

Les Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore (v. 1540) : discours « libérés », discours libertins, discours masculins

paru dans Hélène Marquié & Noël Burch (dir.),
Émancipation sexuelle ou contrainte des corps ? Paris, L'Harmattan, 2006

Les *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore, touchant la punition que fait Venus de ceulx qui contemnent [condamnent] et mesprisent le vray amour* constituent une énigme littéraire sur laquelle les spécialistes n'ont cessé d'émettre des hypothèses depuis une trentaine d'années, en liaison avec le renouveau de la réflexion féministe. Le texte est paru à Lyon à la fin des années 1530 (la date exacte est inconnue), à peu près en même temps qu'un autre ouvrage, *La Pugnition d'amour contemné* (1540), ce dernier se présentant comme *extraict de l'amour fatal de Mme Jeanne Flore* – troisième œuvre dont il n'existe aucune trace. Les deux ouvrages, très redevables de la littérature narrative italienne, sont bâtis à la manière du *Decameron* de Boccace, avec une « histoire cadre » où évoluent des personnages, et des « histoires insérées » que se racontent ces mêmes personnages. Ici, ce sont des femmes, réunies à l'occasion des vendanges, qui, à l'aide de divers contes, essaient de persuader l'une d'elles que l'Amour est un maître souverain, auquel il est impératif d'obéir. Mais tandis que la *Pugnition* comprend quatre contes, les *Comptes amoureux* en comportent sept, dont les quatre de la *Pugnition* (en position 2, 3, 4 et 5).

Les énigmes ne s'arrêtent pas là. La plus importante concerne Jeanne Flore ; autrice d'au moins trois livres (ou de trois états du même livre), dont deux furent édités cinq fois en moins de dix ans, dans une ville où la vie littéraire était intense (Rabelais, Marot, Scève et ses sœurs, Guillet, Labé...), elle devrait être bien repérée ; elle est inconnue. Une autre série d'énigmes porte sur les incohérences repérables dans les livres eux-mêmes : les « devisantes » sont plus nombreuses que les contes rapportés, ce qui n'est pas l'usage ; certaines disparaissent en cours d'ouvrage sans que leur départ soit signalé, d'autres prennent la parole, dont la présence n'avait pas été évoquée ; par ailleurs, certains contes évoqués sont manquants, parmi lesquels le plus important sans doute : celui que raconte Cébille, la femme qui refuse de se soumettre à l'Amour et à qui toutes les autres s'adressent pour la convaincre de son erreur ; enfin, tandis que les quatre contes de la *Pugnition* vont dans le même sens (Amour se venge quand on ne lui obéit pas), les trois histoires propres aux *Comptes amoureux* s'éloignent peu ou prou de cette morale, avec des récits beaucoup plus romanesques, dont deux sont des histoires d'amour partagé. D'autres incohérences mineures affectent la distribution des contes (qui raconte quoi), tandis qu'une autre grande modification intervient dans l'histoire cadre entre la *Pugnition* et les *Comptes* : alors que les femmes demeurent seules dans la première œuvre, des hommes – leurs amis – débarquent dans la seconde après le récit des cinq premières histoires, prélude à une nuit de banquet et de danse, avant qu'une nouvelle journée ne commence, durant laquelle ces jeunes gens ne prennent pas la parole : ils ne sont qu'auditeurs des deux derniers contes.

Ces bizarreries n'ont que tardivement éveillé l'attention des chercheurs – au reste longtemps rares : la dernière édition de la *Pugnition* date de 1543, les *Comptes* n'ont pas été réimprimés entre 1574 et 1870. Depuis 1892, date de la parution de la première étude consacrée au texte, jusqu'à nos jours, les érudits se sont surtout intéressés à ses sources littéraires italiennes, repérant successivement, outre le *Decameron* de Boccace, le *Membriano* de Francesco Bello, le *Roland amoureux* de Boiardo, le *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna, le *Pérégrin* de Jacopo Caviceo, œuvres pour certaines non traduites en français à la fin des années 1530, ce qui implique que Jeanne Flore lisait parfaitement l'italien. Les conditions de parution de la *Pugnition* et des *Comptes* – éditeurs, ordre de parution etc. – ainsi que leurs liens avec le mystérieux *Amour fatal* ont également retenu l'attention des spécialistes depuis la fin du XIX^e siècle. Quant au débat sur l'identité de Jeanne Flore, il a lui aussi commencé à cette période, mais, au-delà des recherches sur les familles Flore de Lyon, qui ont conduit la majorité des commentateurs vers l'hypothèse du pseudonyme, il a longtemps été confiné à la tentative de mettre un nom féminin sur cette mystérieuse autrice ; ont donc été proposées toutes les lettrées lyonnaises connues de la période, Claudine et Jeanne Scève, Jeanne Gaillarde, Marguerite de Bourg, Catherine de Vauzelles... et même une écrivaine du nord de la France, Hélisenne de Crenne (Desrosiers-Bonin, 2004).

Ce n'est qu'à la fin des années 1970 que le doute sur la féminité de Jeanne Flore a émergé. Dans la première (et seule) édition critique des *Comptes*, établie en 1980 par le professeur Gabriel-André Pérouse et son équipe, était émise l'hypothèse que « quelque clerc masculin », voire un groupe d'hommes, pourrait être à l'origine du texte. Doute aussitôt repoussé, et par Pérouse lui-même, et par la spécialiste de la littérature féminine du groupe, Madeleine Lazard. Jeanne Flore tient en effet sur la sexualité un discours qui invite à la fête des corps, et même, plus généralement, un discours féministe. Critiquant sans relâche l'institution matrimoniale, à travers des histoires où de belles jeunes femmes sont livrées à des vieillards hideux, elle n'hésite pas, par exemple, à faire dire à l'une des héroïnes des contes : « quelle des bêtes brutes ne vit plus libre et franche que nulle femme ? » (Flore, 1980, p. 210, C6). Deux ans plus tard, toutefois, le professeur Claude Longeon publiait le résultat de ses cogitations : quelle que soit l'identité de l'auteur de l'*Amour fatal*, s'il a jamais existé, le compilateur principal des *Comptes*, et l'auteur de deux des histoires rajoutées à la *Pugnition* (C1 et C6) est vraisemblablement l'humaniste Étienne Dolet, imprimeur à Lyon au tournant des années 1530-1540, qui devait périr sur le bûcher en 1546 pour athéisme (Longeon, 1982).

Depuis cette date,

l'approfondissement de l'enquête relative à l'identité problématique de Jeanne Flore semble partager deux groupes de chercheurs, à partir d'options critiques étroitement liées aux visées que l'on prête aux *Comptes amoureux*. Le premier groupe, sensible aux revendications féminines, voit dans ce recueil les aspirations des femmes aux plaisirs de l'amour, dans la lignée des injonctions amoureuses d'une Louise Labé, et privilégie l'hypothèse d'une plume féminine. [...]. D'autres commentateurs souscrivent eux aussi à une prise de parole au féminin, mais selon des modalités tout autres, marquées par l'ambiguïté de la finalité morale [...]. Le second groupe de commentateurs, en revanche, semble considérer ces incitations à se rendre aux désirs masculins comme une stratégie qui paraît devoir surtout profiter aux hommes, et y voit davantage l'intervention d'une ou de plusieurs mains masculines. » (Desrosiers-Bonin, 2004, p. 15)

Quant à l'idée que Jeanne Flore est un pseudonyme, elle est aujourd'hui à peu près unanimement acceptée, pour des raisons qu'il serait trop long d'expliquer ici, mais qui tiennent aux nombreux jeux d'intertextualité entre les *Comptes* et d'autres ouvrages de

la période, notamment la traduction par Maurice Scève (plagié dans le huitain liminaire) d'un roman de l'Espagnol *Juan de Florès* – dont *Jeanne Flore* prend le contre-pied.

Mon propos n'est pas ici de proposer de nouvelles hypothèses sur l'identité précise de l'auteur de ce texte, mais plutôt d'apporter ma petite pierre à la réflexion sur le sens du « discours amoureux » qu'on y lit, sur les raisons qu'il y a de ne pas y voir une œuvre de femme, sur le type d'hommes qui me semble à l'origine des *Comptes*, ainsi que sur le sens possible du subterfuge que constitue le pseudonyme féminin.

*

Je commencerai toutefois par un aspect historiographique. Que les *Comptes amoureux* puissent être une œuvre d'homme(s) ne paraît pas avoir été soupçonné avant les années 1980, alors que la paternité d'à peu près tous les textes de femmes a été publiquement contestée à un moment ou à un autre. Par ailleurs, à partir du moment où le doute a été émis sur l'identité de Jeanne Flore, une étrange alliance est apparue pour repousser cette hypothèse ou en atténuer les conséquences, entre les spécialistes patentés de la littérature narrative française (plutôt des hommes, plutôt âgés, plutôt amateurs des histoires gauloises qu'on y trouve) et les nouveaux exégètes des *Comptes* (plutôt des femmes, plutôt jeunes, plutôt de sensibilité féministe). De fait, il semble que les deux parties *voulaient* qu'une femme ait écrit les *Comptes amoureux*. Pour les uns, peu au fait de la production écrite des femmes de la Renaissance, et produits (consentants) d'une culture qui veut que l'appétit sexuel constitue la « vraie nature » des femmes (la fameuse formule de Juvénal, *lassata sed non satiata*, « lassée mais non satisfaite », a servi de credo à toutes les générations de garçons lettrés depuis l'Antiquité), Jeanne Flore disait joyeusement la vérité de son sexe, là où tant d'autres dissimulaient (« tant d'autres » : la cohorte des prudes de la littérature misogyne du XVII^e siècle, grossie par l'histoire littéraire des XIX^e et XX^e). Nul besoin, donc, de lui enlever son bien, et si le nom s'avérait un pseudonyme, ce ne pouvait être que celui d'une femme. Pour les autres, pas toujours beaucoup plus savantes en littérature féminine de l'époque, mais mal à l'aise avec le fond culturel français, et pourtant sommées de s'y insérer sous peine d'ostracisme, l'étonnante Jeanne Flore semblait offrir une issue à ce dilemme : prouver qu'une voie moyenne est possible, que les femmes peuvent assumer le goût du sexe sans pour autant accepter la domination masculine, être féministes sans être prudes, ou, comme on disait à l'époque, « mal baisées ». Pas question, donc, de lui dénier la paternité de son œuvre...

Depuis cette époque, des progrès importants ont été réalisés (en tout cas pour le groupe grossissant des spécialistes) dans la connaissance des écrivaines du XVI^e siècle et le contexte de leur « arrivée à l'écriture ». Et la société, quant à elle, paraît plus ou moins revenue des illusions de la « libération sexuelle » – même si l'injonction à la disponibilité des corps n'a fait, pour les femmes, que s'accroître. Aussi l'observation plus minutieuse des *Comptes amoureux* a-t-elle mieux fait apparaître que, loin de contester la domination masculine, « Jeanne Flore » n'en dénonce qu'un aspect, le « mariage imparfait » (entre personnes dépareillées), et que ce n'est que pour appeler à une soumission absolue des femmes aux désirs d'autres hommes que leurs maris.

L'Amour est en effet, dans ce texte, d'une générosité sans borne envers les jeunes femmes qui acceptent les avances de jeunes galants, tandis qu'il punit impitoyablement, à l'aide de sa mère Vénus, celles qui les repoussent. Rosemonde est délivrée d'un vieux mari horrible par son bon ami Andro, et peut ensuite jouir tranquillement de lui (C1) ; Fleurdelise et Daurine sont libérées de cruautés diverses par le vaillant Hélias-le-Blond ;

une nouvelle vie s'ouvre devant elles, la première au bras du preux chevalier, la seconde libre... de retrouver un amant, comme celui que son mari avait trouvé auprès d'elle avant de l'enfermer dans un château fort (C6). En revanche, la superbe Méridienne – mal mariée pourtant – se moque du beau gars qui lui fait la cour, au point qu'il meurt de langueur ; la statue de Vénus tombe un jour sur son corps, et ses restes sont déchiquetés par les animaux sauvages (C2). La jeune bourgeoise qui avait repoussé tous les partis tombe finalement, à vingt-huit ans, sous l'emprise d'un désir furieux ; le vieux mari alors trouvé par ses parents ne pouvant bien sûr la satisfaire, elle se suicide après avoir souffert les pires tourments (C3). La fille de Paolo Traversier, elle, est bien partie pour négliger les avances de Nastagio, mais elle change d'avis devant le spectacle surnaturel auquel il la convie : la poursuite et la mise à mort d'une femme nue par un homme auquel elle s'est autrefois refusée, puis la dévoration de son cœur par des chiens – scène qui se reproduit toutes les semaines (C5).

Deux histoires contreviennent à cette démonstration. D'abord celle de Narcisse, après qui les dames languissent en vain, et que les dieux punissent à la demande d'Écho, le condamnant à s'éprendre de lui-même : il finit par se suicider (C4). Ensuite celle du troubadour Guillien de Campestain et de la duchesse de Roussillon, qui s'aiment d'un amour vrai et réciproque, mais que le duc martyrise sans qu'aucun dieu ne vienne les secourir (C7). Il est clair toutefois que ces contes n'invalident pas la thèse. Le premier ne propose qu'une figure inversée de la « belle dame sans merci », d'autant que Narcisse est complètement féminisé, et par la posture de créature sexuellement sollicitée, et par les descriptions de son corps, qui l'assimilent au sexe féminin ; d'ailleurs, il se supprime, comme la femme du conte précédent et pour les mêmes raisons. Quant au couple uni dernier conte, il est magnifié après la mort tandis que l'assassin croupit toute sa vie en prison ; l'amour a donc triomphé, et définitivement ; d'une certaine façon, on peut dire que cette histoire confirme le discours tenu dans les autres, en déplaçant le dénouement du plan de la vie terrestre à celui de l'éternité.

Ajoutons que la démonstration à l'œuvre dans les contes est redoublée dans l'histoire cadre. Non seulement les devisantes racontent délibérément ces aventures atroces pour convaincre Cébille, la récalcitrante du lot, de révéler elle aussi le dieu Amour, mais une anticipation du récit, à la fin du sixième conte, nous apprend qu'elle aussi sera punie : après tant de manières et de dénégations, elle tombera amoureuse, et même rudement, puisque son mari la surprendra dans les bras d'« un vilain et sale palefrenier » ; elle subira alors un châtiment public, étant « liée toute nue » à son amant et « exposée au milieu de la rue au spectacle de tout le peuple » (215). Cet épisode est du reste, plus développé que dans les *Comptes*, celui qui clôt la *Pugnition*, lui donnant plus ouvertement encore un statut de conclusion de la polémique entre les femmes, et de véritable leçon de l'œuvre.

J'avoue que j'ai un certain mal, aujourd'hui, à comprendre qu'on ait pu si longtemps parler d'ambiguïtés à propos de ce texte. Ce n'est pas qu'une femme ne puisse se tromper du tout au tout quant aux voies qui mènent à la libération, ni lourdement donner la main aux argumentaires misogynes ; c'est qu'il y a dans ce texte *trop* de signes connotant une position masculine pour qu'on puisse demeurer dans l'expectative. La beauté, la jeunesse et la loyauté des héroïnes, qui en font de véritables créatures de rêve, leur répartition en gentilles-acceptant-le-mâle-et-du-coup-heureuses d'un côté et sottes-farouches-et-du-coup-malheureuses de l'autre, le rôle d'Amour, *deus ex machina* qui dispense les hommes de l'entreprise de séduction, soit pour leur livrer les corps consentants d'amoureuses vertueuses (les lubriques et les vénales étant sévèrement

réprouvées – par les dames elles-mêmes¹) soit pour les venger de n’avoir pas obtenu satisfaction, le silence auquel est condamnée Cébille, le dizain final, qui met en doute tout ce qui précède, sous forme de grand éclat de rire (« tout cela est fiction de poésie »²)... tout fait sens. Tout indique, plus exactement, que le point de vue qui s’exprime là est celui de jeunes lettrés. Et tout s’oppose à ce que font les autrices du XVI^e siècle.

Commençons par ces dernières. D’abord, que cela plaise ou non aux féministes de notre temps, leur position par rapport au mariage est toujours beaucoup plus nuancée, pour des raisons qui ressortissent à la fois de la réalité sociale et du sens que revêt alors le fait d’être pour ou contre cette institution. La première est simplissime : les alternatives au mariage, pour les femmes de la Renaissance, ne sont ni nombreuses ni satisfaisantes. Le couvent n’est sans doute pas le chemin de croix qu’on s’imagine souvent, mais la clôture est de plus en plus stricte (surtout, il est vrai, après la mise en route de la Contre Réforme) et les conditions de vie souvent précaires ; il protège toutefois des risques de mortalité en couches ainsi que de la plupart des violences dont sont victimes les « femmes sans hommes ». Le célibat, rarissime dans les couches supérieures, relativement fréquent dans les couches populaires, est rarement choisi ; c’est souvent la preuve d’un diktat paternel et presque toujours la cause d’une grande fragilité sociale. Le mariage, en revanche, bien que le conjoint ne soit pas choisi, est la seule voie qui *peut* conduire à l’autonomie, soit par suite de la complaisance de l’époux (elle n’est pas si rare), soit, mieux encore, par suite de son décès (fréquent vu l’écart des âges), surtout si celui-ci intervient après la naissance d’au moins un fils (les jeunes veuves n’ayant pas enfanté de garçon sont souvent remises sur le marché matrimonial par leur famille) ; c’est parce que le veuvage est le statut le plus enviable que bien souvent les veuves refusent de se remarier... et que les misogynes ne cessent de les dénigrer. En conséquence, les femmes (ou plus exactement, les femmes qui s’expriment) sont presque toujours favorables au mariage, quoi qu’elles pensent de la vie d’épouse.

Cette position de principe ne les empêche ni de critiquer les maris ni de dénoncer leurs abus de pouvoir (adultère, violence physique, exigence du « devoir conjugal », goujaterie...), voire l’organisation sociale qui les livre sans expérience, parfois à peine sorties de l’enfance, à des hommes souvent beaucoup plus âgés qu’elles et qui les dominent en tout – un point de vue totalement absent des *Comptes amoureux*, où la critique des vieux maris se borne à celle de leur laideur et de leur impuissance. Du reste, à ma connaissance, aucune autrice des XV^e et XVI^e siècle ne déplore ni ne fait déplorer par ses héroïnes l’impuissance des hommes ; dans les cas si fréquents où il n’y a pas d’amour entre époux, la chose constitue plutôt un avantage pour les femmes, qui, comme le dit crûment Montaigne sont contraintes de se soumettre au désir de leur mari ; ce motif est même utilisé par nombre de femmes pour obtenir une annulation de l’union ou

¹. Mélibée conclut le 1^{er} conte en condamnant « les déloyales (c’est-à-dire qui aiment ou pour l’avoir, ou mues de la luxure seule » (C1, p. 129) ; Cassandre prévoit que celles qui « ont donné [...] leur entière amour non à cet effet [*dans le but*] qu’elles saoulaient leurs luxurieux désir » triompheront des obstacles et parviendront « à la jouissance de leurs amoureuses joies ». (C6, p. 199)

². Madame Fusque ayant fourni son compte [*conte / compte*]
D’Amour, lequel les cœurs endurcis dompte,
Je t’ai voulu pour la conclusion
Bien avertir que tout ce est fiction
De poésie. Et pour ce, donc, ne glose
Point autrement en mon œuvre les choses
Qu’elles ne sont, à mon désavantage.

une séparation légale. En revanche, elles déplorent souvent le manque d'amour ou de respect des époux, dont les femmes souffrent réellement. Il n'est d'ailleurs pas rare qu'elles regrettent la mort d'un mari aimé ; quelle que soit la sincérité de la posture, elle indique où se situe l'idéal des femmes : avoir (eu) un bon mari.

La seconde raison, pour les autrices de la Renaissance, d'être plutôt pour le mariage, malgré ses risques, est plus idéologique : c'est que le mépris du mariage, après avoir été un lieu commun des intellectuels depuis l'Antiquité (« le sage ne saurait s'encombrer d'une femme ») est à la Renaissance une caractéristique typique des plus misogynes d'entre eux. En effet, depuis qu'au milieu du XIV^e siècle les offices civils se sont multipliés, le mariage est devenu désirable pour nombre d'hommes investis dans les professions nécessitant une formation universitaire, parce que ces offices sont transmissibles (à leur fils s'ils en ont un, à défaut à leur gendre). Ils fondent donc des familles, et avec d'autant plus d'enthousiasme que, de plus en plus, ces offices sont annoblissants à la troisième génération. Une polémique est donc née entre *pro* et *contra*, entre ceux qui pensent que le mariage est possible (à condition que l'épouse soit bien choisie – bien jeune et bien élevée – puis bien dominée) et ceux qui pensent qu'il ne faut pour rien au monde associer son sort à une femme. Être contre le mariage, à cette époque, pour une femme, c'est donc non seulement faire fi de la réalité, mais c'est aussi se placer dans le camp des célibataires endurcis, qui estiment que les femmes ne sont que des corps dont il faut jouir tant qu'ils sont beaux et frais.

Enfin, la critique des hommes chez les autrices de la Renaissance va bien au-delà de celle des maris. Elle peut aller jusqu'à la mise en cause du père, mais surtout elle atteint régulièrement les amants. Motif courant de la poésie courtoise (attentive aux goûts des femmes), cette critique-là s'est raidie au XV^e siècle en même temps que les rapports entre les sexes dans la société, comme en témoignent la *Belle dame sans merci* d'Alain Chartier (1425) et la longue querelle engendrée par ce texte où les deux voix alternent (celle de l'amoureux transi et insistant, celle de la dame indifférente et méfiante), sans trouver de terrain d'entente. Si quelques poétesses entendent maintenir le point de vue de l'amour (hors mariage) possible, nombre d'autrices à partir du début du XVI^e siècle n'ont pas de mots assez durs pour dénoncer les prétendus amoureux qui ne cherchent à obtenir les dernières faveurs d'une femme que pour ensuite pouvoir crier victoire, ou qui ne sont pas plus fidèles que les époux. C'est pourquoi, si elles reconnaissent l'appel de la chair, elles n'invitent jamais les autres femmes à s'y livrer sans crainte ; elles développent même des discours contraires, appelant à la prudence et à s'éloigner des amours qui n'entraînent que chagrin, déshonneur et malheur. Une exception ici pourrait être Marie de Romieu, dans son *Instruction pour les jeunes dames* de 1572, qui met en scène une femme d'expérience prodiguant à sa jeune amie une éducation à la vie adultère ; mais il s'agit d'une adaptation d'un texte comique de Piccolomini (*Dialogo de la bella creanza de le donne*, 1539), où la dame d'expérience était une maquerelle. Le discours amoureux qui *a priori* semble le plus proche de celui de Jeanne Flore est celui de Louise Labé, qui ne pense pas que l'amour hors mariage soit un péché et qui n'invite pas spécialement les femmes à s'en méfier ; mais sa vision de l'amour n'a rien d'idéal : l'amant peut faire souffrir, et la société est dure envers les femmes amoureuses, d'où ses appels à la clémence... des femmes. Louise « milite » en effet pour une sorte de sororité : elle appelle les femmes à ne pas se juger, c'est à dire à ne pas se juger les unes les autres, et surtout à transformer leurs joies et leurs souffrances en *textes*, afin de retrouver le plaisir connu dans l'amour, mais cette fois ineffaçable, inaltérable. Être capable d'écrire sur l'Amour, dit expressément Louise Labé dans sa première élégie, c'est l'avoir vaincu,

et c'est ce qu'elle souhaite aux femmes. On est aux antipodes de la culture de la vengeance et de la soumission à l'Amour qui caractérise les *Comptes amoureux*.

*

Si l'œuvre s'écarte des points de vue exprimés dans les écrits féminins, elle se rattache en revanche aisément à la littérature cléricale, celle que produisent depuis des lustres les jeunes hommes socialement et sexuellement frustrés, voués aux études, au célibat et aux filles publiques (en attendant, pour les plus chanceux, d'avoir atteint l'âge et la situation... d'être à leur tour vilipendés par les « jeunes ») et qui compensent leur impuissance sociale par une critique rigolarde de toutes les valeurs révérees par les puissants et les nantis : mariage, amour, religion, bonnes mœurs, prouesses, respect dû aux anciens, aux dames, aux prêtres...

L'idéal d'homme qui se dégage du texte est un premier indice. À l'évidence, il est incarné par les amants (des contes comme de l'histoire cadre), tous jeunes, beaux, fougueux, libres de tous liens et prêts à montrer ce qu'ils savent faire au lit ; en revanche, les maris sont vieux ou du moins d'âge mûr, désagréables voire furieux, impuissants (ou absents), mais socialement bien dotés : ce sont eux qui possèdent les femmes, et aussi les châteaux où les enfermer ; les pères pour leur part sont absents, ou sont, avec les mères, de pures figures de la fonction parentale. Ajoutons que la complaisance à l'égard des amants est plus grande dans les *Comptes amoureux* que dans les œuvres qui les inspirent. Hélias-le-Blond, par exemple, est entouré de trois belles femmes qui lui veulent du bien (son amie Fleurdelise, la belle Daurine, et la fée Phébosille), alors que son modèle de l'*Orlando Innamorato* n'a pas tant de succès. En revanche, Pyrance rejeté se désespère poliment, alors que le jeune Sicilien du *Mambriano* insulte l'héroïne qui se refuse à lui ; de même, Andro obtient sans effort les faveurs de Rosemonde, là où son modèle du *Caviceo* viole sa conquête. Enfin, on peut noter deux traitements significatifs à l'intérieur du groupe des amants. Le seul qui appartienne à la chevalerie traditionnelle, Hélias-le-Blond, recule à plusieurs reprises devant le danger ; il doit être harangué aussi bien par Daurine que par Phébosille avant de reprendre courage... sourire de clercs. En revanche, le seul qui soit savant, le troubadour Guillien de Campestain, est aussi le plus magnifiquement aimé...

Le second indice, qui fonctionne avec le premier, est la misogynie foncière de l'œuvre. Si les femmes se refusent aux avances des hommes, c'est qu'elles se refusent à l'amour. Et si elles le font, c'est par orgueil (Mérienne), par intellectualisme (la malheureuse du troisième conte, qui s'adonne publiquement à la poésie), par fierté sociale (la fille de Paolo Traversier) ; ce n'est jamais par suite d'un choix réfléchi ou d'une absence de goût, ni parce qu'elles aiment quelqu'un d'autre (ce qui n'est du reste jamais une raison valable pour la plupart des hommes de cette époque, comme nous le disent aussi bien Marguerite de Navarre dans son *Heptaméron* que Brantôme dans son deuxième *Recueil des dames*). Cébille, la seule visiblement à avoir une pensée sur la question, n'a pas droit à la parole, et l'on comprend pourquoi : si nous avons son conte et son commentaire, nous y lirions à l'évidence des choses désagréables sur les hommes ; elle est du reste rattrapée par sa « nature », comme la jeune femme du troisième conte, et comme le serait Mérienne, à n'en pas douter, si elle échappait à la vengeance divine. Qu'elles soient en effet dans l'illusion, l'erreur, le mensonge ou l'acceptation de la « vérité de leur être », il est un moment où le corps des femmes se met à parler, et ce qu'il dit est clair : elles veulent des corps vigoureux, et peu importe, alors, qu'ils soient ceux de palefreniers ou de vieux affreux ! On observe par ailleurs que, de même que la valeur des

amants, la condamnation des femmes qui se refusent est accentuée par rapport aux textes sources : Méridienne est déchiquetée par les bêtes sauvages là où l'héroïne du *Poliphile* n'était qu'épouvantée par une vision ; l'étourdie du troisième conte est prête à se donner à n'importe qui, fût-ce un « Éthiopien noir, laid et hideux », alors que la source ne comporte pas ce détail. La misogynie du texte va jusqu'à donner raison à un mari furieux, celui de Cébille, puisqu'il est dit « justement indigné » de l'attitude de sa femme lorsqu'il la découvre avec son palefrenier ; sa réaction apparaît alors comme un juste châtiment, au lieu d'être dénoncée comme une manifestation intolérable de possessivité conjugale – à l'instar de ce qui se passe dans les contes.

Le troisième indice est la philosophie naturaliste du texte. Pour le ou les auteurs, tout être normalement constitué est naturellement porté vers l'amour et sa réalisation physique. Ceux et celles qui échappent à cette loi sont détraqués (Méridienne et Narcisse s'aiment eux-mêmes) ou immatures (la jeune fille du troisième conte, qui attend vingt-huit ans pour comprendre). Ceux et celles qui ne peuvent réaliser leurs désirs tombent malades (la même jeune fille, Pyrance), deviennent fous (Narcisse) et/ou en meurent (les trois mêmes, Pyralius, la duchesse de Roussillon). Les autres respirent la santé. Il faut donc jouir *hic et nunc* sans s'embarrasser de philosophie ou de casuistique. On reconnaît là les attendus du *Roman de la Rose*. Des interdits sont cependant repérables : si les beaux corps pullulent dans ce texte, seuls ceux des femmes sont longuement décrits, supports de la rêverie ; de ceux des héros, il est seulement dit qu'ils sont beaux, comme si la chose relevait du statut du personnage et non du désir – ce désir homosexuel que les clercs ont appris à honnir, parce qu'ils y sont plus que tout autre soumis, et qui se révèle ici à travers le personnage de Narcisse, seul homme dont le corps soit longuement décrit (avant d'être puni par la mort).

Le caractère ostentatoirement savant du texte – bourré d'italianismes, de tournures recherchées, de références livresques – pourrait constituer une autre signature, surtout couplé à la distance ironique qui caractérise l'histoire cadre et encore plus le paratexte. En effet, si les autrices décidées à montrer leur savoir ont fait leur apparition (Christine de Pizan, Anne de France, Hélienne de Crenne, Marie d'Ennetières...), aucune ne joue de cette manière avec la « morale » de ses écrits. En revanche, ce mélange détonnant caractérise aussi bien le *Roman de la Rose* de Jean de Meun que les romans de Rabelais et une bonne partie des farces.

Le dernier indice pourrait être le subterfuge qui consiste à faire prendre en charge ces messages par un groupe de femmes (les devisantes), et le tout par une *auctoritas* féminine (Jeanne Flore). Voilà belle lurette, au XVI^e siècle, que des clercs s'amuse à cela, même si le procédé est ici poussé plus loin que jamais. La vieille du *Roman de la Rose* ne dit pas autre chose que ces Lyonnaises en goguette, et ses appels à la « libéralité » des dames sont d'autant plus dans les oreilles des lettrés du temps que Clément Marot (cité dans les *Comptes*, et soupçonné d'être également dans le coup) en a récemment proposé une édition (1526). Depuis la fin du XV^e siècle, surtout, les exemples de textes d'hommes donnant la parole à des femmes « libérées » se sont multipliés. Guillaume Crétin a rédigé une *Épître au roi Charles VIII au nom des dames de Paris*, dans laquelle il les fait se décrire folles de lui et languissant de son absence, en des métaphores lourdement filées :

Laisseras-tu en deuil et ennui celles
Que les brandons et vives étincelles
De Cupidon atouchent de si près
Qu'eaux de Damas, marjolaines, cyprès
[...] Ne leur font rien [...] Faut-il qu'eau de souci

Baigne et arrose à toute heure leurs cœurs
En lieu d'avoir les suaves liqueurs,
Les doux regards, les paroles privées,
Les entretiens, les douces arrivées,
Les si bons mots, nouvelles, privautés,
Privés propos et tant de nouveautés
Qu'eurent en l'heur de la présence tienne ? (cité par Zumthor, p.177, avant 1498)

Plus près encore de la configuration des *Comptes*, il propose aussi une *Rescription* [Réponse] *des femmes de Paris aux femmes de Lyon*, dans laquelle se lit la rivalité des deux villes, ou plutôt la hargne de certains Parisiens envers cette ville où la Cour se tient si souvent. Les premières accusent en effet les secondes (« Plaisants minois, visages angéliques ») d'attirer délibérément les faveurs des hommes de la noblesse par leurs charmes (« Par vos regards, que jetez de travers, / À grands renvers gagnez la seigneurie ») et de les retenir en refusant de se donner à eux (« Contregardez vos corps et culs bardés »), ce qui n'est qu'hypocrisie (« C'est grand horreur comme l'on se déguise »), leur rappelant qu'elles ne sont que des corps destinés à pourrir (*idem*, p. 183, avant 1501). Jean Marot (père de Clément) rédige de même une *Épître des dames de Paris aux courtisanes de France étant en Italie*, en un sens plus réaliste car moins moralisatrice : les Françaises s'y montrent à la fois malheureuses (« en vraie amour ravies ») et jalouses des faveurs que leurs compatriotes accordent aux Italiennes (« La Millanoise / A mis la noise / En nos cœurs »). Elles les rappellent donc à elles, en faisant au passage leur propre publicité :

Si vous convie à venir à Paris
Pour réveiller nos tristes esperits [*esprits*]
Là pourrez voir
Et concevoir
Que la Française
Fait son devoir
De bien pourvoir
L'homme à son aise ; (*idem*, p. 233, 1515)

*

Le recueil de « Jeanne Flore » s'inscrit ainsi dans une tradition bien établie, quoi que le subterfuge y soit beaucoup plus poussé que dans les cas précédents. Deux raisons pourraient expliquer cette sophistication. La première est l'arrivée des femmes sur la scène littéraire, tout juste contemporaine. Jean de Meun, Guillaume Crétin, Jean Marot, écrivaient dans des sociétés où, à de très rares exceptions près, seuls les clercs faisaient connaître leurs écrits ; les deux derniers, toutefois, avaient été confrontés, dans les cours qu'ils fréquentaient, à des poétesses – ou du moins à des femmes qui rimaient – puisque presque tous les cercles des princesses paraissent avoir recelé des autrices à partir du début du XV^e siècle (Müller, 2001 et 2002). Rien à voir, pourtant, avec le mouvement qui s'amorce dans les années 1530. Alors que les premiers volumes imprimés signés d'un nom de femme paraissent dans les années 1490³, on n'en compte que 7 au cours de cette décennie, puis 4 pour la suivante (1501-1510), puis 5 (1511-1520), puis de nouveau 5 (1521-1530) ; et les autrices publiées durant cette période sont pour la plupart des femmes décédées de longue date, dont plusieurs saintes, la liste ne comportant que deux contemporaines vivantes, toutes deux princesses (Marguerite d'Autriche, Anne de France). En revanche, la décennie 1531-1540 voit paraître 24 œuvres signées d'une

³. Il faut rappeler que l'invention de l'imprimerie date du milieu du XV^e siècle et que les premières presses françaises commencent à produire vers 1475.

femme, et la suivante 35 ! Cette croissance exponentielle est due à l'impulsion donnée par la plus importante autrice du siècle, Marguerite de Navarre – la patronne de Clément Marot –, qui publie à partir de 1531, et qui représente à elle seule près de 20% de cette production (Kemp, 1998). Quant à la liste des autrices, elle se modifie de même radicalement : non seulement les mortes cèdent la place aux vivantes, non seulement les saintes disparaissent, mais des femmes d'origine obscure font leur apparition, comme Claudine Scève et Marie d'Ennetières, voire remportent de francs succès, comme Hélienne de Crenne [alias Marguerite Briet], qui fait paraître ses trois principales œuvres entre 1538 et 1540. Plusieurs exégètes de Jeanne Flore ont d'ailleurs repéré d'étranges similitudes entre son grand roman, *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour*, et les *Comptes amoureux* – ceux-ci constituant peut-être un pastiche du style de celles-là, tout en détournant absolument les intentions de leur autrice, puisqu'Hélienne appelait à la plus grande prudence vis-à-vis du sentiment amoureux (Bauchatz, 1995 et 2003).

Le choix du pseudonyme clairement féminin couplé à un message résolument masculin pourrait ainsi traduire, sur un mode drolatique, la « réponse » de jeunes lettrés, à la fois contrariés, comme hommes, par le succès de tels discours, et agacés, comme intellectuels, par l'arrivée tranquille de femmes « du tout venant » sur un terrain qu'ils estiment le leur.

Une autre hypothèse est toutefois possible, qui d'ailleurs n'évacue pas la première mais pourrait s'y surajouter. C'est évidemment Dolet qui invite à l'envisager, ou du moins sa réputation, mais aussi la très forte composante libertine du texte. Il est frappant en effet de constater que, si le texte s'en prend au « mariage imparfait » et crée systématiquement des couples « assortis » (quant au corps du moins), aucune histoire, y compris d'amour heureux, ne se termine par un mariage, aussi « pareil » fût-il. De même, sont frappantes les références au dogme et au rite chrétiens, pourtant systématiquement détournés de leur usage ordinaire. Ainsi, le texte est saturé par le champ lexical de la religion (péché, sainteté, dévotion...), et ses héroïnes vont à la messe entre deux journées ; mais c'est pour servir « sainte Vénus » et « saint Amour » qu'elles sont réunies, à l'époque des vendanges, et c'est en attendant leurs galants qu'elles vont à la messe, avant de faire bombance avec eux toute la nuit. Il est clair également qu'elles se comportent, face à Céville, comme des prêtresses face à une impie, qu'elles tentent de convertir en lui faisant sermon sur sermon... Moins visible, mais tout aussi patente, la suppression des références chrétiennes qui étaient présentes dans les sources, travaille notablement à cette ambiance païenne – à quoi s'ajoute le clin d'œil que constitue le seul emprunt à Boccace du texte, l'histoire de la demoiselle nue mise à mort par son satyre... tous les vendredis.

Le subterfuge servirait alors surtout à « décaler » le discours tenu, à le rendre plus « passable », moins sérieux, donc moins dangereux, puisqu'affaibli par la position d'énonciation féminine. De la même manière et à la même époque, quoique dans un autre but, un groupe de lettrés toulousains (assurément connus d'Étienne Dolet, étudiant à Toulouse avant de s'installer à Lyon) travaille, à masquer une partie de ses opinions en attribuant à des femmes des poèmes qu'ils finiront par publier sous le titre *Requête faite et baillée par les dames de la ville de Tolose* (1555). Dans ce recueil, où les poèmes français et occitans sont signés Gabrielle Brunete, Catherine Fontaine, Mondina de Lenvege, Johana Perla... voire « les dames de Toulouse », les auteurs n'hésitent pas trop non plus à montrer leur misogynie ; mais c'est à des *auctoritas* féminines qu'ils font

supporter la revendication du droit à parler les diverses langues de l'occitan, à une époque où le français s'impose – à eux au premier chef (Courouau et Gardy, 2003).

*

À ma connaissance, une seule exégète des *Comptes amoureux* a perçu cette composante ; une femme, une étrangère (Fathi-Rizk, 1981, p.279). Quant aux spécialistes de Dolet, ils ne semblent pas encore avoir intégré la nouvelle donne (au-delà de Claude Longeon, qui ne paraît pas lui-même avoir « révisé » la compréhension qu'il avait de cet auteur après sa propre découverte). De même, les spécialistes du libertinage ne semblent pas avoir étudié cette piste, alors qu'est en cause un auteur connu (à tort ou à raison) pour son athéisme militant. Il faudrait réfléchir. Il faudrait mieux comprendre en quoi consiste l'immense « querelle des femmes » qui traverse toute la « modernité », et notamment toute la Renaissance ; il faudrait se demander ce qui se passait au XVI^e siècle dans la tête et dans la vie des intellectuels, pour qu'ils puissent avoir recours de telles stratégies d'écriture.

C'est ce à quoi ont manifestement renoncé les chercheurs et chercheuses français, qui seraient sans doute les plus à même de comprendre le contexte de production de cette œuvre. Depuis que les spécialistes de Jeanne Flore se sont multipliés de par le monde, c'est-à-dire depuis 1970, ils et elles ne représentent plus qu'un cinquième de cette communauté – 10 sur 50 –, alors qu'ils en constituaient auparavant les trois quarts – 12 sur 16 (Desrosiers Bonin & Lecuix, 2003). Depuis 1982, date à laquelle a surgi l'idée de la participation probable d'Étienne Dolet à la rédaction des *Comptes amoureux*, ils et elles ont même littéralement déserté le terrain : au-delà des propos synthétiques parus dans l'anthologie de Luce Guillerm *et al.* (*Le Miroir des femmes II*, 1984) et la thèse d'Évelyne Berriot Salvadore (*Les Femmes dans la société française de la Renaissance*, 1990), seuls deux articles ont été publiés sur le sujet, tous deux de Gabriel-André Pérouse, impliqué de longue date dans cette recherche ; et depuis 1993, c'est le silence complet. L'étrange convergence des années 80 fonctionnerait-elle toujours ? C'est peu probable. Mais l'invitation ferme, adressée aux chercheurs des deux sexes, à ne pas s'aventurer sur le terrain miné des relations entre les sexes dans notre beau pays connu pour sa civilité, paraît quant à elle toujours là.

Éliane Viennot

Bibliographie

Les Contes amoureux de Jeanne Flore, éd. Gabriel-André Pérouse *et al.*, Paris/Lyon, Éditions du C.N.R.S./Presses universitaires de Lyon, 1980.

BAUCHATZ, Cathleen. « Parodic Didacticism in the *Contes Amoureux par Madame Jeanne Flore* », *French Forum*, vol. XX, 1, 1995, pp. 5-21.

———. « Jeanne Flore derechef. La parodie d'œuvres de femmes dans les *Comptes amoureux* », dans *Actualité de Jeanne Flore. Dix-sept études réunies par Diane Desrosiers-Bonin et Éliane Viennot*, Paris, Honoré Champion, 2004, pp. 293-300.

- COUROUUAU, Jean-François & Philippe GARDY (éd.). *Requête faite et baillée par les dames de la ville de Tolose (1555)*, textes français et occitans, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003.
- DESROSIERS-BONIN, Diane. « La réception critique des *Comptes amoureux* de Jeanne Flore », dans *Actualité de Jeanne Flore. Dix-sept études réunies par Diane Desrosiers-Bonin et Éliane Viennot*, Paris, Honoré Champion, 2004, pp. 11-25.
- . & Hélène LUCUUX. « Bibliographie de Jeanne Flore », *ibid.* pp. 301-306.
- FATHI-RIZK, Nazli. « La moralité finale dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore », dans *La Nouvelle française à la Renaissance*, Lionello Sozzi et V.-L. Saulnier (dir.), Genève/Paris, Slatkine, 1981, pp. 265-284.
- KEMP, William. « Textes composés ou traduits par des femmes et imprimés en France avant 1550 : bibliographie des imprimés féminins (1488-1549) », dans *L'Écriture des femmes à la Renaissance française*, n° spécial de *Littératures*, 18, Montréal, McGill, 1998.
- LONGEON, Claude. « Du nouveau sur les *Comptes amoureux de Madame Jeanne Flore* », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XLIV-3, 1982, pp. 605-613 ; republié dans *Hommes et livres de la Renaissance. Choix des principaux articles publiés par Claude Longeon (1941-1989)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université Jean Monnet, 1990, pp. 259-267.
- MÜLLER, Catherine M. « Marie de Clèves, poétesse et mécène du XV^e siècle », *Le Moyen Français*, 48, hiver 2001, pp. 57-76.
- . « Le rôle intellectuel et l'écriture poétique des femmes dans les cours princières au passage du XV^e au XVI^e siècle », dans Huber Christoph et Lähnemann Henrike (dir.), *Courtly Literature and Clerical Culture*, Selected Papers from the Tenth Triennial Congress of the International Courtly Literature Society (Tübingen, 2001), Tübingen, Attempo, 2002, pp. 221-230.
- Zumthor, Paul (éd.). *Anthologie des grands rhétoriciens*, Paris, 10-18, 1978.

Annexe : les sept contes des *Comptes amoureux*

Compte premier : histoire de Pyralius et du château jaloux, par Mme Mélibée. Sources : *Mambriano* (Francesco Bello [Il Cieco da Ferrara]), *Ysaïe le triste*

Pyralius est un vieux mari jaloux qui tyrannise sa superbe jeune épouse Rosemonde et qui a fait édifier un château gardé par des monstres pour l'y enfermer. Mais un charmant jeune homme, Andro tombe amoureux d'elle – qui de son côté n'est pas insensible. Grâce à l'aide du dieu Amour et de sa mère la déesse Vénus, il surmonte tous les obstacles qui le séparent de la belle prisonnière et la délivre. Pyralius désespéré se pend, tandis que les jeunes festoient et s'abandonnent l'un à l'autre.

Compte second : histoire de Méridienne, par Mme Andromède. Sources : *Mambriano* (Francesco Bello), *Le Songe de Poliphile* (Francesco Colonna), *Enéide* (Virgile).

Meridienne est une jeune beauté mariée au vieux comte Giroante. Mais elle ne cherche pas l'amour ailleurs car elle est amoureuse de sa propre beauté, folle d'orgueil jusqu'à défier Vénus. Quand, lors d'une fête, le jeune et aimable Pyrance s'enflamme pour elle, la déesse d'amour lui promet son appui. L'inhumaine s'acharne toutefois à le désespérer, si bien qu'il se dessèche et meurt misérablement. C'est alors que Vénus se venge : sa statue tombe sur Meridienne et l'écrase. Les chiens dévorent ses restes sanglants.

Compte troisième : histoire d'une « dame de cette ville », par Mme Méduse. Source : *Le Songe de Poliphile* (Francesco Colonna).

Une jeune fille de la riche bourgeoisie, bien élevée, a repoussé tous les jeunes gens qui voulaient l'épouser, jusqu'au moment où, à vingt-huit ans, elle ressent soudain la brûlure du désir ; l'assaut est si violent qu'elle tombe malade et qu'elle est prête à accepter n'importe quel parti. Ses parents la marient alors à un vieillard, mais si décrépité qu'il est bien incapable d'apaiser ses ardeurs. Après une nuit de noces abominable et quelquel temps encore de désespoir, la « malmariée » se suicide.

Compte quatrième : histoire de Narcisse, par Mme Égine Minerve. Source : *Métamorphoses* (Ovide).
Narcisse est si divinement beau que toutes les femmes gémissent après lui, y compris la nymphe Écho. Les dieux ne peuvent laisser tant d'orgueil impuni. A la prière d'Échos, ils envoient la folie à Narcisse, un jour qu'il se rafraîchit près d'une source : désespérément épris de son image qui le fuit, il meurt noyé.

Compte cinquième : histoire de Nastagio, contenant elle-même l'histoire de l'amoureux et de la demoiselle de Ravenne, par Mme Sapho (dans la *Punition* et au début des *Comptes*, mais il finit raconté par Salphione dans les *Comptes*). Source : *Décameron*, V, 8 (Boccace).

Nastagio est amoureux de la fille de Paolo Traversier, qui demeure insensible ; mais un jour, dans la forêt, il rencontre un homme poursuivant une femme nue et la mettant à mort sous ses yeux, puis donnant à manger son cœur à ses chiens. Il veut intervenir mais l'homme lui dit de n'en rien faire car il accomplit une vengeance surnaturelle : en fait, la femme massacrée est une demoiselle qui n'a jamais voulu se rendre à ses avances, et qui pour sa punition subit ce sort toutes les semaines. Nastagio invite donc sa belle et sa famille à un banquet dans la forêt, la semaine suivante ; tout le monde assiste à l'horrible carnage... et au récit de l'homme. La jeune fille est immédiatement convaincue et « par ce moien obtint Nastagio de ses douces amours la joyssance » !

Compte sixième : histoire de Hélias-le-Blond, contenant elle-même l'histoire de Daurine, par Mme Cassandre. Source : *Orlando Innamorato* (Boiardo).

Le parfait chevalier Hélias rentre en France avec sa dame Fleurdelise, qu'il vient de libérer, lorsqu'ils tombent sur un château où une belle jeune femme est prisonnière de divers monstres. Il accomplit les prouesses attendues, délivre la dame, puis tout le monde se met en chemin pour la raccompagner chez elle. Daurine raconte alors son histoire : épousée contre son gré, elle a vécu le bel amour avec son galant jusqu'à ce que son mari l'enferme là.

Compte septième : histoire de Guillien de Campestain, par Mme Briolayne Fusque. Source : *Vida* de Guillem de Cabestanh (troubadour du XII^e siècle, anonyme)

Quelques mois après son mariage, la duchesse de Roussillon est tombée amoureuse du chevalier-troubadour Guillien. Son mari n'a pas supporté la chose : il a fait tuer l'amant, a récupéré son cœur et l'a fait manger à son épouse – qui est morte en apprenant la chose. Devant une telle cruauté, le roi d'Aragon a fait emprisonner le duc à vie, et ordonné la construction d'un tombeau monumental, qui est devenu un lieu de culte pour les dames de la province.