

**Auteur, narratrice et protagoniste
dans *l'Elegia di Madonna Fiammetta***

« A nostra danza quinta è il tuo sole,
cioè quella Fiammetta che ti diede
con la saetta al cor, ch'ancor ti dole »
Giovanni BOCCACCIO, *Rime*

Peu de temps après son retour de Naples, soit en 1343-1344, Boccace écrit *l'Elegia di madonna Fiammetta*¹. L'ouvrage, novateur à bien des égards, est publié pour la première fois à Padoue, en 1472. *l'Elegia* est une œuvre en prose, qui se compose de neuf chapitres, lesquels sont précédés d'un prologue. Le neuvième chapitre a fonction de *congedo*.

L'auteur avait inauguré le style élégiaque avec le *Filostrato*, poème en *ottave* dans lequel, un homme, Troiolo, racontait son amour malheureux à la première personne. Le *Filostrato* présente de nombreuses analogies avec *l'Elegia*. Troiolo, comme Fiammetta, ne fait que pleurer, soupirer et se lamenter. Or pour Boccace, les pleurs, les larmes, ont tendance à être l'apanage des femmes. Et lorsqu'un homme pleure, il est facilement comparé à une femme, féminisé. On peut à cet égard se reporter à certains

¹ Les citations et les références renvoient à l'édition suivante : BOCCACCIO (Giovanni), *Elegia di madonna Fiammetta*, a cura di Maria Pia Mussini Sacchi, Milano, Mursia, 1987.

passages du *Filocolo*², du *Teseida* ou encore à la nouvelle IV 1 du *Décameron*³. On assiste en réalité dans le *Filostrato* à un processus de féminisation du protagoniste masculin, directement lié à la qualité élégiaque de l'œuvre, qui marque une étape intermédiaire avant l'*Elegia*. Dans la *Fiammetta*, ce processus est porté à ses conséquences extrêmes, puisque c'est une femme qui raconte, à la première personne, son amour malheureux. L'auteur s'efface totalement pour donner la parole à une femme. Il convient de souligner le caractère novateur de l'œuvre de Boccace à cet égard : pour la première fois, une femme est à fois la narratrice et l'unique protagoniste, l'héroïne de l'amour, et se trouve au centre du monde sentimental⁴. Il y a bien évidemment un précédent : les *Héroïdes* d'Ovide, qui ont sans doute inspiré à Boccace le choix de la femme comme instance narrative⁵. Cependant, dans l'œuvre du poète latin, ce sont plusieurs femmes qui s'expriment, de surcroît dans des récits plutôt brefs.

Fiammetta n'est pas un "personnage" dans un récit qui serait assumé par Boccace, elle est l'auteur fictif d'un livre dont on sait par ailleurs que l'auteur réel est Boccace. On peut donc parler de superposition entre une instance narrative, Fiammetta, et une instance littéraire, Boccace. Fiammetta est une narratrice homodiégétique, et même autodiégétique, dans la mesure où elle est l'héroïne de l'histoire qu'elle raconte.

Nous nous attacherons à déterminer les rapports qu'entretiennent auteur, protagoniste et narratrice dans l'*Elegia di madonna Fiammetta*, en examinant d'abord le double rôle de protagoniste et de narratrice confié à Fiammetta, et en nous intéressant ensuite à l'instance littéraire, c'est-à-dire à Boccace en tant qu'auteur de l'*Elegia*.

² " O vigorosi giovani, ove sono fuggiti i vostri animi virili ? Voi spandete per picciola paura amare lagrime, come se voi foste femine " (*Filocolo*, I).

³ " Ghismunda, udendo il padre e conoscendo non solamente il suo segreto amore esser scoperto ma ancora preso Guiscardo, dolore inestimabile senti e a mostrarlo con romore e con lagrime, come il più le femine fanno, fu assai volte vicina : ma pur questa viltà vincendo il suo animo altiero, il viso suo con maravigliosa forza fermò " (*Decameron*, IV 1, § 30).

⁴ BATTAGLIA (Salvatore), *Il significato della 'Fiammetta'*, in *La coscienza letteraria del medioevo*, Napoli, Liguori, 1965, p. 663-664.

⁵ À ce sujet, voir BARTUSCHAT (Johannes), *Boccace et Ovide : pour l'interprétation de l'Elegia di madonna Fiammetta*, in " Arzanà " 6, *La mémoire du texte, intertextualités italiennes*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 97, note 7 : " il y a bien sûr des précédents dans les littératures romanes pour ce choix : la chanson de femme, genre pour lequel justement les *Héroïdes* sont un modèle fondamental ".

I. Le double rôle de Fiammetta.

1. Fiammetta protagoniste.

Fiammetta est le *senhal* de la femme qui a été le plus souvent célébrée par le poète. Sur cette figure, les avis exprimés par les critiques, même dans les études les plus récentes, sont assez partagés. Certains, convaincus de la pertinence des écrits de Giuseppe Billanovich⁶, considèrent que celle-ci relève exclusivement de l'invention poétique⁷. D'autres, au contraire, considèrent que derrière le fameux *senhal* se cache certainement une femme réelle, dont l'identité reste toutefois très énigmatique : celle dont le poète serait tombé éperdument amoureux durant son séjour napolitain⁸. Peu importe, en réalité, que cette femme ait existé ou non : elle constitue de toute évidence le symbole et au moins en partie la motivation idéologique et psychologique de l'activité littéraire de Boccace⁹. Absente dans la *Caccia di Diana* et dans le *Filostrato*, Fiammetta domine, directement ou indirectement, toutes les œuvres postérieures de l'auteur jusqu'au *Décameron*¹⁰.

Composé à Naples, probablement entre 1336 et 1339, le *Filocolo*¹¹ est la première œuvre de jeunesse de Boccace. Il s'agit d'un roman en prose

⁶ BILLANOVICH (Giuseppe), *Restauri boccaceschi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1945.

⁷ MUSSINI SACCHI (Maria Pia), Introduction à BOCCACCIO (G.), *Elegia di madonna Fiammetta...*, p. 7 : “ l'esistenza reale di Fiammetta è stata negata con lucida evidenza (si pensi in particolare agli studi di G. Billanovich) e la sua figura è stata giustamente collocata nel regno suggestivo dell'invenzione poetica ” .

⁸ BATTAGLIA RICCI (L.), *Boccaccio...*, p. 27 : “ A quegli anni fervidi e appassionati risale anche la storia d'amore che egli ripetutamente cantò nelle sue opere, celandola sotto il velo ambiguo di un *senhal* e costruendole intorno una favola letteraria di stampo romanzesco non dissimile da quella costruita per la propria autobiografia. Chi fosse la donna che Boccaccio ha tradotto nell'affascinante figura di Fiammetta (...) ci è ignoto : certo essa non fu la favoleggiata Maria d'Aquino, figlia illegittima di re Roberto, ma non dovette neanche essere un mito creato per intero dalla fantasia del poeta, né un fantasma sostitutivo delle molteplici esperienze amorose del giovane Boccaccio... ”.

⁹ MARTI (Mario), Introduction à BOCCACCIO (G.), *Opere minori in volgare*, Milano, Rizzoli, 1969, Vol. 1, p. 18.

¹⁰ Nous noterons également que le *senhal* de Fiammetta revient assez souvent, de manière plus ou moins explicite, dans les *Rime*.

¹¹ BOCCACCIO (Giovanni), *Filocolo*, in *Opere minori in volgare*, a cura di Mario Marti, Milano, Rizzoli, 1969, Vol. 1.

qui raconte l'histoire d'amour tourmentée de Florio et Biancifiore. C'est dans cet ouvrage que l'on assiste véritablement à la naissance du mythe de Fiammetta, qui est présentée comme fille de roi. Fiammetta est d'abord à l'extérieur de l'histoire, puisque l'auteur affirme avoir écrit à sa demande. Il relate sa rencontre fatale, dans l'église napolitaine de San Lorenzo, avec la fille naturelle du roi Robert d'Anjou, Maria, et explique que la noble dame, après avoir entendu l'histoire de Florio et Biancifiore, a observé qu'elle méritait d'être célébrée par les vers d'un poète. Elle demande donc à l'auteur, au nom de l'amour qu'il lui porte, de composer une œuvre en langue vulgaire¹². Boccace écrit le *Filocolo* et le lui dédie. Mais Fiammetta est également à l'intérieur de l'histoire, puisqu'elle est la reine du célèbre épisode des questions d'amour. En effet, lorsque Florio, qui est à la recherche de Biancifiore, parvient à Naples, il est accueilli par une joyeuse *brigata* de jeunes gens, parmi lesquels Fiammetta. C'est Caleon, amoureux de la noble dame, qui révèle à Filocolo son nom véritable et son identité¹³. Nous noterons que, dans cette œuvre, à l'extérieur comme à l'intérieur de l'histoire, Fiammetta est la fille du roi Robert d'Anjou¹⁴. C'est Fiammetta qui propose que la joyeuse *brigata* passe les heures chaudes de la journée autour de questions d'amour. Sur proposition d'Ascalion, qui loue ses vertus et son éloquence, Fiammetta est élue reine. C'est donc à elle que revient le privilège de se prononcer sur les treize questions d'amour qui seront posées par ses compagnes et compagnons¹⁵.

¹² “ ... ti priego che per quella virtù che fu negli occhi miei il primo giorno che tu mi vedesti e a me per amorosa forza t'obligasti, che tu affanni in comporre un picciolo libretto volgarmente parlando, nel quale il nascimento, lo 'nnamoramento e gli accidenti de'detti due infino alla loro fine interamente si contenga ” (*ibid.*, p. 78).

¹³ “ ... il suo nome è da noi qui chiamato Fiammetta, posto che la più parte delle genti il nome di Colei la chiamino, per cui quella piaga, che il prevaricamento della prima madre aperse, richiuse. Ella è figliuola dell'altissimo prencipe sotto il cui scettro questi paesi in quiete si reggono, e a noi tutti è donna ” (*ibid.*, p. 455).

¹⁴ À cet égard, Carlo Muscetta remarque qu'elle est ici “ introduita con altro artificioso anacronismo, perché già l'abbiamo conosciuta come amorosa committente del romanzo ”. Cf. MUSCETTA (Carlo), *Giovanni Boccaccio*, Roma-Bari, Laterza, 1986, p. 24.

¹⁵ Nous noterons que le personnage de Fiammetta tel qu'il apparaît dans le *Filocolo* rappelle singulièrement la comtesse de Champagne dans le *De Amore* d'André le Chapelain. Comme Fiammetta, la comtesse rend des jugements sur des questions d'amour (livre II, chap. VII).

On retrouve ensuite Fiammetta dans le *Teseida delle nozze d'Emilia*¹⁶, puisque ce poème épique en *ottave* est précédé d'une lettre dédicatoire autonome à son attention. On se situe ici à un autre stade de l'histoire d'amour entre le poète et la noble dame. Elle est à présent la "dame cruelle" qui l'a abandonné. Fiammetta est mentionnée comme une femme d'esprit très sensible aux choses littéraires et qui, par sa culture et son intelligence, se distingue des autres femmes¹⁷. L'auteur écrit dans l'espoir non dissimulé de regagner l'amour de la noble dame.

La *Comedia delle ninfe fiorentine*¹⁸ est un poème allégorique pastoral en prose et en vers qui raconte la métamorphose du berger Ameto lequel, grâce aux récits de sept nymphes, passe de la condition d'"animal brut" à celle d'"homme". Fiammetta, qui est la nymphe "de vert vêtue", raconte son histoire dans les chapitres XXXV à XXXVI. Avant d'en arriver au récit de ses amours, elle n'omet pas de raconter la fondation de la ville de Naples, l'histoire de ses ancêtres et celle de ses parents. Et si la nymphe affirme connaître l'identité de sa mère, elle nous fait part en revanche de ses doutes quant à celle de son père. Elle ignore en effet si elle est issue d'une relation adultérine entre sa mère et le roi ou si elle a été conçue dans le mariage¹⁹. Il n'est donc pas certain, dans la *Comedia*, que Fiammetta soit fille de roi, comme elle l'était dans le *Filocolo*.

¹⁶ BOCCACCIO (G.), *Teseida*, in *Opere minori in volgare...*, Vol. 2, p. 249-765. Boccace a composé le *Teseida* aux alentours de 1340, entre Naples et Florence.

¹⁷ "... ricordandomi che già ne' di più felici che lunghi io vi sentii vaga d'udire e tal volta di leggere una e l'altra istoria, e massimamente l'amorose, sì come quella che tutta ardevate nel fuoco nel quale io ardo"; "L'altra sì è il non avere cessata né storia né favola né chiuso parlare in altra guisa, con ciò sia cosa che le donne sì come poco intelligenti ne sogliano essere schife; ma però che per intelletto e notizia delle cose predette voi dalla turba dell'altre separata conosco, libero mi concessi il porle a mio piacere" (*ibid.*, p. 251-252). À cet égard, voir SURDICH (Luigi), *L' "Elegia di madonna Fiammetta" : l'eroina elegiaca e il suo libro*, in *La cornice di amore, Studi sul Boccaccio*, Pisa, Ets editrice, 1987, p. 162.

¹⁸ BOCCACCIO (G.), *Comedia delle ninfe fiorentine*, in *Opere minori in volgare...*, Vol. 3, p. 9-205. Boccace a composé la *Comedia* à Florence en 1341-1342.

¹⁹ "Ma, onde che il violato ventre, o da questo inganno o dal proprio marito quello medesimo giorno, seme prendesse, io fui nel debito tempo frutto della matura gravidanza [...]. Adunque, come manifesto v'è, di padre incerto figliuola, due ne tenni per padri" (p. 150).

On retrouve encore Fiammetta dans l'*Amorosa visione*²⁰, poème en *terzine* dans lequel l'auteur, protagoniste de l'œuvre, fait un rêve dans lequel il rencontre "une noble dame" qui lui propose d'entreprendre un voyage à la recherche de la "félicité ultime". C'est en cette occasion qu'il rencontre, dans un magnifique jardin, une *brigata* de belles dames, parmi lesquelles Fiammetta, qui est ici encore la fille du roi Robert. Le rêve se termine, et la "noble dame" réapparaît aux côtés du poète pour lui promettre de l'accompagner à nouveau dans le jardin. Le livre se clôt sur la promesse de l'auteur, adressée à Fiammetta, d'écrire tout ce qu'il pourra voir au cours de son voyage futur²¹. Fiammetta apparaîtra également dans le *Décaméron*²², puisqu'elle est l'une des sept femmes qui composent la *brigata*. L'auteur nous donne très peu d'informations sur les devisantes, mais Fiammetta est peut-être, parmi elles, la plus caractérisée ou du moins la moins vague et générique.

Dans l'*Elegia*, Fiammetta est, pour la première et dernière fois, l'unique protagoniste, l'héroïne de l'amour et la narratrice. Nous assistons à un véritable renversement des rôles, puisque la noble dame, que nous avons vue ailleurs amante plutôt joyeuse et volage, subit cette fois l'insulte de la trahison.

Quelles informations la narratrice de l'*Elegia* nous donne-t-elle sur le personnage ? Fiammetta se présente dans la chapitre I, en nous offrant un portrait des plus vagues et conventionnels, de sorte que son identité reste finalement très mystérieuse. Nous avons jugé utile de comparer les indications que nous donne la narratrice de l'*Elegia* à celles que nous donnent les nymphes dans les courtes pseudo-autobiographies qui couvrent les chapitres XVIII à XXXV de la *Comedia delle ninfe fiorentine*²³. Nous distinguerons les origines familiales et la naissance, d'une part, et, d'autre part, la définition sociale plus directement individuelle.

²⁰ BOCCACCIO (G.), *Amorosa visione*, in *Opere minori in volgare...*, Vol. 3, p. 209-417. Cette œuvre a probablement été composée en 1342-1343

²¹ "Così adunque vo per pervenire,/ donna gentile, al loco dove, sendo/ voi, ebbi tanta gioia nel mio dormire,/ tuttor notando quel ch'andrò vedendo/ dietro a costei per la portella stretta,/ e di scriverlo oltre ancora attendo" (*ibid.*, p. 416).

²² BOCCACCIO (G.), *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1992.

²³ Sur ce point, voir BARDI (Monica), *Le voci dell'assenza, una lettura dell'"Elegia di madonna Fiammetta"*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1998, p. 83.

La narratrice, qui déclare qu'elle est née de "nobles parents"²⁴, sans dévoiler leur nom ni dire à quel rang ils appartiennent exactement, ne fait en aucun cas allusion à une origine royale. Contrairement aux nymphes, Fiammetta ne nous raconte pas l'histoire de ses ancêtres. Elle se contente de se présenter comme une femme appartenant à l'aristocratie napolitaine. Et concernant sa définition sociale individuelle, la noble dame reste tout aussi évasive. Elle commence par déclarer un nom fictif, celui que lui a attribué son amant, qui, "afin de la rendre plus sûre de ses désirs", la nomma Fiammetta et se nomma lui-même Panfilo²⁵. Fiammetta, qui affirme être très riche et avoir été élevée dans l'opulence²⁶, n'omet pas non plus de souligner qu'elle est d'une beauté des plus remarquables. Une beauté qu'elle considère d'ailleurs comme la principale responsable de tous ses malheurs. Concernant son éducation, l'instruction qu'elle a pu recevoir, la narratrice reste très vague, se contentant de rappeler qu'elle apprit d'une respectable préceptrice "toutes les bonnes manières qu'il sied à une noble jeune femme de connaître"²⁷. Cependant, si l'on songe à ses citations savantes et à son langage, à ses références à la littérature et à la mythologie, on peut penser que Fiammetta est une femme cultivée, sinon une intellectuelle. Mais Fiammetta ne dit absolument rien de ses inclinations et occupations avant sa rencontre fatale avec son amant, Panfilo. La noble dame dit enfin qu'elle est mariée, et à cet égard, nous noterons qu'elle n'est en aucun cas une mal-mariée, comme la plupart des femmes infidèles que l'on peut rencontrer dans les nouvelles du *Décameron*. Ce silence de Fiammetta sur son identité sociale, qui lui permet de conférer à son histoire une valeur exemplaire et universelle, peut certainement s'expliquer par le souci de ne donner au personnage qu'une identité amoureuse²⁸. Fiammetta est le seul personnage

²⁴ *Elegia di madonna Fiammetta*, chap. 1, p. 62.

²⁵ "...s'ingegnò, per figura parlando, e d'insegnarmi a tale modo parlare e di farmi più certa de' suoi disii, me Fiammetta, e sé Panfilo nominando" (*ibid.*, p. 30-31).

²⁶ "... da benigna fortuna e abondevole ricevuta" (*ibid.*).

²⁷ "... sotto reverenda maestra, qualunque costume a nobile giovine si conviene, apparai" (*ibid.*, p. 31). "A proposito dei propri studi accenna vagamente a una guida del comportamento sociale, più che a una cura di severe discipline del tipo di quella che segna profondamente la giovinezza delle ninfe" (M. BARDI, *Le voci dell'assenza...*, p. 27).

²⁸ "... la presentazione di Fiammetta non indugia sui tratti di un'identità definita in senso individuale e sociale, perché il personaggio e il suo racconto si determinano in modo esclusivo in ragione di quella sofferenza amorosa che costituisce, in virtù della struttura circolare della narrazione, ciò che Usher ha fissato nel suo schema come 'stato attuale del parlante'" (*ibid.*, p. 28).

de l'*Elegia* qui ait une existence, des passions et des souffrances propres. Les autres restent à l'arrière-plan, et leur caractère est à peine esquissé. Toute l'attention de la narratrice est focalisée sur elle-même. Et, en dehors de Fiammetta et Panfilo, les personnages n'ont pas de nom, même si leurs discours sont rapportés à la forme directe. Nous nous contenterons ici de citer ces autres personnages : le mari, la vieille et sage *balia* (digne compagne des nourrices de Phèdre et de Médée dans les tragédies des Sénèque), les deux messagers²⁹, le "double" de Fiammetta³⁰, et enfin les apparitions divines, Vénus et Tisiphoné (deux personnages pour le moins insolites)³¹.

2. Les deux plans de l'énonciation.

Fiammetta, issue d'un rang social très élevé, se distingue par son éloquence et ses capacités oratoires. Mais elle confesse qu'Amour et son amant ne sont pas pour rien dans sa maîtrise de la parole littéraire. Il y a dans l'*Elegia* un double niveau d'énonciation et de lecture, puisque Fiammetta-protagoniste s'exprime à l'intérieur de l'histoire qu'elle vit, tandis que Fiammetta-narratrice s'adresse à son public³². Nous nous attarderons successivement sur ces deux plans d'énonciation.

Fiammetta est noble, tout comme les femmes auxquelles elle s'adresse. Cela justifie l'usage d'un style élevé, le rapport entre le niveau des personnages et celui du style étant un axiome fondamental de la rhétorique médiévale³³. D'autre part, en tant que noble, Fiammetta a vraisemblablement pu recevoir une instruction et est susceptible d'avoir une vaste culture littéraire. S'agissant du rapport entre parole et condition sociale, le chapitre III de l'*Elegia* contient un passage très intéressant.

²⁹ Deux personnages, dont l'apparition est très ponctuelle, apportent de très mauvaises nouvelles à Fiammetta au sujet de son amant. Au début du chapitre V, un marchand florentin affirme que Panfilo vient de se marier. Et au début du chapitre VI, un serviteur, de retour de Florence, dit à Fiammetta que Panfilo n'est pas marié mais, bien pire, a une maîtresse.

³⁰ Le personnage que nous appelons "double" de Fiammetta (chap. V) est une femme que l'héroïne suspecte, d'avoir été, elle aussi, la maîtresse de Panfilo.

³¹ Vénus et Tisiphoné apparaissent respectivement dans les chapitres I et VI.

³² BARTUSCHAT (J.), *Boccace et Ovide...*, p. 76.

³³ SEGRE (Cesare), *Strutture e registri nella "Fiammetta"*, in *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 90.

Fiammetta affirme qu'il lui est arrivé de rassembler ses servantes dans sa chambre pour raconter et se faire raconter des histoires. C'est l'occasion pour elle de faire une remarque sur celles que racontent généralement les personnes de basse condition et dont elle dit que, plus elles s'écartaient du vrai, plus elles semblaient avoir la force de la distraire et de la réjouir³⁴. La narratrice souligne ainsi la supériorité de son rang social et définit *a contrario* sa propre histoire qui, donnée comme réelle, est destinée à susciter compassion et soupirs.

La narratrice de l'*Elegia* est douée de la plus grande éloquence. Fiammetta fait usage d'un style élevé, de nombreuses figures rhétoriques et de citations savantes. Le ton qu'elle emploie est des plus solennels. Malgré son profond désespoir, elle n'omet pas de construire des méditations, des apostrophes et des invectives selon les règles fondamentales de l'art de la rhétorique. L'immédiateté expressive n'existe pas dans l'*Elegia*, le sentiment étant toujours filtré par l'opportunité stylistique.

Le monde classique est singulièrement présent, car non seulement Fiammetta cite constamment les textes des poètes latins, mais encore elle cherche à dire sa douleur en se comparant aux héroïnes les plus malheureuses de la mythologie. Et si la citation mythologique est typique du genre élégiaque, le chapitre VIII en offre une forme hyperbolique. On assiste même dans l'*Elegia* au travestissement classique du langage quotidien : l'église est le " temple sacré ", la Toscane est l'" Étrurie ", etc. Nul doute que cette référence constante au monde classique contribue largement à l'ennoblissement, à l'élévation du style. L'*Elegia* étant le fruit d'une culture littéraire extrêmement vaste et profonde, Boccace confie à Fiammetta des connaissances peu réalistes pour une femme de l'époque³⁵. Le style employé par Fiammetta n'est certainement pas *umile*. Il ne s'agit en aucun cas des " propos grossièrement assemblés " déclarées par la narratrice dans le dernier chapitre³⁶. Ces *parole rozzamente composte* indiquent en

³⁴ " ... le quali più erano di lungi dal vero, come il più così fatte genti le dicono, cotanto pareva che avessero maggior forza a cacciare i sospiri e a recare festa a me ascoltante " (*Elegia di madonna Fiammetta*, chap. III, p. 96). Dans la *Genealogia deorum gentilium*, Boccace condamnera les contes de bonnes femmes.

³⁵ MUSCETTA (Carlo), *Giovanni Boccaccio*, Roma-Bari, Laterza, 1986, p. 118 : " Fin da questo prologo vediamo che la lettera è singolarmente artificiosa e colta per una donna del Trecento ".

³⁶ Mario Marti remarque à ce propos : " occorrerà attribuire a 'parole rozzamente composte' un valore preminentemente psicologico, e non solo stilistico (e meno ancora linguistico) " (Introduction..., p. 41).

réalité, dans les intentions de Fiammetta, l'état de souffrance et de prostration dans lequel elle se trouve au moment de l'acte d'écriture.

Fiammetta prend soin d'insister sur le fait qu'elle doit en grande partie son éloquence à Amour et à son amant, qui lui ont enseigné la maîtrise d'une parole essentiellement liée à la simulation :

“ Ô femmes compatissantes, que n'enseigne-t-il pas Amour à ses sujets, et comme il les rend aptes à apprendre toute chose ! Moi, une toute simple jeune femme, tout juste bonne à remuer la langue, parmi mes compagnes, pour exprimer des choses matérielles et sans importance, je recueillis avec une telle affection les façons de parler de cet homme qu'en peu de temps j'aurais surpassé n'importe quel poète dans l'invention et l'expression ; et bien rarement il arriva que je ne sache trouver une réponse adéquate à sa proposition par une histoire inventée de toutes pièces ”³⁷.

Il apparaît que les enseignements de Panfilo et d'Amour ont des répercussions sur les deux niveaux d'énonciation : celui de la narratrice et celui du personnage. Cet apprentissage rapide conduit d'abord Fiammetta à la maîtrise des mécanismes de simulation propres à la littérature, ainsi que des techniques rhétoriques correspondantes. Son amant l'éduque à l'usage artistique et littéraire de la parole. La noble dame fait allusion à une métamorphose radicale, puisque celle qui était tout juste capable de faire usage d'une parole liée à des choses simples et matérielles en présence des ses compagnes est devenue une grande oratrice. Mais cet enseignement a également des répercussions au niveau du personnage. Le mensonge et la simulation sont en effet indispensables à Fiammetta-protagoniste dans sa vie de tous les jours puisque, pour ne pas remettre en cause l'ordre social, elle doit à tout prix cacher les causes de son désespoir³⁸.

³⁷ “ O pietosissima donne, che non insegna Amore a' suoi soggetti, e a che non li fa egli abili ad imparare ? Io, semplicissima giovine e appena potente a disciogliere la lingua nelle materiali e semplici cose tra le mie compagne, con tanta affezione li modi del parlare di costui raccolsi, che in brieve spazio io avrei di fingere e di parlare passato ogni poeta ; e poche cose furono alle quali, udita la sua posizione, io con una finta novella non dessi risposta dicevole ” (*Elegia di madonna Fiammetta*, chap. I, p. 62). Panfilo et Fiammetta sont ici dans le cercle de leurs amis et le jeune homme raconte, sous des pseudonymes, des histoires d'amour qui évoquent la leur.

³⁸ Il semble que le mensonge touche à son paroxysme dans le chapitre V. En effet, lorsque les femmes lui demandent comment sa beauté, auparavant tellement remarquable, a

Dans l'*Elegia di madonna Fiammetta*, protagoniste et narratrice sont séparées par une distance temporelle. Fiammetta-protagoniste s'exprime à l'intérieur de l'histoire qu'elle vit, tandis que Fiammetta-narratrice s'adresse à ses destinataires, les femmes nobles et amoureuses.

L'*Elegia* est une narration ultérieure. La narratrice raconte, en employant le parfait ou l'imparfait, des faits qui appartiennent à son passé. Fiammetta-protagoniste se situe dans un premier temps : le passé, temps des faits, des événements, des différentes phases de l'histoire d'amour. Tandis que la narratrice se situe dans un second temps : le présent, temps de la mémoire et de l'analyse. Protagoniste et narratrice ne viennent à coïncider que dans le chapitre VIII, lorsque le temps de l'histoire rejoint le temps du récit. Compte tenu de cette distance temporelle, la narratrice en sait évidemment davantage que le personnage et, comme nous le verrons plus loin, elle ne cesse de le montrer. Cependant, il convient tout de même de souligner que la narratrice n'a pas, fondamentalement, une autre vérité à offrir que le personnage³⁹. À l'heure où elle écrit, Fiammetta n'a absolument rien résolu, elle n'a pas surmonté, pas évolué, pas progressé. Elle en sait simplement davantage que le personnage sur la manière dont son histoire va évoluer : elle sait que Panfilo va demeurer absent et que sa souffrance va s'éterniser. C'est finalement la seule différence substantielle qui existe entre les deux.

3. La parole rapportée.

La narratrice rapporte les discours des différents personnages au style direct. Mais il faut noter que, la plupart du temps, Fiammetta se limite à faire des auto-citations. Les discours rapportés sont essentiellement des

pu se faner si brutalement, Fiammetta leur répond avec la plus grande habileté, ce qui lui vaut d'être considérée comme une femme pieuse et pénitente : "Manifesta cosa è l'umana bellezza essere fiore caduco, e da un giorno ad un altro venire meno, la quale se di sé dà fidanza ad alcuna, miseramente a lungo andare se ne trova prostrata. Quegli che la mi diede, con passo sordo sottomettendomi le cagioni di cacciarla, se l'ha ritolta, possibile a renderlami, quando gli pur piacesse" (*ibid.*, chap. V, p. 160). Avec un talent rhétorique digne de ser Ciappelletto, elle peut se permettre de dire la vérité avec la certitude que ses propos seront interprétés comme un signe de parfait abandon à la volonté divine. Fiammetta parle naturellement de Panfilo, vraie cause de son comportement, et non de Dieu, comme l'entendent ses interlocutrices.

³⁹ BARTUSCHAT (J.), *Boccace et Ovide...*, p. 86.

monologues et des apostrophes, compte tenu de l'état de solitude profonde qui marque l'existence du personnage. Mais la narration contient également de nombreux dialogues.

On peut distinguer dans l'*Elegia* deux sortes de dialogues. Le dialogue de type communicatif se trouve réduit au minimum⁴⁰, tandis que le dialogue de type persuasif, dans lequel chacun des interlocuteurs développe ses argumentations en équilibrant de différentes manières les éléments rationnels et les éléments rhétoriques, est beaucoup plus fréquent. Nous noterons que dans les dialogues Fiammetta est toujours interlocutrice, ou au moins présente. L'intérêt des dialogues est qu'ils nous permettent d'avoir accès, une fois n'est pas coutume, à des points de vue autres que celui de la noble dame.

Les monologues sont eux aussi de deux types. Il y a d'abord le monologue qui est effectivement prononcé : il arrive en effet à Fiammetta de parler seule à haute voix, même si cela reste relativement rare. Mais il y a également le monologue intérieur, beaucoup plus fréquent dans l'*Elegia*. Nous noterons que les monologues (de même que les apostrophes) sont tous, sans aucune exception, de Fiammetta. Les affinités qui existent entre monologue et apostrophe sont évidentes. En effet, entre parler seul et s'adresser à un interlocuteur absent, la frontière est assez ténue⁴¹. Comme le monologue, l'apostrophe peut être intérieure ou effectivement prononcée. Les "interlocuteurs" de Fiammetta sont nombreux et forment un ensemble des plus hétérogènes.

Fiammetta s'adresse d'abord à des personnes, des êtres humains. Les apostrophes adressées à Panfilo, qui sont évidemment les plus fréquentes, ont tendance à occuper une large place. Mais il arrive également que Fiammetta s'adresse à d'autres personnes, comme son mari ou la femme aimée de Panfilo⁴². Il y a ensuite les apostrophes que Fiammetta adresse à

⁴⁰ SEGRE (C.), *Strutture e registri...*, p. 103 : " ... il dialogo svelto e vivace è limitato al massimo, cioè a quei luoghi dove può dare una nuova spinta alla narrazione : in particolare l'inizio dei capitoli V e VI. Altrimenti le battute sono armoniosamente tornite e rifinite, o sono piccole perorazioni che s'alternano in microtornei oratori ".

⁴¹ *Ibid*, p. 107 : " L'affinità fra monologo e apostrofe (chi parla tra sé può anche immaginarsi d'interpellare un interlocutore assente) è mostrata patentemente dal fatto che le apostrofi, a parte una timida apparizione (III, 10), s'incontrano solo nei capitoli contenenti monologhi ; anche, in modo più sottile, dall'immediato *relais* che s'istituisce tra le une e gli altri ".

⁴² L'apostrophe adressée à cette dernière est sans conteste la plus violente de l'*Elegia* (voir le chap. VI, p. 180).

des forces supérieures, telles la Fortune⁴³, ou encore, ce qui est plus singulier, à la Beauté et au Sommeil. Fiammetta s'adresse également à divers dieux, déesses et divinités. Et l'on remarque à cet égard que dieux païens et chrétiens coexistent dans l'*Elegia*, avec, cependant, une nette prépondérance des premiers sur les seconds. En réalité, Fiammetta n'a pas un interlocuteur divin bien précis, bien défini, ce qui apparaît très clairement dès le prologue, dans son invocation⁴⁴. La complète indifférence religieuse de Fiammetta est un fait assez frappant⁴⁵.

L'apostrophe est également très présente dans l'une de ses variantes, l'auto-apostrophe, qui est vraiment le signe d'un total repli sur soi :

“ Ah, malheureuse, pourquoi désires-tu que Panfilo revienne ici ? Crois-tu pouvoir mieux supporter de près ce qu'il t'est déjà si dur de supporter de loin ? C'est ton malheur que tu désires ”⁴⁶.

Cesare Segre⁴⁷ a mis en évidence la manière dont dialogues, monologues et apostrophes se répartissent entre les différents chapitres. Les deux premiers chapitres, narratifs, contiennent essentiellement des dialogues. Les chapitres III et IV, qui ont une nature essentiellement méditative et introvertie, contiennent en revanche de nombreux monologues. Fiammetta, désormais seule avec elle-même, ne dialogue plus. Dans les chapitres V, VI et VIII, dialogues, monologues et apostrophes s'alternent. Quant aux deux derniers chapitres, ils ne contiennent ni dialogues, ni monologues, ni apostrophes.

⁴³ BARTUSCHAT (J.), *Boccace et Ovide...*, p. 92 : “ L'invocation de forces supérieures a son origine dans l'élégie de type philosophique, avec ses plaintes contre la Fortune. Dans la *Fiammetta* ce mode rhétorique s'étend aussi à d'autres 'interlocuteurs' (la célèbre invocation au sommeil, à la beauté) et devient la marque caractéristique d'un texte qui est un très long soliloque ”.

⁴⁴ “ ... priego, se alcuna deità è nel cielo la cui santa mente per me sia da pietà tocca, che la dolente memoria aiuti, e sostenga la tremante mano alla presente opera... ” (*Elegia di madonna Fiammetta*, p. 28).

⁴⁵ Sur ce point, voir BARDI (M.), *Le voci...*, p. 40 et p. 65-66.

⁴⁶ “ O misera, perché disideri tu che Panfilo qui torni ? Credi tu con maggior pazienza sostenere vicino quello che gravissimo t'è lontano ? Tu disideri il tuo danno ” (*Elegia di madonna Fiammetta*, chap. V, p. 117).

⁴⁷ SEGRE (C.), *Strutture e registri...*, p. 106.

4. La parole de la narratrice.

La narratrice de l'*Elegia* frappe par sa présence. En effet, la fonction purement narrative se trouve assez réduite, car les fonctions extra-narratives⁴⁸ occupent une place très importante. Fiammetta ne se contente pas de raconter son histoire ; elle intervient de différentes manières pour la commenter et la juger à la lumière du présent. Cette caractéristique de l'*Elegia* est largement liée au genre autobiographique⁴⁹.

On peut d'abord observer dans la *Fiammetta* une dialectique constante entre le passé, dans lequel s'inscrit l'histoire d'amour, et le présent, temps de la mémoire et de l'analyse. Le passé est continuellement rapporté au présent, il est systématiquement apprécié à la lumière du présent. Les deux plans temporels sont constamment juxtaposés⁵⁰. La narratrice ne peut s'empêcher d'anticiper sur la suite des événements et de faire allusion à l'état dans lequel elle se trouve au moment où elle écrit. La conséquence est qu'elle ne ménage absolument aucun suspens : dès le *prologo*, nous savons de quelle manière son histoire est destinée à évoluer. À titre d'exemple, nous pouvons citer un passage du chapitre II :

“ Hélas! mes paroles, arrachées par je ne sais quel esprit, furent véritablement, je le vois bien maintenant, prémonition et annonce du futur ”⁵¹.

La notion de temps présente dans l'*Elegia* est une notion de temps comme durée, et non comme développement. Comme nous l'avons souligné plus haut, le personnage de Fiammetta ne connaît pas d'évolution, pas de progression, il reste totalement figé dans le désespoir. La narratrice connaît la durée de sa souffrance et ne peut s'empêcher d'y faire sans cesse allusion. L'instrument formel à travers lequel cette conscience de la durée est exprimée est la juxtaposition et la coordination entre temps verbal au passé

⁴⁸ GENETTE (G.), *Figures III*, Éditions du Seuil, 1972, p. 261-263.

⁴⁹ Ce procédé est présent, par exemple, dans les *Confessions* de Saint-Augustin. Sur ce point, voir les observations de BARDI (M.), *Le voci...*, p. 22.

⁵⁰ SURDICH(L.), *L' "Elegia di madonna Fiammetta"...*, p. 199.

⁵¹ “ Ohimè ! che le mie parole, non so da che spirito pinte fuori, furono del futuro e agurio e verissime annunziatrici, come io ora veggio ” (*Elegia di madonna Fiammetta*, p. 69).

et temps verbal au présent⁵². La narratrice dit ainsi dans le chapitre V, en parlant de Panfilo :

“... autant de fois qu’il *revenait* et qu’il *revient* à mon esprit, autant de fois il *m’était* et *m’est* cause de souffrance : ce que ne mérite pas, Dieu le sait bien, le grand amour que je lui *porte* et lui *ai porté*”⁵³.

Le registre allocutoire est omniprésent dans l’*Elegia*. Il n’est pas rare, en effet, que Fiammetta interpelle directement son public. Et, dès le prologue, Fiammetta prend soin de définir celui-ci, non seulement dans ce qu’il doit être, mais encore dans ce qu’il ne doit absolument pas être. Fiammetta choisit de s’adresser exclusivement aux “nobles dames” qui, de surcroît, sont amoureuses. Car elles seules seront capables d’éprouver, à son égard, de la compassion⁵⁴.

Fiammetta instaure une sorte d’échange entre elle-même et son public. D’un côté, elle espère que les femmes qui liront son récit compatiront à ses souffrances, de l’autre elle juge que son histoire sera utile pour les femmes. Elle insiste en effet à plusieurs reprises sur la fonction d’exemple négatif de son histoire⁵⁵. Il convient de souligner que, dans le chapitre IX, le public féminin est l’objet d’une distinction interne. Fiammetta distingue deux types de femmes : celles qui auront tendance à rire de son histoire et celles qui éprouveront à son égard de la compassion. De plus, elle isole la figure de sa rivale, possible amante de Panfilo⁵⁶. Nous noterons que c’est encore à ce

⁵² SURDICH(L.), *L’“Elegia di madonna Fiammetta”*..., p. 216 : “Il tempo che, nella commedia e la tragedia si indirizza e viene come attratto, nel suo svilupparsi, dall’esito felice o dalla conclusione catastrofica, nell’elegia, genere letterario senza soluzione, testo ‘aperto’ per suo peculiare statuto, si fissa in un sistema bloccato di compresenza di passato e presente, nell’ossimorico ‘flusso immobile’ della durata”.

⁵³ “... tante volte quante a mente mi *tornava* e *torna*, tante di nuova malinconia *m’era* ed è cagione : il che, come Iddio sa, non merita il grande amore ch’io gli *porto* e *ho portato*” (*Elegia di madonna Fiammetta*, p. 137). C’est nous qui soulignons.

⁵⁴ “... mi piace, o nobili donne, ne’ cuori delle quali amore più che nel mio forse felicemente dimora, narrando i casi miei, di farvi, s’io posso, pietose” (*ibid.*, *prologo*, p. 27).

⁵⁵ “E così ad un’ora a voi m’obligherò ragionando e disobligherò consigliando, ovvero per le cose a me avvenute ammonendo e avvisando” (*ibid.*, chap. V, p. 107).

⁵⁶ Sur ce point, voir NATALI (Cecilia), *La ‘diceria di madonna Fiammetta’, in Boccaccio e le controfigure dell’autore*, Roma, L’Aquila, 1990, p. 82.

public féminin que sera adressé le *Décameron*, avec la différence essentielle que cette fois, ce ne sera plus une femme, mais un homme, qui parlera directement aux femmes, sans avoir recours à aucun intermédiaire.

Les hommes, en revanche, sont tous exclus explicitement et violemment du circuit communicatif, et ce, dès le prologue :

“ Et je ne me soucie aucunement que mes propos ne parviennent pas aux hommes ; au contraire, autant que je le peux, je refuse de leur adresser ma parole, puisque la cruauté de l’un d’eux se révèle si dure à mon encontre que, imaginant que les autres lui ressemblent, je verrais poindre chez eux un sourire de dérision plutôt que des larmes compatissantes ”⁵⁷.

Fiammetta insiste encore sur cette exclusion dans le dernier chapitre, mais cette fois, elle apporte un tempérament à l’exclusion globale des hommes, en isolant la figure de Panfilo. Fiammetta adresse à son amant un message analogue à celui adressé à sa rivale. Dans le *Décameron*, les hommes ne seront exclus que de manière implicite. Quant au *Corbaccio*, il sera purement et simplement adressé au destinataire inverse, puisque ce sont les femmes qui se trouveront violemment exclues du circuit communicatif⁵⁸. On est loin, comme le remarque Francesco Bruni⁵⁹, du prologue et de l’épilogue du *Filocolo*, où conseils et exhortations étaient équitablement distribués aux jeunes gens des deux sexes.

Considérée dans son ensemble, l’*Elegia* se présente comme un long discours de la narratrice à ses lectrices et confidentes. Mais il arrive très fréquemment que les femmes se trouvent interpellées directement. Avec le registre allocutoire, on se trouve dans une zone qui est clairement au-delà des événements, une zone de réflexion, de commentaire et d’autodéfense, dans laquelle est constamment annoncée la conclusion malheureuse de l’histoire de Fiammetta. Le registre allocutoire correspond à ce que Gérard

⁵⁷ “ Né m’è cura perché il mio parlare agli uomini non pervenga ; anzi, in quanto io posso, del tutto il niego loro, però che sì miseramente in me l’acerbità d’alcuno si discuoopre, che gli altri simili imaginando, piuttosto schernevole riso che pietose lagrime ne vedrei ” (*Elegia di madonna Fiammetta*, p. 27)

⁵⁸ BOCCACCIO (G.), *Corbaccio*, a cura di Giulia Natali, Milano, Mursia, 1995, p. 307-308.

⁵⁹ BRUNI (Francesco), *Boccaccio. L’invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 219.

Genette appelle *fonction de communication*⁶⁰. Cesare Segre⁶¹ distingue, dans l'*Elegia*, deux types d'allocutions. Il y a celles que l'on trouve au début des différents chapitres (excepté les chapitres VII et IX), dans lesquelles Fiammetta a tendance à récapituler les événements⁶². Il y a ensuite les allocutions que l'on trouve à l'intérieur des cinq premiers chapitres⁶³. Le ton de la narratrice est très différent dans l'un et l'autre type d'allocutions. Dans le premier cas, les femmes sont surtout des auditrices attentives, tandis que dans le second, elles sont plutôt considérées comme des confidentes. Nous noterons que le registre allocutoire, très présent dans les cinq premiers chapitres, s'interrompt presque totalement ensuite, la narratrice s'identifiant désormais à la protagoniste⁶⁴.

D'autre part, Fiammetta insiste beaucoup sur son rôle d'organisatrice du récit. Le matériel narratif qui est en sa possession fait l'objet d'une manipulation littéraire dont elle ne se cache absolument pas. On a affaire, en quelque sorte, à un discours métanarratif : Fiammetta, en même temps

⁶⁰ GENETTE (G.), *Figures III...*, p. 262 : “ À l'orientation vers le narrataire, au souci d'établir ou de maintenir avec lui un contact, voire un dialogue [...], correspond une fonction qui rappelle à la fois la fonction 'phatique' (vérifier le contact) et la fonction 'conative' (agir sur le destinataire) de Jakobson. Rodgers nomme ces narrateurs, de type shandien, toujours tournés vers leur public, et souvent plus intéressés par le rapport qu'ils ont avec lui que par leur écrit lui-même, des 'raconteurs'. On les aurait plutôt appelés autrefois des 'causeurs', et peut-être doit-on nommer la fonction qu'ils tendent à privilégier *fonction de communication* ”.

⁶¹ SEGRE (C.), *Strutture e registri...*, p. 93-94 et 100-101.

⁶² En voici un exemple : “ Mentre che io, o *carissime donne*, in così lieta e graziosa vita, si come di sopra à descrittà, menava i giorni miei, poco alle cose future pensando, la nemica fortuna a me di nascosto temperava li suoi veleni ” (*Elegia di madonna Fiammetta*, chap. II, p. 67). C'est nous qui soulignons.

⁶³ À titre d'exemple, nous pouvons citer un passage du même chapitre : “ Se alcuna di voi fu mai, o *donne a cui io parlo*, alla quale, ferventemente amando, tale caso avvenisse, colei sola spero che possa conoscere la mia tristizia ” (*ibid.* p. 71). C'est nous qui soulignons.

⁶⁴ “ ... la griglia di frasi allocutive, usate per segnare i passaggi tra i vari atteggiamenti mentali e per prenotare il conforto della comprensione e della giustificazione nei momenti critici dell'amore, evidenzia dunque una possibilità di sdoppiamento fra narratrice e protagonista, parallela alla persistenza di dubbi o contrasti nella protagonista stessa ; a questi dubbi e contrasti si sostituiscono, negli ultimi capitoli (messo agli atti il tradimento di Panfilo) atteggiamenti definitivi e senza oscillazioni : la disperazione invitante al suicidio, l'ultima speranza delusa, la smagata chiusura tra i simboli. La narratrice s'identifica con la protagonista, senza il distacco del ricordo ” (SEGRE (C.), *Strutture e registri...*, p. 110-111).

qu'elle écrit, commente l'acte d'écriture. C'est ce que Gérard Genette appelle la "fonction de régie"⁶⁵. Les formules par lesquelles Fiammetta déclare vouloir laisser de côté des épisodes ou les raconter de manière synthétique sont très fréquentes. Les motivations d'un tel raccourcissement sont variées. Il peut arriver qu'un épisode soit impossible⁶⁶, ou encore trop long⁶⁷ à raconter. Il arrive également que Fiammetta juge inutile de relater un épisode, dans la mesure où les femmes amoureuses, de par leur expérience personnelle, sont susceptibles de comprendre ce qui lui arrive sans qu'elle ait besoin de fournir quantité de détails⁶⁸.

Dans le chapitre I, Fiammetta affirme avoir délibérément modifié l'ordre réel de succession des faits, afin de ne pas laisser transparaître la vérité des événements et de ne pas mettre son honneur en péril⁶⁹. Dans le dernier chapitre, elle fait encore allusion à la réorganisation dont le matériel narratif a fait l'objet, puisqu'elle dit, s'adressant à son livre, que sa main, malgré son désarroi, a pu maîtriser ce peu qu'il raconte "en désordre"⁷⁰. Ainsi, Fiammetta ne raconte certains de ses moments avec Panfilo que dans le chapitre V. Le flux linéaire des événements est interrompu par un usage intermittent du *flash-back*, destiné à faire connaître des détails de l'histoire d'amour au moment où celle-ci est déjà terminée. On a affaire à ce que Gérard Genette appelle des analepses complétives⁷¹. On peut y ajouter ,

⁶⁵ GENETTE (G.), *Figures III...*, p. 361-262 : " le second est le texte narratif, auquel le narrateur peut se référer dans un discours en quelque sorte métalinguistique (métanarratif en l'occurrence) pour en marquer les articulations, les connexions, les inter-relations, bref l'organisation interne : ces 'organiseurs' du discours, que Georges Blin nommait des 'indications de régie', relèvent d'une seconde fonction que l'on peut appeler *fonction de régie* ".

⁶⁶ " ... oltre ad ogni potere raccontare da subito e inopinato amore mi trovai presa, e ancora sono " (*Elegia di madonna Fiammetta*, chap. I, p. 40).

⁶⁷ " Quanti e quali fossero in me da questo amore li pensieri nati, lungo sarebbe a tutti volerli narrare ; ma alquanti, quasi sforzandomi, mi tirano a dichiararsi " (*ibid.*, p. 43).

⁶⁸ " Oltre a questa, ancora molte mutazioni in me apparirono, le quali tutte non curo di raccontare, sì perché troppo sarebbe lungo, e sì perché credo che voi, sì come me innamorata, conosciate quante e quali sieno quelle che a ciascuno avvengono, posta in cotal caso " (*ibid.*, p. 45).

⁶⁹ " ... quantunque io scriva cose verissime, sotto sì ordine l'ho disposte che, eccetto colui che così come io le sa, essendo di tutte cagione, niuno altro, per quantunque avesse acuto l'avvedimento, potrebbe che io mi fossi conoscere " (*ibid.*, p. 60).

⁷⁰ " ... a quel poco che narri disordinato, bastò lo 'ntelletto e la mano " (*ibid.*, p. 241).

⁷¹ GENETTE (G.), *Figures III...*, p. 92 : " la première, que j'appellerai analepses *complétives*, ou 'renvois', comprend les segments rétrospectives qui viennent combler

mais sur un autre plan, la révélation de l'infidélité de Panfilo et la nouvelle de la mort du frère de Fiammetta⁷². Il s'agit d'analepses complétives hétérodiégétiques, tandis que les précédentes étaient de caractère homodiégétique⁷³.

Un autre passage nous montre bien que Fiammetta, en même temps qu'elle écrit, réfléchit sur l'acte d'écriture et le commente. Dans le chapitre I, elle nous fait part de l'embarras dans lequel elle se trouve en s'appêtant à raconter les "derniers termes de l'amour". Fiammetta se dit complètement tiraillée entre la pudeur et la volonté de raconter, sans se censurer, tout ce qu'elle a vécu⁷⁴. Nous noterons enfin qu'il arrive à la narratrice de présenter un même fait de deux manières complètement différentes, selon ses dispositions. Il suffit de comparer la manière dont elle raconte ses rendez-vous amoureux avec Panfilo dans les chapitres I et V⁷⁵. Nous seulement la narratrice sélectionne et réorganise le matériel narratif, mais encore elle modèle, transforme, déforme le passé.

II. L'instance littéraire.

1. La voix de l'auteur : une œuvre auto-biographique ?

Dans l'*Elegia di madonna Fiammetta*, l'effacement de l'auteur est presque total. Celui-ci ne fait réellement entendre sa voix que dans le paratexte, soit dans le titre, les indications placées en tête de chaque

après-coup une lacune antérieure du récit, lequel s'organise ainsi par omissions provisoires et réparations plus ou moins tardives, selon une logique narratives partiellement indépendante de l'écoulement du temps".

⁷² NATALI (C.), *La 'diceria' di madonna Fiammetta...*, p. 72.

⁷³ GENETTE (G.), *Figures III...*, p. 91-92 : " les analepses internes que je propose d'appeler *hétérodiégétiques*, c'est-à-dire portant sur une ligne d'histoire, et donc un contenu diégétique différent de celui (ou de ceux) du récit premier [...]. Bien différente est la situation des analepses internes *homodiégétiques*, c'est-à-dire qui portent sur la même ligne d'action que le récit premier".

⁷⁴ " O santissima vergogna, durissimo freno alle vaghe menti, perché non ti parti tu pregandotene io ? Perché ritieni tu la mia penna a dimostrare gli avuti beni [...] ? " (*Elegia di madonna Fiammetta*, p. 65).

⁷⁵ Dans le chapitre V, au moment où elle apprend que Panfilo s'est marié, Fiammetta fait allusion à une sorte de viol dont elle aurait été la victime (*ibid.*, p. 113-114). On a bien du mal à la croire, vu la manière dont elle décrivait le même épisode dans le chapitre I (p. 64).

chapitre et le commentaire final (“ Ici prend fin le livre appelé Élégie de la noble dame Fiammetta qu’elle adresse à toutes les femmes amoureuses ”⁷⁶).

Le titre que l’auteur attribue à son œuvre indique le genre dans lequel elle s’inscrit. Il reste cependant à déterminer sur quelle base et avec quelle valeur Boccace utilise le terme d’*élégie*. Les *Héroïdes*, qui constituent le grand modèle de Boccace pour la *Fiammetta*, sont des *élégies* à double titre : d’une part parce qu’elles sont écrites en distiques *élégiacques*, d’autre part parce qu’elles racontent des expériences douloureuses. Horace, dans sa définition, insistait exactement sur ces deux points. Mais au Moyen Âge, on met surtout l’accent sur le second point, c’est-à-dire le caractère triste de l’*élégie*. Dans le *De vulgari eloquentia*, Dante, après avoir distingué les trois genres de la comédie, de la tragédie et de l’*élégie*, recommande d’utiliser pour cette dernière le style le plus humble : “ S’il semble qu’on doive chanter en style tragique, il faut alors prendre le vulgaire illustre, et par conséquent lier les paroles en forme de chanson. Si l’on doit chanter en style comique, on prendra tantôt le vulgaire moyen, tantôt le plus humble ; et je me réserve de montrer dans le quatrième livre de cet ouvrage la distinction à faire entre ceux-ci. Si enfin l’on chante en style *élégiacque*, il faut prendre seulement le vulgaire le plus humble. ”⁷⁷. Boccace lui-même semble adopter cette définition lorsqu’il parle des *parole rozzamente composte*. Mais en réalité, ses ambitions stylistiques n’étaient certainement pas modestes, bien au contraire⁷⁸. En tant que genre littéraire destiné à des histoires d’amour douloureuses, l’*élégie* ne pouvait que recourir à un registre élevé⁷⁹.

⁷⁶ “ Qui finisce il libro chiamato Elegia della nobile madonna Fiammetta mandato da lei a tutte le donne innamorate ”.

⁷⁷ DANTE, *De vulgari Eloquenzia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Padova, Antenore, 1968, Vol. I, p. 39 : “ Si tragice canenda videntur, tunc assumendum est vulgare illustre, et per consequens cantionem ligare. Si vero comice, tunc quandoque mediocre quandoque humile vulgare sumatur : et huius discretionem in quarto huius reservamus ostendere. Si autem elegiace, solum humile oportet nos sumere ” (II, IV, 6). Pour la traduction française, voir DANTE, *De l’éloquence vulgaire*, traduit du latin par André Pézard, dans DANTE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1965 (coll. La Pléiade), p. 601-602.

⁷⁸ Pour toutes ces observations, voir SEGRE (C.), *Strutture e registri...*, p. 88-89.

⁷⁹ SURDICH (L.), *L’ “ Elegia di madonna Fiammetta ”...*, p. 194 : “ In assenza di un trattatello di grammatica e di retorica del Boccaccio (...) possiamo tentare di determinare noi, dall’interno della testimonianza offerta dalla *Fiammetta*, cosa lo scrittore intendesse per ‘elegia’. Doveva essere, l’elegia, il genere letterario conveniente a storie d’amore dolorose, misere, pietose, sostenuto con una convenzionalità letteraria che ponesse come

Pendant une longue période, les critiques, refusant résolument l'idée de l'origine littéraire de l'œuvre et des personnages, ont eu tendance à interpréter l'*Elegia di madonna Fiammetta* comme un récit de caractère largement autobiographique. La plupart des études consacrées à la question étaient centrées, jusqu'à une époque relativement récente, sur l'identité de Fiammetta-Maria, sur les rapports que l'auteur avait entretenus avec cette femme et sur les raisons psychologiques et les buts pratiques qui pouvaient avoir motivé la composition de l'*Elegia*. Les hypothèses les plus fantaisistes ont ainsi été émises⁸⁰. Cette attitude a été rejetée de manière irrévocable par Vittore Branca, qui a mis l'accent sur les contradictions entre les données biographiques que nous livrent les documents et celles qui émergent de ses œuvres⁸¹.

Cela ne veut pas dire que l'*Elegia* ne contienne absolument aucun élément de caractère autobiographique. Il faut simplement se garder d'une attitude trop rigide et systématique. Si des données de la jeunesse de l'auteur sont présentes dans la *Fiammetta*, elles sont contrefaites et adaptées à un schéma dense d'éléments conventionnels. L'expérience amoureuse s'appuie sur des paradigmes et *topoi* déposés dans la tradition littéraire antique et médiévale, qui peuvent être individualisés et fixés dans leur caractère symbolique et conventionnel⁸². L'auteur s'identifie, au moins dans une certaine mesure, avec Fiammetta, le personnage qu'il fait parler à la première personne. On assiste dans l'*Elegia* à une reprise du mythe affectif et littéraire de la jeunesse napolitaine, mais une telle reprise intervient cette fois sous un angle tout à fait original : l'autobiographisme n'est plus projeté sur un ou plusieurs personnages objectifs, comme dans les œuvres antérieures de l'auteur, mais est confié au personnage qui parle à la première personne. Le passage de la troisième à la première personne n'est pas rectiligne (Boccace qui serait protagoniste et narrateur), mais subit une

punto centrale la finzione della sincerità, e affidato a uno stile che, contrariamente alle proclamazioni di 'umiltà' e 'rozzezza' avesse l'ambizione di un registro alto”.

⁸⁰ Pour les différentes hypothèses émises par les critiques, nous renvoyons à BARDI (M.), *Le voci...*, p. 16-18.

⁸¹ BRANCA (Vittore), *Boccaccio medievale, e nuovi studi sul “Decameron”*, Firenze, Sansoni, 1986, p. 204-205 : “Il contrasto fra dati documentati della vita del Boccaccio e quelli della sua presunta biografia affidata alle opere giovanili si riproduce in forma anche più risoluta per Fiammetta. Nonostante l'apparente dovizia di determinazioni sui suoi natali e sulla sua famiglia, è assolutamente negativo il risultato delle ricerche più accurate nelle genealogie e negli archivi dei d'Aquino.”

⁸² BARDI (M.), *Le voci...*, p. 160.

déviations pour se réaliser dans le personnage de Fiammetta. Alors même qu'il décide d'être sujet du récit, Boccace a une nouvelle fois recours à un personnage qui le représente, personnage qui est cette fois la femme aimée⁸³. Boccace récupère des éléments de sa propre existence amoureuse et fait allusion, à travers le personnage de Fiammetta, à des faits personnels. Pour autant, le texte ne doit pas être interprété, de manière simpliste, comme un document de la douleur de l'auteur trahi et abandonné par la femme aimée. Et on ne peut en aucun cas parler d'identification totale de Boccace avec la figure de Fiammetta⁸⁴.

Par ailleurs, il est certainement possible de voir quelques traces de l'existence de l'auteur dans le personnage de Panfilo. Mais, ici encore, il convient d'être extrêmement prudent. Comme Boccace, l'amant de Fiammetta est florentin. Et comme lui, après un séjour prolongé à Naples, il est contraint de rentrer dans sa patrie pour des raisons touchant à son père. Il faut toutefois souligner que ces raisons sont de nature différente. En effet, le père de Panfilo ne rappelle pas son fils pour des motifs économiques, comme cela est apparemment arrivé au jeune Boccace durant son séjour napolitain. D'autre part, l'*Elegia* ne comportant absolument aucune allusion au fait que Panfilo soit de sang noble, il est fort probable qu'il appartienne à un rang social proche de celui de l'auteur. S'il n'est pas noble, l'amant de Fiammetta parvient tout de même, grâce à ses hautes qualités morales et intellectuelles, à évoluer dans les sphères les plus élevées de la société. C'est en quelque sorte ce qui est arrivé au jeune Boccace alors qu'il se trouvait à Naples. Ces quelques coïncidences ne sont sans doute pas complètement le fruit du hasard.

Boccace part pour Naples en 1327, lorsque son père est envoyé dans cette cité par la compagnie des Bardi, afin de traiter avec la cour napolitaine de financements demandés par le roi Robert d'Anjou. Pour le jeune Boccace, les années passées à Naples sont heureuses et extrêmement riches sur le plan sentimental, humain et culturel. La position privilégiée de son père lui permet d'avoir des contacts avec les milieux les plus raffinés de la ville et même avec la cour angevine. C'est dans cette période que se révèle sa vocation pour les études littéraires et la poésie et qu'il connaît sans doute l'expérience amoureuse la plus significative de sa vie, qu'il célèbrera ensuite dans nombre de ses récits. Dans les dernières années de son séjour

⁸³ SURDICH (L.), L' "*Elegia di madonna Fiammetta*" ..., p. 160.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 161-162.

napolitain, Boccace compose ses premières œuvres. Il est malheureusement contraint de retourner à Florence en 1340-1341, en raison des difficultés financières rencontrées par son père. Le retour de Boccace dans sa patrie se révèle difficile. Florence, qui traverse alors une période de crise économique, politique et culturelle lui fait regretter amèrement les fastes de Naples⁸⁵. C'est donc dans un contexte extrêmement nostalgique que Boccace compose l'*Elegia* en 1343-1344.

Dans le chapitre II, Fiammetta exprime son point de vue sur les villes de Naples et Florence. Au moment où son amant lui annonce qu'il doit retourner dans sa patrie, la noble dame, désireuse de le faire renoncer à cette fâcheuse entreprise, propose une vision très négative de Florence, qu'elle présente comme une cité pervertie. La ville de Naples, à l'inverse, est complètement exaltée⁸⁶. Nul doute que derrière les paroles de Fiammetta, il faille voir l'expression du point de vue de l'auteur. Le point de vue de Boccace apparaît également assez clairement au chapitre V où, en dépit de la douleur de la protagoniste, par-dessus tout se dégage l'atmosphère joyeuse de la ville⁸⁷.

⁸⁵ L'auteur avait affirmé, dans une lettre adressée à son ami florentin Niccolò Acciaiuoli le 20 août 1341 : "... dell'essere mio a Firenze contra piacere niente vi scrivo, però che più tosto con lagrime che con inchiostro sarebbe da dimostrare" (in G. BOCCACCIO, *Opere latine minori*, a cura di A. Massera, Bari, Laterza, 1928).

⁸⁶ "... posto che colà vadi ove nascesti, luogo naturalmente ad ogni altro amato da ciascuno, nondimeno, per quello che io abbia da te udito, egli t'è per accidente noioso, però che, sì come tu medesimo già dicesti, la tua città è piena di voci pompose e di pusillanimità fatti, serva non a mille leggi, ma a tanti pareri quanti v'ha uomini, e tutta in arme, e in guerra così cittadina come forestiera, fremisce, di superba, avara e invidiosa gente fornita, e piena di innumerevoli sollecitudini : cose tutte male all'animo tuo conformi. E quella che di lasciare t'apparecchi so che conosci lieta, pacifica, abondevole, magnifica, e sotto ad un solo re : le quali cose, se io alcuna conoscenza ho di te, assai ti sono gradevoli." (*Elegia di madonna Fiammetta*, chap. II, p. 75-76). C'est nous qui soulignons.

⁸⁷ MUSSINI-SACCHI (M. P.), Introduction..., p. 8 : "... certe descrizioni (esemplare quella della giostra, al cap. V) forniteci ufficialmente da Fiammetta stridono, di fronte al suo dichiarato dolore, per l'impudente opulenza di particolari gioiosi. Le proteste di disperazione della protagonista che – a quanto lei stessa afferma – non riesce a godere di alcuna cosa, per quanto festosa e coinvolgente possa essere, hanno un che di posticcio e non riescono a fungere da filtro, come forse si proporrebbero. L'immagine gioiosa resta intatta nella sua evidenza : la memoria nostalgica del Boccaccio prevale sulla situazione del racconto, con l'esito inevitabile di uno scollamento nella personalità della protagonista".

2. Les modèles classiques.

Mais intéressons-nous à présent aux œuvres, tant classiques que modernes, qui peuvent être considérées comme des modèles, des sources de Boccace pour la composition de l'*Elegia*.

Boccace s'est d'abord inspiré de poètes latins qui ont mis en avant des personnages féminins — en particulier des femmes abandonnées — et leur ont donné la parole. Le premier modèle de Boccace pour la *Fiammetta* est sans aucun doute l'Ovide des *Héroïdes*. C'est Ovide qui a inventé le monologue de femmes se remémorant avec mélancolie ou désespoir leur amour perdu. Les *Héroïdes* ont suggéré à Boccace à la fois le genre, la thématique et les modalités d'énonciation de son œuvre⁸⁸. Des pages entières de la *Fiammetta* sont traduites d'Ovide. Cependant, par rapport à Sénèque, les imitations verbales fidèles sont sensiblement moins nombreuses. Boccace emprunte également à Ovide de nombreux motifs et détails de récits.

Mais au-delà de ces points de convergence, il y a des différences substantielles entre les *Héroïdes* et l'*Elegia*. En particulier, *Fiammetta*, à l'inverse des héroïnes ovidiennes, ne s'adresse pas à son amant cruel mais aux femmes. Cesare Segre⁸⁹ met l'accent sur ce point de divergence et en ajoute d'autres, comme l'introduction de chapitres et la disparition de la fiction épistolaire. Ovide n'est du reste pas seulement présent avec les *Héroïdes*, mais aussi avec nombre de ses œuvres. L'Ovide des *Métamorphoses* est présent pratiquement à chaque fois que *Fiammetta* évoque des personnages mythologiques, c'est-à-dire assez souvent. On trouve également des traces des *Métamorphoses* dans l'apostrophe au Sommeil⁹⁰. Nous noterons enfin que la *Fiammetta* contient également des

⁸⁸ BARTUSCHAT (J.), *Boccace et Ovide...*, p. 76.

⁸⁹ SEGRE (C.), *Strutture e registri...*, p. 92: "L'assunzione della forma prosastica, la dilatazione delle misure, autorizzano il Boccaccio a una partizione in capitoli (assente nelle *Heroides*) che, anche per le didascalie contenutistiche, dà al testo un aspetto di romanzo : d'accordo coll'argomento, vicende che si sviluppano con libera narrativa evadendo dalla concentrazione invocante delle *Heroides*. In più, B. abbandona la finzione epistolare, sostituendo al circuito amante-amato un circuito di complicità affettiva e di partecipazione tra *Fiammetta* e le destinatarie del 'picciolo libretto'".

⁹⁰ BARDI (M.), *Le voci...*, p. 56: "... nella precedente apostrofe al sonno (V) era possibile cogliere la contaminazione di un passo ovidiano (*Metamorfosi* XI) con le litanie del Coro dell'*Hercules furens*, a cui si aggiungeva forse qualche passo delle *Silvae* di Stazio".

allusions aux *Remedia amoris*, à l'*Ars amatoria* et aux *Tristia* (en particulier dans le dernier chapitre).

Un autre modèle particulièrement présent dans l'*Elegia* est Sénèque, avec toutes ses tragédies, et en particulier *Phèdre*. De nombreux passages de la *Fiammetta* sont des réécritures des vers du poète latin. Les emprunts à Sénèque sont, par rapport aux emprunts à Ovide, d'une grande fidélité : il s'agit très souvent de simples traductions. Nous noterons, en particulier, que le dialogue entre Fiammetta et la *balia*, dans le chapitre I, est largement inspiré du dialogue entre Phèdre et sa nourrice⁹¹. De même, le discours que prononce Vénus dans le chapitre I contient de nombreuses réminiscences de *Phèdre*. En réalité, Boccace n'emprunte pas à Sénèque des trames, mais des matériaux verbaux ou, si l'on veut, une certaine rhétorique de l'amour⁹². On retrouve dans la *Fiammetta* la notion d'amour comme fureur irrésistible et destructrice, qui est récurrente chez Sénèque. Le terme de *furor* apparaît fréquemment, en particulier dans le dialogue entre Fiammetta et la *balia* dans le premier chapitre⁹³. Et le fait que " Phèdre furieuse " soit mentionnée deux fois dans le chapitre VIII n'est certainement pas le fruit du hasard. Dans l'*Elegia*, cependant, le " furor " n'est pas de nature tragique, il désigne la perte des forces rationnelles dont est victime l'héroïne. D'autre part, le thème de la luxure qui s'épanouit dans les demeures des riches, déjà présent dans *Phèdre*, est repris dans l'*Elegia*, notamment au chapitre I, dans lequel la *balia* défend cette théorie avec véhémence⁹⁴.

Virgile est également un modèle très présent dans la *Fiammetta*. Boccace se réfère essentiellement au livre IV de l'*Enéide*, dans lequel apparaît la figure de Didon. Parmi les nombreux personnages qu'elle évoque au cours de l'*Elegia*, Fiammetta semble privilégier très largement l'héroïne virgilienne. Elle considère que la douleur de cette femme est plus semblable à la sienne que celle d'aucune autre personne :

⁹¹ Fiammetta dit à la vieille femme : " O cara nutrice, assai conosco vere le cose che narri ; ma il furore mi costringe a seguitare le piggiori, e l'animo consapevole, e ne' suoi disiderii strabocchevole, indarno li sani consigli appetisce ; e quello che la ragione vuole è vin to dal regnante furore. " (*Elegia di madonna Fiammetta*, p. 48). Ces paroles rappellent celles de Phèdre à sa nourrice : " Quae memoras scio / uera esse, nutrix ; sed furor cogit sequi / peiora. Vadit animus in praeceps sciens / remeatque frustra sana consilia appetens " (SÉNÈQUE, *Phèdre*, in *Tragédies*, Texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 1996, tome I, p. 211, 177-80).

⁹² BARTUSCHAT (J.), *Boccace et Ovide...*, p. 79.

⁹³ *Elegia di madonna Fiammetta*, chap. I, p. 48-49.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 49.

“Devant mon esprit se présente avec plus de force qu’aucune autre la douleur de Didon abandonnée, puisqu’il n’est de douleur plus ressemblante à la mienne, je crois, que celle qu’elle éprouva ”⁹⁵.

C’est surtout lorsqu’elle évoque la fin tragique, le suicide, que Fiammetta a tendance à s’identifier à l’héroïne virgilienne⁹⁶. Mais Fiammetta, à l’inverse de Didon, se résignera à rester en vie, après avoir échoué dans sa tentative de suicide. Et elle continuera à souffrir... Johannes Bartuschat⁹⁷ insiste sur la distance qui sépare les deux héroïnes : “Par la comparaison constante avec l’héroïne virgilienne Fiammetta essaie de se construire un destin d’une dignité épique. Elle se sent trahie par Vénus comme Didon ; elle veut mourir comme Didon. Mais Fiammetta ne possède pas la grandeur tragique de Didon et les événements contredisent constamment cette vision ‘littéraire’ de son destin. [...] Mais si Fiammetta sait ne pas posséder la grandeur tragique de Didon, elle croit la dépasser par sa douleur ”.

Les *Métamorphoses* d’Apulée, les *Silvae* de Stace, certaines œuvres de Lucain et la *Consolatio Philosophiae* de Boèce sont certainement d’autres textes dont Boccace s’est inspiré pour l’*Elegia*. Mais nous ne nous attarderons pas sur ces sources, secondaires par rapport à celles que nous venons d’évoquer.

3. Les modèles modernes.

S’agissant des sources modernes, on trouve d’abord dans la *Fiammetta* des références évidentes à la *Vita Nova*. Les deux ouvrages racontent le commencement et l’évolution d’un amour s’inscrivant dans un cadre citadin. Boccace reprend de nombreux motifs et images de l’œuvre de Dante, en particulier dans le premier chapitre, dans lequel Fiammetta raconte sa rencontre avec Panfilo. Cesare Segre⁹⁸ insiste sur les analogies

⁹⁵ “Viemmi poi dinnanzi con molta più forza che alcuno altro il dolore della abbandonata Dido, però che più al mio simigliante il conosco quasi che altro alcuno ” (*ibid.*, chap. VIII, p. 223).

⁹⁶ “Ecco, quella cagione che la sidonia Elissa ebbe d’abandonare il mondo, quella medesima m’ha Panfilo donata, e molto piggiora ” (*ibid.*, chap. VI, p. 191).

⁹⁷ BARTUSCHAT (J.), *Boccace et Ovide...*, p. 91.

⁹⁸ SEGRE (C.), *Strutture e registri...*, p. 104 : “... la *Vita Nova* è presente in tutta la struttura della *Fiammetta*, non solo perché narra anch’essa l’inizio e lo sviluppo d’un

structurelles entre les deux œuvres. Par ailleurs, comme nous l'avons souligné plus haut, dès le début de l'*Elegia*, nous avons l'impression que tout est déjà consommé, nous savons déjà comment va finir l'histoire de Fiammetta. Les lecteurs de l'*Elegia* réapprennent à la fin ce qu'ils savaient depuis le début : Panfilo a abandonné Fiammetta, il ne revient pas. Il en va exactement de même dans la *Vita Nova*, compte tenu du décalage chronologique entre poèmes et prose⁹⁹. Mais au-delà de ces analogies, il y a entre les deux œuvres un changement radical de perspective. En effet, dans l'*Elegia*, on n'assiste pas, comme dans la *Vita Nova*, à la transformation intérieure du personnage, et on n'assiste pas non plus au passage à une conception de l'amour comme *caritas*, moyen pour parvenir jusqu'à Dieu.

Boccace a certainement récupéré également, pour la composition de la *Fiammetta*, des éléments du *De Amore*. Dans le traité d'André le Chapelain, le caractère extraconjugal de la passion amoureuse est valorisé : il ne saurait y avoir de véritable amour dans le mariage. La relation entre Fiammetta et Panfilo rentre évidemment dans ce cadre. D'autre part, le mari de Fiammetta est doué de toutes les vertus, et seul un principe énoncé par André le Chapelain peut justifier la préférence de la noble dame pour Panfilo. Par ailleurs, on retrouve dans l'*Elegia* l'idée de l'amour comme passion instinctive et irréductible déjà exprimée dans le *De Amore*, de même que l'absolue nécessité de garder l'amour caché. On peut encore ajouter que Panfilo a des qualités qui correspondent aux "cinq atouts" qu'André le Chapelain juge nécessaires pour se faire aimer, comme un beau physique, la facilité de parole, la richesse¹⁰⁰.

Mais si l'on retrouve dans l'*Elegia* des éléments présents dans le *De Amore*, il existe cependant entre les deux œuvres de nombreux points de divergence. Boccace a tendance à s'écarter du système courtois. En effet,

amore, per quanto diverso, ma per l'estensione che già vi hanno gli elementi immaginativi, i monologhi, i sogni, le apparizioni, e persino le immaginarie tenzoni tra il protagonista e personificazioni varie (Amore ecc.)".

⁹⁹ Sur ce point, voir SINGLETON (Charles), *Saggio sulla Vita Nova*, traduction de G. Prampolini, Bologna, Il Mulino, 1968, p. 15 : " Fin dal principio sappiamo che Beatrice è morta. Ma non appena entriamo nel racconto, la vediamo, fanciulla vestita di rosso, apparire per la prima volta al giovanissimo poeta che subito se ne innamora. Poi la vediamo quando gli riappare nove anni più tardi e lo saluta ; e attraverso molteplici avvenimenti la seguiamo fino alla sua morte prematura. Il cerchio si chiude : alla fine riapprendiamo quanto avevamo appreso all'inizio "

¹⁰⁰ LE CHAPELAIN (André), *Traité de l'amour courtois*, introduction, traduction et notes par Claude Buridant), Paris, Klincksieck, 1974, I, 6, p. 62.

selon André le Chapelain, la femme avant d'offrir son amour, doit s'assurer de la fidélité et de la valeur de son amant. Or, dans l'*Elegia*, il n'y a qu'une très brève allusion au service amoureux : dans le premier chapitre se consomme le passage, qui devrait être graduel, de l'*innamoramento* à la possession réciproque des amants. Fiammetta ne prend nullement la peine de mettre son amant à l'épreuve. Elle n'est absolument pas la femme altière de la tradition courtoise, même si sa passion n'est pas non plus le triomphe de la pure sensualité. En outre, les types de comportement préconisés par André le Chapelain pour mettre fin à un amour (tels les mensonges et l'infidélité) ne parviennent pas à atténuer la passion de Fiammetta. En réalité, pour Fiammetta, le code courtois n'est plus suffisant. Elle doit avoir recours à un comportement non codifié : d'où le désespoir et la tentative de suicide¹⁰¹.

Si l'influence du *De Amore* sur l'œuvre de Boccace ne fait aucun doute, il est cependant inévitable de percevoir le contraste entre un code qui cherche à prendre en compte toutes les possibilités, à expliquer les jeux, les expédients, tels qu'ils se répètent fatalement pour tous les amants, et l'histoire unique, imprévisible et ouverte de Fiammetta. On a affaire à deux points de vue incomparables : l'un de description et de codification, l'autre d'évocation d'une passion¹⁰².

Parmi les autres sources modernes de Boccace pour la composition de l'*Elegia*, nous pouvons également citer le *Pamphilus* (comédie élégiaque médio-latine, anonyme, probablement composée au XII^e siècle), le *De diversitate Fortunae* d'Arrigo da Settimello (pour la thématique de la Fortune) et les romans français (en particulier *Tristan et Iseult*). Il apparaît ainsi que Boccace a utilisé, pour la composition de l'*Elegia*, de nombreux textes, aussi bien classiques que modernes, avec le dessein de les combiner et de les fondre dans une structure unitaire¹⁰³.

¹⁰¹ Cf. BARDI (M.), *Le voci...*, p. 45-51 et BARTUSCHAT (J.), *Boccace et Ovide...*, p. 91-92.

¹⁰² BARDI (M.), *Le voci...*, p. 51.

¹⁰³ BATTAGLIA (S.), *Il significato della Fiammetta...*, p. 662 : “ ... le voci di Seneca e Ovidio e Lucano e del *Pamphilus* sono riassorbite e rinnovate in una modernità di sensi che assicurano alla *Fiammetta* un'assoluta autonomia stilistica ”.

4. La place de la parole féminine.

Dans l'*Elegia di madonna Fiammetta*, l'auteur fait, comme nous l'avons vu, une large place à la parole féminine. Qu'en est-il dans les autres œuvres de Boccace, qu'elles soient antérieures ou postérieures à la *Fiammetta* ? Nous nous contenterons ici de proposer quelques pistes, qui pourront utilement être explorées ultérieurement.

Dans le célèbre épisode des questions d'amour (*Filocolo*, IV), Boccace utilise pour la première fois le motif de la joyeuse *brigata* de jeunes gens qui, dans un jardin splendide, passent les heures les plus chaudes de la journée à "converser joyeusement" (*ragionare festeggevolmente*). C'est une femme, Fiammetta, qui propose qu'elle-même et ses compagnons s'adonnent à cette activité et en fixe les modalités. C'est encore à Fiammetta, élue reine, que revient le privilège de se prononcer sur les questions d'amour proposées par les différents membres de la *brigata*. Nous noterons que la *brigata* du *Filocolo* est de composition majoritairement masculine, puisqu'elle ne compte que quatre femmes, tandis que les hommes sont au nombre de neuf.

Le motif de la *brigata* est ensuite repris dans la *Comedia delle ninfe fiorentine*. C'est encore une femme, Lia, qui propose que chacune des nymphes raconte ses amours, en prose et en vers. Cette fois, la parole féminine est largement prépondérante au sein de la *brigata* : seules les femmes racontent leur histoire. Toutefois, c'est un homme, le berger Ameto, qui a le privilège de diriger la discussion. Nous noterons que les femmes sont au nombre de sept, exactement comme les devisantes du *Décameron*.

Dans le *Décameron*, la présence de la parole féminine n'est pas aussi exclusive que dans la *Fiammetta*. De plus, personnage et narratrice ne coïncident absolument jamais. L'auteur laisse toutefois une large place à la parole féminine, puisqu'elle est omniprésente non seulement au niveau de la *cornice*, mais encore dans les nouvelles. L'auteur confie la responsabilité du *novellare* à une *brigata* de composition majoritairement féminine. En effet, les femmes sont au nombre de neuf, tandis que les hommes ne sont que trois. C'est encore une femme, Pampinea, la plus âgée parmi les devisantes, qui propose que le *novellare* constitue l'activité privilégiée de la *brigata*. Et c'est toujours Pampinea qui décide, dans un souci de répartition parfaitement égalitaire du pouvoir, que la fonction de *principale* doit être assumée successivement par chacun des devisants pendant une journée entière. Les devisantes, qui sont toutes "de sang noble", se distinguent par

leur éloquence, leurs capacités oratoires, leur aptitude à l'argumentation et à l'usage de la raison.

On peut remarquer que certains éléments se retrouvent dans les trois *brigate* dont nous venons de parler. D'une part, l'initiative du *novellare* ou du *ragionare* est toujours féminine. D'autre part, le choix de cette activité est motivé, dans tous les cas, par la volonté de passer les heures les plus chaudes de la journée d'une manière à la fois utile (il s'agit avant tout de fuir l'oisiveté ou l'ennui) et agréable (insistance sur le *diletto*).

La libération de la parole féminine à laquelle on assiste dans les nouvelles du *Décameron* est étroitement liée à une libération des femmes sur le plan sexuel, qui trouve son fondement dans la valorisation des forces de la nature. La parole des femmes se présente sous les aspects les plus divers : du *motto* au long discours, de la parole rusée et mensongère mise en œuvre dans le cadre de la *beffa* au discours de revendication, de la confidence à la parole publique, des propos qui provoquent le rire à ceux qui suscitent la compassion. Les nouvelles laissent une large place à une parole féminine intelligente, utile et pertinente. Nous ne nous attarderons pas ici sur la parole féminine telle qu'elle se présente dans le *Décameron*. Nous nous attacherons simplement à mettre en évidence quelques différences fondamentales qui existent entre Fiammetta et les personnages féminins que l'on peut rencontrer dans les nouvelles.

On remarque d'abord que dans le *Décameron*, il n'y a pas, à une exception près¹⁰⁴, de femmes trahies et abandonnées par leur amant. Cela est assez surprenant s'agissant d'un ouvrage qui tend à prendre en compte un large éventail de situations auxquelles l'être humain peut être confronté. Le *Décameron* ne manque pas, en revanche, de femmes qui sont confrontées à la mort de leur amant. Les femmes qui, comme Fiammetta, trompent leur mari, sont très nombreuses dans le *Décameron*. Cependant, à l'inverse de l'héroïne de *L'Elegia*, dont le mari semble avoir toutes les vertus, ces femmes ont souvent la malchance d'être mal-mariées, qu'elles soient affublées d'un mari jaloux, simple d'esprit, trop vieux, homosexuel ou encore de condition sociale indigne de la leur. Cela a évidemment des répercussions au niveau du sentiment de culpabilité, présent chez Fiammetta, absent en revanche chez les femmes du *Décameron*. Il faut dire que le discours sur les forces d'amour et les droits naturels, qui permet de légitimer le comportement de nombreuses femmes, est embryonnaire dans

¹⁰⁴ Le personnage de Ninetta, dans la nouvelle IV 3.

l'*Elegia*, tandis qu'il est omniprésent et amplement développé dans le *Décaméron*. Nous noterons de même que Fiammetta correspond exactement à la définition de la femme *savia* présente dans le *Décaméron* : la femme *savia* est celle qui trompe son mari en s'efforçant d'opérer avec discrétion, afin que son honneur, ainsi que celui de son mari, ne se trouve pas compromis. Mais une telle définition est absente, ou à peine esquissée, dans l'*Elegia*.

D'autre part, la plupart des femmes qui vivent des histoires malheureuses dans le *Décaméron* finissent par se suicider ou par mourir de chagrin. Elles ne restent en aucun cas, comme Fiammetta, figées dans le désespoir. La question des pleurs, des larmes, mérite également de retenir notre attention. Il est en effet intéressant de comparer la manière dont ils sont traités dans l'*Elegia* et dans les nouvelles d'inspiration élégiaque, en particulier celles de la quatrième journée¹⁰⁵. Le thème des pleurs est présent, essentiellement mais pas exclusivement, dans les nouvelles IV 4 (Ghismonda), IV 5 (Lisabetta) et IV 6 (Andreuola). On peut constater que les pleurs, les larmes, correspondent toujours, dans ces nouvelles, à un hommage rendu à un amant mort qui est destiné à cesser assez rapidement. En outre, ils sont souvent plus ou moins explicitement définis comme inutiles¹⁰⁶. On remarque également que, dans le *Décaméron*, les pleurs sont toujours racontés et ne s'expriment pas avec les formes du discours direct. Toute forme de lamentation a en réalité, dans ce texte, une position subordonnée et secondaire. Les pleurs ont tendance à laisser rapidement la place à l'action. Dans la *Fiammetta*, en revanche, les larmes et les pleurs envahissent l'entière narration. La sphère des personnages féminins du *Décaméron* est celle de l'action, tandis que la sphère de Fiammetta est celle des lamentations.

Le *Corbaccio*¹⁰⁷ est un ouvrage très frappant par rapport à la production antérieure de Boccace, au point de pouvoir être considéré comme une véritable palinodie. D'une part, cet ouvrage fortement misogyne n'est rien d'autre qu'une longue, ennuyeuse et violente invective contre les femmes, d'autre part, la parole féminine n'a cette fois pas la moindre place.

¹⁰⁵ Sur ce point, voir les observations de BARDI (M.), *Le voci...*, p. 78-83.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 81-83.

¹⁰⁷ Selon la datation traditionnelle, le *Corbaccio* aurait été écrit en 1354-1355, mais une hypothèse plus récente situe sa composition autour de 1365 (Pour la datation du *Corbaccio*, voir MARTI (M.), *Introduzione* à BOCCACCIO (G.), *Opere minori in volgare...*, p. 50 et BATTAGLIA RICCI (L.), *Boccaccio...*, p. 228-232).

Un passage, en particulier, nous éclaire sur le statut de la parole des femmes dans cette œuvre. Le protagoniste-narrateur raconte qu'il a déclaré son amour à la veuve aimée en lui envoyant une lettre, mais qu'il n'a reçu en réponse qu'un écrit bref, grossier, insuffisant dans l'*elocutio*, et au contenu largement escompté¹⁰⁸. Le protagoniste-narrateur est déçu : il porte un regard négatif sur la veuve, qui se trouve expulsée de la narration. La *reprobatio amoris* trouve en quelque sorte son origine dans l'inadéquation rhétorique de la femme¹⁰⁹. Avec le *Corbaccio*, Boccace retire brutalement aux femmes la parole qu'il leur avait donnée dans ses œuvres antérieures.

*

Nous nous sommes efforcée de mettre en lumière les rapports qu'entretiennent auteur, narratrice et protagoniste dans l'*Elegia di madonna Fiammetta*.

L'auteur choisit de s'effacer complètement pour laisser la parole à une femme. Cette attitude, consistant à permettre à une femme d'accéder à la parole littéraire, est tout à fait novatrice même si, comme nous l'avons souligné, Boccace pouvait s'appuyer sur un précédent de taille : les *Héroïdes*. Une œuvre comme la *Fiammetta* constitue à bien des égards une innovation remarquable par rapport à la tradition littéraire¹¹⁰.

Il semble que Boccace ne pouvait conférer un privilège de cette envergure qu'à Fiammetta, figure féminine qui déjà dominait, directement ou indirectement, nombre des ses œuvres antérieures. Déjà louée pour son éloquence et son goût pour la littérature dans les œuvres précédant l'*Elegia*, la noble dame se distingue ici par sa culture, vaste et profonde, et se révèle une grande oratrice. On assiste à une sorte de renversement des rôles, puisque jamais auparavant la noble dame ne s'était trouvée dans cette situation de femme trahie et abandonnée. Jamais non plus Fiammetta n'avait eu une place aussi importante, aussi exclusive que dans l'*Elegia*. L'auteur

¹⁰⁸ “ A questa lettera seguitò per sua risposta una piccola letteretta, nella quale, quantunque ella con aperte parole niuna cosa al mio amore rispondesse, pure, con parole assai rozzamente composte e che rimate pareano, e non erano rimate, sì come quelle che l'un piè avevano lunghissimo e l'altro corto, mostrava di disiderare di sapere chi io fossi ” (*Corbaccio*..., p. 39-40).

¹⁰⁹ BARDI (M.), *Le voci*..., p. 101.

¹¹⁰ À cet égard, voir BATTAGLIA (S.), *Il significato della “ Fiammetta ”*..., p. 663.

lui consacre pour la première et dernière fois un livre entier, qui ne parle que d'elle, et dans lequel on n'entend que sa voix.

Dans l'*Elegia*, Fiammetta se trouve investie d'un double rôle, puisqu'elle est non seulement l'héroïne, mais encore la narratrice. Protagoniste et narratrice sont séparées par une distance temporelle et ne viennent à coïncider qu'au début du chapitre VIII, lorsque le temps de l'histoire rejoint le temps du récit. Il y a dans l'*Elegia* un double niveau d'énonciation, puisque le personnage s'exprime à l'intérieur de l'histoire qu'il vit (en particulier dans des monologues, apostrophes et auto-apostrophes, compte tenu de l'état de solitude profonde qui marque son existence), tandis que la narratrice s'adresse à ses destinataires, les femmes nobles et amoureuses qui seront capables d'éprouver à son égard de la compassion. La narratrice ne se contente pas de raconter son histoire. Elle intervient très fréquemment, et de différentes manières, pour la juger à la lumière du présent et commenter l'acte d'écriture : d'où une dialectique constante entre passé et présent, l'importance du registre allocutoire, et les déclarations de manipulation du matériel narratif.

Tout à fait caractéristique de l'*Elegia* est le fait que, malgré la distance temporelle, la narratrice n'a pas, fondamentalement, une autre vérité, un autre regard à offrir que le personnage. Fiammetta ne connaît pas d'évolution, pas de progression, elle reste totalement figée dans la souffrance. La seule différence substantielle qui existe entre protagoniste et narratrice est que cette dernière a connaissance de faits que le personnage ignore encore. Elle sait que Panfilo va demeurer absent, elle sait aussi qu'elle ne va pas mourir, elle a conscience de l'exténuante durée de sa souffrance. L'histoire de Fiammetta n'a pas d'issue, elle ne se conclut pas. L'héroïne n'a droit ni à une fin tragique (sa tentative de suicide se solde par un échec), ni à une fin heureuse puisque Panfilo ne revient pas. Fiammetta dit d'ailleurs dans le chapitre IX, s'adressant à son livre : “ Ô mon petit livre, sorti *presque* de la sépulture de ta dame... ”¹¹¹.

Quant à la question de la parole féminine dans l'ensemble de l'œuvre de Boccace, elle mériterait, il nous semble, de faire l'objet d'une étude spécifique. En effet, la *Fiammetta* n'est pas un cas isolé dans la carrière de Boccace. La parole féminine est singulièrement présente dans nombre de ses œuvres, qu'elles soient antérieures ou postérieures à l'*Elegia*. Il s'agirait de

¹¹¹ “ O piccolo mio libretto, tratto *quasi* della sepultura della tua donna... ” (*Elegia di madonna Fiammetta*, p. 238. C'est nous qui soulignons.

comprendre l'évolution que connaît la parole féminine dans l'œuvre de l'auteur Boccace, jusqu'au revirement surprenant que constitue le *Corbaccio*. Au début de la carrière littéraire de Boccace, la *brigata* est vraiment un lieu privilégié pour la parole féminine. C'est dans le *Filocolo* que l'on assiste à la naissance du motif de la *brigata* de jeunes gens qui passent les heures chaudes de la journée à *ragionare*. Ce motif est ensuite repris, avec quelques variantes, dans la *Comedia delle ninfe fiorentine*, puis dans le *Décameron*. Au fil des œuvres, on assiste à une évolution de la *brigata* dans le sens d'une féminisation. Minoritaires dans le *Filocolo*, les femmes deviennent largement majoritaires dans la *Comedia* et dans le *Décameron*. Avec l'*Elegia di madonna Fiammetta*, la parole féminine sort complètement du cadre de la *brigata*. Boccace s'efface avec humilité pour permettre à une femme d'être à la fois l'héroïne de l'amour et la narratrice. La présence de la parole féminine devient exclusive. Toute l'attention est désormais concentrée sur Fiammetta. Mais la parole qui s'exprime ici est une parole élégiaque, exclusivement liée aux larmes et aux lamentations. Dans le *Décameron*, on assiste en revanche à une véritable libération de la parole féminine. Celle-ci cesse de s'inscrire dans la sphère des lamentations pour passer, très clairement, dans celle de l'action. Les femmes que l'on rencontre dans les nouvelles dépassent rapidement le moment des larmes. La parole devient l'instrument privilégié de leurs revendications.

Chloé BOURBON