

## **Vers la forme de la nouvelle :** **La *Comedia delle ninfe fiorentine* de Boccace**

La *Comedia delle ninfe fiorentine* fut composée à Florence entre 1341 et 1342 alors que Boccace n'avait pas encore trente ans. Le texte se présente sous la forme de cinquante chapitres d'inégale longueur alternant prose et poésie (celle-ci en *terza rima* dantesque). L'auteur annonce d'emblée, dès le premier chapitre, qu'il entend dans sa *Comedia* traiter du thème de l'Amour : " Amour [...], maître et règle du bien vivre humain, libère le cœur de ses disciples de la négligence, de la lâcheté, de la dureté et de l'avarice " <sup>1</sup>. S'adressant aux amants en général, Boccace voudrait, par une œuvre divertissante, alléger leur souffrance et leur redonner espoir <sup>2</sup>. Il dédie plus particulièrement son texte, dans l'ultime chapitre, à un ami florentin, Niccolò di Bartolo del Buono, afin de l'aider à supporter la souffrance causée par l'éloignement de la femme qu'il aime.

La trame principale de l'œuvre raconte l'histoire d'un jeune et fruste berger du nom d'Ameto qui s'éprend d'une nymphe appelée Lia et se retrouve finalement métamorphosé par l'amour. Le récit est entièrement centré sur ce personnage comme l'indiquera explicitement l'un des titres appliqués ultérieurement au texte : *Il Ninfale d'Ameto*.

La diégèse peut être résumée ainsi : Ameto, berger et chasseur à ses heures vit entre l'Arno et le Mugnone. Un jour qu'il aperçoit un groupe de nymphes se baignant dans un fleuve, il tombe amoureux de l'une d'elles, Lia. Il se met alors à suivre les jeunes femmes dans l'espoir de revoir l'objet

---

<sup>1</sup> " Amore [...] del ben vivere umano maestro e regola, purga di negligenza, di viltà, di durezza e d'avarizia li cuori de' suoi seguaci " (in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1964, chap. I § 7 p. 680).

<sup>2</sup> Chap. I § 12 et 13.

de son désir. Lors d'une fête donnée en l'honneur de Vénus, Ameto retrouve sa bien-aimée en compagnie de six autres comparses. La "compagnie" (*brigata*) va s'asseoir dans un pré ombragé en attendant que se calme l'ardeur du soleil et les sept nymphes, ayant confié à Ameto la présidence de la séance, décident de se raconter leurs histoires d'amour. Elles présentent leurs récits comme des exemples destinés à édifier le jeune homme. Il entend ainsi l'histoire de Mopsa et Affron, Emilia et Ibrida, Adiona et Dioneo, Acrimonia et Apaten, Agapes et Apiros, Fiammetta et Caleone et enfin Lia et lui-même, Ameto. Au fil des récits il admire et désire successivement chacune des nymphes. Vénus se fait ensuite entendre. Ameto est purifié par Lia et métamorphosé par les nymphes, si bien que "subitement, il lui semble s'être transformé d'animal en homme"<sup>3</sup>.

Deux axes thématiques majeurs peuvent être mis en évidence : la veine pastorale et la veine allégorique. En effet, Boccace situe la totalité de l'histoire dans un environnement champêtre, cependant il dépasse les schémas traditionnels de la représentation du monde pastoral et le topos du *locus amoenus* en situant sa description d'une nature agréable, accueillante et sereine, peuplée de dignes bergers et de nymphes gracieuses dans les collines des environs de Florence. Ce procédé sera réexploité par la suite dans le *Décameron*. De plus, Boccace ajoute à cette thématique pastorale une dimension allégorique de tradition médiévale. Les nymphes sont une projection de l'Amour et personnifient dans le même temps les vertus chrétiennes, cardinales et théologiques<sup>4</sup>. Cependant ce recours à l'allégorie reste extérieur et instrumental : le caractère ou le comportement des nymphes ne correspondent guère aux vertus qu'elles sont censées incarner, il s'agit avant tout d'une correspondance numérique entre les sept personnages féminins et les sept vertus.

Malgré la richesse de sa composition, la *Comedia* doit l'essentiel de sa fortune critique à son rapprochement avec le *Décameron*. Elle fut du reste surnommée au XVI<sup>e</sup> siècle "picciolo *Decameron*". D'une manière générale, ce récit constitue l'ébauche du système de représentation de l'auteur qui s'affinera et s'affirmera, entre 1348 et 1351, par l'écriture de

---

<sup>3</sup> " ... brevemente d'animale bruto uomo divenuto essere gli pare " (chap. XLVI, § 5, p. 829).

<sup>4</sup> Ainsi Mopsa (la sagesse) aime-t-elle et sauve-t-elle Affron, l'insensé ; Emilia (la justice) aime et transforme quant à elle Ibrida, l'orgueilleux ; Adiona (la tempérance), Dioneo, l'apathique ; Agapes (la charité), Apiros, le glacial ; Fiammetta (l'espérance), Caleone, le désespéré et Lia enfin (la foi) aime Ameto, le sauvage.

son chef-d'œuvre. En effet, de même que les histoires d'amour des nymphes ont un destinataire privilégié, Ameto, qui préside la réunion, de même, dans le *Décameron*, un membre de la *brigata* se voit quotidiennement choisi pour tenir le rôle de roi ou reine.

On constate de plus que l'unité thématique de la *Comedia* – les sept récits traitent d'un même sujet – préfigure celle du *Décameron* – les nouvelles racontées par les membres de la *brigata* doivent correspondre au thème du jour, seul Dioneo obtient le privilège de ne pas se soumettre à cette règle. Enfin, s'inspirant d'un texte célèbre du Moyen Âge, intitulé *Le livre des sept sages de Rome*, l'auteur met en place dans la *Comedia* un système de récits encadrés par une *cornice* : l'histoire d'amour d'Ameto et de Lia qui se conclut par la métamorphose du protagoniste. Ce dispositif sera repris de façon plus systématique et aboutie dans le *Décameron* puisque le point de départ et la justification des cent récits sera l'épidémie de peste qui frappe Florence en 1348 : dix jeunes gens, dont sept jeunes femmes, représentation sociale du public auquel l'auteur s'adresse<sup>5</sup>, seront contraints de quitter la ville pour échapper à ce fléau et durant leur retraite passeront le temps en se racontant des histoires.

Ainsi l'intérêt de la *Comedia* n'apparaît dans toute sa plénitude qu'à la lumière du *Décameron*. Après une rapide analyse de la narration dans l'*Ameto*, nous étudierons la nature des récits présents dans l'œuvre : constituent-ils déjà des nouvelles au sens du *Décameron* ? Qu'ont-ils de commun avec cette forme de récit et en quoi s'en distinguent-ils ? A travers ces questionnements nous nous efforcerons de mettre en évidence l'évolution de l'écriture boccacienne entre la *Comedia* qui, malgré sa grande érudition, se présente par de nombreux aspects comme une œuvre prototypique, voire inachevée et le *Décameron*, composé seulement sept années plus tard. En effet, si les récits de la *Comedia* ne constituent pas des nouvelles à proprement parler, ils préfigurent cependant ces dernières par plusieurs aspects.

#### **D) La narration**

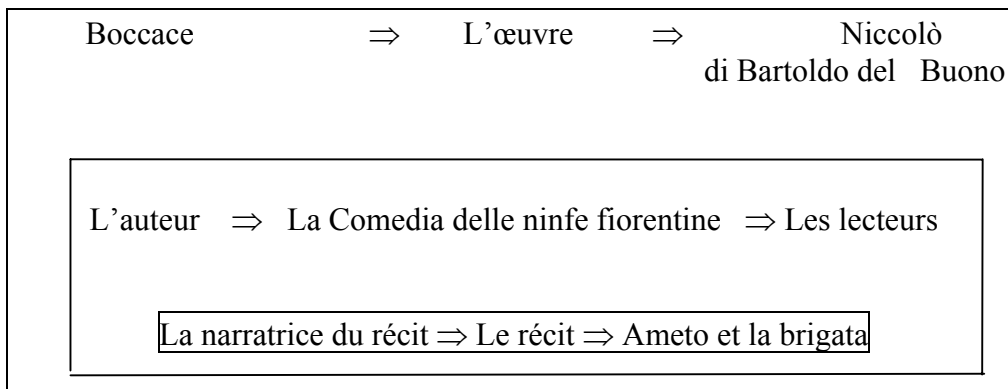
La *Comedia delle ninfe fiorentine* peut être caractérisée par sa structure gigogne qui fait apparaître différents niveaux narratifs emboîtés les

---

<sup>5</sup> Par delà leurs différences (les sept nymphes et le berger appartiennent à l'univers pastoral alors que les sept nobles dames et les trois jeunes hommes du *Décameron* font partie du monde florentin contemporain), les deux *brigata* renvoient l'une et l'autre à une honnête société.

uns dans les autres. Tout comme dans le *Décameron*, la narration est constituée par un récit enchâssant, ou *cornice*, qui contient plusieurs récits enchâssés. Chaque niveau narratif correspond à une relation entre un narrateur et un ou plusieurs narrataires.

La structure narrative générale enchâssée peut être synthétisée ainsi<sup>6</sup> :



↑  
Narrateurs

↑  
Récits

↑  
Narrataires

### ***Premier niveau narratif***

Ce niveau correspond à celui qui unit l'auteur à son public, défini à la fin du premier chapitre qui tient lieu d'introduction. Il s'agit des amoureux en général : “ Aussi, que ceux qui aiment écoutent ; je n'ai cure des autres ”<sup>7</sup>. L'auteur dit aussi dans ce même chapitre s'être inspiré de son amour pour une femme qui reste cependant mystérieuse. Le public reste donc peu précis, contrairement au destinataire privilégié, clairement défini dans le dernier chapitre, un ami florentin, dont l'auteur espère ainsi alléger

<sup>6</sup> Ce type de représentation s'inspire de Jaap Lintvelt, “ Modèle discursif du récit encadré ” in *Poétique* n° 35, Paris, Seuil, 1978. Lintvelt distingue p. 352-366 les trois instances qui constituent des plans différents de la communication littéraire : 1. auteur concret – lecteur concret ; 2. auteur abstrait – lecteur abstrait ; 3. auteur fictif – lecteur fictif.

<sup>7</sup> “E però chi ama ascolti ; degli altri non curo ” (chap. I, § 14, p. 681).

la peine. Le projet général qui guide l'écriture est à la fois de divertir et de redonner espoir à ceux qui ne croient plus en l'amour<sup>8</sup>.

Dans le *Décameron*, les destinataires sont apparemment plus clairement définis, mais aussi moins nombreux puisque le public privilégié est le beau sexe ; cependant la matière de la *Comedia* restreint de façon plus radicale les destinataires potentiels de l'œuvre à un public principalement florentin, très cultivé et érudit. En effet les allusions mythologiques multiples tirées d'Ovide, Virgile ou Théocrite, les références aux œuvres de Dante et Pétrarque, l'usage d'un langage métaphorique, les périphrases ainsi que les énigmes des noms de famille des personnages supposent un fonds de culture commun entre auteur et lecteurs et créent une connivence avec le public.

Ce premier niveau narratif peut être divisé en deux plans :

— *plan métanarratif*

L'auteur y présente son œuvre, l'introduit puis la conclut. Il s'ouvre sur l'incipit : “ *Ici commence la Comédie des nymphes florentines* ”<sup>9</sup> et se clôt sur ces mots : “ *La Comédie des nymphes florentines prend fin* ”<sup>10</sup>. Ne couvrant que quatre chapitres, il se caractérise par conséquent par sa brièveté. Le chapitre I constitue une introduction du thème de l'amour, le chapitre II, en vers, est un hymne à l'amour hors narration, le chapitre XLIX propose un résumé en vers de l'histoire d'Ameto et le chapitre L constitue la conclusion proprement dite.

Ce plan métanarratif, également présent dans le *Décameron*, bénéficie cependant d'un traitement plus développé puisqu'il comprend le *Proemio*, l'introduction à la quatrième journée dans laquelle l'auteur répond à ses détracteurs, la *Conclusion dell'autore* ainsi que les rubriques qui introduisent chacune des nouvelles et offrent aux lectrices destinataires de l'œuvre un résumé partiel et subjectif de la nouvelle narrée qui doit les guider dans leurs lectures.

— *plan de la corniche ou récit-cadre*

Il est lui-même constitué de trois sous-parties.

La première s'étend du chapitre III au chapitre XVII : Ameto rencontre Lia, en tombe amoureux, tente de la revoir et la retrouve en compagnie d'autres

---

<sup>8</sup> Chap. I, § 13, p. 681.

<sup>9</sup> “ *Qui comincia la Comedia delle ninfe fiorentine* ” (formule qui précède le premier chapitre).

<sup>10</sup> “ *Compie la Comedia delle ninfe fiorentine* ” (formule placée au terme du cinquantième chapitre).

nymphes lors des festivités organisées en l'honneur de Vénus. Elle prend fin avant le début des récits des nymphes.

La deuxième comprend d'une part les chapitres XX, XXV, XXVIII, XXXI, XXXIV, XXXVII, c'est-à-dire les transitions entre les récits des différentes nymphes dans lesquelles Ameto émet son jugement sur le récit entendu et passe le relais à la narratrice suivante, et de l'autre les chapitres XIX, XXIV, XXVII, XXX, XXXIII, XXXVI et XXXIX consacrés aux chants à la gloire de la déesse que les nymphes honorent et succèdent à leurs récits.

La troisième partie regroupe les chapitres XL à XLVIII : elle correspond à la purification d'Ameto et à sa métamorphose ; elle s'achève lorsque le personnage comprend après coup le sens profond des récits qu'il a entendus. Par comparaison, dans le *Décameron*, le plan du récit-cadre correspond à l'*Introduzione* dans laquelle Boccace décrit les ravages de la peste sur la ville de Florence et la fuite des dix jeunes gens hors les murs de la cité, aux introductions et conclusions des dix journées qui illustrent leur déroulement structuré par un certain nombre de rites : l'élection quotidienne du roi ou de la reine, les loisirs, les danses et les chants.

Ce premier niveau narratif constitue la partie la plus importante de la *Comedia delle ninfe fiorentine* puisqu'il recouvre en tout quarante et un chapitres sur cinquante.

### ***Deuxième niveau narratif***

Il correspond aux récits des nymphes et regroupe les chapitres XVIII, XXI, XXIII, XXVI, XXIX, XXXII, XXXV et XXXVIII. Ces histoires bien que s'adressant à l'ensemble de la *brigata* ont pour destinataire privilégié Ameto, comme la première narratrice le souligne<sup>11</sup>.

Dans le *Décameron* ce second niveau narratif correspond au plan des cent nouvelles. Si dans cette œuvre les récits illustrent des thèmes qui diffèrent d'un jour à l'autre, dans la *Comedia* les histoires des nymphes sont toutes centrées sur le thème de l'amour. Les narratrices racontent comment leurs soupirants ont été civilisés et éduqués par le sentiment amoureux qu'elles ont réussi à susciter en eux. Dès lors chaque intervention est en quelque sorte une mise en abyme du récit premier, l'histoire du jeune berger Ameto, métamorphosé par ce noble sentiment.

---

<sup>11</sup> Chap. XVIII, § 1, p. 724.

L'ensemble de la narration peut, de plus, être scindé en trois grands blocs qui constituent les trois grands moments du récit. La première partie (chap. I à XVI) est un ensemble à part entière au sein duquel on trouve le préambule de l'auteur, la mise en place de la *cornice* ainsi que le début de l'histoire d'Ameto (ce dernier rencontre Lia, en tombe amoureux et cherche à la revoir. Cette nouvelle rencontre aura lieu au moment des fêtes données en l'honneur de Vénus, alors que les nymphes décident d'occuper l'après-midi à se raconter leurs histoires). La seconde partie (chap. XVIII à XXXIX) correspond au sept récits proprement dits, aux chants des nymphes ainsi qu'aux transitions entre les différentes histoires. La troisième et dernière (chap. XL à L) relate l'épisode de la métamorphose d'Ameto et comprend aussi la conclusion de l'auteur.

L'analyse détaillée des récits des nymphes (XVIII-XXXIX) fait de plus apparaître un troisième niveau narratif dans quatre cas sur sept. Dans le récit d'Emilia sont enchâssés deux autres récits : la déesse Vénus raconte brièvement comment elle a recueilli le jeune Ibrida devenu orphelin et l'a éduqué, puis Ibrida explique à la nymphe l'origine de son prénom et comment il a abandonné sa bienfaitrice Vénus pour Minerve ; dans celui d'Adiona c'est la déesse Pomone qui prend la parole et raconte son histoire en remontant à l'Âge d'or, une autre parenthèse est consacrée au récit, fait par Dioneo, de sa propre histoire ; le récit de Fiammetta comporte également un troisième niveau narratif consacré uniquement au récit de Caleone que son amour fou pour la nymphe a poussé à s'introduire dans le lit matrimonial de celle-ci en l'absence de son époux afin de la conquérir ; de même le récit de Lia présente lui aussi un troisième niveau mais qui n'est consacré au récit fait par une déesse ou par le jeune homme épris de la nymphe comme dans les cas précédents, mais par Achemide, personnage de la première partie du récit qui relate la création de la ville de Florence dont il est le fondateur.

Ce troisième niveau narratif présente par conséquent une variété tant des narrateurs que des narrataires.

La structure narrative de la *Comedia delle ninfe fiorentine* peut cependant être considérée comme plus simple, plus élémentaire, que celle du *Décameron* : la forme des récits enchâssés - le nombre des niveaux narratifs est identique dans les deux œuvres - y est malgré tout moins élaborée. Alors que dans le *Décameron*, chaque niveau est parfaitement distinct et fonctionnalisé, ce n'est pas le cas dans la *Comedia* : ainsi le plan

métanarratif du premier niveau est-il réduit à sa plus simple expression et les commentaires de l'auteur sur son œuvre relèvent uniquement de la topique médiévale ; quant au plan du récit-cadre – l'histoire de la métamorphose d'Ameto – il ne sert pas uniquement à fournir les conditions d'énonciation nécessaires au discours des nymphes (à la différence du *Décameron*), il constitue aussi une sorte de récit prototypique dont les histoires des nymphes ne forment que des variations. De ce fait, deux niveaux qui mériteraient d'être distingués tendent à se confondre dans la *Comedia* alors qu'ils seront totalement distincts dans le *Décameron* voire antithétiques : les récits d'amour ou de farces, par exemple, s'opposent au climat sombre et mortifère de la peste qui frappe la région.

## **II) La diégèse (analyse structurale des récits)**

L'étude menée sur la diégèse de la *Comedia delle ninfe fiorentine* s'est fondée sur le modèle théorique élaboré par Paul Larivaille<sup>12</sup> à partir des travaux de Vladimir Propp<sup>13</sup>, d'Algirdas Julien Greimas<sup>14</sup> et Claude Brémont<sup>15</sup>, communément appelé schéma canonique du récit ou schéma quinaire. Ce modèle permet de mettre à jour les fonctions articulant le récit. En effet, selon Paul Larivaille, tout récit, considéré comme reflet d'un processus dynamique intermédiaire entre deux états, est fondé sur une

---

<sup>12</sup> Paul Larivaille, "L'analyse (morpho)logique du récit" in *Poétique* n°19, Paris, Seuil, 1974.

<sup>13</sup> Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. Points, 1965. Dans cet ouvrage, Propp isole trente et une fonctions qui selon lui constituent le socle commun aux contes populaires.

<sup>14</sup> Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986 réed. 1995. Le sémioticien y réduit le nombre des fonctions proppiennes par couplage, puis définit le récit-conte comme une succession redondante de trois épreuves (l'épreuve qualifiante, l'épreuve principale et l'épreuve glorifiante) comportant chacune cinq fonctions.

<sup>15</sup> Claude Brémont, "La logique des possibles narratifs" in *L'analyse structurale du récit*, *Communications* n°8, Paris, Seuil, 1981. L'auteur définit dans cet article la séquence élémentaire. Cette dernière est, selon lui, constituée de trois phases :

"a) une fonction qui ouvre la possibilité du processus sous forme de conduite ou d'événement en acte

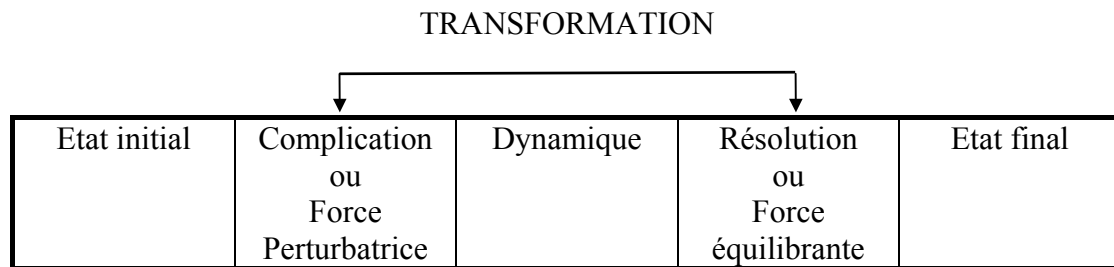
b) une fonction qui réalise cette virtualité sous forme de conduite ou d'événement en acte

c) une fonction qui clôt le processus sous forme de résultat atteint." (p. 66).

Cette triade sera reprise et réélaborée par Larivaille ce qui le mènera à proposer le schéma quinaire.



super-structure en cinq étapes qui, au terme de son analyse, peut être schématisée de la manière suivante :



Ces cinq fonctions peuvent être décrites de la façon suivante<sup>16</sup> :

- L'Etat initial : correspond à un ensemble de relations dans un équilibre plus ou moins stable.
- La Complication : correspond à la modification d'une au moins de ces relations, ce qui crée un état de déséquilibre.
- La Dynamique : correspond à l'action d'un participant à la situation initiale, consistant en une modification des relations locales.
- La Résolution : correspond à l'achèvement de la transformation. Elle aboutit à un résultat local sur les relations directement concernées.
- L'Etat final : constitue un nouvel ensemble de relations stables.

Nous nous limiterons ici aux grands traits de l'étude menée sur la super-structure : chaque récit a été découpé en séquences, en grandes unités diégétiques, et chacune de ces unités en macro-propositions afin de permettre la comparaison de récit à récit et notamment de mettre en évidence les traits distinctifs des récits qui composent la *Comedia*. Ce procédé permet aussi de décrire et de mesurer l'évolution de l'écriture boccacienne, de l'*Ameto* aux nouvelles du *Décaméron*.

---

<sup>16</sup> Claude Cazalé-Bérard, *Stratégie du jeu narratif : Le Décaméron, une poétique du récit*, Centre de Recherches de Langues et Littérature Italiennes n° 33, Université Paris X-Nanterre, 1985, p. 40 à 43.

### Les récits enchâssés

#### - Premier récit : récit de Mopsa

Il présente quatre unités distinctes : le prologue, deux séquences centrales et l'épilogue.

Ce mode de structuration revient dans chacun des récits, avec cependant des variations du nombre des séquences médianes.

Le prologue (qui fournit une caractérisation de la nymphe par l'évocation de son origine) et l'épilogue sont brefs, l'essentiel du développement étant consacré à l'action proprement dite. On note ensuite un déséquilibre important entre les deux séquences centrales qui s'explique par l'importance relative de ces deux sections dans la diégèse. La première séquence, condensée, qui retrace le mariage de Mopsa et où elle passe de l'état de jeune fille heureuse à épouse malheureuse d'un homme d'une grande laideur, ne constitue qu'un épisode mineur, une préparation à la séquence principale, le véritable "nœud" du récit qui illustre pleinement le thème imposé par Lia à la *brigata* au chapitre XVII. Mopsa fait dans cette seconde séquence le récit de son amour pour Affron encouragé par Vénus et de sa double et finalement heureuse tentative de séduction. Elle n'est plus simple Objet soumis à la volonté paternelle comme dans la séquence précédente mais Sujet actif. Affron lui aussi est métamorphosé par l'amour, il a quitté sa "pesante rudesse" (*grave rozzezza*) pour devenir "très raffiné" (*solennissimo*).

#### - Second récit : récit d'Emilia

Ce récit constitue un cas exceptionnel puisqu'il s'étend sur trois chapitres au lieu d'un. Il ne présente pas d'épilogue mais seulement un bref prologue qui informe le lecteur sur les origines de la narratrice suivi de deux séquences. Dans la première, Boccace traite succinctement du mariage de la nymphe, événement antérieur et périphérique par rapport au corps de l'intrigue qui amène Emilia à un état d'équilibre. La séquence principale relate comment Vénus insuffle l'amour à la nymphe et comment celle-ci sauve physiquement et moralement le jeune Ibrida. Il est à la fin du récit sur la voie de la métamorphose et l'amour d'Emilia lui est promis en récompense.

#### - Troisième récit : récit d'Adiona

Nous retrouvons le modèle quadripartite mis en lumière dans le récit de Mopsa. Une fois encore c'est l'intrigue qui en occupe la quasi totalité. La

première séquence qui relate le mariage d'Adiona et Pacifico est minimale car subalterne. Adiona a obéi à la volonté de la déesse Pomone et devient une épouse comblée. Dans la séquence principale, la plus développée, Vénus insuffle l'amour à Adiona qui s'éprend de Dioneo et le séduit en lui promettant l'immortalité en échange de son amour. Il se convertit au culte de Pomone, abandonne sa vie dissolue et apparaît enfin "sobre et rangé" (*sobrio e ordinato*).

- Quatrième récit : récit d'Acrimonia

Ce récit présente une variation par rapport au modèle quadripartite. Vient s'ajouter une séquence précédant celle du mariage : il s'agit de la conversion de la nymphe au culte de la déesse Bellone. Mais là encore toutes les séquences assimilées à de simples péripéties ou actions subalternes sont brèves à l'exception de la troisième qui occupe une place prépondérante dans la diégèse. Acrimonia, mariée et malheureuse, y découvre l'amour en la personne d'Apaten, aidée en cela par Vénus qui veut la punir de son indifférence. Apaten est finalement métamorphosé par l'amour de la nymphe.

- Cinquième récit : récit d'Agapes

Il présente à nouveau quatre parties et les deux séquences enchâssées sont les plus développées, chacune pour un motif différent. La première séquence qui relate l'union malheureuse de la nymphe contient en effet une longue description du vieillard fortuné qui lui est donné en époux et de ses assauts. Agapes est conduite à l'issue de cette séquence "au bord du désespoir" (*quasi a disperazione*). Refusant son sort, la nymphe demande à Vénus de lui venir en aide dans la seconde séquence et, grâce à l'intervention de celle-ci, Agapes et Apiros tombent amoureux. Agapes est désormais heureuse et Apiros métamorphosé.

- Sixième récit : récit de Fiammetta

On trouve dans ce récit une double variation par rapport au modèle, puisqu'il présente cinq parties ainsi qu'un prologue étonnamment étendu et formellement plus complexe (se succèdent le récit mythique de l'édification de Naples, puis l'histoire succincte de Rome et enfin le récit de l'origine obscure de Fiammetta, fille présumée du roi Robert d'Anjou). Les trois sections, qui correspondent à la première séquence (la conversion de la nymphe au culte de la déesse Vesta), à la deuxième (le mariage de

Fiammetta selon la volonté du roi) ainsi qu'à l'épilogue, sont réduites et condensées comparativement à la troisième qui a fonction de séquence principale. Celle-ci relate comment, grâce à l'intervention de Vénus, Fiammetta cède à Caleone qui s'est glissé dans le lit conjugal en l'absence du mari. Fiammetta et Caleone au terme du récit s'aiment et tous deux ont été transformés par l'amour.

- Septième récit : récit de Lia

Il constitue lui aussi un cas atypique, en effet ce récit s'écarte du thème imposé par Lia elle-même au chapitre XVII sans que la narratrice ne fournisse de motif. Cette exception n'est pas sans rappeler le privilège de Dioneo dans le *Décameron* qui s'écarte des thèmes fixés et s'exprime en dernier.

Le récit se divise en trois parties : un très long prologue dans lequel est inclus le récit de la fondation de Florence, ville d'origine de la nymphe, la séquence principale et l'épilogue. Il n'y a cette fois aucun lien entre l'importance diégétique d'un épisode et son étendue, le récit historique dévore l'intrigue et cette digression, qui constitue un exercice de style destiné à mettre en valeur l'érudition et la virtuosité de l'auteur, présente paradoxalement beaucoup plus de variété et de péripéties que l'histoire de la nymphe elle-même. Dans la brève séquence principale Lia raconte comment elle est tombée amoureuse d'Ameto et comment cet amour fut payé de retour. Cette narration fait écho au récit-cadre (*cornice*) dans lequel Ameto tombe amoureux de Lia et la complète, mais Boccace s'est limité à un traitement sommaire afin d'éviter d'alourdir l'œuvre par une redite inutile.

***Le récit enchâssant : la métamorphose d'Ameto (chap.III à XLVIII)***

Ce récit qui met en scène Ameto et son amour pour Lia est globalement hétérodiégétique (c'est l'auteur et non le jeune homme lui-même qui raconte l'histoire), contrairement aux récits des nymphes. Cependant on trouve de nombreuses similitudes avec ces derniers, qui en constituent une forme de mise en abyme et annoncent la métamorphose d'Ameto, en vertu du thème qui y est développé. L'histoire de Lia constitue en fait une anticipation par rapport à la conclusion de l'œuvre, puisque la transformation du jeune berger n'interviendra qu'aux chapitres XL à XLVIII, grâce à l'intervention directe de Vénus.

Le récit enchâssant en tant que tel, qui couvre quarante-six chapitres, ne comporte que deux parties, une séquence narrative et un épilogue. En effet la généalogie d'Ameto, qui s'apparente thématiquement aux prologues des nymphes, est fournie sous forme d'énigme et placée dans le récit de Lia<sup>17</sup>, un bref passage constitue du point de vue fonctionnel la pièce manquante du puzzle. L'épilogue du récit enchâssant frappe également par sa brièveté. En un chapitre est racontée la fin de la journée des récits, c'est-à-dire la séparation de la *brigata* après l'épisode de la métamorphose d'Ameto. En revanche, la partie la plus développée de la *cornice* qui s'étend des chapitres III à XLVII est celle où l'on raconte comment Ameto s'est épris de Lia. La tension de ce récit est faible, le suspense totalement absent. La pauvreté de l'intrigue, tout comme à un niveau inférieur, dans les sept récits des nymphes, cède volontiers la place à un discours didactique ou moral : cela constitue l'une des caractéristiques de l'œuvre. Son importance diégétique est cependant proportionnelle à sa longueur. Ameto est tout d'abord décrit comme un jeune chasseur fruste vivant en harmonie avec la nature, mais entendant Lia chanter près de la rivière, il en tombe immédiatement amoureux et la suit animé par l'espoir de la séduire. Il assiste ainsi, lors des fêtes données en l'honneur de la déesse Vénus, aux récits des nymphes. La résolution correspond à l'apparition de Vénus et à la métamorphose d'Ameto qui lui succède, grâce au concours des nymphes. Celui-ci est dans la dernière phrase totalement transformé grâce à l'amour : " d'animal devenu homme ".

### **Synthèse**

Si l'on excepte les longues digressions concernant la fondation de Naples et de Florence, récit enchâssant et récits enchâssés illustrent fidèlement, au moins dans l'une de leurs parties, le sujet annoncé par Boccace au chapitre I et imposé par Lia au chapitre XVII : l'amour et ses effets bénéfiques. Cette unité thématique pose la *Comedia* comme une préfiguration du *Décameron* ; mais alors que dans les journées à thème, les narrateurs prennent souvent de grandes libertés par rapport au sujet imposé et que la règle journalière souffre toujours l'exception du récit de Dioneo, dans l'*Ameto*, les nymphes se conforment à la volonté de Lia ; et cette homogénéité se retrouve aussi bien dans la trame des récits.

---

<sup>17</sup> Chapitre XXXVIII

En effet, les sept récits des nymphes d'une part et l'histoire d'Ameto d'autre part, racontent comment un homme et une femme en viennent à s'aimer grâce à l'intervention de Vénus et comment le personnage masculin en ressort métamorphosé. Ce thème crée un lien entre récit-cadre et récits enchâssés : l'histoire de chacune des nymphes met en abyme l'histoire d'Ameto et annonce par son contenu l'issue de cette dernière. Le tout forme un ensemble de variations conforme au programme narratif proposé par l'auteur au chapitre I.

De fait, non seulement les sept récits sont construits à quelques exceptions près selon le même schéma : prologue, puis mariage de la nymphe, suivi de la séquence principale et enfin épilogue, mais on retrouve à l'intérieur de ces parties un certain nombre d'éléments communs. Ainsi évoque-t-on systématiquement et successivement dans le prologue l'origine géographique des parents de la nymphe puis l'origine sociale du père de la narratrice<sup>18</sup>. Suit une allusion au mariage des parents ainsi qu'une brève évocation de l'enfance de la nymphe. C'est lorsque la jeune fille atteint l'âge nubile que se termine l'introduction. Cet état marque une étape dans sa vie spirituelle, qui se traduit par la soumission à une divinité (une autre étape sera franchie avec la conversion au culte de Vénus).

Dès lors, chaque narratrice relate systématiquement son hymen. Qu'il soit heureux ou malheureux, celui-ci se présente comme un passage obligé dans l'existence de la jeune femme, un élément incontournable du récit.

Dans la séquence principale, qui fait suite au mariage, Vénus enflamme chacune des narratrices : elle provoque une liaison amoureuse entre ces dernières et de jeunes gens, qui sont à leur tour transformés par les nymphes.

Les récits s'achèvent par un passage conclusif dans lequel la nymphe justifie sa dévotion pour la déesse de l'amour. Ainsi, après chaque variation, où les narratrices expriment leur singularité, on trouve un épilogue fédérateur qui les rassemble dans le culte de Vénus.

Bien qu'il soit discontinu dans son exposition, le récit concernant Ameto montre lui aussi plusieurs similitudes avec celui des nymphes, en particulier dans la présentation du personnage.

---

<sup>18</sup> Respectivement un noble, un fils de tisserand, un ambitieux plébéien, un marchand, un usurier fils de maçons, le roi Robert d'Anjou et enfin un autre noble.

### Vision courtoise de l'amour

La *Comedia* propose au long de ses pages une illustration du thème de l'amour, tel qu'il est présenté dans le projet de l'auteur au chapitre I : " Amour [...], maître et règle du bien vivre humain, libère le cœur de ses disciples de la négligence, de la lâcheté, de la dureté et de l'avarice ". Les sept récits des nymphes ainsi que l'histoire d'Ameto vérifient les effets bénéfiques de l'amour sur les jeunes gens. Cela est particulièrement net dans le cas d'Ameto. Cette conception qui fait du sentiment amoureux un guide pour l'action vertueuse, un remède par lequel l'homme peut guérir de ses vices, s'inscrit parfaitement dans la tradition courtoise<sup>19</sup>. De même, dans chaque récit, l'auteur met en parallèle voire en opposition, le mariage et l'amour, ce qui relève également de cette tradition. Du point de vue structural, le mariage constitue une séquence fermée sur elle-même et isolée du reste ; même après le récit des aventures adultères des nymphes on ne décrit nullement la réaction des maris trompés. Du point de vue de la représentation, on observe que dans le mariage n'entre aucune considération amoureuse, qu'il s'inscrit comme un passage obligé dans la chaîne des événements qui mènent la nymphe de l'enfance à l'âge adulte, et qu'en se mariant la jeune femme ne fait qu'obéir à une loi imposée de l'extérieur. Par contre, ce n'est qu'à l'extérieur du mariage, lors des rencontres fortuites entre les nymphes et les jeunes gens, que s'actualise l'amour véritable. D'Objet, la nymphe devient Sujet, le caractère imprévu des apparitions de Vénus s'oppose aux mariages attendus. Une fois encore, cette conception paraît directement issue de l'amour courtois<sup>20</sup>. Le mariage, qui s'apparente à

---

<sup>19</sup> Moshé Lazar, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1954, p. 26 : " l'amour courtois, source de toutes les vertus (franchise, générosité, humilité, honneur, etc...) est un motif poétique dont on trouve d'innombrables exemples dans la lyrique provençale ".

De même voir André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, trad. Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 58 : "...tous les hommes conviennent qu'aucune action vertueuse ou courtoise ne peut être accomplie en ce monde si à sa source il n'y a pas l'amour." et p. 96 : " Il est clair et évident pour tout le monde que ni l'homme ni la femme ne peuvent être réputés heureux sur cette terre et ne peuvent pratiquer la courtoisie ou accomplir la moindre action bonne sans être inspirés par l'amour " .

<sup>20</sup> Introduction de Claude Buridant au *Traité de l'amour courtois* d'André le Chapelain, Paris, Klincksieck, 1974, p. 24 : " Il va sans dire, dès lors, que l'amour conjugal est radicalement exclu de l'amour courtois et André [le Chapelain] prononce cette exclusion avec vigueur en s'appuyant sur l'autorité de la comtesse de Champagne : "Nous affirmons comme pleinement établi que l'amour ne peut étendre ses droits entre deux époux. Les

une contrainte sociale ayant pour unique but la procréation ou plutôt la perpétuation du mâle, exclut par conséquent l'amour, conçu comme un libre engagement.

Dans les récits des nymphes, on constate que la femme occupe une place radicalement différente, selon qu'il s'agit du mariage ou de l'amour. De ce fait, ces deux modes de relation sont clairement mis en opposition. D'un côté la femme est soumise et asservie, comme l'illustre notamment la relation des assauts nocturnes du vieux mari d'Agapes, de l'autre elle occupe une place élevée, pratiquement celle d'une divinité, comme l'indique par exemple la fin du récit d'Emilia : " Mais je n'imposai à cet être ranimé d'autre loi [...] que d'être, après la déesse, la seule souveraine de son âme " <sup>21</sup>. Cette femme divinisée est déjà présente dans la poésie lyrique, en position de suzeraine. L'amant, quant à lui, doit toujours progresser et se faire plus vertueux <sup>22</sup>. Dans l'*Ameto*, chaque récit met au premier plan cette absolue nécessité. Cependant, bien que la femme soit plus libre en amour que dans le mariage, puisqu'elle peut choisir son amant selon sa convenance, cette liberté n'est pas totale car, finalement, elle ne peut échapper à l'emprise du sentiment amoureux. L'amour constitue une loi impérative à laquelle ni l'homme ni la femme ne peuvent se soustraire sans risquer d'encourir un châtement. Il revêt même un caractère religieux puisqu'on honore la déesse Vénus qui le représente, on la prie et lui rend grâce (les nymphes en conclusion de chacun de leurs récits font allusion à ce rite). Toutefois, ce culte à la déesse ne relève pas uniquement de la mythologie gréco-romaine. A la fin de l'œuvre, l'influence de la théologie chrétienne se fait de plus en plus sensible et notamment dans le discours de Vénus lorsqu'elle apparaît à la *brigata* :

---

amants, en effet, s'accordent mutuellement toute chose gratuitement, sans qu'aucune obligation les pousse. Les époux, au contraire, sont tenus par devoir d'obéir réciproquement à leurs volontés et ne peuvent en aucune façon se refuser l'un à l'autre". Une autre raison déterminante avancée par la comtesse est que l'amour conjugal ne connaît pas la véritable jalousie".

<sup>21</sup> " Ma io niun'altra legge imposi alla rivotata anima se non che [...] dopo la dea io sola nel mondo fossi donna della sua mente " (chapitre XXIII, § 43, p. 741).

<sup>22</sup> André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, trad. Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 91 : Cette exigence est résumée dans la septième règle édictée par le dieu d'Amour au livre I du *Traité de l'amour courtois* : " En obéissant en tout point aux commandements des dames, efforce-toi toujours d'appartenir à la chevalerie d'Amour "



“ Je suis la lumière du ciel unique et trine / principe et fin de toute chose [...] qui me suit n’ira jamais / errant dans un lieu triste et ténébreux / mais me suivra avec joie / dans les éternelles richesses / à lui réservées du jour où je les créai ”<sup>23</sup>.

Il s’agit sans aucun doute ici d’une manifestation synchrétique : la déesse Vénus possède certaines caractéristiques du Dieu chrétien<sup>24</sup>. La morale chrétienne se trouve par conséquent subvertie par cette conception religieuse de l’Amour : l’amour charnel et l’adultère qui, en principe, appellent une condamnation sévère sont prônés dans cette conception.

L’amour s’actualise dans la *Comedia* selon plusieurs degrés : le premier consiste à donner des espérances (comme dans le récit d’Emilia), le second dans l’offre du baiser (récit de Mopsa), le troisième dans la jouissance des embrassements les plus intimes et le quatrième dans l’octroi de toute la personne (récit d’Acrimonia). On retrouve ainsi la distinction qu’André le Chapelain fait entre l’*amor mixtus* et l’*amor purus*<sup>25</sup> et sa préférence pour le second caractère de l’amour courtois. En effet l’*amor mixtus* supprime le désir d’aimer puisqu’il procure la possession alors que le second, en excluant la possession physique et en entretenant indéfiniment le désir, engendre un perfectionnement qui n’a pas de fin. André le Chapelain distingue aussi dans son ouvrage deux types d’amants : l’amant ingénu (*simplex amator*) et l’amant habile et expert (*sapiens et ingeniosus amator*). Le personnage d’Ameto illustre par son parcours ces deux modalités : dans un premier temps, le protagoniste ne ressent d’attirance physique que pour

---

<sup>23</sup> Chapitre XLI, vers 1 à 9 : “ Io son luce del cielo *unica e trina/ principio e fine di ciascuna cosa* :/ [...] chi mi segue non andrà giammai/ *errando in parte trista o tenebrosa*,/ ma con letizia agli angelici rai/ *mi seguirà nelle divizie etterne*, / serbate lor d’allor ch’io le creai ”. C’est nous qui soulignons.

<sup>24</sup> Dans ce bref passage, il est fait clairement allusion à la Sainte Trinité (vers 1), au principe de la création (vers 2), ainsi qu’à l’Enfer et au Paradis. L’amour est une fin en soi, les hommes et les femmes peuvent assurer leur salut en observant sa loi, voir à ce sujet Robert Hollander, *Boccaccio’s two Venuses*, New York, Columbia University Press, 1977, p. 76. Cf. aussi André le Chapelain dans son *Traité de l’amour courtois* (trad. Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 1974). Voir les descriptions de l’enfer et du paradis où les amantes sont envoyées à leur mort (p. 86 à 90) et particulièrement le passage suivant : “ Il est donc bien imprudent d’offenser un tel dieu [le roi d’Amour], alors qu’il est très sage de le servir en toutes choses, lui qui peut récompenser les siens de tels dons et infliger de si terribles tourments à ses contempteurs ” (p. 88).

<sup>25</sup> André le Chapelain, *ibid.*.

Lia, mais à mesure que le récit progresse, il désire également les six autres nymphes de la *brigata* ; dans un deuxième temps, après sa métamorphose, le personnage connaît un amour plus élevé et spirituel.

### **III) Les récits de la *Comedia*, une étape vers la nouvelle**

#### ***Structures narratives***

Le terme de nouvelle pose de nombreux problèmes définitionnels. En effet, selon les pays et les époques, cette notion ne recouvre pas la même réalité.

Si le terme de nouvelle s'est imposé en Europe grâce à Boccace et Cervantès en particulier, ce mode littéraire constitue l'aboutissement d'une longue évolution : ainsi " la *narration*, selon Platon, ou *récit*, le *récit* selon Hérodote et Aristote, ou *histoire*, le *récit confirmé par témoins*, selon le même Hérodote, avant d'être chez Platon un *récit fabuleux* [...] ont-ils [...] préparé, voire accompli dès l'Antiquité la nouvelle, au même titre que la *fabula*, les fables milésiennes, ou que plus tard, durant notre Moyen-Âge, certains dits, lais, fabliaux, *novas*, *exempla*. ”<sup>26</sup>.

Les critères de brièveté ou de vérité communément admis pour définir ce genre sont de plus mis à mal par le *Décameron* où l'on trouve des récits de longueur incomparable comme les nouvelles VI,8 et X,8<sup>27</sup> et Boccace, contrairement à l'usage de l'époque qui voulait que l'on utilise le texte en prose pour rendre compte de la vérité<sup>28</sup> et que l'on réserve la poésie à l'expression de faits imaginaires, est le premier à revendiquer le droit d'écrire des " bavardages " (*ciance*)<sup>29</sup>. Cela ne l'empêche pas de proclamer la véracité de ses nouvelles, en se présentant plutôt comme un scripteur que comme un auteur<sup>30</sup>. Cette protestation est la preuve *a contrario* du caractère fictionnel des histoires du *Décameron*.

<sup>26</sup> Voir l'article d'Antonia Fonyi et René Etiemble concernant la nouvelle dans l'*Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1995.

<sup>27</sup> Respectivement sept et cent dix-sept paragraphes.

<sup>28</sup> Voir en particulier les chroniques.

<sup>29</sup> Cf. la conclusion du *Decameron* (§23, p. 1260).

<sup>30</sup> Marguerite de Navarre, dans le prologue de son *Heptameron*, utilise le même subterfuge. L'auteur définit son projet de la manière suivante : " C'est de n'écrire nulle nouvelle qui ne soit véritable histoire " (*Héptameron*, Paris, Flammarion, 1982, p.47-48). Il est amusant de constater qu'elle tient à se démarquer du Florentin en affirmant précisément son désir de ne raconter que des histoires réellement survenues ; ce qui, une fois encore, ne

En dépit de ces réserves, on peut admettre, avec Daniel Grojnowski, deux critères permettant d'identifier la nouvelle : on parlera de concentration plutôt que de brièveté, de réalisme plutôt que de vérité<sup>31</sup>.

En ce qui concerne la nouvelle italienne à proprement parler, il est malaisé - tant elles sont nombreuses - de repérer les différentes formes qui lui ont donné naissance, comme l'a indiqué Giancarlo Mazzacurati<sup>32</sup>. S'il est peu commode de définir la nouvelle de façon générale et diachronique et si l'on risque de se perdre dans la recherche des sources de la nouvelle italienne telle qu'elle existait au XIV<sup>e</sup> siècle, il est cependant possible de retenir la proposition de Cesare Segre, qui définit la nouvelle à la fois positivement et négativement, par opposition aux formes classiques ou médiévales qui lui ont donné naissance<sup>33</sup>. Hans-Jorg Neuschäfer complète heureusement cette définition<sup>34</sup>.

---

constitue qu'un pacte de lecture puisque bien des récits ne coïncident pas avec cet énoncé (voir Nicole Cazauran, "L'Héptaméron face au Décaméron", in AA.VV. *La nouvelle : Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantès*, Paris, Champion, coll. Unichamp, 1996).

<sup>31</sup> Daniel Grojnowski, *Lire la Nouvelle*, Paris, Dunod, 1993. (p. 16) : "Entre des caractéristiques qui la fixent sans la figer, des avatars qui la font apparaître en des lieux, sous des aspects inattendus, et les écrits des auteurs qui sans cesse la rénovent, la nouvelle est nécessairement affectée d'un coefficient d'indétermination. Elle n'en demeure pas moins toujours *un récit bref destiné à des lecteurs adultes*."

Le plus simple est de clairement distinguer ce qui relève de la *forme* du récit bref et ce qui relève de *modes* variables qui exploitent des contenus de toutes sortes.

- Récit bref, la nouvelle peut compter quelques lignes, quelques pages, ou même quelques dizaines de pages. Plutôt que de brièveté, sans doute doit-on parler de concentration, d'économie de moyens ou d'unité d'ensemble. La "poétique" de la nouvelle [...] éclaire les effets de la concision par l'étude des techniques et de la mise en formes.

- Récit "vrai", la nouvelle emprunte volontiers les voies du réalisme sans qu'on puisse toutefois la réduire à ce qui ne représente qu'un type de récit parmi d'autres : elle transmet fréquemment une "vérité" par des voies fabuleuses et, de fait, tous les "sous-genres" lui sont possibles."

<sup>32</sup> Giancarlo Mazzacurati, dans *All'ombra di Dioneo : tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, Firenze, La Nuova Italia Editrice Scandicci, 1996. Il évoque successivement, p.103-104, les formes du récit bref : *fable, dit, conte, motto*, recueils de *fiori, lai, cantare* populaire, sans compter les épisodes extraits de narrations romanesques ou hagiographiques, et les anecdotes présentes dans les chroniques ou les sermons.

<sup>33</sup> "[...] la novella è una narrazione breve generalmente in prosa (a differenza dal *fabliau*, dal *lai* e dalla *nova*), con personaggi umani (a differenza dalla favola esopica) e contenuti verosimili (a differenza dalla fiaba) ma generalmente non storici (a differenza dall'aneddoto), per lo più senza finalità morali o conclusione moraleggiante (a differenza dall'*exemplum*). Il tipo di narrazione così abbozzato si realizza nella scelta tra vari dilemmi : narrazione orale / narrazione scritta ; strumentalizzazione / libertà inventiva ; inserzione in

Les différences de structures narratives qui existent entre la *Comedia* et le *Décameron* peuvent être mises en lumière en se concentrant sur les deux niveaux narratifs supérieurs et notamment sur le rapport qu'entretient le récit-cadre avec les différents récits internes mais aussi sur les formes et fonctions des récits de niveau inférieur.

Si Boccace a déjà mis en scène dans l'épisode le plus célèbre du *Filocolo* une compagnie de jeunes gens réunis dans un jardin qui discutent en attendant que passent les heures chaudes du jour, on ne saurait y voir l'ébauche d'un récit-cadre. En effet, l'épisode du *Filocolo* ne constitue qu'un passage inclus dans un ensemble plus vaste, un roman étendu et riche en péripéties. De plus, les participants n'échangent pas des histoires mais évoquent la casuistique amoureuse par le biais de treize questions. Au contraire, dans la *Comedia* et dans le *Décameron*, le fait que la *brigata*

---

un *frame*, in una cornice / autonomia", (Cesare Segre, "La novella e i generi letterari" in *La novella italiana*, atti del Convegno di Caprarola, 1988, Roma, Salerno, 1989, p. 48).

<sup>34</sup> H.-J. Neuschäfer, "Boccace et l'origine de la nouvelle : le problème de la codification d'un genre médiéval" in *Genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval : La Nouvelle*, actes du colloque international de Montréal de 1982, publiés par Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano et Pamela D. Stewart, Montréal, Plato Academic Press, 1983. (p. 109) : " Cette étude m'a permis de dégager toute une série d'autres différences par lesquelles la nouvelle se distingue des genres antérieurs qui lui sont apparentés. Résumons par un tableau synoptique ces différences qui sont d'ailleurs étroitement corrélées : à l'univocité se substituent l'ambivalence et l'équivoque, tant en ce qui concerne les acteurs, qui ne sont plus unipolaires mais bipolaires, que pour ce qui regarde le sens de l'événement, qui n'est plus préétabli et incontestable mais qui bien souvent reste contesté. Les normes n'ont plus de validité absolue, au contraire, elles entrent en concurrence et se relativisent mutuellement, le *ou* de l'alternative stricte cédant la place à la casuistique de l'*aussi bien que*. Au lieu du général, la nouvelle souligne le particulier, le cas type est remplacé par le cas d'espèce caractérisé par des circonstances particulières. La règle, le principe et la loi cèdent la place à l'irrégulier, à l'exception, voire à l'événement inouï. Le destin et la providence sont relayés par le hasard et la fortune. La nécessité est supplantée par la liberté : c'est-à-dire les protagonistes ne sont plus les simples représentants d'un sens préétabli et incontestable, mais ils doivent s'affirmer par eux-mêmes et jouissent d'une autonomie insoupçonnée jusqu'alors. Au lieu d'une solution ou d'une véritable conclusion, nous rencontrons souvent dans la nouvelle un résidu insoluble ou une fin en suspens. Et enfin, la nouvelle ne confirme pas par principe un ordre des choses ou une norme, au contraire elle les remet précisément en question dans nombre de cas : nous sommes donc ramenés à la relativité et à la casuistique des valeurs, phénomènes qui apparaissent comme particulièrement caractéristiques de la nouvelle. "

décide de passer le temps en racontant des récits constitue la charpente même de l'œuvre.

Boccace n'innove pas en utilisant un récit enchâssant : comme nous l'avons dit, il s'inspire en particulier du *Livre des sept sages de Rome*, œuvre d'origine orientale qui circule en Europe à partir du XII<sup>e</sup> siècle. Le nombre des sept nymphes, dans la *Comedia*, et des sept narratrices, dans le *Décameron*, constitue peut-être un rappel transtextuel à ce récit.

Au-delà de cette source commune, les deux récits-cadres imaginés par Boccace possèdent de nombreuses ressemblances. Comme nous l'avons vu, l'auteur met en scène dans ses deux œuvres un groupe de sept jeunes femmes. De plus, les lieux se ressemblent : dans les deux cas il s'agit de la campagne proche de Florence. Les devisants racontent leurs histoires durant l'après-midi, à l'ombre, près d'une source. Les personnages féminins dans les deux récits s'adonnent au chant (les nymphes entonnent un chant après chacun de leur récit, alors que les nobles florentines divertissent la compagnie par leurs chants et danses à la fin de chaque journée).

Mais, en dépit de ces points communs, les récits-cadres de la *Comedia* et du *Décameron* ne sont identiques ni dans leur forme ni dans leur fonction.

Dans la *Comedia*, le récit-cadre est constitué par l'histoire d'Ameto et se divise en trois parties. Le protagoniste rencontre la nymphe Lia dont il tombe immédiatement amoureux ; il assiste dans la deuxième partie aux récits des six nymphes et de Lia ; il est transformé par l'Amour ; au terme de cette métamorphose, la compagnie se sépare. Centré sur le personnage d'Ameto, le récit-cadre comporte deux temps forts : la première et la dernière étape de l'évolution du jeune berger. Il illustre sa transmutation de l'état d'homme fruste à celui d'être civilisé, par l'action du sentiment amoureux, comme le souligne Luigi Surdich<sup>35</sup>.

La thématique stilnoviste qui transparait ici est réélaborée par Boccace : l'amour spiritualisé se présente comme la forme la plus élevée du sentiment amoureux. Tout un cheminement spirituel est nécessaire au personnage d'Ameto pour atteindre cet état de plénitude.

Dans le *Décameron*, le récit-cadre du recueil a pour point de départ l'épidémie de peste qui ravagea Florence en 1348. Durant ce fléau, sept jeunes dames et trois jeunes hommes se retrouvent et décident de quitter temporairement la ville et le chaos qui y règne pour se réfugier à la

---

<sup>35</sup> Luigi Surdich, "La *Comedia delle ninfe fiorentine* : la metamorfosi di Ameto", in *La cornice in amore : Studi sul Boccaccio*, Pisa, ETS editrice, 1987, p. 128-129.

campagne. Là, ils décident d'occuper leurs journées en se racontant des histoires pendant les heures chaudes. Au terme de seize journées passées en villégiature et de dix jours de récits, la *brigata* regagne la ville de Florence. Si comme nous l'avons vu, le récit-cadre de la *Comedia* se développe avant et après les récits des nymphes, illustrant ainsi deux moments antithétiques de l'existence du protagoniste, celui du *Décameron* prend toute son importance dans la première partie. En effet, la peste constitue un arrière-plan à l'ensemble de l'œuvre, elle motive à la fois la réunion des jeunes gens, leur départ de la ville, leur choix de passe-temps et bien sûr la liberté de leurs propos, inconcevable hors de ce contexte. Lorsque le nouveau décor est planté ainsi que les conditions du déroulement des journées, le récit-cadre passe au second plan. Les cent récits terminés, la *brigata* rentre à Florence puis se sépare rapidement. Le rôle du récit-cadre dans le *Décameron* est de mettre en place les conditions d'énonciation des différentes histoires, c'est pourquoi il est très développé avant que ne commencent les récits : il constitue une sorte de préambule puis s'efface presque totalement, comme l'a souligné Claude Perrus<sup>36</sup>.

Il diffère par conséquent du récit-cadre de la *Comedia*. Aucun des membres de la *brigata*, contrairement à Ameto, ne subit de transformation au cours du récit, les personnages n'évoluent pas. Le récit-cadre du *Décameron* est par conséquent plus fonctionnel que celui de la *Comedia*. Il constitue un cadre nécessaire au surgissement des nouvelles.

---

<sup>36</sup> Claude Perrus " Le *Décameron* de Boccace ", in AA.VV., *La nouvelle : Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantès*, Paris, Champion, collection Unichamp, 1996. (p.56-57) : "[...] tout en construisant une situation d'énonciation assez improbable (voire utopique), le cadre la motive, sur un plan philosophique, de manière assez forte. Le chaos créé, ou plutôt révélé par la peste (défaite des valeurs sociales et humaines les plus sacrées, impuissance des prières, de la médecine, des conduites devant le fléau) justifie le départ des jeunes gens, l'ouverture d'une parenthèse de quinze jours. Mais l'évocation de l'épidémie n'aurait guère de nécessité 'narrative' si elle ne servait pas à constituer aussi un arrière-plan toujours présent, et nécessaire à l'affirmation de valeurs anciennes ou nouvelles, mais toutes à l'enseignement non pas du 'Memento mori' mais bien du 'Memento vivere'. En même temps, le conditionnement historique des nouvelles est à la fois enregistré et mis à distance - entre parenthèses. "

Enfin, il reflète un usage alors répandu dans les classes aisées, celui des réunions de compagnies. Le récit-cadre de Boccace constitue un reflet de l'époque à laquelle il vit<sup>37</sup>.

Si les récits-cadres des deux œuvres présentent, comme nous l'avons montré, certaines similitudes, on ne saurait en dire autant des rapports qu'entretiennent ces récits-cadres avec les récits de niveaux inférieurs.

Dans la *Comedia*, récit enchâssant et récits enchâssés sont étroitement liés. En effet, le personnage d'Ameto se retrouve au sein de deux niveaux narratifs : le premier niveau dont il est le protagoniste mais également le niveau inférieur puisque le récit de Lia concerne l'histoire d'amour qui les unit. De plus, un rapport de spécularité est établi par l'auteur entre les récits des nymphes - ces dernières relatent la transformation de leurs amants par l'amour - et l'histoire du récit-cadre, dans laquelle Ameto se trouve également métamorphosé par l'amour. Comme l'indique Guido Di Pino<sup>38</sup>, ce rapport de mise en abyme constitue la distinction principale entre les deux œuvres de Boccace.

Les deux niveaux narratifs de la *Comedia* semblent se rejoindre et se confondre<sup>39</sup>.

Dans le *Décameron*, à la différence de l'*Ameto*, récit enchâssant et récits enchâssés sont clairement distincts. Si la *cornice* permet à Boccace de créer les conditions d'énonciation des nouvelles, ces dernières sont thématiquement indépendantes du récit qui les encadre. En effet, aucune d'elles n'évoque directement l'épidémie de peste qui sévit au même moment dans la ville de Florence et qui a causé le départ des jeunes gens. Les narrateurs semblent vouloir fuir le fléau également par la pensée. De surcroît, alors que la *brigata* se trouve à la campagne, la plupart des nouvelles se déroulent dans un cadre urbain. L'atmosphère raffinée du récit-cadre, qui relève du topos du *locus amoenus*, forme l'antithèse de la réalité bourgeoise esquissée par les récits de la *brigata*.

---

<sup>37</sup> Cf. Enrico Malato, "La nascita della novella italiana : un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese", in *La novella italiana*, atti del Convegno di Caprarola (1988), Roma, Salerno editrice, 1989, p. 32-35.

<sup>38</sup> Guido Di Pino, *La polemica del Boccaccio*, Firenze, Vallecchi, 1953, p. 49-50.

<sup>39</sup> Voir à ce propos Antonio Enzo Quaglio, "Introduzione alla *Comedia delle ninfe fiorentine*", in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1964, p. 669.

Enfin, la *cornice*, qui revêt une certaine stabilité, une certaine unité — la *brigata* n'évolue pas entre le moment où elle se constitue et celui où elle se dissout — fournit un contrepoint à l'ensemble des nouvelles, caractérisé par sa diversité. Ainsi, nous pouvons admettre la conclusion de Mario Baratto, pour qui l'invention de la *brigata*, séparée du monde extérieur “ traduit symboliquement la condition de l'écrivain et [...] devient l'instrument par lequel il exprime la poétique unitaire du livre ”. Le cadre traduit “ une attitude globale par rapport à la réalité, tout en permettant une grande variété dans l'expression de cette réalité grâce aux nouvelles ”.<sup>40</sup>

Le critère de la brièveté peut lui aussi être utilisé afin de comparer les récits de la *Comedia* et les nouvelles du *Décameron*. D'une manière générale, la notion de brièveté peut être entendue de deux façons distinctes : en premier lieu, elle correspond au jugement que l'on peut porter extérieurement sur la longueur d'un texte. En second lieu, on peut envisager cette notion, non pas en termes absolus, mais de façon relative, dans le cadre du rapport forme / contenu ; c'est ainsi que Michelangelo Picone développe l'idée d'une efficacité narrative propre à la nouvelle<sup>41</sup>.

Si, d'une manière extérieure et générale, la *Comedia* fait apparaître des récits enchâssés de forme assez brève, ce qui superficiellement pourrait inscrire ces derniers dans la forme canonique de la nouvelle, le critère d'efficacité narrative, de loin le plus pertinent, ne saurait leur être appliqué sans discussion préalable.

Ainsi trouve-t-on, au sein d'un même corpus, des passages que l'on pourrait situer aux deux extrémités d'un axe représentant le degré d'efficacité narrative : les digressions les plus significatives correspondent aux récits de fondation des villes de Naples<sup>42</sup> et de Florence<sup>43</sup> ainsi qu'à la description du Pomonal<sup>44</sup>. Bien que les passages cités occupent une place importante dans les récits enchâssés - à la limite, dans l'histoire de Lia, le passage relatant la création de Florence rejette au second plan le thème principal que la

---

<sup>40</sup> Mario Baratto, *Realtà e stile nel Decameron*, Roma, Editori Riuniti, 1986, p.48. Voir aussi Cesare Segre, *op. cit.*, p. 56.

<sup>41</sup> Michelangelo Picone, “ L'invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione ”, in *La novella italiana*, atti del Convegno di Caprarola (1988), Roma, Salerno editrice, 1989, p. 122-123.

<sup>42</sup> Récit de Fiammetta, chap. XXXV, p. 784 à 787.

<sup>43</sup> Récit de Lia, chap. XXXVIII, p. 803 à 818.

<sup>44</sup> Récit d'Adiona, chap. XXVI, p. 744 à 750.



nymphes est censée illustrer - ils se présentent comme des excursus dans la trame du récit qui les contient. Ils n'ont aucune fonction dans la diégèse. A l'inverse, l'histoire de Mopsa constitue l'exemple type de l'efficacité narrative, chaque passage est en effet fonctionnalisé et sa présence motivée. Boccace trouve ici le rythme narratif qu'il appliquera ensuite dans les nouvelles du *Décameron*.

La *Comedia* semble donc refléter deux tendances contradictoires, qui devaient coexister chez l'auteur à cette étape de sa formation : d'un côté le plaisir d'étaler son érudition par le développement de *topoi* littéraires, de l'autre une aspiration à la concision et à l'efficacité narrative.

La conscience auctoriale de Boccace s'est également forgée progressivement entre la *Comedia* et le *Décameron*. En effet, si dans les deux textes le Florentin commente ouvertement, à la première personne, l'œuvre qu'il est en train d'écrire, ses commentaires relèvent plutôt du domaine de la topique médiévale dans l'*Ameto* alors qu'ils tendent dans le *Décameron* à se présenter comme l'expression originale d'une prise de conscience de l'écrivain, quant à la forme de la nouvelle et à l'art d'écrire ce type de récits.

Dans cette perspective, les termes utilisés par Boccace pour parler de son œuvre sont particulièrement intéressants. Ainsi la *Comedia* n'est-elle désignée qu'une seule fois, dans la dédicace finale, par un terme métaphorique et générique : "rose"<sup>45</sup>. A l'inverse, dans le *Décameron*, on note que l'écrivain désigne, à maintes reprises, non pas l'ensemble de l'œuvre mais les différents récits qui la composent par des termes beaucoup plus appropriés, beaucoup plus précis : dans le *Proemio* il annonce "cent nouvelles ou fables ou paraboles ou histoires"<sup>46</sup> et dans l'introduction à la quatrième journée, il emploie le terme de "nouvelles [...] qui non seulement sont par moi écrites en langue florentine et en prose et sans titre, mais aussi en un style aussi humble et sans art que possible"<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Chapitre L, §3, p. 834 : "[...] prendi questa rosa, tra le spine della mia avversità nata, la quale a forza fuori de' rigidi pruni tirò la fiorentina bellezza [...]"

<sup>46</sup> "... cento *novelle*, o *favole* o *parabole* o *istorie*" (*Proemio*, § 13, p. 8-9). C'est nous qui soulignons.

<sup>47</sup> "... *novelletta* [...] le quali non solamente in fiorentin volgare e in prosa scritte per me sono e senza titolo, ma ancora in istilo umilissimo e rimesso quanto il più si possono" (introduction à la quatrième journée, §3, p.459 à 460).

Dans ces extraits, Boccace ne se contente pas de désigner le *Décaméron*, il fait allusion d'une part à la polygénèse de son œuvre<sup>48</sup>, d'autre part au style utilisé dans celle-ci. Cette démarche traduit une réflexion sur le texte : l'écrivain revendique son écriture et se pose ainsi en *auctor*.

D'autre part, si dans les deux œuvres, Boccace utilise volontiers l'*excusatio*, il le fait de manière sensiblement différente. Ainsi dit-il en parlant de la *Comedia* : “ Et si dans cette [rose] il se trouvait quelque défaut dans le feuillage ou ailleurs, il faut en accuser non la malice mais l'ignorance. ”<sup>49</sup> Il est peu probable, étant donné la démonstration d'érudition et les innombrables références aux textes classiques, grecs et latins, qui parsèment la *Comedia*, que cette formule puisse être interprétée autrement que comme une tactique, par laquelle l'auteur sollicite la bienveillance de son dédicataire, en utilisant le *topos* de la modestie affectée<sup>50</sup>. Dans le *Décaméron*, Boccace répond de façon proleptique à ses détracteurs en conclusion de son œuvre, mais cette *excusatio* est moins un procédé convenu qu'une tentative de modérer par avance les critiques que l'auteur s'attend à recevoir. A la limite, Boccace ne s'excuse pas vraiment, il assume l'imperfection de son œuvre, en tant qu'elle est, avant tout, œuvre humaine : “ Aucun champ ne fut si bien cultivé que l'on n'y trouvât, mélangées aux meilleures herbes, des orties ou des épines ou quelques ronces ”<sup>51</sup>.

Cette position vient une fois de plus corroborer l'idée d'une *auctoritas* boccacienne : l'écrivain est conscient de fonder une nouvelle forme de littérature qu'il défend aussi bien dans l'introduction à la quatrième journée que dans la conclusion du recueil.

Dans la *Comedia*, le métatexte est donc réduit à sa plus simple expression, l'auteur parle de son œuvre et de son travail de composition en termes convenus, empruntés le plus souvent à la topique médiévale (*excusatio*, modestie affectée, dédicace). Bien que certains éléments préfigurent la nouvelle, il n'y a pas encore de mise à distance ou d'essai de théorisation, à

---

<sup>48</sup> Voir ce qu'écrit Giancarlo Mazzacurati (*op.cit.*, p. 106-107) sur les “ sous-genres ” énumérés par Boccace, et mis par lui au service de la “ nouvelle législation qu'il entend donner au récit ”.

<sup>49</sup> “ Nella quale [opera] se forse in fronda o altra parte si contenesse alcun difetto, non malizia, ma ignoranza n'ha colpa. ” (chap. L, §5, p. 835).

<sup>50</sup> E.R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, Paris, PUF, 1956, p. 103-106.

<sup>51</sup> *Conclusione dell'autore*, §16-19, p. 1258-1259 : “ Niun campo fu mai sì ben coltivato, che in esso o ortica o triboli o alcun pruno non si trovasse mescolato tra l'erbe migliori. ”

la différence du *Décameron*, où l'auteur a conscience de fonder une forme littéraire inédite.

### Thématique

Comme nous l'avons vu précédemment, les récits de la *Comedia* sont tous construits sur le même modèle, autour du noyau thématique de l'Amour civilisateur comme le souligne Francesco Bruni<sup>52</sup>. Ce manque de variété diégétique - chaque histoire ne comporte finalement qu'une seule et même péripétie - actualise une vision du monde relativement figée, dans laquelle le destin des hommes dépend plutôt de l'intervention divine que de leur libre arbitre. C'est ainsi que dans chacune des nouvelles "[...] l'apparition de Vénus représente la clé de voûte de l'action, l'incitation à l'amour [...]"<sup>53</sup>.

A l'inverse, le *Décameron* est présenté par Boccace lui-même comme une œuvre dont la matière est particulièrement variée, mêlant des nouvelles plaisantes à de cruelles histoires d'amour et à d'autres événements survenus à diverses époques<sup>54</sup>. Ce caractère polythématique du recueil est en outre souligné par le nombre important et peut-être symbolique des récits qui le composent : le chiffre cent semble indiquer une infinité. De plus, les nouvelles ne se limitent pas à une variété quantitative, elles présentent aussi d'importantes variétés formelles.

L'auteur met parallèlement en place une organisation textuelle signifiante : chaque journée est en effet consacrée à un thème distinct de celui des autres journées. Cela correspond à une volonté de tirer un enseignement de cette variété sur le plan de la morale comme l'a montré Vittore Branca<sup>55</sup>. Le *Décameron* entend représenter la multiplicité des comportements humains face à la variété des épreuves rencontrées. Les destins individuels illustrés par le recueil soulignent, au contraire des récits de la *Comedia*, l'importance du libre arbitre.

---

<sup>52</sup> Francesco Bruni, *Boccaccio : l'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 204.

<sup>53</sup> Antonio Enzo Quaglio, "introduzione alla *Comedia delle ninfe fiorentine*", in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1964, volume II, p. 674.

<sup>54</sup> "Nelle quali novelle piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti si vederanno così ne' moderni tempi avvenuti come negli antichi [...]" (*Decameron*, Proemio, §14, p. 9).

<sup>55</sup> Vittore Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze, Sansoni, 1986, p. 169.

Ainsi, la variété semble être un critère capital pour distinguer ontologiquement les deux œuvres. En effet, la réduction d'un même modèle dans la *Comedia* semble obéir à un dessein illustratif de Boccace : l'auteur poursuit un objectif didactico-exemplaire, qui se traduit par l'adoption d'une forme relativement figée. Dans le *Décameron*, l'écrivain adopte une démarche inverse, en appliquant à une matière variée une classification qui fait sens. Il offre ainsi une leçon de moralité beaucoup plus efficace.

Pour résumer, si la *Comedia* peut être considérée comme un recueil de nouvelles, en ceci qu'il s'agit d'une succession d'histoires brèves, elle n'en possède pas la variété, à la différence du *Décameron*.

Cependant, à la lecture de la *Comedia* on est aussi frappé par l'hétérogénéité du texte. On y observe notamment une forte érudition mais aussi des éléments plaqués, surajoutés. Les récits de fondation concernant Naples et Florence restent notamment totalement extérieurs à la matière traitée. Ils se développent en marge des histoires des nymphes, puisqu'ils n'ont aucun rapport avec les intrigues auxquelles ils sont artificiellement rattachés. Ces récits, qui n'ont aucune fonction narrative mais constituent plutôt un divertissement, sont en contradiction avec la forme de la nouvelle et surtout avec sa vocation fictionnelle. De même l'allégorisme reste-t-il extérieur ; les vertus que sont censées incarner les nymphes entrent en contradiction flagrante avec leurs actions : comment l'effrontée Mopsa au comportement aguicheur pourrait-elle incarner la Sagesse, l'une des quatre vertus platoniciennes ? Au surplus cet allégorisme apparaît comme un alibi, une couverture morale, qui ne saurait constituer une clef de lecture indispensable à la compréhension du texte.

Pour conclure cette étude de la thématique, il convient, à nouveau, de mettre en perspective la *Comedia* et le *Décameron* afin d'évaluer la distance qui les sépare. Une telle analyse nous conduit à faire deux observations. En premier lieu, on note que le goût de Boccace pour le classicisme - parfois compassé dans la *Comedia* - s'est fortement estompé dans le recueil des cent nouvelles. Son écriture s'est faite plus légère, davantage polyphonique - en adéquation avec la matière variée qu'il traite. A l'inverse et en second lieu, on retrouve dans le *Décameron*, après que

l'auteur les a retravaillées, certaines composantes thématiques de la *Comedia*.

Bien que toujours présente, l'érudition de l'auteur est nettement plus discrète dans le *Décameron*. Dans la perspective de l'intertextualité, par exemple, le recueil de nouvelles dissimule, par un travail de réécriture plus important que dans la *Comedia*, les sources dont il s'inspire<sup>56</sup>. Ainsi Boccace peut-il mettre au défi ses détracteurs de lui présenter les textes dans lesquels il aurait puisé<sup>57</sup>. L'auteur qui dans son œuvre de jeunesse semble vouloir mettre en avant la variété de ses sources, tente plus tard de les intégrer totalement à sa propre matière. Il ne s'agit plus pour lui de montrer son talent en affichant ses connaissances mais bien plutôt de les dissimuler afin de mieux faire ressortir son propre talent.

Dans le *Décameron*, l'écrivain reprend certains éléments thématiques de la *Comedia*, tout en leur faisant subir des transformations.

Ainsi la nouvelle consacrée au personnage de Cimone (nouvelle V,1) renvoie-t-elle dans sa première partie (§3-22) à l'ensemble de la *Comedia*<sup>58</sup>. De fait, le personnage semble être une sorte de double d'Ameto : comme lui, il est au début de l'histoire un homme fruste, assimilé à un animal, qui aperçoit un jour, dans un bosquet, une belle jeune femme (Ifigenia) dont il tombe immédiatement amoureux. Cet amour va amener le personnage à se transformer en homme civilisé.

De même, la nouvelle du roi Charles d'Anjou (nouvelle X,6) constitue une nouvelle actualisation de la topique du jardin et des belles jeunes filles.

De manière plus ponctuelle ou plus indirecte, de nombreux éléments présents dans la *Comedia* se trouvent réinjectés dans les nouvelles ou le récit-cadre du *Décameron*. Cependant, dans cette œuvre, Boccace est dominé par un souci de vraisemblance. Il prend soin de dissimuler suffisamment ces éléments réintroduits, de sorte que le lecteur ne puisse les considérer comme artificiels.

---

<sup>56</sup> Voir à ce sujet l'article de Costanzo Di Girolamo et de Charmaine Lee, "Fonti", in *Lessico critico decameroniano*, a cura di Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995. Voir aussi Francesco Bruni, *Boccaccio : l'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 289-345.

<sup>57</sup> *Introduzione alla giornata IV*, §39, in *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1987, p. 469.

<sup>58</sup> Voir au sujet de l'origine de cette nouvelle Mario Baratto, *Realtà e stile ne Decameron*, Roma, Editori Riuniti, 1986, p. 158-159. Voir aussi Francesco Bruni, *op.cit.*, p. 245.

La nature de la structure dialogique mise en place par Boccace dans la *Comedia* se révèle, à l'étude, particulièrement élémentaire. En effet, puisque le dialogue relève de la mimésis, de la représentation du réel, il devrait rendre compte d'une certaine variété, dans la tonalité et l'expression. Or, ce n'est pas le cas dans la *Comedia* : si le texte présente par endroits les signes extérieurs du dialogue - discours directs, alternance des voix - on note que l'alternance des tours de parole est réduite à l'état embryonnaire, en de longs monologues croisés. Ainsi, lorsque les personnages échangent des propos, dans la *cornice* comme dans les histoires, il s'agit plutôt de récits internes minimaux que de réels échanges dialogiques.

De façon générale, on peut relever une certaine constance stylistique dans ces dialogues : au contraire du *Décameron*, les discours des personnages ne sont pas contextualisés (on ne trouve ni formes dialectales, ni différences de registre). Les dialogues, quand ils existent, ne présentent pas de caractère de bivocalité<sup>59</sup>. Les voix n'ont pas de caractère distinctif.

Enfin, il convient aussi de souligner leur caractère littéraire et non oralisé comme l'indique Guido Di Pino qui note le manque de "ductilité" du dialogue<sup>60</sup>. Seul le *Décameron* répercute fidèlement la richesse et la variété du langage parlé.

De même la représentation des personnages est peu développée dans la *Comedia*. Boccace se concentre par exemple sur les caractéristiques psychologiques et morales d'Ameto, sans fournir de portrait physique détaillé et le personnage reste figé malgré la représentation initiale de ses sentiments lorsqu'il rencontre Lia, comme l'a souligné Guido Di Pino<sup>61</sup>. On peut dire que le personnage d'Ameto est individualisé (mais de manière moins évidente que les personnages du *Décameron*) et possède des caractéristiques exemplaires. Il n'appartient déjà plus au monde des fabliaux mais porte en germe certaines caractéristiques des personnages de nouvelle, non encore pleinement actualisées. Les personnages des nymphes quant à eux jouissent d'un traitement diamétralement opposé, du récit-cadre aux récits enchâssés : s'ils relèvent de l'allégorisme dans le premier cas, ils sont plus construits, mieux individualisés dans le second où ils préfigurent le

---

<sup>59</sup> Voir à ce sujet le chapitre intitulé "Le locuteur dans le roman" de Mikhaïl Bakhtine, in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1978.

<sup>60</sup> Guido Di Pino, *op. cit.*, p. 50.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 66-67.

système des personnages du *Décameron*. Il convient de plus de rappeler que les histoires des nymphes constituent aussi des récits à clefs. En effet, des indices concordants relatifs aux nymphes ou aux autres personnages permettent de les identifier avec des personnes réelles de l'époque de Boccace<sup>62</sup>.

Par conséquent, le système des personnages de la *Comedia* présente une certaine hétérogénéité : il regroupe à la fois des éléments novateurs - comme la construction des figures des nymphes à l'intérieur de leurs propres récits - et d'autres, plus classiques, qui proviennent des canons littéraires en usage.

Il convient pour finir d'élucider les orientations morales qui sous-tendent la *Comedia* d'une part et le *Décameron* d'autre part. Il s'agira de repérer les similitudes et les différences qui existent entre ces deux visions du monde afin de mettre en lumière le chemin parcouru par Boccace en quelques années.

Dans la *Comedia*, comme nous l'avons vu précédemment, différentes formes d'amour coexistent. L'amour platonique et spiritualisé (celui de Lia et d'Emilia) cohabite avec des formes d'amour beaucoup plus charnelles (voir le récit d'Agapes). En pratique, Boccace tente de porter les amours "pour le plaisir" (*per diletto*) — qui correspondent à l'*amor mixtus* de la conception courtoise, à savoir l'amour-passion — à un degré de spiritualité qui les rendent conciliables avec la religion<sup>63</sup>. Boccace développe ainsi l'idée ébauchée dans le *Filocolo* selon laquelle l'"amore per diletto" permettrait à l'homme d'accroître sa vertu. En somme, Boccace se trouve pris entre deux aspirations difficilement conciliables : d'une part, la recherche d'un style élevé, d'un ton noble empreint d'allégorisme, d'autre part la représentation de la sensualité<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Voir pour les noms des personnalités qui se cachent derrière les personnages de la *Comedia* Carlo Muscetta, *Giovanni Boccaccio*, Bari, Laterza, coll. LIL n°8, 1992, p. 104-105.

<sup>63</sup> Dans le *Filocolo*, il donnait la primauté à l'amour "onesto", c'est-à-dire conjugal, plutôt qu'aux deux autres formes, "per utilità", c'est-à-dire pour le profit, et "per diletto" (voir Francesco Bruni, *op.cit.*, p. 119-122)

<sup>64</sup> Sur l'évolution de Boccace, du roman chevaleresque de ses débuts à la maturité (où s'affirment "l'élément bourgeois, humaniste" et surtout l'élément populaire), et sur la persistance dans toute son œuvre de la représentation de l'amour sensuel, cf. Erich Auerbach, *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 226-227.

- Dans le *Décameron* : généralement, l'amour ne naît pas dans une campagne, un paysage idyllique mais en ville, au sein des couches sociales les plus basses. La position de l'auteur est par conséquent polémique : en s'opposant à la littérature chevaleresque, celui-ci adapte sa conception amoureuse à la réalité urbaine et contemporaine qu'il souhaite illustrer. Ainsi, comme l'explique Erich Auerbach :

“ [La] morale amoureuse [de Boccace] est une nouvelle version de l'amour courtois, qui se situe quelques degrés plus bas sur l'échelle du niveau stylistique et ne tient compte que de la réalité sensuelle ; avec lui il est indubitablement question d'amour terrestre. Un rayon d'amour courtois illumine encore quelques-unes des nouvelles où Boccace exprime le plus clairement sa pensée ; ainsi l'histoire de Cimone (V,1) — dont le thème central traite, comme déjà *Ameto*, le sujet de l'éducation par l'amour — a indubitablement une origine courtoise. La doctrine qui veut que l'amour soit le père de toutes les nobles vertus, qu'il confère courage et assurance et rende capable de sacrifice, qu'il forme l'intelligence et les manières, tout cela est un héritage de la civilisation courtoise et du *stil nuovo* ; mais le *Décameron* la présente comme une morale pratique, valable pour toutes les conditions sociales, et la femme aimée n'est plus la Dame inaccessible ou l'incarnation de l'idée divine, mais l'objet du désir sexuel. Même dans le détail on voit se constituer, bien que d'une manière qui n'est pas tout à fait cohérente, une sorte de morale de l'amour, pour laquelle, par exemple, toutes les ruses et les tromperies sont permises à l'égard des tiers (jaloux, parents ou autres ennemis de l'amour), mais non pas entre amants ; si Frate Alberto reçoit si peu de sympathie de la part de Boccace, c'est que le moine est un hypocrite qui n'a pas loyalement gagné le cœur de Lisetta, mais l'a subordonnée par des méthodes surnoises. Le *Décameron* développe une morale déterminée, fondée sur le droit à l'amour, morale radicalement pratique et terrestre, antichrétienne par sa nature même. Elle est exposée avec beaucoup de grâce et sans que l'auteur prétende lui conférer résolument une valeur doctrinale. ”<sup>65</sup>

Cette conception de l'amour est bien loin de celle de la *Comedia*.

Le monde dépeint par Boccace dans le *Décameron* est dominé par deux principes : il s'agit du Hasard et de la Nature. Le premier conditionne l'homme de l'extérieur alors que le second, interne, éveille ses instincts et ses appétits. La sensualité est par conséquent présentée comme un instinct

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 236.



de l'homme contre lequel il est inutile de tenter de résister. La sexualité apparaît comme une exigence physique et naturelle qui contient en germe les formes les plus élevées de la passion amoureuse<sup>66</sup>.

Au lieu de proposer au lecteur la vision d'un univers mythique et compassé comme dans la *Comedia*, l'auteur décide, au contraire, de s'attaquer à la réalité. Il fait ainsi une peinture de la société florentine de l'époque qui montre toute sa richesse et sa variété<sup>67</sup>. La nouvelle de Cimone (V,1) inspirée de l'*Ameto* constitue précisément une exception à cette règle.

### **Conclusion**

Comment Boccace a-t-il pu écrire, à si peu d'années d'intervalle, deux œuvres aussi diamétralement opposées que la *Comedia* et le *Décameron* ? Quels sont les facteurs qui ont pu le pousser à un tel changement ? Certains pensent que cette évolution trouve son explication dans le fait que l'auteur ait quitté Naples pour Florence.

En effet, entre 1340 et 1341 (date à laquelle a été écrite la *Comedia*), pour des motifs économiques et familiaux, Boccace est contraint de quitter Naples pour rejoindre son père à Florence. A regret, il abandonne la cité parthénopéenne (où il a passé toute sa jeunesse, s'est épris de Fiammetta et a composé ses premières œuvres) et le milieu élégant et aristocratique de la cour angevine pour la vie florentine (Florence est alors une commune tumultueuse et chaotique où la crise économique et financière exaspère les conflits de classes). C'est à ce moment que Boccace compose la *Comedia*,

---

<sup>66</sup> Voir Mario Baratto, *op. cit.*, p. 49-68.

<sup>67</sup> Erich Auerbach, *op.cit.*, p. 227-228 : “ Les conditions sociales nécessaires à la naissance d'un style intermédiaire au sens antique existaient en Italie depuis la première moitié du XIVe siècle ; dans les villes on avait vu s'élever une classe de patriciens bourgeois dont les manières et les idées se rattachaient encore par de multiples liens aux formes et aux conceptions de la civilisation féodale-courtoise, mais qui, par suite d'une structure sociale toute différente et sous l'influence des premières tendances humanistes, leur donnèrent une expression nouvelle, moins liée à une classe, plus vigoureusement personnelle et réaliste. La connaissance du monde intérieur et extérieur s'élargit, elle se libéra des liens qui l'unissaient à une classe, elle s'engagea même dans le domaine du savoir auparavant réservé aux clercs et lui conféra peu à peu la forme aimable d'une culture au service du commerce social. La langue, jusque-là si gauche et raide, devint souple, riche, nuancée, fleurie et s'avéra capable de s'accommoder aux exigences d'une vie sociale raffinée où la sensualité élégante tenait une large place. La littérature profane y gagna ce qu'elle ne possédait pas encore : elle dépeignit le monde dans sa réalité actuelle. ”

œuvre par laquelle il se présente au milieu littéraire florentin (l'utilisation de la forme prosimétrique, de la *terzina* dantesque, ainsi que le choix d'un sujet appartenant à la poétique stilnoviste illustrent la volonté de l'auteur de s'inscrire dans le courant formel et thématique de la plus noble littérature des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles).

Après une difficile période d'adaptation dans cette nouvelle ville - dont les regrets exprimés par le narrateur au chapitre XLIX de la *Comedia* semblent se faire l'écho - l'auteur va finalement redécouvrir dans la capitale toscane ses origines sociales et culturelles. Il se rapproche peu à peu de la classe sociale commerçante dont il est issu mais qu'il avait abandonnée dans la capitale méridionale pour les milieux intellectuels. Il découvre une société des affaires, à la fois aventureuse et industrielle, qui constitue un monde ouvert vers le futur, dans lequel les conventions courtoises de l'aristocratie, tournées vers le passé, n'ont plus aucune place.

C'est par conséquent le monde florentin dans toute sa modernité que Boccace va décider de peindre. Il va consacrer une place importante à la classe bourgeoise et marchande dans cette fresque que constitue le *Décameron* — tout en la faisant cohabiter avec des éléments courtois et chevaleresques. Il aboutira alors à la forme narrative idoine dont il s'approchait déjà dans la *Comedia* mais qui se trouvait alourdie par tous les éléments classiques qu'exigeait la matière pastorale.

Au terme de cette étude, la *Comedia delle ninfe fiorentine* semble, d'un point de vue critique, trouver son principal intérêt dans son statut intermédiaire : si elle recycle un certain nombre d'éléments de la tradition médiévale et latine, dans sa forme et son contenu, il ne s'agit cependant pas d'une œuvre définitive et fermée sur elle-même. En effet, nombre de ces éléments paraissent surajoutés et ne s'intègrent guère à l'ensemble. D'autre part, on perçoit au sein du texte, sous le couvert d'une virtuosité formelle, les prémises d'une écriture plus personnelle qui s'affirmera dans le *Décameron*. Ces ferments entretiennent dans la *Comedia* une sorte de tension interne : l'auteur laisse transparaître des aspirations audacieuses — et peut-être inconscientes — à un nouveau type de récit. L'accomplissement de ces aspirations coïncidera chez Boccace avec une prise de conscience de sa fonction auctoriale et s'achèvera, au terme d'un long cheminement, par la création de la forme *nouvelle* d'une part et sa théorisation d'autre part.

Si dans la *Comedia delle ninfe fiorentine*, certains éléments comme l'efficacité narrative préfigurent la forme de la nouvelle, ces éléments ne peuvent être considérés comme des acquis définitifs. En effet, l'auteur

donnera ensuite l'impression de revenir à des modèles plus classiques ou d'explorer d'autres voies esquissées dans cette œuvre : il privilégiera notamment l'allégorisme dans l'*Amorosa Visione* (composé entre 1342 et 1343), la thématique amoureuse dans l'*Elegia di Madonna Fiammetta* (1343-1344) et l'idylle dans le *Ninfale fiesolano* (1344-1346). Ce parcours de l'écriture boccacienne peut apparaître sinueux a posteriori, tant les voies qu'il emprunte semblent variées et éloignées de la codification du récit bref. Cependant, toutes les explorations littéraires tentées par Boccace, qu'elles soient heureuses ou malheureuses, s'intégreront le moment venu dans son grand projet, conférant à l'ensemble un aspect protéiforme.

De même qu'elle a nécessité différentes expérimentations pour voir le jour, cette codification d'un nouveau genre ne s'imposera que progressivement. Elle ne constituera pas immédiatement un canon littéraire comme le rappelle Giancarlo Mazzacurati. Au contraire, on assistera, après le *Décameron*, à une sorte de retour en arrière vers des modèles narratifs plus anciens, des "matériaux et des traditions peu influencés par l'ordre nouveau du récit qui s'était affirmé [dans le *Décameron*]"<sup>68</sup>.

Au XV<sup>e</sup> siècle, la forme codifiée de la nouvelle ne primera pas ; au contraire, une très grande variété de formes de récits brefs (*exempla* bien sûr, mais aussi *fablel* et *lai*) subsistera. Si la forme de la nouvelle mise en place par Boccace dans le *Décameron* ne sera pas reprise en tant que telle par les auteurs qui lui succéderont, ces derniers seront néanmoins influencés par le Florentin comme l'indiquera l'affirmation nouvelle de leurs statuts d'écrivains et de narrateurs : le *Décameron* ouvre en effet, selon Giancarlo Mazzacurati<sup>69</sup>, la voie du "recueil d'auteur, projeté comme tel, avec un je narrateur qui souvent [...] écarte tout alibi et tout intermédiaire et se déclare, à la première personne, écrivain et narrateur, dépositaire et fabricant de ses propres histoires [...]. Ce sont des gestes d'auto-affirmation [...] qui sont autant d'indices pour comprendre la fonction indirecte de l'*auctoritas* boccacienne", à savoir d'instituer "une dignité littéraire et formelle" de la nouvelle, autonome par rapport à tous les autres genres de la narration.

**Laurence Riché**

---

<sup>68</sup> Giancarlo Mazzacurati, *op. cit.*, p. 79-80.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 82-83.

