dans les nouvelles où le récit est *aussi* le fait d'un narrateur scriptural (c'est-à-dire dans les récits où il y a une *voix over*), on ne retrouve pas systématiquement le dispositif d'enchâssement du *Décameron*. La voix que l'on lit est parfois celle d'un narrateur hétérodiégétique : elle pourrait parfois être celle d'un devisant⁹, mais ce n'est pas toujours le cas. Par exemple, les récitatifs de *Paysans et seigneurs* (adaptation de *Déc.*, II, 3) doivent être attribués à un paysan se faisant le relais d'une rumeur¹⁰. L'histoire

7. É. Lavanchy, *Étude du Cahier bleu d'André Juillard. Une approche narratologique de la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2007. À notre connaissance, Éric Lavanchy a été le premier à proposer, dans le cadre et le style universitaires, une telle étude – consacrée, par ailleurs, à un album ayant marqué l'histoire de la bande dessinée française des années 1990. Dans la première partie de son ouvrage, Lavanchy adapte à la bande dessinée les instruments critiques qu'André Gaudreault (*Du littéraire au filmique*, Paris, Armand Colin, 1999) avait forgés pour l'étude du cinéma en s'inspirant des travaux de Gérard Genette.

8. *Ibid.*, p. 56.

9. À titre d'exemple, nous citons le premier récitatif de la nouvelle *Le Faucon* : « Federico d'Alberighi s'était ruiné à force de gaspiller sa fortune. Il se retira dans sa maison à Campi. Là, sans jamais solliciter personne, il endurait avec patience la pauvreté et la solitude, s'adonnant quand il le pouvait à la chasse aux oiseaux, son faucon restant son seul moyen de distraction. » (p. 70)

10. Le récit scriptural débute ainsi : « Les travaux des champs sont notre lot quotidien. Nous ployons sous le travail, mais telle est notre condition, et les jours de l'année s'ordonnent suivant les labeurs que nous imposent

de la pseudo-résurrection de Ferondo (*Une saison au Purgatoire*, adaptation de *Déc.*, III, 8), quant à elle, est traitée comme une intrigue policière. La narration scripturale est focalisée : la voix du narrateur est celle d'un enquêteur, dont un modèle littéraire et cinématographique a pu être le Guillaume de Baskerville du *Nom de la Rose*. La *voix over* de ce personnage et la composante iconique prennent en charge le récit de l'enquête, tandis que l'essentiel de la diégèse de la nouvelle III, 8 de Boccace est reversé dans les phylactères qui contiennent les révélations fragmentaires de différents témoins directs et indirects du délit, renouvelant l'effet d'attente et de *suspense* caractéristique de certains chapeaux de Boccace¹¹.

L'instance narrative que sont les devisants réalisait dans le *Décaméron* une mise à distance des nouvelles par laquelle l'auteur, tout en se présentant comme tel, s'assurait de façon ambiguë une certaine liberté. Dans la bande dessinée, la mise à distance n'a pas réellement besoin d'être assurée par un dispositif de délégation de la parole, puisque la question du narrateur se trouve posée de façon tout à fait différente par un récit en premier lieu monstratif. Aussi l'introduction d'une figure de scripteur (outre sa fonction de support d'un discours métalittéraire) relève-t-elle de l'hommage et est-elle essentiellement révélatrice de l'adhésion de Vanoli à la poétique décaméronienne.

Dans le cadre de narrations purement monstratives, Vanoli expérimente des relations très variées entre les composantes iconique et textuelle. Dans certaines parties du récit-cadre, le récit paraît essentiellement porté par la narration scripturale, les images étant ramenées à une fonction illustrative. Au contraire, *Les Hasards de l'hospitalité* (adaptation de *Déc.*, II, 2), *Les trois frères* (adaptation de *Déc.*, IV, 5) et *Le Vin des innocents* (adaptation de *Déc.*, VII, 4) sont des récits muets : seules les images racontent, la narration allant même parfois jusqu'à recourir au phylactère graphique, qui représente à la fois une solution narrative économique et, au niveau stylistique, une exhibition du mutisme du récit (voir ill. 1). À l'opposé, une nouvelle peut être qualifiée de « bavarde » : l'histoire de Chichibio et des grues (*Déc.*, VI, 4) fait l'objet d'un récit purement verbal (voir ill. 2).

le rythme des saisons. Aussi, notre tâche n'est-elle perturbée que trop rarement par des événements exceptionnels. Cet été-là, un grand équipage traversa notre campagne.» (p. 81) Ce texte est enchâssé dans un pastiche de calendrier représentant les travaux des champs (au sujet de ce pastiche, voir *infra* et ill. 5).

11. La nouvelle de *beffa* originale devient une nouvelle-enquête, typologie illustrée par *Déc.*, III, 7 et IV, 10. La *beffa* se prête particulièrement à un tel glissement, puisque « les *beffe* sont à proprement parler des enquêtes à l'envers : on donne à voir le montage et les motivations qui expliquent pourquoi le personnage est dupé et ne comprendra jamais la réalité de ce qui lui est arrivé. » (D. Souiller, *La Nouvelle en Europe, de Boccace à Sade*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 281.)

III. 1. Recours aux philactères graphiques dans une page muette du *Faucon*.
 (V. VANOLI, *Le Décaméron. Un divertissement d'après Boccace*,
 Angoulême, Ego comme X, 2000, p. 74.)

III. 2. Prise en charge de la nouvelle de Chichibio
par une narration purement verbale.
(V. VANOLI, *Le Décaméron...*, op. cit., p. 78.)

La narration monstrative ne concerne pas l'histoire de Chichibò, mais le récit-cadre : on nous donne à voir le personnage de Luigi assis sous un arbre, racontant l'histoire de Chichibò à la *brigata*. Comme chez Boccace, le narrateur de la nouvelle est un devisant : cet hommage au *Décameron* illustre bien l'essence différente du récit bédéique et du récit verbal, puisque lorsque Vanoli suit comme ici Boccace de très près, alors, *il n'y a rien à voir*.

Plus exactement, il n'y a rien à voir de la nouvelle des grues. L'absence de titre de cette huitième nouvelle en est significatif : on nous raconte moins l'histoire de Chichibò que comment le devisant en fait le récit. Nous avons dit plus haut que ce récit était strictement verbal ; cette affirmation doit être nuancée. Luigi donne une version très synthétique de la nouvelle – on est tenté de dire qu'il en fait une histoire drôle, qu'il ponctue de gestes et de mimiques appelés à stimuler la participation psychologique de l'auditoire et, à un autre niveau, du lecteur : la communication est donc aussi gestuelle, et l'accent est mis sur l'oralité. À travers la huitième nouvelle, Vanoli illustre donc les vertus de l'eutrapélie¹², en mettant en scène une parole conviviale, qui constitue un hommage à la situation d'énonciation du récit-cadre du *Décameron* et à la dimension de l'oralité, tout en renvoyant le lecteur à la problématique de la nouvelle de Madonna Oretta¹³. Par ailleurs, on pourrait aussi parler de mise en abyme au sujet de cette mise en scène : en effet, l'inclusion au sein de la *brigata*, grâce à l'art de la parole conteuse, d'un devisant d'un rang social inférieur (Luigi), reflète le pouvoir du *motto* de renverser momentanément la hiérarchie sociale qui soumet le cuisinier Chichibò à son maître Gianfigliazzo Visconti. Sous cet aspect, le récit sans titre de Vanoli renvoie d'ailleurs à l'ensemble de la problématique du *motto* telle qu'elle est posée dans la sixième journée, où la réponse prompte est utilisée dans des contextes de conflictualité sociale.

12. Cette notion englobe le plaisir littéraire de plaisanter et de jouer avec le langage, le soin d'être agréable à autrui et le besoin de se récréer.

13. *Déc.*, VI, 1 raconte la mésaventure d'un chevalier qui, voulant distraire une noble dame, lui raconte une histoire ; mais le conteur est si malhabile que son auditrice le prie d'interrompre son récit. Parce qu'elle traite de comment raconter une nouvelle et reprend en miniature la situation du récit-cadre, cette nouvelle, qui occupe de surcroît une position centrale dans le recueil, a souvent été qualifiée de « méta-nouvelle ».

Enchaînement des nouvelles

La réduction du nombre de nouvelles à dix implique la disparition du découpage en journées. Dûment numérotées, les dix nouvelles se succèdent, séparées par une page de titre illustrée ou portant la mention d'un titre en haut de leur première page. Certains sont des jeux littéraires : *Le Génie du christianisme* (adaption de *Déc.*, I, 1) est une référence pleine de dérision à l'ouvrage de Chateaubriand, le titre *Une saison au Purgatoire* (adaptation de *Déc.*, III, 8) renvoie au recueil rimbaldien *Une saison en enfer*, *La Chute d'un ange* (adaptation de *Déc.*, IV, 2) au poème de Lamartine, tandis que *Les trois frères* évoque l'univers folklorique – et cruel – du conte. Quant au *Sérail du muet*, ce titre rappelle « les muets du sérail », ces « serviteurs des anciens sultans ottomans [...] qui avaient l'obligation de ne s'exprimer que par signe¹⁴ » ; tandis que *Le vin des innocents* pourrait être inspiré d'un proverbe populaire, « Le vin est innocent, seul l'ivrogne est coupable. »

L'enchaînement des septième et huitième récits, de nature thématique, est explicite. Le huitième récit ne porte pas de titre ; sa première page porte les indications suivantes : « Huitième Récit/ une histoire racontée/ par/ Luigi ». Et plus bas, dans un phylactère contenant les paroles de ce devissant : « où, cette fois, il est encore question d'amour et de volaille ».

Ce récit (adaptation de *Déc.*, VI, 4) et le précédent (*Le Faucon*, adapté de *Déc.*, V, 9) sont présentés comme un diptyque, ayant en commun un thème principal (l'amour) et un « motif » (« la volaille », c'est-à-dire le volatile mangé, le faucon dans un cas, la grue dans l'autre – dans un cas comme dans l'autre, un emblème de la générosité). Le potentiel investissement burlesque de la nouvelle de Federigo degli Alberighi (dont celle de Chichibio est une réécriture comique) à travers la mobilisation du registre du trivial, souligne l'enchaînement de deux typologies narratives distinctes, à savoir, une histoire sérieuse et une histoire à rire – enchaînement qui existe ailleurs dans le *Décaméron* (voir par exemple l'articulation des journées IV et V, ou encore, dans la quatrième journée, des nouvelles 1 et 2). Les indications de la page de titre du huitième récit, que nous venons de mentionner, manifestent et éclairent la logique présidant à la construction de l'album. Celui-ci est en effet composé par accotement de cinq diptyques de nouvelles. Dans le tableau de la page suivante, nous indiquons sommairement le thème principal de chacun, sa réalisation dans la fiction et les principaux éléments de compréhension de son articulation interne.

14. *Trésor informatisé de la langue française, ad vocem* « muet ».

Diptyque		Thème principal <i>Réalisation</i>	Articulation interne
1	Récit 1. <i>Les Hasards de l'hospitalité</i> [Déc., II, 2]	Hospitalité <i>Renversement</i> ¹⁵	renversement subi
	Récit 2. <i>Le Génie du christianisme</i> [Déc., I, 1]		renversement provoqué
2	Récit 3. <i>Une saison au Purgatoire</i> [Déc., III, 8]	Usage de la ruse par l'amoureux	habileté
	Récit 4. <i>La Chute d'un ange</i> [Déc., IV, 2]	<i>Travestissement en être surnaturel</i> ¹⁶	naïveté, maladresse ¹⁷
3	Récit 5. <i>Le Sérail du muet</i> [Déc., III, 1]	Amours interdites <i>Rêve</i>	issue heureuse ¹⁸ , registre comique
	Récit 6. <i>Les trois frères</i> [Déc., IV, 5]		issue funeste, registre sérieux
4	Récit 7. <i>Le Faucon</i> [Déc., V, 9]	Conquête amoureuse <i>Oiseau mangé</i>	registre sérieux
	Récit 8. [sans titre] [Déc., VI, 4]	<i>(emblème de la générosité)</i>	registre léger
5	Récit 9. <i>Paysans et seigneurs</i> [Déc., II, 3]	Affirmation de la femme « <i>Beffa</i> »	registre comique
	Récit 10. <i>Le Vin des innocents</i> [Déc., VII, 4]		registre grave

On note également que le sous-titre de la nouvelle du *Faucon* (« où les circonstances, cette fois, apportent satisfaction ») rapproche ce récit du précédent, tout en opposant leurs issues. Cette indication métadiscursive souligne l'esthétique de la *varietas* qui caractérise l'album. En outre, on remarque que la présence des thèmes de l'adultère et de la solitude dans *Les Hasards de l'hospitalité* et *Le Vin des innocents*, qui respectivement ouvrent et ferment la séquence des nouvelles, introduit une circularité au sein du recueil¹⁹.

¹⁵ Le renversement porte sur la Fortune dans le premier récit, sur l'identité dans le second.

¹⁶ La ruse repose dans les deux récits sur la (prétendue) crédulité des croyants.

¹⁷ Le personnage principal n'est plus un religieux lascif et rusé, mais un jeune homme simplet, dont l'entreprise est présentée comme naïve et très probablement vouée à l'échec.

¹⁸ Ce dénouement heureux n'est qu'onirique : voir *infra*.

¹⁹ Dans *Le Vin des innocents*, la narration se focalise en effet sur l'effroi et la tristesse de Tofano esseulé, apprenant que sa femme le trahit et tirant le verrou pour lui interdire l'entrée (p. 88). Dans *Les Hasards de l'hospitalité*,

Transformations des nouvelles, de l'*inventio* à l'*elocutio*

S'il nous est permis de mobiliser au sujet de récits bédéiques les catégories de la rhétorique, nous dirons que les nouvelles de Boccace sont soumises à des transformations qui touchent l'*elocutio* (c'est une évidence, puisque c'est le propre de l'adaptation) et la *dispositio*, mais aussi l'*inventio*.

Le Génie du christianisme ou les procédés du littéralisme appliqués à la traduction transémotique

La première nouvelle que Vanoli a adaptée – première dans la chronologie de son travail, non pas dans l'album – est celle de Ciappelletto. De son propre aveu, il n'était alors pas conscient du fait

que la pertinence de la réalisation de la bande dessinée résidait justement dans la question de l'adaptation. [...] Je me suis rendu compte en travaillant les autres récits [...] de la liberté totale qui m'était permise de transformer les trames, d'arrêter un récit avant l'issue du texte original, me laissant réellement guider par le rythme inhérent à ce que cela devenait par l'intermédiaire de pages de bande dessinée²⁰.

En effet, dans *Le Génie du christianisme*, Vanoli suit Boccace de très près. On retrouve les quatre moments de la nouvelle originale (mise en place du cadre et présentation du personnage principal; promesse faite par Ciappelletto à ses hôtes; confession; canonisation populaire), et il est représentatif de la tendance «littéraliste» de cette adaptation que Vanoli ait opéré par collage de citations approximatives du texte original. Les thèmes principaux (la satire du culte des saints et la célébration de l'art de la parole) restent inchangés. Les principales transformations se situent sur le plan de l'*elocutio*; nous en présenterons quelques aspects.

Vanoli introduit le thème de l'adultère : dans une vignette montrant Rinaldo au matin dans le lit de son hôtesse, un philactère graphique indique que le marchand pense à son foyer (p. 23) : le départ du personnage reçoit une nouvelle motivation psychologique. Le thème de la solitude est attaché au personnage de l'hôtesse et se cristallise autour de celui de la servante. Vanoli fait de cette dernière une figure maternelle, dont l'empathie avec sa maîtresse apparaît dans ses attitudes corporelles et en particulier dans les regards qu'elle porte sur les différents personnages (hostilité face à l'émissaire du premier amant de la dame, qui apporte la lettre de rupture, p. 17; bienveillance face à Rinaldo partageant le repas de son hôtesse, p. 21; inquiétude affligée lorsqu'elle considère sa maîtresse esseulée après le départ de Rinaldo, p. 25). La servante est en quelque sorte un double de l'hôtesse, dont elle accompagne et manifeste les attentes et les réactions affectives. Son rôle est en outre fondamental dans la représentation du lien amoureux, symbolisé par le bain que la dame partagera avec un amant. La figuration du geste par lequel la servante remplit la baignoire – d'abord en perspective de l'arrivée du premier amant, ensuite pour Rinaldo –, puis la vide – sachant sa maîtresse deux fois abandonnée –, constitue le fil rouge de la mésaventure de l'hôtesse. Remplir et vider le bain, la baignoire remplie d'eau chaude et vidée d'une eau refroidie : ces images symbolisent l'espoir d'un nouvel amour et la déception de cet espoir, le retour à la solitude.

20. Cette citation, comme toutes celles qui apparaîtront sans référence, est tirée de nos entretiens non publiés avec l'auteur.

La satire du culte des saints se joue dans le contraste entre, d'une part, l'évocation d'une existence vouée au vice, et d'autre part, l'invention d'une vie exemplaire, de la canonisation et des miracles prétendument réalisés par l'intercession de « saint Ciappelletto ». Chez Vanoli, cette satire repose notamment sur un élément iconographique lié au renversement : la dernière page du récit est un pastiche de retable (voir ill. 3, page suivante). Attirant l'œil par son échelle, sa place dans la page et le fond blanc, une ironique « assomption de saint Ciappelletto » constitue la scène centrale. De part et d'autre, comme en superposition, et dans ce qui pourrait être une prédelle, sont représentés les épisodes qui suivent la mort du faux saint. Ce pastiche a bien sûr une signification parodique, et renvoie au titre satirique dont Vanoli a baptisé la nouvelle. La célébration figurative de saint Ciappelletto fait l'objet d'une dégradation comique : le saint exhibe des jarrets poilus et des orteils retroussés faisant un écho outrancier à ses propres mains et à celles des personnages venus adorer sa dépouille ; dans la foule de ces fidèles qui élèvent leurs paumes vers de ciel en signe d'admiration, certains se curent le nez, d'autres font des âneries ; la statue de saint auréolé au centre à gauche semble saluer le spectateur de la main avant de prendre congé de ce simulacre de sainteté. Ce pastiche qui tient du travestissement burlesque, a une valeur parodique, puisque le modèle formel et thématique est détourné à des fins comiques et satiriques : le retable renvoie avec ironie au seul miracle que le personnage ait réellement accompli – sa fausse confession.

À travers cette fausse confession, Ciappelletto vise en premier lieu à épargner à ses hôtes les accusations du peuple. Mais sa performance est également dirigée par son amour de l'escroquerie (il veut « rouler » son confesseur et à travers lui l'Église) et de l'affabulation pour elles-mêmes, si bien que le mourant sert à son confesseur un mensonge grandiose par son exubérance et par les circonstances de son énonciation (c'est un mensonge prononcé *in extremis*, comme une ultime profession de foi). L'orateur mobilise un savoir-faire qui, chez Boccace, se réalise de manière quasi exclusive dans la construction du discours. La part du verbal devant être réduite dans la bande dessinée – si bien qu'adapter cette nouvelle qui repose précisément sur la parole, représente un véritable défi –, la composante visuelle pallie cette restriction en exaltant la performance du personnage. À la manière d'un comédien, le Ciappelletto de Vanoli possède un jeu d'acteur particulier : il atteint le registre du pathétique par le contraste entre l'emphase de son discours et la relative sobriété de sa gestuelle, ainsi que par un jeu de regards, dirigés tantôt vers son interlocuteur et tantôt vers le ciel, parodiant en cela – mais seuls les hôtes

Ill. 3. Pastiche d'un genre iconographique médiéval: le rétable.
(V. VANOLI, *Le Décaméron...*, op. cit., p. 31.)

et le lecteur le savent – l'exaltation mystique. Ciappelletto met même en scène sa propre performance, en adoptant momentanément la posture d'un narrateur homodiégétique : à la page 28, le mourant ne s'adresse pas à ses hôtes, mais au lecteur²¹. Par ailleurs, des éléments graphiques semblent évoquer de façon métaphorique l'art consommé de l'orateur : se détachant nettement sur le fond noir, les colonnes torsadées qui relient entre elles cases et bandes superposées, et les longues « queues » ondulantes des phylactères, n'évoquent-elles pas les fils conducteurs et les ornements rhétoriques d'un discours bien construit et bien mené ?

Les neuf autres nouvelles ne restituent pas aussi fidèlement le contenu fondamental et le mouvement de celles qui les ont inspirées :

Ç'aurait été horriblement laborieux tant pour moi que pour le lecteur. Donc, pour l'adaptation suivante, j'ai décidé de prendre le parti pris inverse et de me dégager du texte original. D'ailleurs, pour rédiger ses histoires, Boccace ne s'y était pas pris autrement. Il avait lui-même repris des récits qui existaient déjà et avec lesquels il ne s'est pas privé de prendre des libertés. C'est cette approche-là de l'adaptation, extrêmement libre, qui me plaît particulièrement²².

Nous observerons à travers quelques exemples les principaux procédés qui actualisent cette approche, afin de mettre en évidence la nature des innovations relevant de l'*inventio*.

Le Sérail du muet ou la leçon freudienne

La nouvelle de Masetto da Lamporecchio (*Déc.*, III, 1) a été intégrée au recueil au prix d'une interprétation complètement nouvelle. *Le Sérail du muet*, récit en quatre pages, réorganise la trame originale en n'en conservant que deux moments, qui occupent chacun une feuille, soit deux pages dos à dos opposées. Dans le premier moment, Masetto, alangui sous un arbre au bord d'un chemin, voit passer un cortège funèbre, et apprend que le jardinier du couvent des sœurs est mort. Le second moment correspond à une version déréalisée de la suite du récit de Boccace : Masetto s'endort et *rêve* qu'il se fait passer pour muet afin de satisfaire son désir avec les nonnes. Dans la scène de rêve, l'absence de phylactère renvoie au mutisme du personnage principal : un narrateur scriptural, hétérodiégétique et omniscient, nous livre les pensées de Masetto assistant à son

21. « Je le sens, ils sont là, ils [= les hôtes] me guettent. Ils savent qu'aucun prêtre n'osera m'entendre en confession et que, de toute façon, il refuserait de m'absoudre. Et si, alors, ils sont contraints de me jeter au fossé, je discrédite notre condition commune d'usuriers et de notables... Aaahh... On dira : « ces chiens d'usuriers, etc... » (p. 28)

22. Entretien avec Erwin Dejasse, cit., p. 93.

propre rêve érotique²³ – soulignant le fait que le personnage ignore ses propres désirs, qui s'expriment sous la forme de fantasmes. La dernière page, d'où le narrateur scriptural est absent, correspond à l'acmé du rêve érotique de Masetto. Ce Triomphe de l'amour sous son espèce la plus charnelle se présente réellement comme un tableau, portant un titre : « la vision de Masetto ». Muni de pattes de bouc, le jardinier évoque le dieu Pan – identifié à la nature féconde et créatrice – ou encore les faunes ou les satyres, dont l'aspect mi-humain mi-caprin figure la nature bestiale de l'homme²⁴. Il se tient debout sur un char situé au centre du cortège ; une nonne montée sur ses épaules présente d'une main ses seins découverts, tandis que de l'autre, elle tient le sexe de Masetto avec des rênes – image qui n'est pas sans rappeler certaines amulettes médiévales de fécondité. Un groupe de moniales suit le char triomphal, tandis que deux autres groupes de sœurs le précèdent : l'un est formé de nonnes nouvellement accouchées, portant leurs enfants dans leurs bras, le second est un groupe de religieuses enceintes. Dans cette « vision de Masetto » qui n'est pas une vision mystique, mais un rêve érotique, le monastère est bel et bien devenu un sérail – non plus palais, mais harem du sultan. Rétrospectivement, ce Triomphe d'une sexualité génésique hétérodoxe (hétérodoxe à deux titres, puisque les amantes sont consacrées à Dieu et liées entre elles par un lien de sororité) donne une nouvelle lecture, allégorique, de l'illustration qui ouvrait le récit : c'est un Triomphe de la mort (cette lecture rétrospective est accréditée par la construction similaire des deux Triomphes, ainsi que par la structure chiasique du récit, qui intercale entre les deux images en pleine page, deux pages comportant plusieurs vignettes, à plus haute densité narrative). La succession des deux Triomphes correspond à une célébration du renouveau de la vie²⁵. La dérision n'en est pas absente – elle est au

23. « Alors commence le rêve de Masetto : il se voit se présentant au couvent des nonnettes. » « Il ne comprend pas pourquoi, dans son rêve, il a l'allure d'un bouc ni pourquoi il joue au simplet muet (car il se voit communiquer par gestes avec la mère supérieure.) » (p. 55).

24. P. Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Garnier, 1960.

25. Ce thème était, semble-t-il, déjà présent *in nuce*, sous forme de symbole, dans le texte de Boccace, qui précise que Masetto se repose sous un amandier (§ 34). L'essentialité et la concision généralement de mise dans le *Décameron* incitent à penser que cette indication d'espèce n'est pas simplement une de ces « notation[s] insignifiante[s] » qui, au même titre que le baromètre chez Flaubert et la petite porte chez Michelet, ne font que dénoter le réel (Voir R. Barthes « L'effet de réel », in T. Todorov et G. Genette [dir.], *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 81-90) ; le sens de l'amandier pourrait bien être celui d'un symbole culturel. Les recherches faites dans ce sens révèlent des résultats congrus. En héraldique, l'amandier symbolise la jeunesse, l'audace, la hardiesse juvéniles ; de manière générale, il s'agit d'un arbre qui, fleurissant avant les autres, annonce la fin de l'hiver et le début du printemps (J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* [1969], Paris, Robert Laffont et Jupiter, 1982², *ad vocem* « amandier »). Il est probable que Boccace, en l'associant au personnage du jeune Masetto endormi, abandonné et dénudé, – personnage qui succèdera au vieux Nuto – ait voulu en faire l'emblème printanière de l'éveil du désir charnel et de la génération sexuée. L'image de l'amandier annoncerait alors la naissance des enfants de Masetto, que, de façon irrévérencieuse,

contraire accusée par le caractère hyperbolique de la représentation finale, et soulignée par le titre « vision », qui en confirme la nature onirique : cette célébration est illusoire, l'accomplissement du désir n'est que fantasmé. La nouvelle de Boccace traitait de sa réalisation grâce à une ruse inouïe : lue en contrepoint du récit original, cette interprétation « freudienne » semble au contraire indiquer l'incapacité de l'individu contemporain à accomplir ses aspirations profondes en les inscrivant dans la réalité par l'action audacieuse. La nouvelle de Masetto ne peut être intégrée qu'au prix d'une mutation radicale du personnage. Cette version déréalisée, qui revendique sa pleine appartenance au monde contemporain par la référence à la psychanalyse, abroge celle de Boccace : avec humour, elle la déclare et déclare son référent périmé. En même temps, la relégation de la frustration du désir dans le domaine de la psyché, réaffirme (et « modernise ») le conflit entre les exigences de la chair et les normes sociales constamment réitéré par Boccace.

Semper permanet amor : *permanence et renouvellement des thèmes*

Chaque époque lit les œuvres du passé à travers un prisme culturel qui lui est propre : l'adaptation des ouvrages anciens pose à ses auteurs la question de l'actualité des sujets traités.

Dans la nouvelle de Federigo degli Alberighi (*Le Faucon* ; *Déc.*, V, 9), certains thèmes ont été abandonnés. Boccace mettait l'éthique courtoise à l'épreuve du cadre réaliste de la société communale, en montrait les vertus, tout en démontrant que la vraie noblesse est celle du cœur (Federigo fait la preuve de sa noblesse en abandonnant l'attribut de son rang social, le faucon). Ces enjeux idéologiques liés à l'histoire de la société communale, disparaissent de la version de Vanoli, qui est resserrée autour de la conquête amoureuse. Boccace développait ce thème dans plusieurs directions : en marge de l'issue heureuse de l'histoire de Federigo, on se rappelle l'épisode tragique du fils de Monna Giovanna, qui reprend le *topos* littéraire de l'*aegritudo amoris* – la maladie d'amour – plusieurs fois actualisé dans le *Décaméron* pour soutenir l'idée que le désir frustré des jeunes gens représente un danger mortel. Cette dimension potentiellement tragique de l'amour inassouvi est évacuée de la nouvelle de Vanoli. Dans *Le Faucon*, la représentation de la conquête amoureuse repose sur un réinvestissement

Boccace appelle « monachin », les moineillons. La mention de l'amandier disparaît de la version de Vanoli, dans laquelle les plantes du potager du monastère font toutefois l'objet d'un investissement symbolique annonçant le Triomphe de l'amour charnel de la dernière page : associé au lupin, dont le récitatif mentionne le nom, le cyprès, symbole traditionnel de l'ascension de l'âme et de la vie éternelle, devient, dans un renversement subversif, une image phallique.

symbolique de l'oiseau : de façon humoristique, celui-ci incarne les vertus viriles traditionnelles de Federigo – notamment son appétit de conquêtes – à travers la mobilisation du thème graphique de l'aigle impérial, très reconnaissable avec sa tête tournée de côté, ses ailes déployées et ses rémiges bien visibles (voir ill. 1). Aussi la scène de la partie de chasse possède-t-elle deux niveaux de récit, qui correspondent à deux niveaux d'action : l'un se déroule dans une série de médaillons, l'autre sur le fond qui les supporte, mais les deux racontent en fin de compte la même histoire (p. 71). Dans les médaillons se déroule la rencontre des personnages, tandis que sur le fond et dans la dernière vignette, en demi-lune, le faucon terrasse un oiseau plus petit : c'est une préfiguration allégorique de la conquête de Giovanna par Federigo. Il apparaît que Vanoli a conservé les éléments essentiels de la diégèse, et notamment l'événement central qu'est le sacrifice du faucon, mais que la simplification de la trame a contribué à modifier les enjeux idéologiques et les thèmes de la nouvelle.

Pareillement, le récit *Paysans et seigneurs* ne conserve de *Déc.*, II, 3 (une nouvelle romanesque) que l'événement du mariage de la fille du roi d'Angleterre avec un roturier : les personnages ne sont guère plus que des types sociaux, l'intrigue est ramenée à un micro-récit, les thèmes du commerce, de l'argent, et du retournement de Fortune disparaissent, au profit de celui de l'affirmation de la femme dans le contexte du mariage : la nouvelle originale est interprétée comme une nouvelle de *beffa*, sous-genre porteur de problématiques sociales marquées (en premier lieu, le mariage), et perçu comme emblématique de l'écriture de Boccace.

Il apparaît que le thème central du recueil est l'amour, dont les récits mettent en lumière différents aspects au gré de situations variées (conquête amoureuse, mariage, trahison, abandon...), tout comme chez Boccace. La présence de cette thématique est d'ailleurs développée dans la nouvelle de Chichibìo, puisque le devisant revient sur les amours heureux du cuisinier et de sa belle en conclusion de la nouvelle.

La dynamique des nouvelles nouvelles. Récits tronqués et conclusions inédites

Ne réalisant pas de *synopsis* préliminaire, attentif donc au rythme et à la dynamique de ses propres nouvelles plus que de ses sources, Vanoli conclut plusieurs récits avant le point jusqu'où Boccace les avait conduits. C'est le cas dans *La Chute d'un ange* (*Déc.*, IV, 2), qui attribue le subterfuge de Frate Alberto à un personnage laïc particulièrement simplet – incarnation d'un *angélisme* affable de créature céleste, dont le stratagème comique transfigure l'inadéquation en génie singulier. L'histoire se conclut par l'irruption

maladroite du faux ange dans la chambre de la femme convoitée, qui donne lieu à un humoristique pastiche d'Annonciation : délestée de sa conclusion originelle, cette nouvelle vaut notamment par un comique de gestes (maladresse du personnage) et de situation, lié à la naïveté d'une entreprise qui semble devoir échouer. Cet échec probable, tout comme l'échec partiel (puisque la supercherie est finalement découverte) mis en scène dans *Une saison au Purgatoire*, semble refléter le déclin de l'adhésion au discours religieux en Occident au ^{xx}e siècle – ce thème est d'ailleurs plusieurs fois représenté au début de l'album, notamment à travers des titres qui renvoient à une littérature mettant en jeu la religion et la foi²⁶.

Le vin des innocents (Déc., VII, 4) se conclut lorsque Tofano découvre la trahison de sa femme et tire le loquet de la porte²⁷. L'élimination de toute une partie de la nouvelle originale a pour conséquence de recentrer la structure de cette histoire, non plus autour de la *beffa* que subit le mari, mais de la trahison. Il s'agit d'une version sombre de l'histoire de Tofano, qui s'éloigne du sous-genre de la nouvelle de *beffa* en considérant l'adultère avec une gravité étrangère aux journées VII et VIII du *Décameron* – gravité qui révèle les enjeux affectifs du mariage.

Lorsqu'il adapte la nouvelle III, 8, Vanoli poursuit au contraire le récit au-delà du point jusqu'où Boccace l'avait conduit. *Une saison au Purgatoire* possède en effet une nouvelle conclusion : Ferondo se venge du tour que l'abbé lui a joué en le faisant battre par des hommes de main. Une telle réparation est contraire aux habitudes du *Décameron*, où les rusés qui roulent les crédules sont rarement punis, et où la crédulité des naïfs est raillée ; en revanche, ce règlement de comptes nous semble bien correspondre à un *topos* du genre policier, au même titre que les interrogatoires et les scènes de poursuite qui rythment ce récit.

Tandis que Vanoli exclut les nouvelles exemplaires de la dixième journée et les nouvelles fantastiques, il choisit de préférence des nouvelles farcesques (Déc., I, 1 ; III, 1 ; III, 8 ; IV, 2 ; VI, 4 ; VII, 4), mais n'en fait pas nécessairement

26. *Le Génie du Christianisme* (Chateaubriand) est un ouvrage apologétique. Dans *La Chute d'un ange*, Lamartine traite de l'ange Cédar se faisant homme par amour pour une femme dont il a la garde. Dans le poème de Rimbaud *Une saison en enfer*, la crise existentielle et poétique prend la forme d'une quête du salut – de la damnation temporaire due à la rupture de l'harmonie, au dépassement de cette dernière. Il y a peut-être une autre source d'inspiration à l'origine du titre *Une saison au Purgatoire* et de la forme policière que Vanoli donne à Déc., III, 8 : le roman d'investigation *A Season in Purgatory* de D. Dunne (1993), qui traite d'un fait divers sordide dans lequel il semble que les coupables présumés aient joui de la protection d'une des plus puissantes familles américaines. Afin de mettre en lumière la conception de la religion qui s'exprime dans l'album de Vanoli, il serait peut-être fructueux d'étudier la nature et la profondeur des relations que les nouvelles entretiennent avec les ouvrages mentionnés.

27. Dans cette nouvelle, comme dans la majorité des autres, les personnages principaux ne portent pas de nom ; c'est par souci de clarté que nous employons ici ceux que Boccace leur attribue.

des récits comiques. Il semble y avoir chez Vanoli une réticence morale à l'égard de la *beffa* : les personnages qui la subissent (Tofano dans *Le Vin des innocents*, Ferondo dans *Une saison au Purgatoire*) ne sont pas exposés à la raillerie. L'album comporte également une nouvelle exemplaire : celle du *Faucon*. Si la générosité courtoise de Federigo reste exaltée, c'est sur un mode mineur, car l'introduction du registre grotesque instaure une distance critique par rapport au discours du premier auteur. L'esthétique du grotesque, qui relève de l'*elocutio*, est présente dans toutes les nouvelles, dans des proportions et selon des modalités différentes, si bien que cet *éclairage grotesque* est véritablement un facteur de cohérence du recueil²⁸. La présence de ce registre a des effets et des significations variées : ainsi, dans la nouvelle grave du *Faucon*, elle introduit une note humoristique liée à l'appropriation momentanément distanciée du discours de Boccace ; dans *Les trois frères*, où elle s'estompe tandis que la narration progresse vers son issue tragique, elle souligne plutôt le caractère grimaçant, et même horrifiant, de la réalité.

L'influence de la peinture médiévale

Décors

Dans le *Décameron*, les descriptions de personnages, d'espaces, d'objets sont généralement absentes ou très concises, souvent limitées aux seuls éléments fonctionnels au déroulement de l'intrigue. Donner une forme visuelle aux nouvelles implique la représentation de décors médiévaux. Les paysages urbains de Vanoli, qui se développent souvent sur une page entière, rassemblent de nombreux clichés de la ville médiévale, dont la première page du récit *Le Génie du christianisme* donne une bonne illustration (voir ill. 4 page suivante). Dans cette image en pleine page se côtoient des *topoi* architecturaux, urbanistiques et sociaux communs à l'imagerie populaire contemporaine et à la peinture de la période gothique : c'est à ce double titre qu'ils permettent de contextualiser efficacement le récit. Les maisons à colombages et à encorbellements, les tours ; les rues étroites au tracé tortueux, la présence de l'église (bien identifiable avec son clocher surmonté d'une croix et sa rosace), d'édifices publics, de remparts, d'échoppes

28. D'une manière générale, l'aspect des personnages, assez éloignés des portraits « lisses » du dessin réaliste ou académique, est grotesque. Vanoli rattache la déformation de leurs visages à un type particulier de présence au monde : « Cette déformation exprime tout autant un tourment intérieur qu'un sentiment de malaise par rapport au monde [...] » (Entretien avec Erwin Dejasse, cit., p. 82.)

Ill. 4. Ancrage spatio-temporel du récit
et investissement esthétique de la peinture médiévale.
(V. VANOLI, *Le Décaméron...*, op. cit., p. 27.)

dotées d'enseignes ; la présence d'animaux (chiens, chat, chevaux, âne) et de « figurants-types » (artisans, ouvriers, gendarmes, notables, religieux, mendiants estropiés) contribue à figurer une rue agitée, grouillante, que l'on imagine bruyante, où chaque personnage vaque aux occupations propres à sa condition sociale, et font de cette image en pleine page une peinture d'atmosphère familière au lecteur²⁹.

Esthétique

Au-delà de la représentation de « référents médiévaux », la création d'une « atmosphère médiévale » apte à ancrer les intrigues dans un cadre temporel précis, se réalise également à travers un recours affiché à la peinture italienne de la fin du Moyen Âge³⁰. Aux peintres des XIII^e et XIV^e siècles, Vanoli tend à emprunter une esthétique de la représentation de l'espace, en exhibant une perspective artificielle mal définie, imparfaitement construite : sur la première page du *Génie du Christianisme*, les multiples points de fuite et l'absence de ligne d'horizon, donnent l'impression d'un sol quasiment vertical. Par ailleurs, on remarque que la taille des personnages ne réduit pas en proportion de leur éloignement, ceci valant également pour les éléments d'architecture (remparts, tours de garde au premier plan) : les échelles mal définies relèvent également d'un investissement esthétique des expérimentations médiévales de figuration de l'espace creux.

On relève encore des clins d'œil aux images des peintres italiens de la pré-Renaissance. À droite, une vue simultanée des espaces intérieur et extérieur constitue un hommage à la peinture toscane du XIV^e siècle : le spectateur voit la scène qui se déroule à l'intérieur de l'échoppe, comme

29. Notons qu'il y a une différence de nature entre notre sensation de familiarité et celle qu'éprouvaient les lecteurs contemporains de Boccace vis-à-vis des cadres spatio-temporels des nouvelles : celle-ci relève d'une connaissance extralittéraire, tandis que celle-là relève en premier lieu d'une expérience littéraire, picturale, cinématographique, ainsi que de l'expérience de lieux urbains contemplés comme patrimoniaux.

30. Lorsqu'il aborde ce sujet dans son entretien avec Erwin Dejasse (cit., p. 83), Vanoli relie l'influence de la peinture italienne à la nécessité de « [faire] rentre[r] le lecteur dans un monde », à son désir de faire en sorte « qu'il soit happé par les images ». Par ailleurs, son dessin est également nourri d'autres sources d'inspiration, qui appartiennent à la bande dessinée, à l'illustration, au cinéma (expressionnisme et néo-réalisme) et à la peinture du XX^e siècle (expressionnisme encore, et cubisme). On pourrait d'ailleurs faire un parallèle entre la multiplicité des influences picturales mobilisées et « filtrées » pour mettre les nouvelles en images, et la naissance polygénétique du genre nouvellistique en littérature. à ce sujet, voir surtout H.-J. Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle : Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Munich, Fink, 1969 ; *Id.*, « Boccace et l'origine de la nouvelle. Le problème de la codification d'un genre médiéval », dans *La Nouvelle, Actes du colloque international de Montréal* (Université McGill, 14-16 octobre 1982), M. Picone, G. Di Stefano, P. D. Stewart (éd.), Montréal, Plato Academic Press, 1983, p. 103-110 ; M. Picone, « L'invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione », dans *La Novella italiana (Actes du colloque de Caprarola, 19-24 septembre 1988)*, Rome, Salerno, 1989, vol. I, p. 119-154 ; *Id.*, *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del Decameron*, Ravenna, Longo, 2008).

si le mur du bâtiment était découpé. Pareillement, la représentation des remparts de la ville, crénelés, lisses, quasiment dépourvus d'épaisseur, imite les peintures d'un Ambrogio Lorenzetti ou d'un Simone Martini (on pensera surtout, pour le premier, aux murailles de la cité de la fresque du Bon Gouvernement, et, pour le second, aux villes de la fresque de Guidoriccio da Fogliano).

On retrouve ces éléments picturaux dans de nombreuses images de l'album. De manière générale, les éléments d'architecture rythment les dessins et les complexifient graphiquement : les colonnes fines, souvent torsadées, les voûtes en plein cintre, les fenêtres bilobées, ornementées, contribuent à fixer un cadre spatio-temporel autant qu'à créer une esthétique médiévale (de l'image dessinée, en tant que surface graphique, autant que de ce qui y est représenté).

Un autre hommage aux peintres italiens de la pré-Renaissance est la frontalité du point de vue. Aux perspectives obliques, qui donnent un rendu plus « vivant » et « dynamique » aux scènes d'intérieur, Vanoli préfère parfois la perspective frontale, qui engendre des images plus symétriques et statiques, dans lesquelles les objets imposent leurs propres règles plastiques.

À Duccio, Giotto, Pietro et Ambrogio Lorenzetti, Simone Martini – ces peintres des XIII^e et XIV^e siècles dont les œuvres « sédui[sent] les hommes d'affaires si avides de connaître dans le monde les choses telles qu'elles sont³¹ » –, Vanoli a emprunté une esthétique de la représentation de l'espace. Ses modèles appartiennent à une période charnière, qui précède les mathématisations de la perception psychophysiologique du XV^e siècle : après la période romane et sa surface graphique matérialisée par le fond or, l'espace à peindre commence (ou recommence) à être perçu comme creux, mais la construction de la perspective est encore le fruit de techniques assez empiriques. La peinture de cette époque est donc caractérisée par un espace qui n'est pas tout à fait homogène, et par une tension manifeste entre le plan du tableau ou de la fresque et la profondeur de l'espace figuré³² – hétérogénéité et tension dont on retrouve un écho dans les dessins de Vanoli. Celui-ci estime (à raison !) que l'aspect faussement malhabile de ces décors suspendus entre l'espace agrégat des peintures médiévales et la perspective rigoureuse de la Renaissance, « est en accord avec les personnages grotesques des histoires ». Plus largement, on peut dire qu'elle est porteuse de la même *Weltanschauung* qui a déterminé la

31. Y. Renouard, *Les hommes d'affaires italiens au Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 68-69.

32. Voir E. Panofsky, *Perspective as symbolic form* (1927) ; traduction française : *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975.

sélection et le traitement de certaines nouvelles de Boccace : « celles qui mettaient le plus en évidence le principe des êtres humains luttant pour s'en sortir, mis en scène dans des situations grotesques et dramatiques, [...] qui étaient les plus ancrées dans une réalité. »

Narration

Par ailleurs, l'auteur exploite la peinture médiévale comme répertoire de techniques narratives. Par exemple, la vue simultanée de deux scènes se déroulant dans deux espaces contigus – procédé narratif commun à la peinture et à la représentation scénique des mystères médiévaux – est notamment utilisée dans l'adaptation de la nouvelle IV, 5, intitulée *Les trois frères*. Il s'agit d'une scène d'espionnage : depuis le palier de l'étage supérieur de la maison, les frères de Lisabetta épient par une lucarne la rencontre des amants, qui se déroule dans la chambre de la jeune fille. Dans la moitié gauche de la vignette, on voit le palier en perspective frontale, comme si l'on avait pratiqué une coupe verticale dans la maison en volume ; dans la moitié droite, on voit l'intérieur de la chambre, légèrement en retrait par rapport au reste de la construction, comme si un mur extérieur avait été ôté. Cette représentation, que l'on peut interpréter comme le fait d'un narrateur omniscient, donne par une image dense une vision très claire et très condensée de la scène.

Dans *Le vin des innocents* (*Déc.*, VII, 4), Vanoli représente dans une même case horizontale trois moments différents. Dans ce bandeau horizontal, la même maison est représentée trois fois ; à gauche, un personnage se dirige vers sa porte, au centre, ce personnage y entre, à droite, il y est entré et a refermé la porte. L'écoulement du temps est rendu visuellement sur l'espace de la bande, par un procédé simple qui s'appuie sur le sens de lecture : c'est le principe même de la bande dessinée – celui d'une œuvre très ancienne aussi : la tapisserie de Bayeux³³.

Par ailleurs, à bien y réfléchir, l'espace des images de Duccio ou de Lorenzetti, à travers lesquelles *on ne voit pas comme à travers une fenêtre ouverte*, cet espace hétérogène, appelle une figuration non réaliste, où l'artiste peut se concentrer sur les éléments essentiels de la scène qu'il veut représenter. Du point de vue narratif, il y a donc une certaine similitude avec l'art de la nouvelle, qui est un art de la concision et de l'essentiel.

On a également observé un usage narratif de divers genres iconographiques médiévaux et renaissants : les Triomphes de la mort et de la sexualité,

33. Voir S. McCloud, *L'Art invisible*, traduit par D. Petitfaux, Paris, Delcourt, 2007, p. 9-31 (édition originale : *Understanding Comics. The invisible art*, New York, Harper Collins, 1993).

III. 5. Réinterprétation et investissement narratif d'un genre iconographique médiéval: le calendrier des travaux des champs.
(V. VANOLI, *Le Décaméron...*, op. cit., p. 81.)

le faux retable de saint Ciappelletto (ill. 3, p. 223), la fausse Annonciation de *La Chute d'un ange*, sont insérés dans des récits dont ils constituent véritablement des moments narratifs. Ces pastiches contribuent à situer les intrigues dans un cadre historique précis, notamment parce qu'ils sont porteurs de schèmes culturels perçus comme caractéristiques de l'Occident médiéval. Par exemple, en ouverture de la nouvelle *Paysans et seigneurs*, la typologie conventionnelle du « gaufrier³⁴ » rencontre le genre iconographique du calendrier des travaux des champs (voir ill. 5 page précédente). Puisque ce genre repose historiquement sur l'organisation féodale de la société, ce pastiche constitue un moyen original d'introduire la problématique sociale qui est au centre de cette nouvelle (mariage d'une princesse et d'un roturier).

De façon ambiguë, Boccace revendiquait pour le *Décameron* la situation marginale des *nugae* dans le système des genres littéraire ; à la désignation des femmes comme destinataire privilégié correspond la centralité de thèmes coïncidant avec les préoccupations de ce public : en premier lieu, l'amour – c'est-à-dire que le recueil pose « la triple question de la signification de l'élan amoureux, de l'affirmation de l'autre comme source de valeur et de la spécificité de la femme³⁵ ». C'est d'abord par son terrain d'investigation que la nouvelle se situe en marge de la culture officielle ; mais par ailleurs, Boccace ennoblit cette matière, qu'il présente dans de nouveaux habits qui lui confèrent sa dignité littéraire. Vanoli donne quant à lui des lettres de noblesse à ces thèmes en insérant leur traitement en bande dessinée dans la tradition pluriséculaire de la nouvelle littéraire ; ce faisant, il contribue à illustrer également le genre du récit bref en bande dessinée.

Quant à la reprise du récit-cadre, on a vu que les devisants sont à la fois présents et absents dans l'album de Vanoli. D'une part, leur rôle réel dans la narration est tout à fait mineur, tout comme celui du prétendu scripteur des récits : la mise à distance des nouvelles par leur auteur est un effet inhérent au *medium* bande dessinée. D'autre part, l'apparition de ces figures constitue un hommage au modèle décaméronien : à travers celui-ci, Vanoli affirme son adhésion à une poétique liée à l'oralité et à la convivialité, caractérisée par la notion d'eutrapélie et par son inscription dans la tradition d'appropriation-transformation des textes par les auteurs successifs.

34. Cette mise en page est caractérisée par le fait que les bandes superposées sont de dimensions similaires et que les vignettes ont également la même largeur. Aucune vignette ne « dépasse » verticalement de la bande à laquelle elle appartient ; les cadres nets des cases exhibent la régularité de la page (voir B. Peeters, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 1998, p. 52-57).

35. D. Souiller, *La Nouvelle en Europe, op. cit.*, p. 139-140.

La notion d'eutrapélie renvoie au sous-titre de l'album, *Un divertissement d'après Boccace*. Vanoli le rattache à l'esthétique de la variété qui domine le recueil : variété des intrigues et de leur traitement narratif et plastique (notamment à travers l'alternance de récits « parlants » et muets)³⁶, équivalent du plaisir du texte littéraire, concernant aussi bien les contenus des nouvelles que l'exploration d'un langage. Dans le prologue du *Décameron*, la notion de *delectatio* englobe la seconde fonction du récit : la nécessité du *docere*. Comment cette fonction pédagogique est-elle réalisée dans le recueil de Boccace, et dans l'album de Vanoli ?

On se rappelle que les devisants de Boccace introduisent les nouvelles en indiquant leur visée démonstrative : selon une logique propre à l'*exemplum*, le récit est appelé à illustrer une loi universelle. Mais cette logique exemplaire est – plus que subvertie – débordée par le foisonnement des sens, suggéré par les réactions et les commentaires des auditeurs de la *brigata*. C'est là une caractéristique du genre naissant, que Marguerite de Navarre développera en consacrant une place plus importante à la confrontation des avis des narrateurs. Irréductible aux leçons que l'on en tire et aux usages que l'on en fait, la nouvelle échappe donc à celui qui l'avait présentée comme l'illustration d'une idée : elle se présente comme forme en tension entre la visée énoncée et sa plurivocité intrinsèque. Des enseignements émergent, qui relèvent largement de la prétention fondamentale du réalisme – ce langage de la fiction peut véhiculer une connaissance fiable du monde réel. De plus, les nouvelles décaméroniennes se distinguent du genre de l'*exemplum* en envisageant le jugement des questions éthiques sous l'angle d'une casuistique : là où le récit exemplaire présentait un cas type, la nouvelle présente un cas d'étude³⁷. L'intégration de chaque nouvelle dans un recueil la place dans une position de dialogue avec les autres récits, et un facteur de cohérence du recueil est précisément le retour des thèmes (et leur transformation) : celui-ci invite à la confrontation de ces cas d'études qui constituent autant de réponses à un même questionnement. Dans des préambules « historicisants », les devisants situent l'action dans une temporalité et un espace précis, généralement familier aux lecteurs contemporains de Boccace, et indiquent le canal par lequel ils ont eu connaissance de cette histoire : ces pétitions d'authenticité, qui sont un *topos* rhétorique du genre, confèrent de l'autorité aux récits, les autorisent en tant que cas d'étude.

36. « Il fallait aussi que chaque nouvelle possède une forme qui lui soit propre. [...] Je voulais varier les plaisirs dans la réalisation en espérant que le lecteur s'amuse aussi à la lecture, c'est pourquoi le livre porte en sous-titre : *Un divertissement d'après Boccace*. » (Entretien avec Erwin Dejasse, cit., p. 93.)

37. Voir H.-J. Neuschäfer, « Boccace et l'origine de la nouvelle », *op. cit.* ; *Id.*, *Boccaccio und der Beginn der Novellistik*, cit.

Dans l'introduction à la quatrième journée, Boccace invite toutefois ses détracteurs à confronter ses nouvelles avec leurs sources : il les invite à constater que la matière n'est pas neuve³⁸, que les cas d'étude sont le fruit d'une recomposition du réel selon un critère de vraisemblance : *a fortiori*, la nouvelle n'est porteuse que d'un point de vue, elle « ne se donne que pour un fragment d'une discussion plus large qui ne prétend pas conclure³⁹ ».

Chez Vanoli, l'absence relative des devisants n'implique pas une absence de spatialisation et de temporalisation des intrigues : celle-ci est assumée, par exemple, par les décors vénitiens (vues de canaux) dans *La Chute d'un ange*, et également par la toponymie dans *Une saison au Purgatoire*. Ces éléments n'entrent cependant pas pleinement dans le cadre de la pétition de vérité : on a vu que ce *topos* n'apparaît que dans la huitième nouvelle ; hommage au modèle boccacien, il a alors surtout une portée synecdotique et anthropologique, puisqu'il thématise la question des relations entre fiction et réalité. Les nouvelles ne font pas l'objet de discussions parmi les devisants, dont les réactions ne sont pas évoquées (sauf dans le huitième récit), et les récits ne sont pas justifiés par leur fonction argumentative. Néanmoins, le recueil de Vanoli propose bien une casuistique, et son organisation par diptyques juxtaposés invite précisément le lecteur à un exercice de confrontation⁴⁰. Le rôle actif de celui-ci est accru, car ses interprétations se font désormais à l'abri de la présence des devisants. Le mutisme de plusieurs récits sans parole, allié à la stylisation extrêmement marquée du dessin de Vanoli, contribue certainement à modifier dans ce sens le travail herméneutique du lecteur. Les récits de Boccace revendiquaient une visée démonstrative ; ici, le fragment plurivoque qu'est la nouvelle conserve un statut argumentatif, par le jeu du retour des thèmes que surdétermine l'architecture de l'album.

Dans le contexte de recherches portant sur l'histoire de la bande dessinée européenne ou encore sur une histoire de la nouvelle comme genre transémotique, c'est-à-dire se réalisant dans différents *media*, il serait intéressant de voir précisément, d'un point de vue diachronique, comment cette adaptation s'intègre dans le panorama du genre en bande dessinée, et d'observer particulièrement ce qu'il en est, dans ce panorama,

38. M. Picone, « L'invenzione della novella italiana », cit.

39. D. Souiller, *La Nouvelle en Europe*, op. cit., p. 304.

40. Ce nouvel agencement des récits repose précisément sur l'exploitation des retours au sein du *Décameron*, de thèmes, de motifs, de situations – retours en vertu desquels les nouvelles dialoguent et s'éclairent mutuellement : l'architecture de l'album de Vanoli naît de la faculté centripète qu'ont ces forces de suggérer divers parcours de lecture possibles du *Décameron*, de composer divers autres recueils virtuels.

de la nature paradoxale – à la fois plurivoque et « orientée » – de la nouvelle, caractéristique du genre littéraire à son origine.

Par ailleurs, outre la piste que nous avons proposée au sujet du thème de la religion⁴¹, nous pensons que, dans l'optique comparatiste d'une confrontation approfondie de l'album de Vanoli et de son modèle, il serait particulièrement fructueux de s'interroger d'une part sur l'*éclairage grotesque* que nous avons évoqué, et d'autre part sur le devenir d'un thème fondamental dans le *Décameron* : à savoir, l'affirmation de l'individu face aux différents visages de l'adversité⁴². Boccace envisage cette question selon des perspectives variées, qui vont de la question récurrente de la Fortune – Providence ou hasard – (liée à celle de la mesure de l'efficacité de l'action humaine), à celle de la présence des femmes dans le recueil, à l'exploration de différentes réalisations de cette affirmation : notamment les *motti* (qui débordent le cadre de la sixième journée), les comportements exemplaires (dixième journée), ou encore les actions audacieuses ou remarquablement habiles. On a mis en évidence la présence au cœur de l'album de Vanoli, de la problématique du *motto*, qui abolit momentanément la hiérarchie sociale en illustrant le pouvoir de l'intelligence et de l'à-propos. Les nouvelles de la dixième journée ont en revanche été écartées. Une nouvelle exemplaire (d'un autre ordre) a toutefois été intégrée : celle de Federigo degli Alberighi, dont l'adaptation est marquée par une mobilisation du registre grotesque qui nuance l'exaltation de la générosité. Quant à l'audace d'un Masetto, elle est reléguée au domaine du fantasme. Il semblerait que l'événement inouï soit écarté, et que l'affirmation de l'individu soit rapportée à la mesure plus modeste de personnages médiocres (au sens de « moyens »), « sans grande envergure », que Vanoli affectionne particulièrement⁴³. Chez Boccace, le champ du vraisemblable embrasse la faculté de la fiction de refléter la réalité de la société contemporaine, mais aussi d'explorer des réalités possibles, au gré de la liberté de la littérature d'évoquer un ordre différent de celui du monde. Il nous semble que l'adaptation de Vanoli tend à faire davantage coïncider le domaine de la fiction avec le premier pôle, peut-être à la faveur d'une lecture du *Décameron* à la lumière de la nouvelle réaliste du XIX^e siècle. Mais ce ne sont là qu'hypothèses, dont nous pensons qu'elles mériteraient d'être mises à l'épreuve d'études ultérieures⁴⁴.

41. Voir note 23.

42. Nous écrivons « d'une part » et « d'autre part » par souci de clarté, mais en réalité, il nous semble que ces deux éléments ont partie liée.

43. Entretien avec Erwin Dejasse, cit., p. 83.

44. J'adresse l'expression de ma gratitude à Vincent Vanoli pour le temps et l'attention qu'il a consacrés à mes questions, ainsi qu'aux éditions Ego comme X, qui m'ont permis de reproduire partiellement son *Décameron*.