

## Le «Décaméron» dans la théorie du roman et de la nouvelle de Friedrich Schlegel

Antonio Sotgiu

Publicato: 4 gennaio 2023

### *Abstract*

In this article, the author aims to show the role of Boccaccio's *Decameron* as an exemplary model of literary fiction in the early critical theory of Friedrich Schlegel. In the first part, the article analyses Schlegel's definition of the 'novella'. In the second part, it shows the key role of hermeneutical concepts such as irony, the hybridization of genres, parabasis, and *Witz* within Schlegel's interpretation of the *Decameron* – an interpretation that underlines the strong metaliterary component of the work, and that dismisses any univocal or fixed reading of Boccaccio's masterpiece.

Dans cet article, l'auteur vise à montrer la place du *Décaméron* de Boccace en tant que modèle exemplaire d'œuvre romanesque dans les pages critiques du jeune Friedrich Schlegel. Dans la première partie, c'est la définition schlegelienne de 'nouvelle' qui est analysée, alors que dans la deuxième partie l'article montre comment les concepts critiques forgés par la théorie du roman schlegelienne – l'ironie, le mélange des genres, la parabase et le *Witz* – permettent une lecture du *Décaméron* capable d'en souligner la forte composante métalittéraire et d'en décourager certaines interprétations univoques et rigides.

**Parole chiave:** Boccace; «Décaméron»; Friedrich Schlegel; genres littéraires; ironie.

**Antonio Sotgiu:** Université Sorbonne Nouvelle

✉ [antoni.sotgiu@gmail.com](mailto:antoni.sotgiu@gmail.com)

Antonio Sotgiu è professore *agrégé* d'italiano, dottore di ricerca in Studi Italiani e ricercatore associato al Cerlim (Centre de recherche sur la littérature italienne médiévale) dell'Université Sorbonne Paris Cité. Si occupa di storia e teoria dei generi letterari, storia della critica letteraria, dell'opera di Giovanni Boccaccio e della sua fortuna europea.

Copyright © 2022 Antonio Sotgiu

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, le genre *novella* a fait l'objet d'un intérêt accru grâce au développement des recherches en théorie littéraire et en narratologie. Depuis les formalistes russes de la première moitié du siècle et jusqu'aux tenants du structuralisme français des années soixante et soixante-dix et de ses prolongements, la notion de 'récit' devient l'objet privilégié de l'analyse littéraire. Les 'nouvelles' et les *shorts stories* sont devenues le véritable banc d'essai pour les outils analytiques des théoriciens. Conçu en tant que recueil de nouvelles, le *Décameron* de Boccace a été souvent au centre de ces projets.<sup>1</sup> Toutefois, comme le souligne Maria Cristina Figorilli, la narration brève fait l'objet d'un important regain d'intérêt, aussi bien dans le cadre de la théorisation que dans celui de la pratique littéraire, déjà à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle en Europe, notamment au sein de la culture allemande: de Goethe à Tieck, des frères Schlegel à Hoffmann.<sup>2</sup>

Si les travaux des formalistes et des structuralistes visaient à extraire des principes descriptifs extra-historiques et textuels, tel que le «procédé», la «structure profonde» du récit, les «invariants», la tradition critique du XIX<sup>e</sup> siècle, sans négliger complètement ces aspects, est plutôt imprégnée d'un souffle critique, philosophique et herméneutique.<sup>3</sup>

La seconde partie du XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle, on le sait bien, coïncident aussi avec l'essor du roman moderne, de son succès éditorial et de sa célébration esthétique, notamment en France et en Angleterre. En Allemagne, le genre romanesque ne connaît pas le même triomphe, mais la réflexion autour des formes littéraires, grâce à l'impulsion de l'esthétique kantienne et ensuite de l'idéalisme, devient très intense, et les théories du roman développées par les romantiques et par Hegel inaugurent une réflexion sur la littérature narrative, qui connaîtra un succès extraordinaire tout au long du XX<sup>e</sup> siècle à travers les pages de Lukács, d'Auerbach, de Bakhtine, jusqu'aux plus récents travaux de Thomas Pavel et de Guido Mazzoni.<sup>4</sup>

Or, la dimension historique qui oriente cette tradition d'études implique un intérêt pour les œuvres romanesques prémodernes négligées, par exemple, par la tradition anglaise, focalisée sur l'essor du roman anglais, le *novel*, comme le témoigne le célèbre essai de Ian Watt.<sup>5</sup> La

<sup>1</sup> T. Todorov, *Grammaire du «Décameron»*, Paris, Mouton, 1969; V. Šklovskij, *Lettura del «Decameron»*. *Dal romanzo d'avventura al romanzo di carattere*, Bologna, il Mulino, 1969; A. Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972, trad. it. avec d'autres textes critiques autour de Boccace dans A. Jolles, *I travestimenti della letteratura. Saggi critici (1897-1932)*, a cura di S. Contarini, Milano, Mondadori, 2003; E. Mélétynsky, *Poetica storica della novella*, Macerata, Eum, 1997; C. Cazalé Bérard, *Stratégie du jeu narratif: «Le Décameron», une poétique du récit*, Nanterre, Université Paris X, Centre de recherches de langue et littérature italiennes, 1985.

<sup>2</sup> M.C. Figorilli, *La Novella*, in P. Boitani, M. Fusillo (a cura di), *Letteratura Europea*, vol. II, *Generi letterari*, Torino, Utet, 2014, pp. 53-79: 53.

<sup>3</sup> Voir à ce propos A. Gailus, *La forma e il caso, la novella tedesca dell'Ottocento*, in F. Moretti (dir. da), *Il romanzo*, vol. II, *Le Forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 505-553; Th. Pavel, *Le mirage linguistique*, Paris, Minuit, 1987; S. Sini, *L'intero irrequieto: sulla poligenesi dell'idea strutturale nel pensiero russo del primo Novecento*, «Enthymema», I, 2010, pp. 190-228.

<sup>4</sup> Th. Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003; trad. it. *Le vite del romanzo*, Milano, Mimesis, 2015; G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011.

<sup>5</sup> I. Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Los Angeles, University of California Press, 1957.

tradition allemande et ses continuateurs proposent une conception de la littérature fondée sur la longue durée historique des formes littéraires, en faisant jouer un rôle important tant aux romans anciens et médiévaux qu'aux sous-genres romanesques, tels que les biographies, les dialogues, les élégies et, bien évidemment, les nouvelles.

Parmi les protagonistes de cette tradition, Friedrich Schlegel occupe une place de premier plan, surtout durant la première phase de sa carrière, grâce à son activisme dans le cadre de la revue *Athenaeum*, à Iéna entre la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et le début du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'une aventure aussi bien éditoriale qu'humaine, philosophique et artistique, qui voit la participation, entre autres, de son frère August Wilhelm, de Schleiermacher, de Novalis et de Tieck. Dans les pages qui suivent, nous reviendront sur les écrits où le jeune Schlegel aborde la notion de nouvelle et de roman, en essayant de mettre en lumière l'importance du *Décameron* de Boccace dans son parcours de théorisation de la littérature romantique.

### 1. Aux sources de la critique schlegelienne de la nouvelle

La première phase de la production critique de Friedrich Schlegel se situe à peu près au milieu de ce qu'on appelle la *Goethezeit*, la période littéraire caractérisée par la centralité de la figure de Goethe. Tout en appartenant à une autre génération, profondément influencée par les implications idéologiques de la Révolution française et par l'essor de l'idéalisme, les réflexions sur le roman et sur la nouvelle de Schlegel se greffent sur les œuvres de Goethe. En ce qui concerne le roman, *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister* endosse le rôle de modèle romanesque, capable d'exemplifier, selon Schlegel, les caractéristiques que le roman, et par extension toute la poésie romantique, doit faire siennes. Comme le souligne Jean-Marie Schaeffer dans sa traduction aux écrits schlegéliens sur le *Meister* de Goethe, c'est bien dans ces écrits que «l'on trouve tous les présupposés qui guident notre propre conception de la fonction critique».<sup>6</sup> Mais l'impact de l'œuvre de Goethe s'étale sur toute la production des *Fragments critiques* et sur *l'Entretien sur la poésie*, qui contient la fameuse *Lettre sur le roman*.<sup>7</sup> Dans sa conception de la nouvelle, Schlegel a sans aucun doute profité des réflexions de ses amis et collaborateurs de Iéna, et ces derniers ont tous été profondément inspirés par le recueil de nouvelles de Goethe, intitulé *Entretiens d'émigrés allemands (Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten)*, publié en 1795.

L'intérêt pour le *Décameron* de Boccace avait connu un renouveau important en Allemagne à partir des années 1760, par le moyen de traductions, d'essais critiques et d'œuvres littéraires qui s'en inspiraient de manière plus ou moins évidente.<sup>8</sup> Parmi ces dernières, une place de grande importance est occupée par ce recueil, où Goethe reprend l'intrigue du récit-cadre du *Décameron*: il s'agit ici d'une brigade de nobles qui prennent la fuite à la suite des événe-

<sup>6</sup> F. Schlegel, *Sur le Meister de Goethe*, présentation de J.-M. Schaeffer, trad. de l'allemand par C. Hary-Schaeffer, Paris, Hoëbeke, 1999, p. 9.

<sup>7</sup> À l'exception des cas signalés, les traductions françaises des textes de Friedrich Schlegel sont tirées de P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy (éds.), *L'Absolu Littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.

<sup>8</sup> M. Albertini, J. Bartuschat, *Boccaccio in Germania tra fine Settecento e inizio Ottocento*, «Testi e linguaggi», XI, 2017, pp. 57-70.

ments consécutifs à la Révolution française. Le texte de Goethe souligne le caractère social où s'inscrit le genre de la *novella*, son pouvoir de distraire de la catastrophe politique et sociale, son effet moral capable, par la narration de faits éloignés de l'immédiateté politique, de calmer les passions et de permettre à une compagnie déchirée de retrouver, non sans difficultés, un moment de paix et de concorde. Les nouvelles racontent en effet des passions violentes de nature amoureuse qui mettent en place des conflits générationnels; elles contiennent des éléments merveilleux, et le dernier récit, intitulé *Märchen*, est une véritable fable qui sort du cadre des récits précédents. L'esprit moral que Goethe attribue à la nouvelle est celui d'un sens bourgeois de la mesure, un frein aux excès d'une aristocratie qui, à ses yeux, devrait néanmoins rester au pouvoir.<sup>9</sup>

Les positions politiques de Schlegel à l'époque de son essai sur Boccace ne sont pas en ligne avec celles exprimées par le recueil goethien. En revanche, comme le soutiennent Albertini et Bartuschat,<sup>10</sup> le lien que Goethe tisse entre nouvelle et vie privée, le rôle social qu'il attribue au genre, et la capacité de la nouvelle de montrer les profondeurs de la nature humaine semblent bien avoir été repris par Schlegel. Cette œuvre mineure de Goethe a probablement joué un rôle important dans l'élaboration de la poétique romantique de la nouvelle. Dans les *Entretiens* (qu'il faudrait peut-être traduire par «conversations»), c'est par la voix d'un personnage du récit porteur, le Vieux (*der Alte*), que nous entendons les qualités du genre de la nouvelle:

Je ne me sens ni le courage ni la force de parcourir le vaste champ de l'histoire, et les événements isolés me jettent dans la confusion; mais, parmi le grand nombre de vies privées, vraies et fausses, que l'on colporte dans le public, que l'on se transmet secrètement de bouche en bouche, il en est plusieurs qui ont un attrait plus noble et plus pur que celui de la nouveauté; qui, par un tour spirituel, peuvent prétendre à nous récréer; qui nous révèlent, en un moment, la nature humaine et ses secrets mystères; d'autres dont les sottises bizarres nous divertissent: parmi cette multitude d'histoires, qui occupent dans la vie ordinaire notre attention et notre malignité, et qui sont aussi communes que les hommes à qui elles arrivent ou qui les racontent, j'ai recueilli celles qui me paraissaient avoir un caractère, qui touchaient, qui occupaient ma raison et mon cœur, et, lorsque ma pensée se reportait sur elles, me donnaient un moment paisible de pure gaieté.<sup>11</sup>

Les affirmations de ce personnage proposent une définition de la nouvelle qui sera reprise et développée tout au long des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Elles semblent bien s'accorder avec les pré-supposés romantiques de Schlegel, mais aussi, à bien des égards, à ceux du roman moderne, notamment en ce qui concerne l'intérêt pour la vie ordinaire et privée des individus.<sup>12</sup> Restons toutefois dans un premier temps du côté de la nouvelle.

Schlegel consacre à Boccace un essai, le *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio* ['Relation des œuvres poétiques de Jean Boccace'], contenu dans son recueil de 1801, *Charakteristiken und Kritiken*,<sup>13</sup> ainsi que nombreux de ses *Fragments critiques*.<sup>14</sup> L'œuvre

<sup>9</sup> Voir G. Baioni, *Goethe. Classicismo e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1969, p. 180.

<sup>10</sup> M. Albertini, J. Bartuschat, *Boccaccio in Germania...*, cit., p. 66.

<sup>11</sup> J. W. Goethe, *Entretiens d'émigrés allemands*, dans *Nouvelles*, trad. fr. par J. Porchat, Strasbourg, Circé, 1991, p. 32.

<sup>12</sup> Voir G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 162-164.

<sup>13</sup> F. Schlegel, *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio*, Hrsg. H. Eichner, *Charakteristiken und Kritiken*, band 1 (1796-1802), Zürich, Thomas, 1967, pp. 373-396; *Relation des œuvres poétiques de Jean Boccace*, 1801, trad.

du Florentin occupe donc une place de premier plan dans ses pages critiques. Je proposerai d'abord la définition de la nouvelle qu'il avance dans son essai sur Boccace, pour l'intégrer ensuite avec les autres références au *Décameron* et à ses concepts critiques sur le roman. Selon Schlegel,

la nouvelle est une anecdote, une histoire encore inconnue, racontée comme on la raconterait en société, une histoire qui doit pouvoir déjà être intéressante en elle-même, sans regarder en aucune façon au contexte des nations, ou des époques, ou également au progrès de l'humanité et au rapport à sa culture. Une histoire, donc, qui, prise strictement, n'appartient pas à l'histoire, et qui apporte déjà au monde un sujet d'ironie dès l'heure de la naissance. Puisqu'elle doit intéresser, il faut qu'elle contienne dans sa forme quelque chose qui promette à beaucoup d'être remarquable ou aimable. L'art du récit ne peut guère se déployer, ainsi, le narrateur cherchera à montrer, avec un agréable petit rien, une anecdote qui, prise à la rigueur, ne serait pas même une anecdote, qu'il sait nous divertir en nous fascinant, et qu'avec ce qui n'est en soi-même qu'un rien, il sait pourtant si richement l'orner que nous y croyons volontiers, et que nous y prenons même sérieusement de l'intérêt.<sup>15</sup>

Schlegel partage avec Goethe la définition d'un caractère conversationnel lié à la nouvelle. Ensuite, sans mentionner directement la notion de vie ordinaire, il souligne néanmoins que l'intrigue et les personnages de la nouvelle ne rentrent pas dans la grande histoire, ils ne sont pas inscrits dans la dynamique qui régit les grandes narrations que, depuis Herder, on connaît sous l'appellation de «philosophies de l'histoire», c'est-à-dire des récits qui montrent que l'évolution historique est guidée par des lois qui font progresser l'humanité en direction d'un avenir qui lui serait propre.<sup>16</sup>

Bref, depuis son origine (pour Schlegel, Boccace est le «père et fondateur» de la nouvelle), la narration nouvelistique refuserait d'aborder des sujets historiques de portée politique nationale ou internationale et liés à un contexte actuel. Cela ne signifie pas que ces sujets ne puissent pas avoir un fondement factuel. Bien au contraire, un aspect typique de la nouvelle en tant que genre né après l'âge classique réside, selon Schlegel, dans son fondement factuel et dans sa précision référentielle («elle détermine volontiers précisément l'aspect local et le costume»)<sup>17</sup>. Aussi bien pour son frère, August Wilhelm, que pour son ami Schleiermacher,<sup>18</sup> Schlegel considère la nouvelle comme une extrapolation, une anecdote qui, une fois sélectionnée et ôtée du flux des événements historiques, perd toute signification «téléologique» en

fr. dans D. Thouard (éd.), *Critique et herméneutique dans le premier romantisme allemand*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, pp. 89-122.

<sup>14</sup> F. Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Hrsg E. Behler et al., Schöningh, Paderborn, 1958-1979, 35 voll.

<sup>15</sup> F. Schlegel, *Relation des œuvres poétiques de Jean Boccace*, p. 98. Sur la notion d'anecdote dans les écrits de Schlegel voir M. Niehaus, *Anekdotische Begebenheit und novellistischer Wendepunkt. Anmerkungen zu einem unklaren Verhältnis*, Ch. Moser, R. M. Möller (Hrsg.), *Anekdotisches Erzählen. Zur Geschichte und Poetik einer kleinen Form*, Berlin, De Gruyter, 2022, pp. 27-38.

<sup>16</sup> Voir au moins P. Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973.

<sup>17</sup> Dans sa *Lettre sur le roman (L'Absolu littéraire, cit., p. 326)*, Schlegel écrit: «la poésie ancienne se rattache de part en part à la mythologie et va jusqu'à éviter la matière proprement historique. Même la tragédie ancienne est un jeu, et le poète qui mettait en scène un événement véridique, concernant sérieusement tout le peuple, était sanctionné. Au contraire, la poésie romantique repose tout entière sur un fond historique, bien plus qu'on ne le sait et qu'on ne le croit. [...] Presque tout Boccace n'est qu'histoire vraie et, de la même manière, plusieurs des autres sources dont dérive toute l'invention romantique».

<sup>18</sup> Voir K.K. Polheim (Hrsg.), *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil*, Tübingen, Niemeyer, 1970.

acquérant ainsi un statut ontologique et une fonction différente. Schlegel souligne, d'après Goethe, que la nouvelle, plutôt que de relater avec précision une série d'événements ou bien de montrer leur rôle et leur positionnement par rapport aux récits téléologiques proposés par les «philosophies de l'histoire», représente des faits inconnus et inouïs, d'où l'intérêt qu'ils suscitent auprès d'un public qui partage une attitude ludique vis-à-vis de la narration («la fine société où elle a son origine et sa patrie»), et que pour Schlegel, dans son effort de contextualisation, est celle qui adhère aux valeurs chevaleresques et courtoises.<sup>19</sup> Toujours d'après Goethe, Schlegel insiste que cet intérêt n'est pas dû au simple caractère extraordinaire de l'anecdote racontée. La nouvelle constitue pour lui un genre qui favorise la manifestation indirecte du narrateur, sa présence d'esprit. Un art qui, dans les lignes qui précèdent sa définition, «s'entient [...] facilement au général», qui dépasse donc le sens factuel du récit, et qui implique à la fois la subjectivité de son auteur ainsi qu'un sens plus général, qu'il appelle «symbolique».<sup>20</sup>

La notion de «subjectivité» de l'auteur est complexe et problématique. La *Relation* est un texte pensé pour un public qui connaissait déjà le *Décameron* mais qui était peu familier avec les autres œuvres en langue vernaculaire de Boccace. L'opération critique de Schlegel dans ce texte constitue donc la tentative d'interpréter les œuvres de l'auteur à la lumière d'un principe unificateur fondé sur la reconstruction de sa biographie littéraire. Cela lui permet d'un côté de mieux saisir les étapes qui ont conduit à la conception du *Décameron*, en proposant un parcours tout à fait inédit pour la presque totalité de son public; de l'autre côté, l'excessive identification entre l'homme et l'œuvre aplatit l'interprétation du *Décameron* sur l'*Élégie de Madonna Fiammetta* et sur l'image de Fiammetta tout court en tant que *senhal* d'un amour biographiquement réel.<sup>21</sup> Le résultat paradoxal de cette démarche on le retrouve dans le jugement de la nouvelle qu'il considère la plus réussie. Il ne s'agit même pas d'une nouvelle du *Décameron*, mais du *Ninfale Fiesolano*, défini par Schlegel une «nouvelle versifiée», et qu'il considère tirée d'un fait véridique, en faisant fi aux assertions de Domenico Maria Manni.<sup>22</sup> Ce jugement

<sup>19</sup> F. Schlegel, *Relation des œuvres poétiques de Jean Boccace*, cit., p. 99: «c'est pourquoi on la voit remarquablement s'épanouir dans ce siècle où la chevalerie, le religion et les mœurs unissaient la plus noble partie de l'Europe».

<sup>20</sup> Ivi, p. 89: «je soutiens que la nouvelle est très appropriée pour présenter une atmosphère et une vision subjective, et, pour ce qui est de la plus originale et de la plus profonde, de manière indirecte et pour ainsi dire symbolique». La notion de symbole dans le cadre de la théorie romantique s'oppose très souvent à celle d'allégorie. Dans le cas de Schlegel, la distinction est moins nette, et pourtant il nous semble qu'il reprend ici une notion de symbole que Goethe construit à partir de l'opposition avec l'allégorie et en se confrontant avec Schiller, et dont se sont servis d'autres protagonistes de l'idéalisme et du romantisme allemand. Goethe souligne en effet la désignation «indirecte» du général qui caractérise le symbole: «il y a une grande différence selon que le poète cherche le particulier en vue du général ou voit le général dans le particulier. De la première manière naît l'allégorie, où le particulier vaut uniquement comme exemple du général; la seconde est cependant proprement la nature de la poésie: elle dit un particulier sans penser à partir du général et l'indiquer. Mais celui qui saisit vivement ce particulier reçoit en même temps le général, sans s'en rendre compte, ou seulement plus tard» (J.W. Goethe, *Goethes sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe*, Stuttgart und Berlin, Cotta, 1902-1907, 38, p. 261, trad. dans T. Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 372. Le chapitre 6 de cet ouvrage propose une fine analyse des théories du symbole à l'époque du romantisme allemand).

<sup>21</sup> D.M. Manni, *Istoria del Decamerone di Giovanni Boccaccio*, Firenze, Ristori, 1742. Je ne partage pas complètement les positions de M. Albertini, J. Bartuschat (*Boccaccio in Germania*, cit., pp. 62-63), qui affirment que la notion de «subjectivité» proposée par Schlegel serait complètement détachée de tout autobiographisme.

<sup>22</sup> «Si l'on demande à présent: 'dans quelle nouvelle Boccace a-t-il exprimé son individualité le plus parfaitement?', je nommerais l'histoire d'Africo et de Mensola, le *Nymphée de Fiesole*. L'ennoblissement de la force virile de la jeunesse par l'amour, une sensualité brûlante et forte et un cœur intimement naïf dans la jouissance, vite interrompue par une brusque séparation, par laquelle les amants déchirés s'abandonnent violemment jusqu'à la mort aux douleurs d'une telle séparation:

semble réduire la précision explicative de la définition de la nouvelle fournie dans ce texte par Schlegel. La notion d'ironie, présente dans la définition, n'est pas développée, et la «subjectivité» qui caractériserait l'art de Boccace n'est pas explicitée à travers des exemples pertinents. Toutefois, d'autres textes de Schlegel concernant la notion de roman pourront à notre avis fournir des pistes herméneutiques pour le *Décameron* bien plus efficaces et intéressantes.

## 2. Le roman

Dans le cadre des travaux du jeune Schlegel, le mot roman est chargé d'une pluralité de significations. Par ce mot, il ne faut donc pas entendre uniquement le genre «roman» dans ses réalisations empiriques. Ses qualités ne sauraient être «formelles» ou «thématiques» à proprement parler, pour la simple raison que les traits qui caractérisent le roman sont précisément l'absence de forme, de traits génériques, de conventions, de règles et une dynamique essentiellement évolutive et métamorphique, c'est-à-dire en changement perpétuel:

La difficulté d'une définition générique des formes romanesques va être exploitée par le romantisme. En l'occurrence, il s'agit d'un véritable coup de génie: l'indétermination sémantique d'un terme («roman») sera interprétée par eux [les Romantiques de Iéna] comme indétermination de la forme littéraire subjacente. La théorie du Roman repose toute entière sur ce court-circuitage épistémologique.<sup>23</sup>

Cette entité, le roman, ne possède donc pas de véritable statut générique. Bien au contraire, elle se caractérise par son a-généricité constitutive, radicale et constante, c'est-à-dire en évolution continue et par cela insaisissable. Ce caractère ouvert et dynamique a été repris par nombre d'historiens et théoriciens du roman. Tzvetan Todorov a montré l'importance de la réflexion romantique et schlegelienne sur la définition du «roman» du grand intellectuel russe Mikhaïl Bakhtine, et notamment du célèbre *Fragment 116*:

D'autres genres poétiques sont achevés, et peuvent à présent être entièrement disséqués. Le genre poétique romantique est encore en devenir; et c'est son essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir. [...] Elle seule est infinie, comme elle seule est libre, et elle reconnaît pour première loi que l'arbitraire du poète ne souffre aucune loi qui le domine.<sup>24</sup>

Cette affirmation d'ouverture infinie, d'inachèvement, ne peut être pensée qu'en rapport à une philosophie de l'histoire qui conçoit la période classique comme un ensemble clos dont on ne pourrait pas récupérer ni les formes poétiques, ni le rapport avec l'art. De plus, elle est tout aussi pensée par contraste au classicisme des Lumières, à son rationalisme triomphant et normatif. En même temps, Schlegel n'élabore pas ses propos critiques en opposition radicale avec les anciens, ni avec les Lumières. Comme le souligne Ernst Behler, «Schlegel cherche à

ce sont là partout les traits principaux de l'amour de Boccace et de la conception qu'il s'en faisait» (F. Schlegel, *Relation des œuvres poétiques de Jean Boccace*, cit., p. 90).

<sup>23</sup> J.-M. Schaeffer, *La Naissance de la Littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1983, p. 35.

<sup>24</sup> F. Schlegel, *Fragments de l'Athenaeum*, dans *L'Absolu Littéraire*, cit., p. 112. Voir T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique, suivi de Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.

définir une conscience littéraire de la modernité qui ne se contente pas de laisser derrière elle l'Antiquité classique et de s'en distinguer, mais établit au contraire une relation dynamique, une interaction et une corrélation entre ces deux domaines». <sup>25</sup> La relation avec la philosophie des Lumières n'est pas non plus celle d'un refus sans appel. Si la philosophie idéaliste, qui domine dans les universités allemandes de l'époque, a sans aucun doute influencé la pensée schlegelienne, la critique kantienne a joué un rôle déterminant dans la conception de la littérature romantique, comme le soulignait déjà Benjamin. <sup>26</sup>

Le rapport dialogique que Schlegel entretient avec la littérature ancienne et qui joue un rôle important dans sa conception du roman est bien visible dans le réemploi qu'il fait de certaines notions clés de la philosophie et de la littérature grecques, telles que l'ironie et la parabase. L'un de fragments les plus célèbres de Schlegel, lui aussi repris et développé par Bakhtine, définit les romans comme «les dialogues socratiques de notre temps». <sup>27</sup> La reprise de la philosophie socratique et son caractère de quête perpétuelle, sans perdre son caractère maïeutique, se charge d'une valeur esthétique et existentielle qui deviendront propres au roman, dont la forme ne reste jamais stable et normée puisque la réflexion ne s'arrête jamais sur des positions stables, mais se multiplie infiniment. Les dialogues socratiques intéressent aussi le critique allemand dans la mesure où ils constituent un macro-genre qui englobe tous les genres «purs» de la poésie grecque, en les mettant dans une relation d'opposition et de mélange. Ainsi, la poésie romantique, le roman, ne peut être considérée comme un genre, dans la mesure où elle absorbe tous les genres:

La poésie romantique est une poésie universelle progressive. Elle n'est pas seulement destinée à réunir tous les genres séparés de la poésie et à faire se toucher poésie, philosophie et rhétorique. Elle veut et doit aussi tantôt mêler et tantôt fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique, poésie d'art et poésie naturelle, rendre la poésie vivante et sociale, la société et la vie poétiques, poétiser le *Witz*, remplir et saturer les formes de l'art de toute espèce de substances natives de culture, et les animer des pulsations de l'humour. <sup>28</sup>

Le dialogue socratique inspire donc une idée générale de littérature, mais aussi une pratique littéraire concrète qui se manifeste dans des œuvres qui ont su et qui savent mélanger les genres et les formes sans jamais fixer des règles de composition. <sup>29</sup> Comme le montre Alain Muzelle dans une étude importante sur Schlegel, <sup>30</sup> cette composition, dans son caractère chaotique et bariolé, semble être aussi inspirée de l'arabesque, une peinture décorative probablement d'origine hellénistique qui consiste en un assemblage hybride d'images et de personnages très souvent fantastiques, et donc dépourvus de toute finalité mimétique effective. L'arabesque pour Schlegel constitue une sorte de manifestation de la libre force imaginative, dégagée de toute contrainte formelle et générique, guidée en même temps par un principe

<sup>25</sup> E. Behler, *Le premier romantisme allemand*, Paris, Puf, 1996, p. 29.

<sup>26</sup> W. Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion, 1986, pp. 88-89.

<sup>27</sup> F. Schlegel, *Fragments critiques*, dans *L'Absolu Littéraire*, cit., p. 83.

<sup>28</sup> Id., *Fragments de l'Athenaeum*, dans *L'Absolu Littéraire*, cit., p. 110.

<sup>29</sup> La caractérisation du roman en tant que genre mixte est présente avant Schlegel dans les pages de Herder, et notamment dans ses *Briefe zur Beförderung der Humanität*, que Schlegel avait recensé en 1796, comme le souligne M. Cometa dans F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Torino, Einaudi, 1998, p. 114.

<sup>30</sup> A. Muzelle, *L'Arabesque. La théorie littéraire de Friedrich Schlegel à l'époque de l'Athenäum*, Paris, Pups, 2006.



philosophique, toujours d'inspiration socratique, c'est-à-dire l'ironie. La forme ironique constitue le collant qui lie littérature romantique et philosophie, comme le montre le *Fragment 42*:

La philosophie est la patrie propre de l'ironie, que l'on aimerait définir beauté logique: car partout où on philosophe en dialogues parlés ou écrits, et non sur le mode rigoureusement systématique, il faut exiger et faire de l'ironie; même les Stoïciens tenaient l'urbanité pour une vertu. Sans doute y a-t-il aussi une ironie rhétorique qui, employée avec retenue, est remarquablement efficace, en polémique surtout; toutefois, elle est à l'urbanité sublime de la muse socratique ce que l'éclat du plus brillant morceau d'orateur est à une tragédie antique de haut style. Seule la poésie là encore peut s'élever à la hauteur de la philosophie; elle ne prend pas appui, comme la rhétorique, sur de simples passages ironiques. Il y a des poèmes anciens et modernes, qui exhalent de toutes parts et partout le souffle divin de l'ironie. Une véritable bouffonnerie transcendante vit en eux. À l'intérieur, l'état d'esprit qui plane par-dessus tout, qui s'élève infiniment loin au-dessus de tout le conditionné, et même de l'art, de la vertu et de la génialité propres: à l'extérieur, dans l'exécution, la manière mimique d'un bouffon italien traditionnel.<sup>31</sup>

Le renouveau de la littérature, selon Schlegel, passe par cette reprise d'un esprit ironique qui n'est pas un élément rhétorique ou thématique isolé, mais constitue le noyau central qui caractérise l'œuvre littéraire. Il «plane par-dessus tout», devenant ainsi porteur d'une connaissance philosophique, et plus précisément d'une philosophie dialogique qui peut instaurer et perpétuer une forme d'«urbanité», de sociabilité, tout en laissant libre cours à la fantaisie. Il ne s'agit pas d'une invention moderne et on peut tout à fait la retrouver dans des poèmes anciens, écrit Schlegel. Parmi la littérature ancienne, ce sont le genre comique, le dialogue socratique et la satire romaine qui lui offrent des catégories esthétiques pour caractériser sa conception de littérature. L'esprit ironique qui caractérise la littérature romantique est donc construit sur une pluralité de formes énonciatives qui s'entrecroisent et s'entrechoquent. C'est le cas, dans la comédie d'Aristophane, de la dialectique entre la scène jouée par les acteurs et la parabase, c'est-à-dire la prise de parole de la part du chœur qui, au milieu de la pièce, s'adressait au public en pleine liberté et impudeur en tant que porte-parole de l'auteur caché. Schlegel rapproche la comédie ancienne et le roman par le biais de ce procédé, source de réflexion, de déstabilisation du sens, de mélange entre narration et évaluation critique, de renversement paradoxal.<sup>32</sup>

L'emploi de l'ironie constitue pour Schlegel la prise de conscience du caractère fini de la condition humaine, que l'écrivain fait sienne en revenant sans cesse sur sa propre création pour l'auto-critiquer, l'auto-démentir, voir l'auto-nier ou l'auto-détruire, dans une sorte de quête inachevée et inachevable et pourtant poursuivie par l'artiste. L'ironie de nouvelle, que Schlegel mentionne dans son essai sur Boccace, est probablement liée à sa brièveté, sorte d'admission de finitude, tout comme le «fragment» utilisé par Schlegel.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 85-86.

<sup>32</sup> Ivi, p. 136: «Assimilable à une digression où s'exprime directement le sujet qui sert d'intermédiaire entre le lecteur et les personnages, la parabase, illustrant de manière frappante les conceptions de Schlegel, devient même à ses yeux un élément constitutif du genre romanesque». Sur le concept de parabase, voir B. Heimrich, *Der Begriff der Parabase in der Ironie-Terminologie Friedrich Schlegels*, in H.-E. Hass, G.-A. Mohrlüder (Hrsg.), *Ironie als literarisches Phänomen*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1973, pp. 163-167; F. Schlegel, *Fragmente zur Litteratur und Poesie. Zur Poesie, 1797-1798*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. XVI, p. 174 (1078): «Le paradoxe est la *conditio sine qua non* de l'ironie, l'âme, la source et le principe, ce que la libéralité est pour le *Witz* urbain» (notre traduction).

Le fonctionnement de l'œuvre romantique n'est donc pas centré sur la précision référentielle et factuelle. Le but de la littérature et du roman ne réside ni dans l'imitation des genres littéraires (le roman ne doit imiter aucun autre genre littéraire, et ne doit d'ailleurs pas s'imiter lui-même, en fixant des normes reproductibles), ni dans l'imitation entendue comme *mimésis* de la réalité. Le concept de parabase dans le langage critique moderne de Schlegel se rapproche à celui de *Witz*, un terme intraduisible mais qui implique une attitude «analogique», une «faculté de l'esprit qui permet de découvrir en un éclair de la pensée les ressemblances jusqu'alors restées secrètes entre deux choses éloignées»,<sup>33</sup> une forme expressive qui dévoile une connaissance synthétique capable de réunir les hétérogènes à travers une image, une situation, un mot foudroyant, inattendu et éclairant, source et ingrédient fondamental de socialité.<sup>34</sup>

### 3. *Le «Décaméron» en tant que roman et «théorie du roman»*

Comme on l'a vu dans les pages précédentes, dans les concepts esthétiques élaborés par Schlegel il y a une valorisation du caractère pluriel de l'expression littéraire, du mélange des genres, des différentes instances énonciatives contradictoires. Boccace est, à son dire, non seulement le père de la nouvelle, mais parmi les fondateurs du roman:

L'idée d'un roman, telle qu'elle a été établie par Boccace et Cervantès, est celle d'un livre romantique, d'une composition romantique, où toutes les formes et tous les genres sont mélangés et entrelacés. Dans le roman, la masse principale est constituée par de la prose, plus diverse que celle d'aucun genre établi par les Anciens. Il y a ici des parties historiques, rhétoriques, dialogiques, tous les styles alternent, ils sont entrelacés et reliés de la façon la plus ingénieuse et la plus artificielle. Des poèmes en tous genres, lyriques, épiques, didactiques, des romances sont éparpillés à travers l'ensemble et l'ornent dans une profusion, une diversité exubérante et variée, de la manière la plus riche et la plus brillante.<sup>35</sup>

Quand il s'agit de proposer une constellation historique d'œuvres qui incarnent de manière exemplaire cette conception de la littérature, ce que Schlegel appelle la «théorie du roman»<sup>36</sup>,

<sup>33</sup> A. Muzelle, *Friedrich Schlegel et la notion de Poésie à l'époque de l'Athenäum*, «Études germaniques», 2011, 2, pp. 265-274: 270.

<sup>34</sup> Voir P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy (éds.), *L'Absolu Littéraire*, cit., p. 75: «Ainsi le *Witz* n'est pas seulement une 'forme' ou un 'genre' (au demeurant, comme on peut le voir dans les Fragments, le genre le plus propre de la conversation, de la socialité, le genre d'une littérature représentée comme vivant et libre échange de propos, des pensées et des cœurs dans une société d'artistes, dans un groupe comme celui des auteurs des Fragments...) – il est aussi et à la fois, selon une pluralité de valeurs qu'on pourra repérer dans les textes, une qualité attribuable à toute sorte de genres ou d'œuvres, une faculté de l'esprit, un type d'esprit. Ou peut-être l'esprit-type, celui qui saisit d'un coup d'œil, et à la vitesse de l'éclair [...], dans la confusion d'un chaos hétérogène, les relations nouvelles, inédites, bref créatrices qu'il est capable de mettre au jour».

<sup>35</sup> F. Schlegel, *Fragments critiques*, dans *L'Absolu littéraire*, cit., pp. 159-160; le lien étroit entre poésie romantique et mélange des genres est exprimé aussi dans les *Literary Notebooks*: «Le romantique (*das Romantische*) réside dans le mélange des genres» (F. Schlegel, *Literary Notebooks 1797-1801*, ed. H. Eichner, London, Athlone, 1957, p. 581), et dans la *Lettre sur le roman*: «je ne peux guère concevoir un roman qui ne soit un mélange de récit, de chant, et d'autres formes. Jamais Cervantès n'écrivit (*Dichten*) autrement, et même Boccace, si prosaïque par ailleurs, orne son recueil d'un encadrement de chansons (*Lied*)» (*L'Absolu littéraire*, cit., p. 328).

<sup>36</sup> Au sens originel du mot, écrit Schlegel, la «théorie» est «une intuition spirituelle de l'objet, dans toute la sérénité et la tranquillité du cœur (*Gemüt*), ainsi qu'il convient de contempler avec une joie solennelle le jeu plein de sens des figures

on s'aperçoit qu'il se montre moins intéressé aux œuvres purement mimétiques, c'est-à-dire «réalistes», qu'aux œuvres qui voient la voix de l'auteur faire irruption dans la diégèse – une voix ironique et humoristique capable d'exprimer en même temps ferveur et prise de distance du contenu de la narration, attitude ludique et perplexité morale.<sup>37</sup> Schlegel ne montre pas beaucoup d'enthousiasme à l'égard des romanciers contemporains. Il fait néanmoins un éloge modéré des grands romanciers ironiques, humoristiques et satiriques tels que Swift, Fielding, Sterne (notamment le *Tristram Shandy*), Diderot, avec *Jacques le fataliste et son maître*, et Jean Paul. Un canon qui sera repris par Hegel, dans ses *Cours d'Esthétique*, par les modernistes et par les formalistes russes, à travers la célèbre notion de «défamiliarisation».<sup>38</sup>

Mais le vrai modèle qui inaugure la nouvelle littérature prônée par Schlegel, on l'a vu, c'est le *Meister*. Dans une lettre à Goethe du juin 1796, Schiller soulignait déjà la forte présence dans cette œuvre d'une forme d'ironie qui se construit à partir d'une dialectique entre jeu et sérieux, gravité et légèreté, drame et comédie.<sup>39</sup> Schlegel insiste beaucoup sur l'unité structurale de l'œuvre, qui se situe au-dessus de l'unité de la diégèse et de la progression narrative. Bien au contraire, le *Meister* se caractérise par un manque d'unité narrative, par une pluralité de récits enchâssés qui n'ont pas toujours un lien étroit avec l'évolution du personnage principal, dont les années d'apprentissage n'aboutissent, ironiquement, à aucune connaissance définitive. En effet, le roman de Goethe ne propose pas, à travers le personnage de Wilhelm Meister, un modèle d'éducation, mais plutôt une réflexion sur la découverte de la part d'un individu particulier, d'un «art de vivre» personnel, non universalisable, car la tranche de vie racontée par le roman, comme l'affirme Schlegel, «sont les années d'apprentissage dans lesquelles on n'apprend rien, sinon à exister, à vivre selon ses principes particuliers ou selon son immuable nature».<sup>40</sup> L'unité de l'œuvre et sa cohésion ne résident donc pas dans la linéarité d'un parcours qui conduit le personnage à saisir une vérité universelle que le romancier saurait exprimer à travers la *fabula*. La possibilité d'un sens définitif de l'œuvre et de la vie du personnage est, au contraire, constamment remise en question, souligne Schlegel, ouvrant le roman à une interprétation qui se renouvelle sans cesse.

Si le *Meister* joue un rôle crucial dans le cadre de la nouvelle époque romantique souhaitée par Schlegel, l'esprit ironique, le mélange des genres, la parabase et le *Witz* caractérisent un canon qui, du point de vue des œuvres en langue vernaculaire, débute avec les trois couronnes italiennes, Dante, Pétrarque et Boccace, et se prolonge avec Pulci, Boiardo, l'Arioste, Guarini, Cervantès, et Shakespeare – ce dernier et Dante étant toutefois deux auteurs qui oc-

divines». Et il continue: «telle théorie du roman devrait elle-même être un roman qui rende, dans leur éclat fantastique, chacune des tonalités éternelles de la fantaisie, et restitue une fois encore à son désordre le chaos du monde des chevaliers. Les êtres du passé revivraient là en des nouvelles figures; là, l'ombre sainte de Dante remonterait de son enfer, Laure passerait céleste devant nous, et Shakespeare deviserait avec Cervantès – là, Sancho plaisanterait à nouveau avec Don Quichotte» (F. Schlegel, *Lettre sur le roman*, dans *L'Absolu Littéraire*, cit., p. 328).

<sup>37</sup> Voir Th. Pavel, *Fiction et perplexité morale*, XXV<sup>e</sup> Conférence Marc Bloch (10 juin 2013).

<sup>38</sup> Voir V. Šklovskij, *L'art comme procédé*, Paris, Allia, 2008.

<sup>39</sup> J.W. Goethe, F. Schiller, *Goethe-Schiller Correspondance 1794-1805*, t. 2. 1798-1805, Paris, Gallimard, 1994.

<sup>40</sup> F. Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. II, Munich, Paderborn, 1979, pp. 141-142, trad. fr. de A. Muzelle, *L'Arabesque*, cit., p. 110.

cupent une place quelque peu à part.<sup>41</sup> Parmi les Italiens, Dante est réputé comme le plus grand, mais Schlegel ne consacre que peu de pages à l'auteur de la *Comédie*. Les *Rerum vulgariarum fragmenta* de Pétrarque sont admirés par Schlegel,<sup>42</sup> mais, si on fait référence aux principes esthétiques évoqués dans les pages précédentes, il est difficile de ne pas reconnaître le *Décameron* de Boccace comme une œuvre qui exprime de manière presque parfaite les critères propres à la notion roman, telle qu'elle est décrite dans les pages consacrés au *Meister* et dans presque tous les fragments cités. D'une part, pour Schlegel la nouvelle peut être considérée comme un récit autonome, qui voyage et se contamine dans les différentes littératures nationales, tout comme d'ailleurs les mythes. D'autre part, en tant qu'invention boccacienne elle constitue un fragment possédant lui-même un trait ironique et dialogique, qui entre en résonance avec d'autres «nouvelles», des poèmes (les ballades), des récits factuels (le récit de la peste), que Schlegel considère un véritable modèle romanesque. C'est donc à partir des concepts critiques forgés dans les fragments sur le «roman» qu'on peut mieux saisir le potentiel explicatif de la «représentation subjective indirecte» qui, dans la *Relation autour des œuvres poétiques de Jean Boccace*, caractérise le genre de la «nouvelle».

Le *Décameron* est un modèle exemplaire pour la poétique «romantique» dans la mesure où il héberge de manière antihérarchique des formes narratives et des registres très hétérogènes, mais aussi en tant que modèle qui accueille la réflexion critique au sein du fait littéraire lui-même, à travers la création d'un espace communautaire qui fait de l'expérience littéraire le lieu d'une connaissance dialogique et esthétique désintéressée. La «subjectivité» de Boccace, telle qu'on peut la saisir à partir des textes sur le roman, est le résultat du jeu ironique, d'une forme de connaissance qui se réalise à travers la *pointe* des «nouvelles», le *Witz* verbal ou actionnel d'un personnage ou d'une situation, tout comme l'humour de l'auteur qui, comme dans la parabase comique, interrompt la diégèse pour médier entre public, narratrices et narrateurs. La pluralité de genres et des formes que Boccace retravaille et renouvelle dans le *Décameron* constituent aussi une sorte de «théorie du roman», une intuition subjective et dialogique entre les œuvres du passé, les œuvres précédentes de l'auteur et ses auteurs de référence.<sup>43</sup>

#### 4. Conclusions

La réflexion du jeune Friedrich Schlegel sur la littérature est organisée et présentée de manière fragmentaire et provocatrice, dans un langage parfois intentionnellement obscur fait

<sup>41</sup> Schlegel remarque à plusieurs reprises l'importance du choix, de la part de Shakespeare, de la matière novelistique pour la construction de ces pièces. Voir F. Schlegel, *Lettre sur le roman*, dans *L'Absolu littéraire*, cit., pp. 304–305. Dans un essai remarquable, Christian Rivoletti reprend et développe l'analyse schlegelienne du *Roland furieux*, en renouvelant l'interprétation de l'ironie de l'Arioste: Ch. Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014, pp. 263–303.

<sup>42</sup> Elles ont notamment été étudiées par son frère August Wilhelm. Voir à ce propos J. Bartuschat, *Le lezioni di August Wilhelm Schlegel su Petrarca e sulla metrica italiana*, in S. Caligaro, A. Di Dio, S. Albonico (a cura di), *Marco Praloran. Studi offerti dai colleghi delle università svizzere*, Pisa, Ets, 2013, pp. 157–171.

<sup>43</sup> Muzelle souligne comment *L'Entretien sur la poésie*, qui contient la célèbre *Lettre sur le Roman*, présente une structure dialogique qui peut être associée à la brigade du *Décameron*, s'agissant d'un groupe de cinq hommes et deux femmes qui s'adonnent à la conversation mondaine sur l'art et la littérature (A. Muzelle, *L'Arabesque*, cit., pp. 170–173).

de définitions instables et souvent ambiguës. Schlegel ne s'intéresse pas à l'influence de Boccace sur les recueils de nouvelles postérieurs (à l'exception de Cervantès), en préférant le placer dans une lignée romanesque et dramatique. Les héritiers de Boccace ne sont pas Sacchetti, Sercambi, Bandello ou Straparola, mais plutôt l'Arioste, Shakespeare, Cervantès et Goethe. Les notions de mélanges des genres, de *Witz* et d'ironie ont le mérite de dépasser l'opposition dichotomique entre jeu et sérieux, en rapprochant la réflexion de Schlegel à celle du Huizinga de *Homo ludens*, à celle de Bakhtine sur le rire carnavalesque, mais aussi aux réflexions plus récentes sur la notion de fiction dans le domaine de la psychologie du développement, de la narratologie et de la philosophie.<sup>44</sup> L'essai remarquable de Thomas Pavel, *La pensée du roman*, attribue à la nouvelle un rôle central dans le développement du roman moderne et, contrairement à Schlegel, propose une fine analyse comparative des grands recueils de nouvelles de la Renaissance et du XVII<sup>e</sup> siècle – de Boccace à Bandello, de Giraldi «Cynthio» à Maria de Zayas et Cervantès –, en montrant les liens entre la nouvelle médiévale et les longues nouvelles historiques de Madame de Lafayette et de Saint-Réal.<sup>45</sup> Toutefois, le récit-porteur du *Décameron* n'est jamais pris en compte dans son analyse, ce qui entraîne une lecture univoque des nouvelles.

Les notions schlegeliennes d'ironie et de parabase permettent au contraire de mieux saisir l'attitude auto-réflexive que les nouvelles exercent sur elles-mêmes grâce à l'unité textuelle qui les fait dialoguer entre elles à travers la médiation de l'auteur et des narratrices et narrateurs. Que l'on pense aux nombreuses mises en abîme présentes dans le *Décameron*, à la complexité et à la multiplicité des instances énonciatives et éthiques qui entourent et qui pénètrent les récits proprement dits, alternant enthousiasme et atténuation, adhésion et refus, aux interventions de l'auteur dans le *Proemio*, dans l'*Introduction* à la première et la quatrième journée et dans la *Conclusion*. En retraçant les liens entre le *Décameron* et les œuvres précédentes, Schlegel indique aussi une interprétation du *Décameron* comme roman qui fait dialoguer les différents instances éthiques et esthétiques des œuvres précédentes, incarnées dans les personnages de la brigade, dont bon nombre porte d'ailleurs les noms de ses héros et héroïnes élégiaques.

Enfin, le parallèle qu'on peut instaurer à partir de Schlegel entre le *Meister* de Goethe et le *Décameron* permettrait de mieux développer une interprétation non téléologique de ce dernier. L'expérience de la brigade décameronienne est certainement une expérience thérapeutique et consolatrice, mais le caractère ironique qui donne son unité au texte, la pluralité des échanges et des personnalités éthiques et poétiques que Boccace met en place, n'aboutissent pas à l'établissement de normes de conduite définitives et universalisables que les membres de la brigade auraient intériorisées grâce à l'échange réciproque de nouvelles et célébrées dans la dixième journée.<sup>46</sup> Suivant Schlegel, on pourrait plutôt envisager l'expérience des dix conteurs

<sup>44</sup> Dans le cadre de la psychologie du développement, les théories de Vygostky, de Piaget, de Winnicott et de Bruner sont reprises et développées par J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1998. Voir aussi E. Bencivenga, *Filosofia in gioco*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

<sup>45</sup> Pavel, *La pensée du roman*, 2013, cit., pp. 140-178.

<sup>46</sup> Voir à ce propos R. Hollander, C. Cahill, *Day ten of the Decameron: the myth of order*, «Studi sul Boccaccio», XXIII, 1995, pp. 113-170; L. Rossi, *La maschera della magnificenza amorosa: la decima giornata*, in *Introduzione al Decameron, Lectura Boccacii Turicensis*, a cura di M. Picone, M. Mesirca, Firenze, Cesati, 2004, pp. 267-288. Pour une autre perspective

comme l'institution d'un espace qui permet la libre exploration de la complexité de la psyché humaine et des conduites esthétiques et morales, en faisant coexister des perspectives différentes que l'auteur invite à travers la mise en relief des frontières axiologiques et déontiques incertaines que la réalité peut assumer.<sup>47</sup> Chaque nouvelle ne peut que capter un petit morceau, par essence partiel et imprécis, de cette complexité, que d'autres nouvelles pourront selon le cas démentir, resémantiser, éclairer. En soulignant le rapport de la «nouvelle» à l'histoire, Schlegel permet de comprendre comment le choix de Boccace des décors historiques précis, tout en possédant un caractère évocateur pour le public de son temps, ne vise ni à une véritable précision référentielle, ni à un jugement politique des faits historiques où les intrigues sont plongés. Cette interprétation n'implique pas l'idée de concevoir le *Décameron* comme une œuvre complètement détaché de toute préoccupation relative au contexte socio-politique de la Florence du Trecento. Bien au contraire, son projet littéraire se proposait précisément la mise en place d'une culture littéraire capable de médier les conflits sociaux du présent par le moyen d'un espace conversationnel ironique capable de montrer les frontières mouvantes des catégories axiologiques et idéologiques qui s'entrecroisent dans les différents contextes historiques et sociaux.<sup>48</sup>

herméneutique, voir aussi P. Grimaldi-Pizzorno, *Dopo la Peste: Desiderio e Ragione nella Decima Giornata del Decameron*, Firenze, Olschki, 2022.

<sup>47</sup> Voir à ce propos l'essai de R. Rorty, *Contingence, ironie, solidarité*, Paris, A. Colin, 1993. Dans son édition récente du *Décameron*, Marco Veglia, tout en soulignant les différences, jet un pont entre le modèle conversationnel du texte de Boccace et l'image et le rôle de la critique littéraire dans les sociétés démocratiques proposé par Rorty: G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di M. Veglia, Milano, Feltrinelli, 2019, pp. 103-104: «non v'è dubbio che, nella sequenza che corre da Ciappelletto a Melchisedech, si incontrino correlate le tre prospettive appunto che saranno di Rorty. Poiché siamo contingenti, poiché non esiste se non individualmente una istanza di verità, non possiamo che essere ironici e solidali con gli altri uomini, che condividono la stessa situazione. Da questa angolatura, Boccaccio parrebbe quasi post-moderno. Ma è pur vero che il *Decameron* inizia con le prime due novelle, non con la terza, la quale ha senso unicamente alla luce dei racconti che la precedono. Per Boccaccio, in altre parole, la verità esiste, ma, per coglierla e per crederci, per intenderla e per testimoniarla, occorre una visione ironica della storia e degli uomini: poiché, nella contingenza, per la natura occulta della verità e per la debolezza del nostro intelletto, essa si manifesta attraverso le sue negazioni e le sue maschere». Voir aussi F. Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.

<sup>48</sup> Le récent essai d'Elsa Filosa retrace de manière tout à fait novatrice les liens entre certains personnages évoqués dans les nouvelles du *Décameron* et les protagonistes de la vie politique florentine à l'époque de Boccace, en montrant ainsi que le choix des objets de la représentation renvoie, bien que de manière «indirecte», aux tensions de l'actualité: E. Filosa, *Boccaccio's Florence, Politics and People in His Life and Work*, Toronto, University of Toronto Press, 2022.