



Separatum from:

SPECIAL ISSUE 19

Mireille Demaules

Irene Iocca

Julia Rüthemann (eds.)

Medieval Forms of First-Person Narration: Authorship – Authorization – Authority

(Villa Vigoni Talks III)

Published December 2025.

BmE Special Issues are published online by the University of Oldenburg Press (Germany) under the Creative Commons License

CC BY-NC-ND 4.0.

Senior Editors: Prof. Dr. Anja Becker (Bremen) and Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg).

<http://www.erzaehlforschung.de> – Contact: herausgeber@erzaehlforschung.de

ISSN 2568-9967

Zitiervorschlag für diesen Beitrag:

Robert Fajen: Conversion/Rétrospection. L'autorité ambiguë du *je* dans «Corbaccio» (1355?) de Giovanni Boccaccio et «Le Joli Buisson de Jonece» (1373) de Jean Froissart, in: Mireille Demaules, Irene Iocca, Julia Rüthemann (eds.): Medieval Forms of First-Person Narration: Authorship – Authorization – Authority (Villa Vigoni Talks III – BmE Special Issue 19, online), p. 43–65.

Robert Fajen

Conversion/Rétrospection

L'autorité ambiguë du «je» dans «Corbaccio» (1355?) de
Giovanni Boccaccio et «Le Joli Buisson de Jonece» (1373) de
Jean Froissart

Abstract. It is not uncommon for the authors of late medieval first-person narratives to depict in their later career stages religious conversions, in which they turn away from the love they had celebrated in their earlier texts. By telling of change and renunciation they seem to establish a new literary authority. But in fact, even in such revisions, the ego remains unstable and dynamic. This is shown by two well-known «love treatises» of late medieval Italian and French literature, written almost at the same time. Giovanni Boccaccio's «Corbaccio» can be read as a parody of a conversion in which misogyny and body hostility are exposed as extreme effects of male loss of control. This interpretation only becomes possible if one considers the framing of the dream in which the frustrated ego is «enlightened» about the »true« nature of women by the dead husband of the beloved: As is explicitly emphasized in the text, the vision is sent by Fortuna; accordingly, its messages are fickle, excessive, and questionable. In Jean Froissart's «Le Joli Buisson de Jonece», the conversion, which here occurs only upon awakening, is also ambivalently coded. However, in his *Dit* past and unfulfilled love is not condemned, but fixed in its aesthetic value and thus removed from time. Whereas in Boccaccio a conversion seems ultimately impossible for the subject, in Froissart the «old life» is preserved in poetic form like a precious self-portrait.

1. Une autorité en mouvement

Dans les récits à la première personne de l'époque prémoderne qui mettent en scène un sujet amoureux, l'autorité du «je» n'est pas un fait donné, établi d'avance d'une façon définitive et se montrant dans une forme fixe et homogène. Comme les textes eux-mêmes, elle se construit au fur et à mesure; la manière dont elle se présente au début du «voyage mental» que le narrateur relate n'est jamais identique à celle qu'elle adopte à la fin.¹ En outre, le lien qui relie le «je» narrant (ou bien parlant) au «je» d'un auteur quelconque qui se dérobe à l'infini est fragile. C'est pourquoi les lectures naïvement biographiques de ce type de textes sont régulièrement des entreprises vouées à l'échec. En même temps, il est évident que l'autorité du «je» ne s'établit pas seulement dans la structure du texte lui-même, mais aussi matériellement dans les manuscrits qui sont souvent des «livres d'auteur». Dans la plupart des cas, le sujet auctorial se construit à l'aide d'un jeu intertextuel à double registre: il est d'un côté, sur un axe syntagmatique, l'auteur d'une série de textes qui réagissent l'un à l'autre et qui racontent, dans leur ensemble, son histoire personnelle ou plutôt les fragments de son histoire personnelle en tant qu'amant poussé par un désir à la fois érotique et intellectuel. De l'autre côté, l'autorité du «je» en tant qu'auteur se constitue sur un axe paradigmatic par rapport à l'autorité d'autres auteurs et d'autres textes. Il se crée ainsi une constellation et une spécificité singulière: chaque auteur a ses auteurs privilégiés auxquels il fait référence, auteurs de l'antiquité et auteurs «modernes», auteurs qu'il peut imiter, varier ou parodier, qu'il peut admirer et rejeter (l'un n'exclut pas l'autre).² Dernière remarque préliminaire pour boucler la boucle: si «autorité» implique de nos jours le phantasme suspect de la domination du texte, ainsi que l'idée utopique que la construction d'un point fixe où les discours convergent soit possible, cela ne vaut nullement ou au moins à peine pour les récits à la première personne au Moyen Âge – au moins s'ils parlent d'amour. C'est plutôt une déconstruction d'autorité qu'on peut observer: car le «je», par définition, ne

saurait être stable: ses pensées, ses sentiments et ses désirs le font toujours avancer, dans une errance où toutes les directions semblent possibles (Fajen 2020, p. 36–37 et 46).

Dans l'article présent, j'aimerais étudier un élément déterminant de ce mouvement subjectif qui n'est jamais linéaire. Il comporte, loin de là, toujours une dimension temporelle inverse, puisque le «je» narrant nous raconte dans le présent une histoire – une aventure intime, un rêve, une vision – qu'il a vécue au passé. Autrement dit: chaque voyage mental auquel les auteurs médiévaux font participer leurs lecteurs se meut dans une zone floue entre imagination et mémoire, c'est-à-dire entre les deux cellules qui forment, dans la physiologie de l'époque, avec la cellule logique ou rationnelle l'ensemble du cerveau humain.³ Cette structure rétrospective est particulièrement accentuée dans tous ces textes qui se situent à la fin d'une série d'ouvrages par lesquels un écrivain (un clerc) s'est déjà imposé comme auteur. Dans ce cas, le regard rétrospectif se combine avec un motif qui revêt une importance capitale dans la construction de l'œuvre opérée par les auteurs médiévaux: la conversion. Souvent, à la fin d'une chaîne de textes, les voyages mentaux s'achèvent par un acte de revirement. Il existe un «dernier» texte («dernier» dans un sens fictionnel), et ce dernier texte – c'est au moins l'impression qu'il donne – témoigne d'une expérience par laquelle le sujet se transforme et se montre prêt à commencer une nouvelle vie. Mais il convient de demeurer prudent. Les conversions sont souvent des leurres, la vie ancienne avait ces charmes, et l'existence nouvelle esquissée en guise de conclusion représente peut-être une promesse trop ambitieuse pour être tenue.

Je vais approfondir ces réflexions dans une analyse comparatiste de deux textes de la deuxième moitié du XIV^e siècle, l'un italien, l'autre français. Bien qu'il n'existe aucun rapport littéraire entre eux, ils partagent des éléments similaires qui nous permettent de les rapprocher. Dans la lecture pa-

rallèle que je propose, je reporterai mon attention surtout sur les ambivalences du regard rétrospectif et sur la fragilité de la conversion que ces deux récits mettent en œuvre.

2. Le simulacre d'une conversion: Giovanni Boccaccio «Corbaccio»

«Corbaccio» de Giovanni Boccaccio est un texte obscur et irritant, où le lecteur ou la lectrice se voient confrontés avec une misogynie excessive et un enchevêtrement de mystères philologiques et herméneutiques. Il s'agit apparemment d'un texte «mineur» qui se présente lui-même comme marginal et peu important: Boccaccio l'appelle *umile trattato* au début («Corbaccio», § 3: «humble traité»), [p]icciola mia operetta à la fin («Corbaccio», § 412: «mon tout petit ouvrage»).⁴ En outre, c'est l'un des derniers textes que l'auteur du «Decameron» écrit en langue toscane; nous ne savons pourtant pas à quelle date exactement. La critique hésite entre une datation au début de cette phase qu'on appelle dans une terminologie surannée celle des *opere della vecchiaia* («œuvres de vieillesse»), c'est-à-dire autour de l'année 1355 (il convient de préciser que Boccaccio, alors âgé de 42 ans, était un homme mûr, non âgé), et une datation tardive, autour de l'année 1366.⁵ La datation au milieu des années cinquante, peu après la parution du «Decameron», apparaît plus convaincante (Hollander 1988, p. 32–33; Mazzoni Peruzzi 2001, p. 200–211; Carrai 2021, p. 184); elle se base sur une indication donnée dans le texte lui-même. Dans un rêve bizarre, qui est au centre du texte, le narrateur pseudo-autobiographique⁶ rencontre le mari défunt de la veuve dont il est tombé amoureux. Le mort connaît l'âge du vivant: *fuor delle fasce già sono degli anni quaranta* («Corbaccio», § 119: «en dehors des langes l'on compte – en années – quarante»; Boccaccio est né en 1313).

Cette rencontre du narrateur avec l'âme du mari anonyme de la bien-aimée est au centre de la trame de «Corbaccio». Mon analyse suivra les étapes essentielles de l'intrigue – néanmoins, il faut souligner à cet endroit que je donnerai une version complètement déformée des proportions du

texte. Cette distorsion que j'opère est pourtant voulue, car elle sera révélatrice: De fait, Boccaccio, qui avait démontré dans le «Decameron» par ses dix conteurs la valeur essentielle du cadre narratif, fait tout pour détourner dans «Corbaccio» notre attention. Celle-ci est attirée automatiquement, à cause de la masse du texte, par le contenu du rêve qui consiste en d'interminables diatribes misogynes débitées par l'âme du mari. Mais il ne faut pas oublier que c'est une ombre qui parle et que tout ce discours se situe à l'intérieur d'un songe qui n'est qu'un monde tissu de simulacres. C'est justement pour cette raison que nous devons diriger notre regard sur les antécédents du rêve, c'est-à-dire sur cette zone liminale qui le précède dès le début du texte. Car chez Boccaccio, tout ce qui paraît soit évident soit peu significatif, recèle des subtilités bien surprenantes et plutôt corrosives.

Voici donc ce qui arrive dans «Corbaccio»: le narrateur quadragénaire se souvient d'une terrible crise personnelle qu'il a vécue il y a peu de temps, *solo nella mia camera* (*Corbaccio*, § 6: «seul dans ma chambre»), lorsqu'il réfléchissait sur les *accidenti del carnale amore* (*Corbaccio*, § 6: «accidents de l'amour charnel»). Il a été rejeté par la femme dont il est amoureux. Son désespoir est si grand qu'il caresse l'idée de se suicider (*Corbaccio*, § 15), mais soudainement, une pensée salvatrice survient, [*un pensiero*] *credo da celeste lume mandato* (*Corbaccio*, § 8: «[une pensée] envoyée, je crois, par une lumière céleste») – soulignons en ce lieu le verbe «*credo*», ce petit opérateur de subjectivité qui est moins anodin qu'on pourrait penser. Dans un bref dialogue cette réflexion personnifiée rappelle au narrateur mélancolique *quanta di dolcezza nella vita sia* (*Corbaccio*, § 18: «combien de douceur il y a dans la vie»). La femme, explique la Pensée d'abord, serait principalement pardonnable; cela n'est pas sa faute si le narrateur ne lui plaît pas. D'autre part, il aurait dû mieux choisir. Son amour est insensé, parce qu'il est dominé par le désir sexuel: *Leva adunque via*, s'exclame la Pensée, [...] *questo tuo [folle]⁷ appetito* (*Corbaccio*, § 19: «enlève donc ton fol appétit»). Néanmoins, la harangue de la Pensée prend à la fin une tournure étonnante; l'auto-agression de l'idée du suicide se

transforme en violence contre la femme absente. Le sens de la vie de l'amant sera désormais la vengeance:

Vivi adunque [c'est toujours la Pensée qui parle]; e come costei, contr'a te malvagiamente operando, s'ingegna di darti dolente vita e cagione di disiderare la morte, così tu, vivendo, trista la fa' della tua vita. (*Corbaccio*, § 20)

Vis donc; et de même que celle-ci s'ingénie à te donner une vie douloureuse qui te fait désirer la mort, tu dois, en vivant, la rendre malheureuse de ta propre vie.

Le narrateur se sent beaucoup mieux après cette *divina consolazione* (*Corbaccio*, § 21: «consolation divine»), peu chrétienne pourtant, et plutôt déroutante, puisqu'elle l'incite à la haine (cf. Hollander 1988, p. 7–8). Il quitte sa chambre et cherche la compagnie d'un cercle de vieux amis, avec lesquels il discute d'abord *delle volubili operazioni della Fortuna* (*Corbaccio*, § 23: «des opérations volubiles de Fortune»), puis *[delle] perpetue cose della natura* (*Corbaccio*, § 24: «[des] choses perpétuelles de la nature»), pour passer enfin *alle divine* (*Corbaccio*, § 24: «aux choses divines»). Après ces entretiens qui ne sont pas retranscrits, le narrateur rentre chez soi et se couche. Il s'endort et commence à rêver: c'est maintenant, après quelques pages, que commence, apparemment, le «véritable» texte de *Corbaccio*, c'est-à-dire la vision, qui est presque quinze fois plus longue que le récit-cadre relatant les antécédents.

Avant de parler de cette vision qui est le résultat intradiégétique de ce récit, il ne faut toutefois pas omettre un détail important qui l'introduit: le narrateur nous explique que la Pensée consolatrice avait été envoyée, *sì com'io arbitro, dal piissimo Padre de' lumi* (*Corbaccio*, § 21: «ainsi que je le conjecture, par le très pieux Père des lumières»). C'est une phrase où le diable se cache dans les détails, car le verbe *arbitrare* dans l'incidente peut comporter au xive siècle une connotation clairement négative qui se réfère à l'*arbitrium* latin en tant que décision aléatoire ou (justement) arbitraire; il vaut donc mieux traduire «conjecturer» ou «supposer» au lieu

de «juger»,⁸ pour souligner le caractère subjectif et spéculatif de l'interprétation du narrateur. Ce *caveat* herméneutique de la part du narrateur, qui montre l'ambiguïté foncière de l'écriture de Boccaccio, est confirmé par le fait que le rêve annoncé a explicitement un autre pouvoir comme source: il est un effet de Fortune que le narrateur appelle explicitement son ennemie: «mia nimica [F]ortuna» (*Corbaccio*, § 27). Plus tard, nous le verrons encore, tout ce qui arrive dans le rêve paraît être un message divin. Mais attention, nous nous trouvons justement à l'intérieur du rêve – ce rêve préparé donc par la

mia nimica [F]ortuna, [...] [che] ancora dormendo s'ingegnò di noiarmi; e davanti alla virtù fantastica, la quale il sonno non lega, diverse forme paratemi, avvenne che a me subitamente parve intrare in uno dilettevole e bello sentiero [...]. (*Corbaccio*, § 27)

mon ennemie Fortune [...], [qui] même pendant mon sommeil s'ingénia de me tracasser; et après qu'elle m'eut préparé devant la vertu imaginative que le sommeil ne lie pas, des formes diverses, il arriva qu'il me sembla, soudainement, entrer dans un sentier délectable et beau [...].

Ce sentier rêvé qui rappelle visiblement le fameux «chemin» de Dante reflète l'histoire de l'amour charnel malheureux que le narrateur vient de vivre dans la vie réelle. Peu après y être entré, le narrateur se retrouve dans un lieu terrible et hostile qui se révélera être *«il laberinto d'Amore»* (*Corbaccio*, § 57: «le labyrinthe d'Amour») ou bien, dans des dénominations alternatives, *«la valle incantata»*, *«il porcile di Venere»* ou *«la valle de' sospiri e della miseria»* (*Corbaccio*, § 57: «la vallée enchantée», «la porcherie de Vénus» ou «la vallée des soupirs et de la misère»).

C'est ici que le *«je* rêvant rencontre l'ombre du mari défunt de la bien-aimée. Celui-ci lui explique qu'il expie ses vices au Purgatoire (*Corbaccio*, § 61) (notamment sa cupidité qu'il qualifie lui-même *d'insaziabile* [*Corbaccio*, § 64: «insatiable»]) et qu'il a été envoyé par nulle autre que la sainte Vierge, pour le soutenir dans sa situation misérable (*Corbaccio*,

§ 71–72). Notre rêveur commence tout de suite à éprouver des sentiments de *contrizione* et *pentimento* (*<Corbaccio>*, § 67: «contrition» et «repentir»). Les allusions au début de la *<Commedia>* de Dante sont, là encore, évidentes (Hollander 1988, p. 9–10); de même les différences, qui sont significatives: l’âme que rencontre le rêveur pseudo-autobiographique de Boccaccio n’est pas l’un des plus grands poètes de l’antiquité, mais un mari trompé et par conséquent ridicule (Psaki 2010, p. 107–108); le lieu de cette entrevue n’est pas l’entrée de l’au-delà, mais le dédale dans lequel se perdent tous ceux qui sont dominés par leurs appétits sexuels; la forme linguistique n’est pas le vers enchaîné en tercets, mais cette prose ciselée, variée et complexe que Boccaccio avait développée quelques années auparavant dans son chef-d’œuvre, le *<Decameron>*.

Après un bref dialogue sur l’amour du narrateur dont la passion avait commencé après la mort du mari, l’entretien se transforme en monologue. L’ombre du défunt explique, page après page, que l’amour passionné de son interlocuteur pour sa propre femme, désormais veuve, est une faute. Une faute personnelle, car le narrateur est, selon l’avis du mari, à la fois trop âgé et trop érudit pour succomber au désir érotique. Et, qui plus est, une faute par rapport à l’objet de cette convoitise *bestiale* (comme dans le *<Decameron>*, les mots *bestia*, *bestialità*, *bestiale* qui désignent l’homme dominé par ses appétits sont aussi dans *<Corbaccio>* des mots-clés):⁹ les femmes en général, la veuve en particulier. Car les femmes sont, à en croire le mort, par essence exécrables (ce sont les mots qu’il utilise textuellement: [...] *questo esecrabile sesso feminino*; *<Corbaccio>*, § 155: «ce sexe féminin exécrable»); elles sont fausses, infâmes, méchantes; toujours vicieuses et jamais satisfaites. Le mari le dit naturellement de manière beaucoup plus détaillée et variée que je ne le fais ici. Son discours est venimeux, plein de haine et sans retenue; c’est une tirade violente, féroce et souvent grossière où Boccaccio joue sur tous les registres possibles de la rhétorique de l’invective.¹⁰ Il n’y a que deux exceptions dans ce dénigrement absolu et totali-

sant du deuxième sexe: d'un côté les sept muses et les autres entités intellectuelles, de l'autre côté la Vierge et les saintes. Mais la manière dont l'ombre expose cette pensée donne matière à réfléchir. Aux femmes qui pourraient objecter que les muses et leurs parentes sont des exemples pour la noblesse et sublimité de leur sexe, il faut donner selon le mari mort cette réponse: *«Egli è così vero che tutte son femine, ma non pisciano»* (*«Corbaccio»*, § 175: «C'est vrai qu'elles sont toutes des femmes, mais elles ne pissent pas»). Immédiatement après cette boutade d'un goût douteux suit l'autre contre-exemple de la part des femmes, la Vierge et les saintes. Dans ce cas, le défunt ne peut évidemment pas répéter sa plaisanterie paillarde; au lieu de cela il exalte la pureté de Marie (et aussi des femmes qui ont suivi son exemple):

[...] quella unica Sposa dello Spirito Santo fu una cosa tanto pura, tanto virtuosa, tanto monda e piena di grazia e del tutto sì da ogni corporale e spiritual bruttura remota che, a rispetto dell'altra [i. e. le fem(m)ine], quasi non dell'elementar composizione, ma d'una essenzia quinta fu formata a dovere essere abitacolo e ostello del figliuolo di Dio [...]. (*«Corbaccio»*, § 177)

[...] cette seule épouse du Saint-Esprit fut une chose aussi pure, aussi vertueuse, aussi immaculée et remplie de grâce et tellement éloignée dans son ensemble de toute saleté spirituelle et corporelle, qu'elle fut, à l'égard des autres [i. e. les femmes] presque formée non de la composition élémentaire, mais d'une cinquième essence pour être l'habitacle et l'abri du fils de Dieu [...].

Une belle assertion, s'il n'y avait ce mot grossier *pisciare* que le mari vient de dire et dont l'écho résonne encore de manière plutôt lourde, et surtout cet autre petit mot – mot à peine visible, mais essentiel, inquiétant et explosif, puisqu'il a cette tendance subversive de tout relativiser: «quasi».

Ce «quasi» qui montre qu'on ne peut pas éliminer la corporalité de la Vierge, est l'un des nombreux indices qui nous signalent discrètement, mais sans équivoque que *«Corbaccio»* n'est pas un texte qu'il faut prendre à la lettre, mais une parodie:¹¹ une parodie dans le sens étymologique du terme qui a été expliqué de manière très convaincante par Giorgio Agamben dans

son petit livre «Profanazioni»; c'est à dire un texte «à côté», un texte qui marque toujours une distance par rapport à l'objet parodié et qui reflète la conscience qu'il est impossible d'atteindre cet objet (Agamben 2005, p. 52–53) – il faut souligner en ce lieu que cet objet hors d'atteinte peut être déficitaire et critiquable (ce qui produit la parodie comique et satirique) ou parfait et digne d'imitation (ce qui implique des formes de parodie plus complexes et sérieuses, en tout cas ambiguës).

Dans «Corbaccio», cet objet que le «je» rêvé par Boccaccio voudrait saisir pour s'y identifier, c'est la conversion religieuse – le renoncement aux *appetiti* sexuels qui minent la propre souveraineté intellectuelle et l'adhésion de la foi qui prêche le reniement de la chair et le dégoût des choses mondiales. Mais dans ce texte farci de pièges, cette conversion, qui semble réagir aux sévères critiques de l'ami Francesco Petrarca (Psaki 2010, p. 112–120; Kriesel 2018, p. 207–217), n'est que le désir d'un sujet frustré qui a été déçu par la femme convoitée. C'est dans ce sentiment d'inassouvissement qu'il montre maintenant ce dont il est capable: c'est-à-dire son art de punir par le pouvoir de la parole, un pouvoir qui est – nous sommes au XIV^e siècle – le privilège exclusivement masculin de l'homme lettré. En réalité, le narrateur de «Corbaccio» – cet «homme hors de contrôle», comme l'a défini Robert Hollander¹² – n'imagine pas une Vierge charitable, mais une sorte de Marie-Némésis qui n'est peut-être que la déesse de la Fortune masquée qui envoie, dans le rêve, le mari vengeur de la femme aimée. Le texte ne doit pas documenter un changement d'esprit ou de vie. Son seul objectif est de châtier la femme qui a osé rejeter l'écrivain en détruisant la beauté de son corps désiré mais inaccessible (Kriesel 2018, p. 233–236): c'est ce motif qui relie «Corbaccio» à la septième nouvelle de la huitième journée du «Decameron», l'un des textes les plus inquiétants et brutaux du chef-d'œuvre de Boccaccio (Hollander 1988, p. 18–23). Dans cette nouvelle, qui est racontée par Pampinea, la plus mûre des sept femmes de la *brigata* («compagnie d'amis») florentine et la première reine des dix journées, Rinieri, un *savio scolare* («Decameron», VIII, 7, § 10: «savant érudit») qui a

fait ses études à Paris (cf. «Decameron», VIII, 7, § 5), se venge de la froideur dédaigneuse d'une belle veuve. Par une ruse qui exploite l'ignorance et la crédulité de la femme, il l'attire sur la plateforme d'une tour, l'incite à se dévêter et l'expose au soleil et aux piqûres des insectes. Si la colère brutale de Rinieri semble, selon la logique interne de la nouvelle, justifiée par le mauvais comportement de la veuve, elle est en même temps le signe d'un manque de contrôle qui contredit et l'impératif de la charité chrétienne et la leçon de magnanimité qui sera propagée dans la dernière journée du «Decameron». Rinieri n'est justement pas capable d'éprouver ce que Boccaccio lui-même pose en tant qu'axiome dans le prologue du «Decameron» en écrivant les fameuses paroles: *Umana cosa è aver compassione degli afflitti [...]* («Decameron», Proemio, 2; «C'est humain d'avoir de la compassion avec ceux qui sont affligés [...]»). Rinieri, qui voit les souffrances de la belle veuve et qui entend ses supplications, est partagé par deux sentiments contraires (pour ce passage décisif cf. aussi l'analyse de Hollander 1988, p. 19–20): d'un côté, il jouit sadiquement du *piacere della vendetta la quale più che altra cosa disiderata avea* («Decameron», VIII, 7, § 80: «plaisir de la vengeance qu'il avait désirée plus que nulle autre chose»); de l'autre côté, sa haine est troublée par un mouvement «naturel» de pitié: *e noia sentiva movendolo la umanità sua a compassion della misera [i. e. la veuve souffrante]* («Decameron», VIII, 7, § 80: «il éprouvait de l'ennui car sa propre humanité l'induisait à éprouver de la compassion pour la misérable»). Mais à la fin, Rinieri, déchaîné et incapable de se contrôler, succombe à *la fierezza dell'appetito* («Decameron», VIII, 7, § 80: «violence de l'appétit») et persévère implacablement dans son plan de punition (Kriesel 2018, p. 235–238).

C'est justement la violence de l'appétit qui déforme tout^[13] – l'autorité du «je», sa prétendue conversion et même son nom. Le titre de *l'umile trattato*, «Corbaccio», qui n'est jamais mentionné à l'intérieur du texte, reste un mystère irrésolu. On l'a associé à la veuve qui aurait, à cause de son *mantello*

nero («Corbaccio», § 310: «manteau noir»), l'apparence d'un corbeau médisant et portant malheur (Mazzoni Peruzzi 2001, p. 275). Une autre explication, insoutenable, a approché le titre du mot espagnol *corbacho* qui désigne un type de fouet; mais dans cette signification, ce substantif a été forgé beaucoup plus tard par Miguel de Cervantes comme un néologisme d'origine arabe (Garrido Martín 2022).¹⁴ Curieusement, on ne mentionne que très rarement la ressemblance phonétique entre ce titre étrange et le nom de l'auteur, une ressemblance qui dérive d'une quasi-identité anagrammatique (Hollander 1988, p. 34, et Carrai 2021, p. 186). Le nom de «Corbaccio» est en quelque sorte aussi une auto-parodie *bestiale* – comique et extrême – du nom de Boccaccio¹⁵ qui avoue être piqué lui-même par *la fierezza dell'appetito* – une violence qu'il ne réussit pas à maîtriser et qui sape et l'identité du «je» et l'identité du texte.

3. Le bonheur de la rétrospection: Jean Froissart, «Le Joli Buisson de Jonece»

Une vingtaine d'années plus tard, au nord de la France, Jean Froissart montre une attitude très différente à l'égard du problème de la conversion: plus optimiste et plus décontractée, si l'on veut, et pour cette raison aussi moins énigmatique et équivoque que son collègue toscan.

«Le Joli Buisson de Jonece» («JBJ») est le dernier d'une série de «dits amoureux» assez longs, dans lesquels Froissart parle de sa passion pour une dame qu'il appelle Marguerite: cette femme est aussi au centre du «Paradis d'Amour», écrit autour de l'année 1362, et de «L'Espinette amoureuse», qu'on date autour de l'année 1369 (j'exclus ici «La Prison amoureuse» car dans ce texte épistolaire, rédigé en 1371 ou 1372 et imitant le «Voir-Dit» de Guillaume de Machaut, c'est un autre amour qui est au centre, celui du correspondant du narrateur qui est surnommé Rose). Si l'on compare «Corbaccio» et «Le Joli Buisson de Jonece», on peut noter plusieurs ressem-

blances structurelles. Le texte de Froissart commence, lui aussi, par un dialogue entre le narrateur et une personnification de ses pensées, qui convergent ici, selon le modèle de Boèce, dans l'incarnation de la Philosophie même. Comme le narrateur pseudo-autobiographique de Boccaccio, l'*alter ego* de Froissart se couche après cet entretien et s'endort. Le songe allégorique qui s'ensuit comporte plus de 4.000 vers (sur 5.442); les proportions entre le récit de la vision et le cadre narratif qui l'entoure et l'organise, sont donc à peu près les mêmes que dans «Corbaccio». En dernier lieu, la conversion religieuse que Froissart expose à la fin de son *traitiers amoureus* («JBJ», *incipit*, p. 47: «traité d'amour» – de fait, il utilise au début le même terme technique que Boccaccio pour désigner son œuvre), est également caractérisée par son orientation vers la Sainte Vierge. «Le Joli Buisson de Jonece» se termine par un long «Lay de Nostre Dame» en douze strophes. Voici les six derniers vers de ce texte lyrique, stylistiquement très virtuose, par lequel s'achève l'ouvrage entier:

Or te pri, Virgne purainne,
Que, se pechiés nous constraint
Et nous taint,
Que nos plaint
Aient vois en ton demainne,
La ou toute joie maint.
(«JBJ», v. 5437–5442)

Donc, je te prie, Vierge pure, que, si le péché nous constraint et nous salit, nos plaintes soient entendues dans ton domaine, où la joie absolue demeure.

Froissart, on le sait bien depuis les études fondamentales de Michel Zink, est le poète du souvenir et du temps qui passe (Zink 1998, p. 37–48 et p. 149–168); c'est, pour ainsi dire, la marque individuelle de son œuvre littéraire. Ainsi, il réfléchit dans le prologue du «Le Joli Buisson de Jonece» à sa propre situation d'écriture de la manière suivante:

Des aventures me souvient
Dou temps passé. Or me couvient,

Entroes que j'ai sens et memore,
Encre et papier et escriptore,
Kanivet et penne taillie,
Et volenté appareillie
Qui m'amonnestet et me remort,
Que je remonstre avant me mort
Comment ou Buisson de Jonece
Fui jadis, et par quel adree.
(*JBJ*, v. 1-10)

Il me souvient des aventures du temps passé. Maintenant, tant que je dispose-
rai de mon esprit et de ma mémoire, d'encre, de papier et d'une écritoire, d'un
canif et d'une plume taillée, et d'une volonté prête à m'exhorter et me critiquer,
je dois [vous] rapporter, avant que je meure, comment et par quelle voie je fus
jadis au Buisson de Jeunesse.

Dès les premières lignes du texte, Froissart établit une nette distinction
entre le niveau de l'*histoire* et celui du discours. Il se dispose à parler des
choses fortuites et contingentes (*aventures*) qu'il a vécues, mais c'est la vo-
lonté intellectuelle qui doit diriger l'acte du souvenir en examinant ce passé
où se mêlent, nous le verrons encore, aussi bien du plaisir que du repentir.

La première partie du texte se distingue par un va-et-vient intérieur du
'je' pseudo-autobiographique, une réflexion qui est d'abord relatée au pré-
sent pour glisser peu à peu au passé. Comme le narrateur de Boccaccio, ce-
lui de Froissart tend aussi au début à la dépression, mais pour d'autres rai-
sons: ce n'est pas un amour déçu qui le rend triste et désespéré, mais sa
peur de vieillir et de ne plus conserver ses propres dons et facultés. C'est
alors que les réflexions elles-mêmes commencent à lui adresser la parole,
pour se transformer soudainement (au vers 191, pour être plus précis),
après un premier discours de presque 90 vers, en dame Philosophie:

Quant je m'avise et je devis
Comment outrages et folie
Me misent en merancolie
Que dou don de Nature perdre,
Pensees me viennent aherdre,

Qui me font sainnier a merveilles
Et dient: <Amis, or t'esvelles
Et remonstre ce que tu sces!>
(*<JBJ>*, v. 98–105)

Lorsque je me rends compte et je comprends comment des extravagances et des folies m'ont rendu mélancolique par peur de perdre le don conféré par Nature, des pensées viennent m'assaillir qui me font faire le signe de la croix sous le coup de l'étonnement, et elles disent: <Ami, ressaisis-toi et montre ce que tu sais faire!>

Philosophie remarque que le narrateur ne doit pas travailler corporellement et qu'il dispose désormais d'une *rente annuelle* (*<JBJ>*, v. 172: «d'un bénéfice annuel») – sans doute, une allusion à la cure des Estinnes en Wallonie, que Froissart venait d'obtenir, avec de riches prébendes, en 1373, l'année de la composition du *<«Joli Buisson de Jonece»* (cf. les remarques d'Anthime Fourrier dans son édition 1975, p. 229–230). Elle incite le narrateur à respecter l'engagement qu'il a envers la Nature qui lui a donné la faculté d'écrire et de composer des vers. Mais son interlocuteur ne veut plus s'identifier à son passé mondain; il sent qu'il doit changer de vie:

Si vous suppli, tres chiere dame,
Laissiés moi dont penser pour l'ame.
J'ai eü moult de vainne glore,
S'est bien heure de che tamps clore
Et de criier a Dieu merchi,
Qui m'a amené jusqu'a chi.
(*<JBJ>*, v. 385–390)

Ainsi, je vous supplie, très chère Dame, laissez-moi donc penser au salut de mon âme. J'ai eu beaucoup de vain gloire [dans ma vie]; il est temps d'en finir avec cette existence et de demander grâce à Dieu, qui m'a guidé jusqu'ici.

De plus, il manque d'idées; il ne sait pas ce qu'il pourrait faire de nouveau. Après avoir énumérée quelques œuvres précédentes – *«Le Paradis d'Amour»*, *«L'Orloge amoureus»*, *«L'Espinette amoureuse»* et *«La Prison amoureuse»* (*<JBJ>*, v. 443–452) – le narrateur constate: *Or voi je cangié*

mon afaire / En aultre ordenance nouvelle (*<JBJ>*, v. 458–459: «Maintenant, je vois ma situation changée en un ordre nouveau et différent»). Encore une fois, Froissart fait donc allusion aux conditions de vie qui ne sont pour lui plus les mêmes qu'auparavant: évidemment, il pense ici à sa nouvelle charge ecclésiastique, mais aussi au fait qu'il n'est plus un tout jeune homme: en 1373, il a environ trente-six ans.¹⁶

Philosophie montre toutefois une issue possible pour sortir du dilemme entre rôle professionnel et talent naturel, entre âge mûr et souvenir mélancolique de la jeunesse perdue. Elle rappelle au poète qu'il possède un portrait de son ancienne bien-aimée qu'il n'a pas regardé depuis environ sept ans (*<JBJ>*, v. 540);¹⁷ la peinture se trouve dans un «coffret» qui correspond, selon l'épistémologie médiévale, à «la mémoire où sont déposées les «images» ou «phantasmata» créées lorsque les «espèces sensibles» sont imprimées dans l'imagination» (Kay 2003, p. 183–184). Dans son propos, Philosophie prévoit ce que le narrateur dira quand il reverra l'image de sa dame (du point de vue rhétorique, il s'agit donc d'une *sermocinatio*):

«Vechi celle qui de rechief
Me remet la vie ens ou corps.
Pour l'amour de li je m'acors
A estre jolis et chantans
Et penser a mon jone tamps,
Comment que la saison m'eslonge.»
(*<JBJ>*, v. 518–523)

«Voici celle qui me remet de nouveau la vie au corps. Par amour pour elle je conviens d'être gai en chantant et de penser à ma jeunesse, bien que le temps m'en éloigne.»

En effet, c'est exactement ce qui arrivera. Ce discours imaginé par Philosophie contient le programme de base de tout ce qui suit; c'est une mise en abyme qui renvoie l'image du texte entier. En regardant le portrait, l'amour revient et le narrateur se sent soudainement rajeuni: il est, pour ainsi dire, «contaminé» par cette représentation de la femme aimée, dont la beauté a

été durablement fixée par la peinture. Ce rajeunissement intérieur à travers la mémoire, qui est elle-même enrichie par un support médiatique artificiel, est développé dans la longue vision qui s'ensuit. Les facultés imaginatives sont activées dans un songe que Froissart date exactement: c'est la nuit du 30 novembre 1373, c'est-à-dire un mercredi, comme l'explique savamment l'éditeur du texte, Anthime Fourrier, qui suit le premier dimanche de l'Avent (1975, p. 35–36). Il n'est pas nécessaire de s'attarder ici sur une analyse détaillée de ce long rêve allégorique qui «englouti[t] toute la matière narrative dans le sens où la dame est absente de l'avant et de l'après» (Mikhaïlova-Makarius 2016, p. 221). Il suffit de constater que Froissart varie dans ces 4.000 vers l'intrigue et la structure des autres *dits* qu'il avait composés auparavant, en particulier «L'Espinette amoureuse» (Freeman 1978, p. 239–241; Zink 1998, p. 149–168; Sinclair 2012, p. 427–437): au début Vénus apparaît; elle laisse entrevoir au rêveur qu'il pourra encore une fois, à l'intérieur du rêve, revivre son expérience amoureuse, qui date de longtemps: *Frois a esté li ars maint an / De mon chier fil, dont moult le cargo* dit-elle au rêveur (<JBJ>, v. 931–932, c'est moi qui souligne: «L'arc de mon cher fils a été froid / pendant de nombreuses années, ce qui l'encombre beaucoup»). Une image étrange, celle de l'arc refroidi, où nous pouvons reconnaître une allusion très raffinée au nom de Froissart, d'autant plus que le <c> et le <t> ont une graphie pratiquement identique. Vénus mène le rêveur dans un jardin érotique où tout se passe à l'ombre d'un énorme buisson florissant qui représente justement sa propre jeunesse. Le buisson est doublé allégoriquement, car c'est ici que le rêveur rencontre aussi le personnage de Jeunesse qui lui ressemble comme un jumeau. Aidé par Jeunesse, ce reflet fantasmé d'un moi passé (Sinclair 2012, p. 436), et par un autre jeune homme avenant, Désir, le poète rajeuni peut revivre encore une fois, dans une sorte d'auto-thérapie post-traumatique, une situation de rejet où sa dame a freiné le désir du jeune homme. À la fin du rêve, la dame promet de calmer les trois valets allégoriques qui la défendent contre les avances de la part du rêveur: Refus, Danger et «Escondit» (c'est-

à dire «le rejet»). Mais lorsque la petite société amoureuse veut se rendre auprès d'Amour qui devra juger de cet amour en suspens, le rêve est brusquement interrompu: *On me boute, et lors m'esvelle* («JBJ», v. 5081: «On me secoue et alors je me réveille»). Le narrateur se retrouve dans la réalité: au matin du premier décembre, grelottant de froid, mélancolique, et plus âgé de quelques heures. S'ensuit une brève méditation sur les répercussions des pensées trop vives et exaltées dans le rêve: *Et che qui en vellant habonde / En dormant volentiers redonde* («JBJ», v. 5104–5105: «Et ce qui coule en abondance pendant la veille, / déborde facilement lorsqu'on dort»). Toutefois, le narrateur se rend compte de sa propre situation et il se détourne de cette possibilité de retrouver sa propre jeunesse dans le rêve:

En ceste ymagination
 Fis un peu de collation
 Contre ma vie et mon affaire
 Et di je n'euisse que faire
 De penser a teles wiseuses,
 Car ce sont painnes et nuseuses
 Pour l'ame [...].
 (*JBJ*, v. 5156–5162)

Dans cette réflexion, je fis une petite comparaison par rapport à ma vie et à ma situation et je me dis que je n'aurais aucun profit à penser à de telles futilités, car elles signifient de la peine et sont nuisibles pour l'âme [...].

Cette réflexion moralisante annonce le revirement, plutôt abrupt et laco-nique, de la conversion finale qui sera réalisée, nous le savons, par le *Lai* final dédié à la Vierge Marie.

Mais si le rêve du *joli buisson* de la jeunesse est après tout repoussé de la part du narrateur pour n'être qu'une *wiseuse*, c'est-à-dire une illusion passagère qui ne peut que réchauffer temporairement le cœur vieillissant du «je», il n'est pour cela pas nié dans sa qualité esthétique: car le rêve – le rêve littéraire, pour être plus précis – a le pouvoir d'arrêter le temps dans cet espace intermédiaire entre souvenir et imagination qui est formé par le

texte lui-même. Pour Froissart – et c'est sous cet aspect qu'il me semble être un auteur toujours intéressant et contemporain –, l'acte final de la conversion religieuse (sous forme du *Lay de Nostre Dame*) s'accompagne d'un acte préalable de conservation (sous forme du long rêve érotique qu'il vient de transcrire¹⁸). Le passé est passé, mais il faut le reconnaître dans sa beauté et sa légitimité, même si l'amour n'a pas été heureux. Il n'est donc pas exagéré d'affirmer que *«Le Joli Buisson de Jonece»* reproduit lui-même en forme littéraire le portrait de la jeune femme que le poète garde toujours et qui vient de déclencher son rêve. C'est en même temps le dernier auto-portrait de Jean Froissart en tant que poète jeune, le cœur rempli d'amour, tel qu'il voulait se voir lui-même au début de l'hiver, au début de sa carrière ecclésiastique (carrière entamée du bout des lèvres?): un écrivain toujours gai, toujours heureux – doutant de la possibilité d'une autorité fixe et stable, et prêt à vivre dans l'éternel printemps de ses propres textes.

Notes

- ¹ Pour le concept du «voyage mental» dans la littérature allégorique, je renvoie à mon article sur la réception du *«Roman de la Rose»* en Italie à la fin du XIII^e siècle, paru dans le premier volume de cette série de «Villa Vigoni Talks» (Fajen 2020, notamment p. 37–46, avec référence à «L'intelligenza»).
- ² Dans les deux cas présentés ici, Boccaccio et Froissart, ces auteurs-modèles sont par-dessus tout Ovide et Dante Alighieri, pour le premier, et Ovide et Guillaume de Machaut, pour le second. Une analyse du rôle joué par Ovide dans l'œuvre de Boccaccio, sévèrement critiqué par Petrarca, est donnée par Kriesel 2018, p. 205–210; pour Ovide comme auteur de chevet de Froissart cf. Brownlee 1990, p. 153–154. L'omniprésence des références aux auteurs contemporains est encore aujourd'hui évidente.
- ³ Pour l'idée des trois *cellulae* du cerveau dans l'encyclopédisme médiéval cf. Meier 2003, p. 162–164; pour les rapports possibles entre cette conception et les récits allégoriques à la première personne je renvoie encore une fois à mes observations dans Fajen 2020, p. 45–46.

- ⁴ Toutes les traductions sont les miennes. Pour des raisons pratiques j'utilise la subdivision du texte en paragraphes proposée dans l'édition citée, qui n'a pourtant aucun fondement dans la tradition manuscrite.
- ⁵ La question controversée de la datation est, entre autres, discutée en détail par Hollander 1988, p. 26–33, et Carrai 2021, p. 181–184.
- ⁶ Pour le concept de la «pseudo-autobiographie» au bas Moyen Âge cf. De Looze 1997, notamment p. 2 et 16–21: Selon De Looze, il s'agit de textes narratifs rétrospectifs à la première personne dans lesquels les auteurs semblent raconter des événements de leurs vies. La véracité de ces récits est pourtant sapée dans un jeu littéraire à la fois complexe et amusant qui permet des lectures contradictoires. Comme le souligne F. Regina Psaki, le narrateur de «Corbaccio» se cache à chaque moment sous un masque (Psaki 2010, p. 107). On peut même dire, avec Robert Hollander: «Boccaccio never speaks openly *in propria persona*» (1988, p. 25).
- ⁷ Cet adjectif révélateur se trouve dans la plupart des manuscrits, mais pas dans celui qui sert de base à l'édition de Giorgio Padoan (cf. sa note, «Corbaccio», p. 530). Le *folle appetito* désigne la cupidité charnelle qui rend, selon Boccaccio, les êtres humains bestiaux et qu'il faut distinguer de la volupté épicurienne vivant un état d'ataraxie à la fois intellectuel et sensuel, et surtout sans crainte. Boccaccio connaissait la philosophie d'Épicure par le biais de Cicéron et Séneque. Cf. Fajen 2013, p. 9–12.
- ⁸ Cf. l'explication donnée par Padoan: *giudicare* («Corbaccio», p. 531). Le TLIO (Tesoro della Lingua Italiana delle Origini) reprend cette synonymie discutable, sans considérer que le verbe *arbitrare* connote le caractère subjectif et souvent incertain de chaque jugement humain. Les exemples donnés par le TLIO confirment eux-mêmes cette réserve (cf. l'article *arbitrare* sur <http://tlio.ovvi.cnr.it/TLIO/>).
- ⁹ Cf. par exemple «Corbaccio», § 7: *mia bestialità* («ma bestialité»); § 109: *quasi una bestia senza intelletto m'avvidi ch'io era* («je me rendis compte que j'étais presque une bête sans intellect»); § 349: *tua sciocca e bestiale speranza* («ton espoir sot et bestial»; c'est l'ombre qui parle ici). Peut-on parler d'un passage de la *passio* à la *ratio*, passage opéré par la leçon du mari défunt, comme le prétend Luca Marcozzi dans un article récent (2018, p. 231)? S'il est vrai que le narrateur parvient à mettre fin à son amour pour la veuve, on ne peut nullement attribuer une valeur rationnelle à cet acte. Bien au contraire, le songe est le signe le plus manifeste de la folie «bestiale» d'un sujet en crise.

- ¹⁰ Cf. Panizza 2013, p. 184–185. L’invective du mari n’est pourtant pas signe de sa raison, comme l’écrit Letizia Panizza (p. 185): c’est le ressentiment d’un cocu qu’on entend ici.
- ¹¹ Par cette interprétation, je suis une tendance de la recherche américaine récente (cf. notamment Psaki 2010 et Kriesel 2018, p. 203–253) qui radicalise les observations fondamentales de Hollander 1988. Dans le passé, on a cru reconnaître dans «Corbaccio» une palinodie «sérieuse» provoquée par les remontrances de Petrarca qui écrivait à la même époque son «*Secretum*», un point de vue qui est encore aujourd’hui souvent adopté (cf. par exemple Panizza 2013, p. 184; Marzoczi 2018, p. 226–232). Cela signifie pourtant sous-estimer candidement l’inventeur de Frate Cipolla (*<Decameron>*, VI, 10). Il ne faut pas se laisser duper par la rhétorique misogyne de «Corbaccio». Par son «mighty, [...] monumental [...] piss-take» (Psaki 2010, p. 106), Boccaccio montrait l’impossibilité et peut-être aussi l’hypocrisie du rejet de l’amour corporel propagé par Petrarca.
- ¹² «The ‘Corbaccio’ is not a work that is out of control, as so many have thought. It is a work about a man who is out of control» (Hollander 1988, p. 18).
- ¹³ La prétendue «guérison» du narrateur apportée par la «vérité secourable» du songe (Baggioni 2018, p. 143) n’est donc qu’une dangereuse auto-illusion qui peut être passée aussi aux lecteurs s’ils ne reconnaissent pas la dimension parodique du texte.
- ¹⁴ Stefano Carrai ne mentionne dans ce contexte que le mot français *courbache* (cf. Carrai 2021, p. 186), dérivé seulement au début du XIX^e siècle du mot espagnol. Il était donc inconnu dans l’Ancien et Moyen Français.
- ¹⁵ James C. Kriesel reconnaît dans le titre l’écho du mot *corpaccio* (Kriesel 2018, p. 253; le suffixe *-accio* a une valeur péjorative, de sorte que le «corps littéraire» de l’auteur apparaît déprécié et ridiculisé).
- ¹⁶ S’il est né en 1337 comme le supposent Michel Zink et bien d’autres. Au v. 794 le narrateur dit qu’il a «.XXXV. ans, peu plus, peu mains» («35 ans, plus ou moins»). Le baron Kervyn de Lettenhove, le premier éditeur des œuvres de Froissart, retenait plus probable 1333 comme date de naissance. Pour les ambiguïtés des informations données par Froissart lui-même, ambiguïtés qui révèlent la subjectivité de toute perception temporelle, voir Zink 1998, p. 14–16.
- ¹⁷ Froissart reprend le motif du portrait de Guillaume de Machaut, «mais à la différence du ‘Voir-Dit’ où le songe pousse l’amant à sortir le portrait du coffre, ici le fait de sortir le portrait provoque le songe» (Mikhaïlova-Makarius 2016, p. 221).
- ¹⁸ Pour Froissart transcripteur et «secrétaire» de son propre songe cf. Freeman 1978, p. 237.

Bibliographie

Sources primaires

- Boccaccio, Giovanni: Corbaccio, éd. Giorgio Padoan, in: Giovanni Boccaccio, Tutte le opere, éd. Vittore Branca, vol. V,2, Milano 1994, p. 413–614.
- Boccaccio, Giovanni: Decamerone, éd. Amedeo Quondam/Maurizio Fiorilla/Giancarlo Alfano, Milano 2013.
- Froissart, Jean: Le Joli Buisson de Jonece, éd. Anthime Fourrier, Genève 1975.

Sources secondaires

- Agamben, Giorgio: Profanazioni, Roma 2005.
- Baggioni, Laurent: Les formes du songe dans l'*«Elegia di Madonna Fiammetta»* et dans le *«Corbaccio»*, in: Filotico [et al.] 2018, p. 139–154.
- Brownlee, Kevin: Ovide et le Moi poétique *«moderne»* à la fin du Moyen Âge: Jean Froissart et Christine de Pizan, in: Cazelles, Brigitte/Méla, Charles (éd.): Modernité au Moyen Âge. Le défi du passé, Genève 1990, p. 153–173.
- Carrai, Stefano: La prosa polemica: il *«Corbaccio»*, in: Fiorilla, Maurizio/Iocca, Irena (éd.): Boccaccio, Roma 2021, p. 179–195.
- De Looze, Laurence: Pseudo-Autobiography in the Fourteenth Century: Jean Ruiz, Guillaume de Machaut, Jean Froissart, and Geoffrey Chaucer, Gainesville 1997.
- Fajen, Robert: Erzählte Ataraxie. Boccaccio, Epikur und die Kunst des Überlebens, Halle (Saale) 2013.
- Fajen, Robert: Sujets et savoirs en mouvements. Variations sur le *«Roman de la Rose»* dans la littérature allégorique italienne à la fin du XIII^e siècle (*«Il Fiore»*/*«L'Intelligenza»*), in: Cerquiglini-Toulet, Jacqueline [et al.] (éd.): Medieval Forms of First-Person Narration: A Potentially Universal Format (Villa Vigoni Talks I), BmE Special Issue 8 (2020), p. 63–84 ([online](#)).
- Filotico, Anna Pia [et al.]: Aimer ou ne pas aimer. Boccace, *«Elegia di Madonna Fiammetta»* et *«Corbaccio»*, Paris 2018.
- Freeman, Michelle A.: Froissart's *«Le Joli Buisson de Jonece»*: A Farewell to Poetry?, in: Cosman, Madeleine Peiperl/Chandler, Bruce (éd.): Machaut's World: Science and Art in the Fourteenth Century, New York 1978 (Annals of the New York Academy of Sciences 314), p. 235–247.
- Garrido Martín, Blanca: La doble vida de *corbacho*: historias y testimonios de este vocablo, in: Boletín de la Real Academica Española 102 (2022), p. 513–527.
- Hollander, Robert: Boccaccio's Last Fiction *«Il Corbaccio»*, Philadelphia 1988.

- Kay, Sarah: Mémoire et imagination dans «Le Joli Buisson de Jonece» de Jean Froissart. *Fiction, philosophie et poétique*, in: *Francofonia* 23 (2003), p. 177–195.
- Kriesel, James C.: *Boccaccio's Corpus. Allegory, Ethics, and Vernacularity*, Notre Dame 2018.
- Marcozzi, Luca: Strutture discorsive, ribaltamento, palinodia letteraria: per una lettura del «Corbaccio», in: *Filotico* [et al.] 2018, p. 225–245.
- Mazzoni Peruzzi, Simonetta: *Medioevo francese nel «Corbaccio»*, Firenze 2001.
- Meier, Christel: *Imaginatio und phantasia in Enzyklopädien vom Hochmittelalter bis zur Frühen Neuzeit*, in: Dewender, Thomas [et al.] (éd.): *Imagination – Fiktion – Kreation. Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie*, München/Leipzig 2003, p. 161–182.
- Mikhailova-Makarius, Milena: *Amour au miroir. Les fables du fantasme ou la voie lyrique du roman médiéval*, Genève 2016.
- Panizza, Letizia: *Rhetoric and Invective in Love's Labyrinth («Il Corbaccio»)*, in: Kirkhamp, Victoria [et al.] (éd.): *Boccaccio: A Critical Guide to the Complete Works*, Chicago/London 2013, p. 183–193.
- Psaki, F. Regina: Boccaccio's «Corbaccio» as a «Secret» Admirer, in: *Heliotropia* 7 (2010), p. 105–132 ([online](#)).
- Sinclair, Finn E.: Poetic Creation in Jean Froissart's «L'espiniette amoureuse» and «Le joli buisson de jonece», in: *Modern Philology* 109 (2012), p. 425–439.
- Zink, Michel: *Froissart et le temps*, Paris 1998.

Adresse de l'auteur:

Prof. Dr. Robert Fajen
Institut für Romanistik Martin-Luther-Universität
Halle-Wittenberg
Ludwig-Wucherer-Str. 2
D-06108 Halle (Saale)
E-Mail: robert.fajen@romanistik.uni-halle.de