

DE JUAN DE FLORES À JEANNE FLORE VIA MAURICE SCÈVE :
TRAJECTOIRE INTERTEXTUELLE ET HÉRITAGE BOCCACIEN

par
Marie Raulier

Mémoire de maîtrise soumis à la
Faculté des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise ès Lettres

Département de langue et littérature françaises
Université McGill, Montréal

Avril 2018

*Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müßt'.*

J. von Eichendorff, *Mondnacht*

TABLE DES MATIERES

Résumé/Abstract	7
Remerciements.....	9
Introduction.....	11
1 Chapitre I. Repères historiques et théoriques.....	19
1.1 Le genre de la fiction sentimentale au XVI ^e siècle.....	19
1.1.1 En Italie.....	22
1.1.2 En Espagne.....	24
1.1.3 En France	27
1.1.4 Modalités de circulation des textes à la Renaissance dans l'espace roman	30
1.2 Intertextualité	32
1.2.1 Définition(s).....	33
1.2.2 Une typologie.....	35
1.2.3 La parodie comme lien intertextuel.....	38
2 Chapitre II. Transformation et intertextualité	41
2.1 L'héritage de la <i>Fiammetta</i> de Boccace.....	41
2.1.1 L'amour douloureux de Fiammetta et Panfilo	41
2.1.2 Le phénomène d'introspection psychologique.....	43
2.2 <i>Grimalte y Gradissa</i> : continuation de la <i>Fiammetta</i> et poursuite de l'aventure	48
2.2.1 La réception de la <i>Fiammetta</i> mise en abyme.....	50
2.2.2 D'aventure en aventure	55
2.3 <i>La Deplourable fin de Flamete</i> : une entreprise de traduction et de transformation du péritexte 58	
2.3.1 Transformations du péritexte	59
2.3.2 Une « fictionnalisation » du récit.....	63
2.4 Les <i>Comptes amoureux</i> , une parodie ?	64
2.4.1 Transformations du péritexte	65
2.4.2 Une question de paronymie.....	67
2.4.3 Un texte ironique.....	69

3	Chapitre III. Prendre à revers : éléments parodiques de <i>La Deplourable fin de Flamete</i> dans les <i>Comptes amoureux</i>	71
3.1	Analyse comparée des poèmes liminaires de <i>La Deplourable fin de Flamete</i> et des <i>Comptes amoureux</i> 73	
3.2	Amour, aveugle ? : traitement thématique de l'amour.....	80
3.2.1	Les <i>Comptes amoureux</i> dans le contexte de la Querelle des femmes	81
3.2.2	Prise de parole, prise de position	87
3.3	Discours parodique, parodie du discours	93
3.3.1	Le discours didactique dans les <i>Comptes amoureux</i>	93
3.3.2	Cebille, figure du doute.....	100
	Conclusion	105
	Bibliographie.....	111
1.1	Sources primaires.....	111
1.1.1	Éditions de la <i>Fiammetta</i>	111
1.1.2	Éditions de <i>Grimalte y Gradissa</i>	111
1.1.3	Éditions de <i>La Deplourable fin de Flamete</i>	112
1.1.4	Éditions des <i>Comptes amoureux</i>	112
1.2	Sources secondaires	113
1.2.1	Corpus secondaire	113
1.2.2	Ouvrages théoriques, historiques et généralités	114
1.2.3	Études critiques : auteurs, textes et genres.....	117

RÉSUMÉ

Le huitain liminaire qui prend place au début des *Comptes amoureux de Jeanne Flore* fait référence à un second huitain, un peu antérieur et situé en marge d'un autre texte lyonnais. Ce dernier, *La Deplourable fin de Flamete*, consiste en une traduction effectuée par Maurice Scève d'une œuvre espagnole de Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa*. Cet écho dépasse la simple répétition et inverse la conception amoureuse mise en place par Scève, levant par le fait même le voile sur la dimension parodique inhérente au recueil de Jeanne Flore.

Ce mémoire vise l'approfondissement de cette visée parodique des *Comptes amoureux*, en regard des pratiques intertextuelles mises en œuvre dans un itinéraire qui suit le développement du genre de la fiction sentimentale en Italie, en Espagne et en France : depuis l'*Elegia di Madonna Fiammetta* de Boccace jusqu'à la *La Deplourable fin de Flamete* et les *Comptes amoureux*, en passant par *Grimalte y Gradissa*. Cette étude de cas mène à considérer le genre de la fiction sentimentale qui se développe en France, et principalement à Lyon, comme réunissant diverses influences parmi lesquelles l'héritage boccacien se retrouve au premier plan, au confluent des pratiques littéraires de la Renaissance.

ABSTRACT

The introductory poem placed in the beginning of the *Comptes amoureux de Jeanne Flore* seems to refer to a second poem. Which one is situated in the margins of another text written in Lyon a few years earlier : *La Deplourable fin de Flamete*, a traduction by Maurice Scève of the work of Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa*. This echo goes past the simple repetition and inverts the amorous conception taking place in Scève's text. Thereby, it reveals the parodic dimension inherent to Jeanne Flore's tale collection.

This thesis aims to examine the parodic perspective in the *Comptes amoureux*, regarding the different intertextual devices implemented through an itinerary following the development of the genre of the sentimental fiction in Italy, Spain, and France. This route leads us from Boccaccio's *Elegia di Madonna Fiammetta* to the *Deplourable fin de Flamete* and the *Comptes amoureux*, passing by *Grimalte y Gradissa*. With the present case study, we are able to consider the development of the genre of the amorous fiction in France, and particularly in Lyon, as gathering various influences, among which the Boccaccian heritage stands in the foreground, at a confluence of literary practices during the Renaissance.

REMERCIEMENTS

Ce mémoire n'aurait pas été rendu possible sans l'indéfectible générosité de ma directrice, professeure Diane Desrosiers, qui a su m'accueillir lors de mon arrivée au Département de Langue et littérature françaises de l'Université McGill mais aussi m'intégrer au sein de cette grande famille qu'est la Société Canadienne d'Études de la Renaissance. Ses encouragements et ses conseils m'ont été précieux.

Je tiens à remercier également certains professeur.e.s dont l'apport à ce mémoire est peut-être indirect mais qui ont certainement guidé mon parcours, de près ou de loin, pour en citer quelques-uns, les professeures Nadine Henrard, Françoise Tilkin et Stéphanie Biquet de l'Université de Liège, sans compter les professeur.e.s Frédéric Charbonneau, Michel Biron et Isabelle Arseneau de l'Université McGill.

Merci aussi à celles et ceux qui ont lu, relu ce mémoire, qui m'en ont sortie, m'y ont fait asseoir, m'ont offert leur support, un café ou un bout de table propice à la rédaction.

Tout autant, je remercie le Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada (CRSH), le Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill et la Chaire de recherche James McGill en études de la Renaissance pour leur soutien.

INTRODUCTION

En 1908, quand Gustave Reynier, dans son *Roman sentimental avant l'Astrée*, situe les *Comptes amoureux de Madame Jeanne Flore* parmi les origines du « roman de sentiment¹ », il fait déjà de ce petit recueil un cas à part :

Si les *Contes Amoureux* avaient eu une influence – il ne semble pas qu'ils en aient eu une grande – elle n'aurait certes pas été favorable au développement du roman sentimental, puisque rien n'est moins susceptible d'analyse que l'amour-plaisir : bien au contraire, toute l'opposition qui se fera à ce nouveau genre viendra de ceux qui, comme M^{me} Flore, voudront simplifier l'amour en n'y cherchant que la satisfaction des sens.²

Les *Comptes amoureux* sont dès lors placés dans une position paradoxale : situés aux origines du roman sentimental, tout en étant défavorables au développement de ce genre encore à ses balbutiements.

Cette attitude ambivalente envers le texte de Jeanne Flore, dont les caractéristiques génériques composites le rendent difficilement classable, perdue dans la critique jusqu'à aujourd'hui. Nombre de travaux ont souligné son caractère unique, en faisant valoir son « ambiguïté³ », sa « singularité⁴ », mais aussi sa « bigarrure, [sa] plurivocité⁵ », son « mélange des

¹ G. Reynier, *Le roman sentimental avant l'Astrée*, p. VII. Voir, dans la première partie, « Les origines », le chapitre X, « Les *Contes amoureux* de Jeanne Flore ; l'*Heptaméron* », p. 123-136.

² G. Reynier, *Le roman sentimental avant l'Astrée*, p. 129.

³ C'est le cas de J.-P. Beaulieu dans son article « L'ambiguïté didactique des *Comptes amoureux* de Jeanne Flore », dans D. Desrosiers-Bonin et É. Viennot (dir.), *Actualité de Jeanne Flore*, p. 27-55. Voir également D. Desrosiers-Bonin, « La réception critique des *Comptes amoureux* de Jeanne Flore », p. 22-23 ; M. Campanini, « La relecture du mythe : quelques échos de la tradition classique dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore », dans M. Clément et J. Incardona (dir.), *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance*, p. 209.

⁴ Voir le mémoire de S.-E. Lambert, *La singularité de la prose mythologique de Madame Flore dans La Pugnition de l'amour contempné (1540)*, 129 p.

⁵ M. Campanini, « Effets de réfraction : la réécriture du modèle chevaleresque dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore », p. 121. E. Ziercher fait aussi des *Comptes amoureux* un récit bigarré, soulignant son hybridité et son ambiguïté (« Les discours bigarrés, métamorphose ou continuation du récit humaniste ? », dans F. Lestringant (dir.), *Contes et discours bigarrés*, p. 17-30).

codes et [son] hybridation générique⁶ ». Plusieurs ont tenté d'expliquer cette excentricité générique en envisageant ce texte comme une parodie, bien qu'il ne s'identifie pas comme tel. C'est entre autres le cas de Carolyn M. Fay⁷ et de Cathleen M. Bauschatz⁸. Michèle Clément relève par ailleurs le retournement dont fait preuve le texte de Jeanne Flore par rapport à d'autres précurseurs du roman sentimental contemporains des *Comptes amoureux* et également parus à Lyon⁹, parmi lesquels se trouve *La Deplourable fin de Flamete*, la traduction effectuée par Maurice Scève d'un roman espagnol écrit par Juan de Flores.

Il semble en effet que les *Comptes amoureux* présentent une inversion générique (au sens de *gender*) de *La Deplourable fin de Flamete*. Les instances narratives respectives de ces ouvrages, féminine pour le texte de Jeanne Flore, masculine pour celui de Maurice Scève, transmettent des idées de l'amour contraires, ce qui est notamment visible dès leur périphrase, puisque le huitain liminaire qui ouvre les *Comptes* paraît répondre à celui qui se trouve au début du texte de Maurice Scève.

Compte tenu que l'inversion est un phénomène littéraire relevant typiquement de la parodie, en ce qu'elle peut se définir comme l'inversion du signifié dans une structure signifiante fixe¹⁰, et à partir de l'hypothèse qui fait des *Comptes amoureux* de Jeanne Flore un texte génériquement inversé par rapport à celui de *La Deplourable fin de Flamete* de Maurice Scève, nous nous proposons d'approfondir la nature parodique des *Comptes amoureux* suggérée par la critique et, ce faisant, d'utiliser la notion de parodie pour qualifier le lien intertextuel unissant ces deux œuvres.

⁶ *Ibid.*, p. 121.

⁷ Voir C. M. Fay, « Who Was Jeanne Flore ? : Subversion and Silence in the *Les Contes amoureux par Madame Jeanne Flore* », p. 7-20.

⁸ Voir C. M. Bauschatz, « Parodic Didacticism in the *Contes amoureux par Madame Jeanne Flore* », p. 5-21.

⁹ M. Clément, « Co-élaborations à Lyon entre 1532 et 1542 : des interventions lyonnaises en réseau sur les "récits sentimentaux" ? », p. 43.

¹⁰ W. Karrer, *Parodie, Travestie, Pastiche*, p. 81 et suivantes.

Pour ce faire, il sera nécessaire de replacer le texte de Jeanne Flore dans son contexte. D'abord, du point de vue générique, nous discernerons plus distinctement le caractère excentrique des *Comptes amoureux* par rapport aux autres recueils de nouvelles, récits et romans sentimentaux du deuxième tiers du XVI^e siècle français. Ensuite, il conviendra de rétablir les *Comptes amoureux*, texte composite, dans un itinéraire intertextuel d'une ampleur qui le dépasse. Si les *Comptes* parodient *La Deplourable fin de Flamete* de Maurice Scève, cette dernière traduit de l'espagnol au français *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores, qui lui-même s'inscrit comme une continuation d'une œuvre de Boccace, *l'Elegia di Madonna Fiammetta*. L'étude du caractère parodique d'un texte, celui de Jeanne Flore, s'avère donc une véritable retransformation des différentes transformations et influences intertextuelles perceptibles entre ces quatre ouvrages, depuis la France jusqu'en Espagne et en Italie.

Afin d'intégrer les *Comptes amoureux* dans un ensemble cohérent de textes, nous adopterons comme étiquette générique celle de « fiction amoureuse » ou « fiction sentimentale ». Nous nous inscrivons ce faisant dans la foulée des travaux de Gustave Reynier¹¹, qui avaient cerné le genre du roman sentimental, tout en élargissant légèrement cette attribution générique à la fiction plutôt qu'au seul roman, dans le but d'englober un plus grand nombre d'œuvres et de pouvoir démontrer la diversité formelle qui, selon nous, caractérise ce genre, tout en rendant manifestes les influences espagnoles et italiennes. Qui plus est, nous désirons étendre cette appellation qui, si elle est principalement utilisée par la critique espagnole¹², a été également appliquée à des textes français dans les récents travaux de Mathilde Thorel¹³ portant sur l'importante vague de traductions

¹¹ G. Reynier, *Le roman sentimental avant l'Astrée*, 406 p.

¹² C. Besó Portalés, « La ficción sentimental. Apuntes para una caracterización », <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero27/fsentime.html>, page consultée le 6 novembre 2017.

¹³ M. Thorel, « Langue translativité » et fiction sentimentale, 1525-1540 : renouvellement générique et stylistique de la prose narrative, 627 p.

françaises de textes espagnols à l'époque qui nous intéresse. Comme ce genre est aussi parfois appelé « fiction amoureuse¹⁴ », nous utiliserons ces deux appellations indistinctement, comme synonymes, dans notre mémoire. Il faut toutefois remarquer qu'un flottement entoure les désignations de ce genre dans la littérature critique, où l'on retrouve tout autant les termes de « narration sentimentale » ou de « récit sentimental¹⁵ ». Véronique Duché-Gavet opte pour sa part, dans la conclusion de son ouvrage, pour l'appellation de « roman moralisé¹⁶ », remplaçant « roman sentimental ». Cependant, ce terme nous paraît un peu restrictif dans la perspective qui est la nôtre, c'est-à-dire d'envisager le genre dans sa pluralité formelle, et ce, dans tout l'ensemble de la production romane. En effet, nous montrerons que la diffusion du genre de la fiction sentimentale ne connaît pas de frontières. Au contraire, son développement s'effectue au croisement des influences d'œuvres d'écrivains italiens, français et espagnols.

C'est ce que démontre en outre le corpus des quatre textes à l'étude dans ce mémoire. Le premier de ces ouvrages, l'*Elegia di Madonna Fiammetta* de Jean Boccace (c. 1313-1375), est daté d'environ 1343-1344¹⁷. On y retrouve le personnage de Fiammetta, récurrent dans l'œuvre de Boccace, depuis le *Filocolo* jusqu'au *Décameron*, en passant par la *Teseida*, la *Comedia delle Ninfe* et l'*Amorosa visione*. La critique a longtemps débattu de l'existence réelle de Fiammetta¹⁸ : est-elle sa Béatrice, sa Laure ? Quoi qu'il en soit, son rôle est structurant pour comprendre la

¹⁴ Voir par exemple S. Stolf, « Traductions et adaptations françaises de l'*Elegia di Madonna Fiammetta* », p. 178. V. Duché-Gavet fait à juste titre le point sur les connotations négatives, voire ironiques, de l'adjectif « sentimental » (« *Si du mont Pyrenée / N'eussent passé le haut fait...* » *Les romans sentimentaux traduits de l'espagnol en France au XVI^e siècle*, p. 533-534), c'est pourquoi il nous semble que de l'envisager comme synonyme d'« amoureux » neutralise ce terme.

¹⁵ Voir la thèse d'A. Réach-Ngô, *L'écriture éditoriale à la Renaissance. Genèse et promotion du récit sentimental français (1530-1560)*, 508 p. ; ou encore l'article de M. Clément, « Co-élaborations à Lyon entre 1532 et 1542 : des interventions lyonnaises en réseau sur les "récits sentimentaux" ? », p. 35-44.

¹⁶ V. Duché-Gavet, « *Si du mont Pyrenée / N'eussent passé le haut fait...* » *Les romans sentimentaux traduits de l'espagnol en France au XVI^e siècle*, p. 535-540.

¹⁷ S. Vignali, « La fortune française de la *Fiammetta* de Boccace », p. 114.

¹⁸ Voir, entre autres, le chapitre de H. Hauvette sur la biographie de Boccace, *Études sur Boccace (1894-1916)*, p. 182-212 et plus spécialement à partir de la p. 194 ; voir également l'ouvrage de J. Smarr, *Boccaccio and Fiammetta. The Narrator as Lover*, 284 p.

conception amoureuse de Boccace, dans ses variations. Fiammetta est ainsi un personnage janusien, présentant en alternance le visage de la Vierge et celui d'Ève, sans toutefois enrayer toute ambiguïté, comme c'est le cas dans l'*Elegia di Madonna Fiammetta*¹⁹. Ce texte, sans connaître la même fortune que le *Décameron* – dont on compte une première traduction française dès 1414 par Laurent de Premierfait²⁰, et qui sera retraduit à la cour de la reine de Navarre par Antoine Le Maçon²¹ – demeure largement diffusé à partir du début du XVI^e siècle. Cinq traductions sont ainsi produites entre 1531 et 1541²², marquant une première vague dans sa réception française, puis la *Fiammetta* est traduite à nouveau en 1585, suscitant une seconde vague d'intérêt. Cette dernière version sera rééditée trois fois au début du XVII^e siècle²³. La réception de la *Fiammetta*, qui s'étale sur quatre siècles à partir de sa rédaction originelle en langue toscane, témoigne ainsi de sa popularité au sein de l'espace roman.

Juan de Flores en propose ainsi la continuation en rédigeant en espagnol *Grimalte y Gradissa*, vers 1470-1477, alors qu'il est sous la protection du duc d'Albe²⁴. Il en existe deux manuscrits²⁵, ainsi qu'une édition imprimée que l'on attribue à l'imprimeur Enrique Botel (Lérida) et que l'on date de 1495²⁶. Il est également l'auteur d'une autre fiction sentimentale, *Grisel y Mirabella* et, dans la même veine, du *Triunfo de Amor*. On suppose aussi à celui qui a été recteur

¹⁹ J. Smarr, *Boccaccio and Fiammetta*, p. 223.

²⁰ J. Boccace, *Decameron*, traduction (1411-1414) de Laurent de Premierfait, Giuseppe Di Stefano (trad.), 1237 p.

²¹ J. Boccace, *Le Decameron de Messire Jehan Boccace Florentin, nouvellement traduit d'italien en françoys par Maistre Anthoine le Maçon...*, 254 f.

²² W. Kemp fait l'étude des éditions françaises du texte de Boccace et entrevoit, outre trois éditions parisiennes et deux lyonnaises, l'existence possible d'une sixième édition, imprimée par Olivier Arnoullet, mais l'existence de celle-ci n'est toujours pas confirmée. « Les éditions parisiennes et lyonnaises de la *Complainte de Flammette* de Boccace (1531-1541) », p. 247-265 et p. 263-264 concernant l'édition Arnoullet.

²³ S. Stolf, « Traductions et adaptations françaises de l'*Elegia di Madonna Fiammetta* », p. 177-178.

²⁴ J. J. Gwara, « Juan de Flores », dans E. M. Gerli (dir.), *Medieval Iberia : An Encyclopedia*, p. 336-337.

²⁵ L. von der Walde Moheno, « Juan de Flores », dans F. A. Dominguez et G. D. Greenia (dir.), *Castilian Writers 1400-1500*, p. 21.

²⁶ J. de Flores, *Grimalte y Gradissa*, s.l.n.d. (Lérida, Enrique Botel, 1495), 61 f.

de l'Université de Salamanque en 1478²⁷ l'écriture d'une *Crónica incompleta de los Reyes Católicos (1469-1476)* et de *La coronación de la señora Gracisla*. Au sein de son œuvre diversifiée et qui trouve une certaine cohérence dans la formulation d'une conception amoureuse morale et chrétienne, le récit de *Grimalte y Gradissa* apparaît comme son texte le plus important²⁸.

La troisième œuvre de notre corpus est la traduction effectuée par Maurice Scève de *Grimalte y Gradissa*. Bien que Scève ne doive pas sa postérité à son travail de traducteur, mais plutôt à ses œuvres poétiques marquantes que sont la *Délie* ou le *Microcosme*, *La Deplourable fin de Flamete* montre toutefois l'engagement de Scève dans le milieu de l'édition lyonnaise²⁹ dès 1535³⁰. Cette traduction s'inscrit dans la première vague de traductions françaises de la *Fiammetta* que nous avons évoquée, mais *La Deplourable fin de Flamete* ne jouira pas du même succès et ne sera rééditée qu'à une seule occasion au XVI^e siècle, à Paris chez Denys Janot³¹.

Notre quatrième opus, petit recueil de contes de Madame Jeanne Flore intitulé *Comptes amoureux*, est presque contemporain à cette traduction. On attribue sa parution à l'imprimeur lyonnais Denys de Harsy en raison de la marque de Dédale (faussement appelée d'Icare) ornant sa page de titre. Les récents travaux de Yoshihiro Kaji ont permis d'avancer la date de publication de

²⁷ L. von der Walde Moheno, « Juan de Flores », dans F. A. Dominguez et G. D. Greenia (dir.), *Castilian Writers 1400-1500*, p. 22.

²⁸ Voire son « chef d'œuvre », comme le qualifie J. J. Gwara : « *Owing to its emotional intensity and narrative sophistication, Grimalte is now generally recognized as Flores's masterpiece.* » (« Juan de Flores », dans E. M. Gerli (dir.), *Medieval Iberia : An Encyclopedia*, p. 336). Traduction libre : « En raison de son intensité émotionnelle et au caractère sophistiqué de sa narration, Grimalte est désormais reconnu comme le chef d'œuvre de Flores. »

²⁹ Son œuvre de traducteur n'est pourtant pas négligeable. Les récents travaux d'E. Kammerer précisent l'importante activité de traducteur de Maurice Scève et sa vivacité dans le monde de l'édition lyonnais. Voir, entre autres, « Nouvelles hypothèses sur Jean de Vauzelles, Maurice Scève et Jean de Tournes en domaine italien », dans S. D'Amico et S. Gambino Longo (dir.), *Le savoir italien sous les presses lyonnaises à la Renaissance*, p. 342-357.

³⁰ M. Scève, *La Deplourable fin de Flamete* (Lyon, François Juste, 1535), dans *Œuvres complètes*, Pascal Quignard (éd.), p. 425-509.

³¹ M. Scève, *La Deplourable fin de Flamete, Elegante invention de Jehan de Flores espagnol, traducte en Langue Francoyse*, Paris, Denys Janot, 1536, n.p.

cet ouvrage, maintenant estimée à 1542³² au lieu de 1531-1535³³. Cette nouvelle datation amène en outre à reconsidérer l'autre texte présentant la signature de Jeanne Flore, *La Pugnition de l'amour contempné*³⁴, daté pour sa part de 1540 et comprenant quatre des sept contes des *Comptes amoureux*, comme un état antérieur de celui-ci.

L'étude des œuvres de notre corpus, les unes en regard des autres, devra nous permettre de répondre à l'hypothèse que nous avons formulée, à savoir que les *Comptes amoureux de Jeanne Flore* constituent une parodie de *La Deplorable fin de Flamete* de Maurice Scève. Dans ce but, ce mémoire comporte trois chapitres.

Le premier de ceux-ci examinera d'abord une série de repères historiques quant au développement du genre de la fiction sentimentale dans l'espace roman, en Italie, en Espagne, et en France, tout en portant notre attention sur les modalités de circulation des textes. Ensuite, il sera le lieu de quelques mises au point théoriques. Nous y reviendrons sur la notion d'intertextualité et sur ses corollaires, en nous concentrant dans un second ordre sur cette forme particulière d'intertextualité qui nous intéresse, soit la parodie.

Par la suite, lors du deuxième chapitre, qui visera à décrire les liens intertextuels unissant les œuvres présentes dans notre corpus, nous observerons comment l'une se lie à la précédente (voire aux précédentes, le cas échéant). Les différents phénomènes intertextuels de la continuation, de la traduction et de la parodie seront présentés, tout en accordant une grande importance aux péritextes des œuvres.

³² Y. Kaji, « Étude sur les *Comptes amoureux* : résumé de thèse de doctorat ès lettres présentée et soutenue à l'Université Rikkyo en 2010 », p. 9-17.

³³ G.-A Pérouse, *Nouvelles françaises du XVI^e siècle*, p. 82.

³⁴ J. Flore, *La pugnition de l'Amour contempné extrait de l'Amour fatal de madame Jane Flore*, Lyon, François Juste, 1540, n.p.

Le troisième et dernier chapitre envisagera plus précisément les liens intertextuels parodiques unissant *La Deplorable fin de Flamete* aux *Comptes amoureux*. Une analyse approfondie de ces deux textes sera effectuée, notamment en ce qui a trait à leurs péritextes, les conceptions amoureuses qu'ils véhiculent ainsi que les types de discours qui s'y trouvent. Celle-ci s'ancrera finalement dans une perspective plus générale s'ouvrant vers des considérations sur le genre de la fiction sentimentale.

CHAPITRE I. REPÈRES HISTORIQUES ET THÉORIQUES

1.1 Le genre de la fiction sentimentale au XVI^e siècle

Parmi un nombre incalculable de transformations, l'espace roman voit à la Renaissance l'émergence du genre qui est celui de la fiction sentimentale, comme produit de la société bourgeoise en plein essor. Florissant en Italie avec Dante, Boccace, Matteo Bandello, Matteo Boiardo, Francesco Colonna ou L'Arioste, et disséminé en Espagne par des émules des Italiens parmi lesquels on compte Juan de Flores, ainsi qu'en France avec Hélienne de Crenne ou Marguerite de Navarre, ce genre s'épanouit du XIV^e jusqu'au XVII^e siècle et se centre, comme son nom l'indique, sur la mise en scène d'une histoire amoureuse.

Ne réinventant pas la roue, l'appellation de « fiction sentimentale » permet d'englober des productions diverses au niveau pan-européen qui partagent un certain nombre de traits communs. Cette désignation permet par ailleurs l'économie des étiquettes génériques telles que « roman », « nouvelle » ou « conte ». Ainsi, nous pourrions faire l'économie des problèmes de définition entraînés par ces mêmes appellations³⁵, et du flou des frontières génériques entourant ces narrations à la Renaissance³⁶.

³⁵ Sur les difficultés de définir la nouvelle, voir M. Jeay, *Donner la parole. L'histoire-cadre dans les recueils de nouvelles des XV^e-XVI^e siècle*, p. 14-15. Concernant le développement du roman au XVI^e siècle, voir les ouvrages suivants : P. Mounier, *Le roman humaniste : un genre novateur français (1532-1564)*, 506 p. ; M. Clément et P. Mounier (dir.), *Le Roman français au XVI^e siècle, ou le renouveau d'un genre dans le contexte européen*, 310 p. et spécialement les articles de N. Kenny, « "Ce nom de Roman qui estoit particulier aux Livres de Chevalerie, estant demeuré à tous les Livres de fiction". La naissance antidatée d'un genre », p. 19-32 et P. Mounier, « Quelques substituts de *roman* au XVI^e siècle : innovation romanesque et prudence lexicale », p. 33-49 ; ou encore M. Bouchard, *Avant le roman. L'allégorie et l'émergence de la narration française au 16^e siècle*, p. 9-27.

³⁶ P. Mounier et M. -C. Thomine, « Lecteurs de romans, lecteurs de récits brefs. Quelques représentations chez les auteurs du XVI^e siècle », p. 515.

Avant de renoncer à une catégorisation pour adopter une terminologie plus englobante aux fins de notre étude, il convient de rappeler quelques considérations sur la porosité des frontières génériques en cause – une question de « degré³⁷ » plutôt que de nature – ainsi que certaines distinctions effectives. Nous nous rapportons ici à l'article de Pascale Mounier et Marie-Claire Thomine, « Lecteurs de romans, lecteurs de récits brefs³⁸ », où les auteures envisagent les deux types de récits (roman et récit bref) du point de vue de leur lecture et de leur réception. Elles remarquent que les appels aux lecteurs dans le péri-texte des œuvres est rarement un élément de catégorisation générique. En revanche, le roman se distingue en ce qu'il engage davantage une lecture silencieuse, tandis que les récits brefs sont plus prompts à la conversation, à l'exercice social ; sont ainsi distingués les « [p]laisirs de l'amour d'un côté³⁹ » et les « plaisirs de l'amitié, de l'autre⁴⁰ ».

Dans les deux cas, que les fictions amoureuses soient brèves ou longues, qu'elles soient silencieuses ou portent à la discussion, ce sont des lectures répandues, et il n'est plus besoin de les distinguer lorsque vient le temps de les considérer du point de vue moral. Elles sont considérées comme des œuvres « frivoles, voire licencieuses⁴¹ ». Dans *De institutione feminae christianae* (1523), Juan Luis Vives les met toutes dans le même panier lorsqu'il invite à prendre garde aux

*pestiferis libris, cuiusmodi sunt in Hispania Amadisus, Splandianus, Florisandus, Tirantus, Tristanus, quarum ineptiarum nullus est finis. Quotidie prodeunt novae : Celestina lena, nequitiarum parens ; Carcer amorum. In Gallia Lancilotus a lacu, Paris et Vienna, Ponthus et Sidonia, Petrus Provincialis et Magalona, Melusina, domina inexorabilis. In hac Belgica Florius et Albus flos, Leonella et Canamorus, Turias et Floreta, Pirus et Thisbe. Sunt in vernaculas linguas transfusi ex Latino quidam, velut infacetissimae Facetiae Poggii, Euryalus et Lucretia, centum fabulae Boccacii.*⁴²

³⁷ M. Jeay, *Donner la parole. L'histoire-cadre dans les recueils de nouvelles des xv^e-xvi^e siècle*, p. 19.

³⁸ P. Mounier et M.-C. Thomine, « Lecteurs de romans, lecteurs de récits brefs : Quelques représentations chez les auteurs du XVI^e siècle », p. 544.

³⁹ *Ibid.*, p. 544.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 544.

⁴¹ *Ibid.*, p. 528.

⁴² J. Luis Vives, *De Institutione Feminae Christianae*, p. 44 et 46. Traduction libre (appuyée sur la traduction anglaise des éditeurs, p. 45 et 47) : « Ils doivent prendre garde à ces livres pernicious, tels que le sont en Espagne les *Amadís*,

Cette énumération rassemble au premier regard des histoires au hasard, mais elle nous servira à cerner la fiction amoureuse. Celle-ci dérive généralement du roman chevaleresque (comme le rappellent les *Amadis*, *Tristan* et *Lancelot du lac* figurant dans cette citation de Vives), mais une importance toute particulière est accordée à la dimension amoureuse (ce qui se voit dans les titres évocateurs, qui souvent reprennent les noms des couples en question : *Paris et Vienne*, *Pierre de Provence et Maguelone*, *Flores et Blanche fleur*). Il n’y a pas lieu d’y voir seulement des « romans sentimentaux⁴³ », car sont également inclus la *Celestina* (tragi-comédie), *Pyrame et Thisbé* (*ovidiana*), le *Décameron* (recueil de nouvelles) et les *Facéties* du Pogge (contes grivois). D’autant plus que Vives balaie dans cette énumération presque toute l’Europe : de l’Espagne aux Pays-Bas et de la France à l’Italie ; Europe vernaculaire comme Europe véhiculaire, désignant un mouvement qui s’effectue à grande échelle. Bien qu’hétéroclite, le regroupement de Vives nous amène à considérer ces œuvres comme un ensemble, malgré leurs différences formelles, et à élargir la catégorie du roman sentimental pour les regrouper sous le nom de « fictions amoureuses » dans le but de saisir le réseau d’influences complexes qui les entoure. Nous verrons comment ce genre se développe respectivement dans les milieux italien, espagnol et français.

Esplandian, *Florisando*, *Tirant*, *Tristan*, dans lesquels les sottises ne trouvent pas de fin. Chaque jour apporte un nouvel exemple : *Celestina* la maquerelle, mère de tous les vices ; *Cárcel de amor*. En France, *Lancelot du Lac*, *Paris et Vienne*, *Ponthus et Sidonie*, *Pierre de Provence et Maguelonne*, *Mélusine*, maîtresse impitoyable. Ici en Flandres sont *Floire et Blanche fleur*, *Leonella et Canamoro*, *Turias et Floret*, *Pyrame et Thisbé*. D’autres sont traduits du latin dans les langues vernaculaires comme les non facétieuses *Facéties* du Pogge, *Euryalus et Lucretia*, le *Décameron* de Boccace. »

⁴³ G. Reynier, dans *Le roman sentimental avant l’Astrée*, traite ainsi le roman sentimental : « on ne peut encore l’appeler psychologique, et [son] caractère distinctif est qu’il attache moins d’importance aux aventures, aux éléments extérieurs de l’action qu’à l’analyse des sentiments. » (p. 3).

1.1.1 En Italie

Les influences italiennes sur la fiction amoureuse sont majeures et l'Italie y aura contribué en langue véhiculaire comme vernaculaire. Par ailleurs, les contacts des civilisations italienne et française ne peuvent se réduire à une simple et unidirectionnelle *translatio studii*⁴⁴. Ils rassemblent au contraire un phénomène global qui touche les sphères culturelle et politique, mais aussi économique et religieuse, ce qui explique pourquoi nous nous y arrêtons d'abord. Il n'y a pas lieu d'en faire une analyse exhaustive, mais il s'agira de faire ressortir un bouquet de ces influences, afin de dresser un tableau d'ensemble nécessaire à la suite des analyses de ce mémoire.

On peut rattacher la première analyse de la vie amoureuse, élément central de toute fiction sentimentale, à la *Vita Nuova* de Dante et au développement du *dolce stil novo*. Le poète y relate en effet en prose et en vers son amour pour Béatrice. L'utilisation de ce prosimètre est la cause d'une absence d'homogénéité formelle qui sera commune à beaucoup d'œuvres qui suivront. Celle-ci confirme d'autant plus notre choix méthodologique de ne pas restreindre la fiction amoureuse à une forme particulière, mais plutôt d'y voir la liberté formelle comme un trait particulier.

Comme jalon supplémentaire de l'histoire de la fiction amoureuse, on retrouve une figure supplémentaire de la triade des grands auteurs toscans : Boccace. Non seulement Vives fait-il figurer son *Décameron* parmi sa liste d'écrits compromettants mais, avec la *Fiammetta*, Boccace est le premier à faire d'une narratrice la maîtresse de sa propre introspection dans la littérature moderne, lui accordant le titre de précurseur du roman psychologique. D'ailleurs, une fois de plus, cette œuvre marquante est difficile à situer du point de vue générique. D'une part, elle est intitulée « élégie » (*Elegia di Madonna Fiammetta*), et, d'autre part, les réflexions de Fiammetta et les

⁴⁴ J. Balsamo, *Les rencontres des muses*, p. 301-302.

développements de sa pensée occupent la majorité du volume, que l'on peut dès lors difficilement qualifier de roman. Boccace se démarque aussi par sa reprise de l'histoire de Floire et Blanchefleur⁴⁵ dans son *Filocolo* qui, pris comme exemple, illustre en somme la génération de la fiction amoureuse, puisque ce texte reprend la matière d'un roman de chevalerie en insistant sur les passages amoureux. Il en réactualise la matière et s'inscrit dans la veine de la fiction sentimentale comme roman d'importance⁴⁶.

Hormis ces deux figures et leurs œuvres en langue vernaculaire, la fiction amoureuse, comme le reste de la production de la Renaissance, est loin de s'écrire exclusivement en langue vernaculaire et le latin est également une langue productive pour ce genre en émergence. C'est ce que remarque en outre Vives, et nous reprendrons l'exemple qu'il donne, celui d'*Eurialus et Lucrece (De duobus amantibus historia)* d'Æneas Sylvius Piccolomini, le futur pape Pie II. L'histoire tragique des deux amants prend la forme d'un des premiers romans épistolaires de la littérature européenne⁴⁷, rendant « naturelle » (par opposition à Boccace) l'introspection des personnages et l'analyse des sentiments amoureux. Ce caractère innovateur lui a sans doute valu sa popularité et une diffusion à la grandeur de l'Europe⁴⁸.

Le cas de Piccolomini nous permet d'observer une autre source de la fiction amoureuse, qui prend la forme du traité. En effet, dans de nombreuses rééditions du *De duobus amantibus*, le texte est suivi d'une lettre écrite l'année du pontificat de Piccolomini, *De remedio amoris*. Celle-ci, au contenu encore plus moral que l'histoire, blâme tout amour terrestre au profit de l'amour de Dieu.

⁴⁵ Poème français du XII^e siècle, attribué à Robert d'Orbigny, très populaire (il existe des versions dans toute l'Europe) et dont la matière se trouve également dans le poème toscan *Il Cantare de Fiorio e Biancofiore. Le Conte de Floire et Blancheflor*, 148 p.

⁴⁶ Voir S. D'Amico, « La fortuna del Filocolo in Francia nel secolo XVI », p. 206.

⁴⁷ J. Fianu, *Æneas Sylvius Piccolomini, auteur à succès : étude de diffusion du De duobus amantibus et du De remedio amoris*, p. 26-27.

⁴⁸ Voir *ibid.*, p. 112.

Réactualisant les *Remedia amoris*, cette lettre s'inscrit dans un retour à la tradition ovidienne qui ne laisse pas en reste l'*Ars amatoria*. Ce dernier irrigue notamment l'*Ecatomphile* de Leon Battista Alberti⁴⁹, où une narratrice âgée présente aux femmes ses expériences amoureuses, où l'amour idéal prend la forme de la concorde. Comme le montre l'exemple de Piccolomini, la frontière est poreuse entre les textes didactiques de tradition ovidienne et la fiction sentimentale. De même, on ne sera pas étonné de constater que la *Fiammetta* a influencé à la fois le *De duobus amantibus* tout en présentant l'influence d'Ovide⁵⁰.

1.1.2 En Espagne

Ce sont principalement ces mêmes auteurs italiens qui ont permis le développement de la fiction amoureuse espagnole, notamment sur le plan du roman sentimental, comme le remarque Marcelino Menéndez y Pelayo : « *Los verdaderos e inmediatos modelos de la novela erótica hay que buscarlos en Italia*⁵¹ ». Ce n'est pas tellement la *Vita Nuova* qui marque les esprits, mais plutôt Boccace et sa *Fiammetta*, qui est décrite comme un « *curiosísimo ensayo de psicología femenina, larga elegía de amor puesta en boca de la protagonista*⁵² ». Au-delà de son style redondant et ampoulé, de son affectation rhétorique et du grand nombre de références à l'Antiquité, qui ne seront pas sans influencer ses contemporains, la lumière portée sur la dimension affective – et par extension sur toute la psyché féminine – se reflète essentiellement sur la production sentimentale espagnole : « *Nada más fácil que encontrar citas de la Fiammetta en los autores españoles del*

⁴⁹ L. Battista Alberti, *Les Fleurs de poesie francoyse. Hécatomphile*, 241 p. La première traduction française date de 1534, chez Galliot du Pré (voir l'introduction à l'édition, principalement p. XII à XVIII).

⁵⁰ R. Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain*, p. 101-113.

⁵¹ M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, p. CCLXXXII. Traduction libre : « Les modèles véritables, et immédiats, du roman sentimental, il faut les rechercher en Italie. »

⁵² *Ibid.*, p. CCLXXII. Traduction libre : « très curieux essai de psychologie féminine, ample élégie de l'amour issue de la bouche de la protagoniste ».

*siglo XV*⁵³ ». Mais ce n'est pas la seule œuvre de Boccace qui a des échos, comme le montre la publication du *Filocolo* sous le titre de *Laberinto de Amor*⁵⁴. Avec le *Décameron*, la *Fiammetta* et le *Filocolo*, Boccace s'impose pour comprendre le développement de la fiction sentimentale, de surcroît espagnole.

Plus encore, Boccace relève d'un ensemble d'influences qui comprend les écrits d'Æneas Silvius Piccolomini dont une partie de la contribution réside dans l'ajout, aux caractéristiques stylistiques typiquement boccaciennes, de la forme épistolaire, qui s'inscrit en tant que « *nuevo y poderoso medio de análisis afectivo*⁵⁵ ».

Reste que la contribution de Boccace demeure majeure, de sorte que Menéndez y Pelayo formule ce constat :

*Los libros españoles de que voy a tratar se escribieron durante un período de dos siglos, y no todos obedecen a las mismas influencias, aunque en todos ellos persiste el tipo esencial y orgánico, mezcla de caballeresco y erótico, combinación del Amadís y de la Fiammetta.*⁵⁶

L'œuvre instigatrice de la fiction amoureuse en Espagne paraît être celle de Juan Rodríguez del Padrón, le *Siervo libre de amor* (1439)⁵⁷, qui reprend de la *Fiammetta* le thème de la servitude amoureuse. Tandis que le « *modelo acabado del género*⁵⁸ » s'actualise dans la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro (1492), qui s'inscrit dans la même veine du récit allégorique que le *Siervo libre de amor*. Voici ce qu'écrit Gustave Reynier à propos de l'importance de l'œuvre de San Pedro :

⁵³ *Ibid.*, p. CCLXXXIII. Traduction libre : « Rien n'est plus facile que de retrouver des citations extraites de la *Fiammetta* chez les auteurs espagnols du XV^e siècle ».

⁵⁴ *Laberinto de Amor*, Burgos, Sevilla, 1541. Voir à ce sujet M. de las Nieves Muñiz Muñiz, « Sobre la traducción española del *Filocolo* de Boccaccio (Sevilla 1541) y sobre las *Treize elegantes demandas d'amours* », p. 537-551.

⁵⁵ *Ibid.*, p. CCLXXXVI. Traduction libre : « un nouveau et efficace médium d'analyse des sentiments ».

⁵⁶ *Ibid.*, p. CCLXXXVI. Traduction libre : « Les livres espagnols dont je traiterai ont été écrits sur une période de deux siècles, et ils n'obéissent pas tous aux mêmes influences, même si celles-ci appartiennent toutes au type essentiel et organique, mélange de chevaleresque et d'amoureux, combinaison de l'*Amadis* et de la *Fiammetta*. »

⁵⁷ A. Rey Hazas, « Introducción a la novela del siglo de oro », p. 67.

⁵⁸ B. Wardropper, « El mundo sentimental de la *Cárcel de amor* », p. 170. Traduction libre : « le modèle achevé du genre ».

elle a fait accepter la fiction sentimentale en l'embellissant de quelques prouesses chevaleresques. Et, d'autre part, tout en conservant les caractères essentiels de l'amour courtois, elle a fait entrer dans cet amour resté jusque-là trop abstrait, trop impersonnel, un peu de réalité. Elle dessine d'une façon bien vague encore les figures des personnages, elle les situe dans les décors d'une géographie bien légendaire : pourtant elle les dessine et elle les situe ; elle marque (au moins du côté féminin) les étapes de la passion, les circonstances qui la font progresser, ou qui la contraignent, ou qui la refroidissent. En un mot, l'amour n'est plus seulement un thème lyrique, il commence à avoir une histoire : il peut donc être raconté et raconté en prose.⁵⁹

Immédiatement populaire, la *Cárcel de amor* connaît 25 éditions espagnoles et 20 versions en langues étrangères⁶⁰. La fiction amoureuse espagnole est donc un genre qui, non seulement intègre des influences italiennes, mais s'exporte tout autant.

En outre, ces fictions illustrent elles-mêmes les échanges culturels, en les prenant comme cadre. Par exemple, la *Questión de amor* (anonyme, 1513) met en scène la cour de Naples, lieu d'interactions par excellence entre les civilisations espagnole et italienne, une société particulière qui, selon Menéndez y Pelayo « *bien puede ser calificada de italohispana, y aun de bilingüe*⁶¹ ». Cette affirmation pourrait bien s'étendre à d'autres fictions sentimentales, qui sans prendre nécessairement place à Naples, proposent souvent des itinéraires dans l'espace roman. Le premier ouvrage de Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa*, plus tard traduit en français par Maurice Scève sous le titre de *La Deplourable fin de Flamette*, le démontre. Dans cette continuation de la *Fiammetta* de Boccace, le personnage principal fera un double voyage de l'Espagne à l'Italie. L'œuvre de Juan de Flores comporte également une autre fiction sentimentale, *Grisel y Mirabella*, dont la traduction française, le *Jugement d'amour*, est effectuée en 1529 par Jean Beaufilz à partir de la version italienne⁶². *Grisel y Mirabella* illustre une autre caractéristique de la fiction

⁵⁹ G. Reynier, *Le roman sentimental avant l'Astrée*, p. 64.

⁶⁰ B. Wardropper, « El mundo sentimental de la *Cárcel de amor* », p. 168. Citons par ailleurs les deux traductions françaises, la première de F. Dassy en 1525, et la seconde de G. Corrozet en 1552. À ce sujet, voir l'introduction de V. Duché-Gavet à son édition de *La Prison d'amour*, p. xv-xviii.

⁶¹ M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, p. CCCX. Traduction libre : « peut bien être qualifiée d'italo-espagnole, voire de bilingue ».

⁶² J. Beaufilz, *Jugement d'amour*, p. 48.

amoureuse espagnole, soit sa proximité avec la théorie. En effet, Juan de Flores, en tant que recteur de l'Université de Salamanque, met en scène une « *visión naturalista del amor [que] proviene de un aristotelismo heterodoxo que arraigo en la Universidad de Salamanca*.⁶³ » Alan Deyermond va même jusqu'à proposer que le genre de la fiction sentimentale a « conscience de lui-même⁶⁴ », cette auto-réflexivité générique étant vraisemblablement vecteur d'innovation⁶⁵. On en trouve un exemple avec la *Celestina*. Œuvre inclassable génériquement, multiforme entre toutes, elle subit l'influence de la fiction sentimentale⁶⁶ et se présente même en tant que parodie du genre⁶⁷. Souple du point de vue générique et propice à une fusion avec d'autres genres (la comédie humaniste dans le cas de la *Celestina*), la fiction sentimentale se prête autant à la réappropriation qu'à l'innovation, démontrant son importance en Espagne pendant les XV^e et XVI^e siècles.

1.1.3 En France

Si Gustave Reynier fait remonter à la littérature du Moyen-Âge les origines du roman sentimental, c'est pour mentionner essentiellement que, nonobstant un sentiment d'amour bien présent, ces romans, comme *Floire et Blanchefleur*, ne parviendront au XVI^e siècle que par l'entremise de leurs traductions de l'italien et de l'espagnol⁶⁸. Les influences du *Décameron* se réalisent de la même façon, c'est-à-dire indirectement : l'histoire de Griselda (X, 10), par exemple,

⁶³ A. Deyermond, « Estudio preliminar », dans Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, p. XVIII. Traduction libre : « vision naturaliste de l'amour provenant d'un aristotélisme hétérodoxe qui prend racine à l'Université de Salamanque ». C. Heusch explique dans sa thèse cette phase de l'aristotélisme médiéval : les « commentateurs médiévaux [...], en introduisant le terme latin et l'idée chrétienne d'*amor*, ont fait subir au discours aristotélicien sur la *philia* et l'*eros* d'importantes modifications sémantiques. L'association de l'*amor* à l'*eros* aristotélicien sera même le cheval de bataille des péripatéticiens les plus véhéments, ceux qu'on appellera "averroïstes" et "hétérodoxes" [...]. Leur vision du prétendu "amour aristotélicien" sera directement dirigée, dans une complète apologie du sensualisme, contre les doctrines officielles de la morale ecclésiastique au sujet du péché de la chair, de la chasteté, de la continence, etc. » (*La Philosophie de l'Amour dans l'Espagne du XV^e siècle*, p. 6).

⁶⁴ Pour reprendre ses mots : « *la ficción sentimental tiene autoconsciencia genérica*. ». *Ibid.*, p. XXXI.

⁶⁵ Voir *ibid.*, p. XXXI.

⁶⁶ A. Deyermond, *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, p. 61.

⁶⁷ M. E. Lacarra, « La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina* », p. 11.

⁶⁸ Voir G. Reynier, *Le roman sentimental avant l'Astrée*, p. 3.

est traduite par Pétrarque avant d'être diffusée en vernaculaire français, et celle de Guiscard et Sigismonde (IV, 1) est d'abord translaturée en latin par l'Arétin et sa diffusion prête matière au poème de Jehan Fleury, le *Traicté tres plaisant et recreatif de l'amour parfaicte de Guiscardus et Sigismonde fille de Tancredus prince des Solernitins* (Antoine Vérard, 1593)⁶⁹.

Le *Décameron* marque de prime abord les esprits par sa « mise en scène d'un cercle conteur⁷⁰ » et il influence les recueils de nouvelles français en témoignant « d'une structure narrative qui se définit par le mimétisme du contexte d'expression du récit oral et plus globalement des formes de la tradition orale⁷¹ ». Pourtant, cette imitation n'est pas propre aux recueils de nouvelles, puisque la *Fiammetta* met en scène, elle aussi, un contexte de récit oral, celui de la confidence aux dames amoureuses cette fois. Une convergence se dessine ainsi dans cette tendance à l'oralité au sein des diverses formes que peut prendre la fiction amoureuse – recueil de nouvelles ou récit –, où la différence réside peut-être dans le degré d'intimité représenté par ces types de narration.

L'importance de la *Fiammetta* de Boccace demeure, nous l'avons vu, capitale en Italie comme en Espagne. En France, si les *Cent balades d'amant et de dame* de Christine de Pizan (avant 1410) présentent un argument fort semblable à celui de la *Fiammetta*, Margarete Zimmerman estime qu'il est difficile d'assurer qu'elle constitue une source pour Christine, même s'il reste fort probable qu'elle ait lu Boccace⁷². L'influence de la *Fiammetta* s'avère en revanche certaine dans les *Angoisses douloureuses qui procedent d'amours* (1538) d'Hélisenne de Crenne,

⁶⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁰ M. Jeay, *Donner la parole. L'histoire-cadre dans les recueils de nouvelles des XV^e-XVI^e siècles*, p. 8.

⁷¹ *Ibid.*, p. 9.

⁷² M. Zimmerman, « Les *Cent balades d'amant et de dame* une réécriture de l'*Elegia di Madonna Fiammetta* de Boccace », p. 343.

« première en France [...] qui [...] se classe nettement dans le genre sentimental⁷³ ». Prenant la forme d'une confession, il s'agit d'un avertissement adressé non sans ambiguïté aux dames amoureuses quant aux dangers de l'amour. Les *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore* (c. 1542) s'inscrivent dans ce même héritage, s'adressant tout autant aux dames amoureuses, mais en doublant les influences boccaciennes, puisqu'il s'agit d'un recueil de nouvelles mettant en scène un cercle conteur.

L'héritage du *Décaméron* transparaît avec évidence lorsque l'on examine un autre recueil de nouvelles, plus connu celui-là, l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, qui paraît d'abord sous le titre *Histoire des Amans fortunez* (Pierre Boiastuau, 1558). Marguerite s'inspire pourtant au premier chef du recueil des *Cent Nouvelles nouvelles*, qui emprunte pour sa part aux *Facéties* du Pogge⁷⁴. Même si elles sont parfois indirectes, les influences italiennes sur le développement de la fiction sentimentale française restent indiscutables.

L'Espagne n'est toutefois pas en reste, et Gustave Reynier remarque l'importance de l'œuvre de Diego de San Pedro sur *L'Amant ressuscité de la mort d'amour* (1555)⁷⁵, notamment en ce qui a trait à une vision de l'amour chaste et moral, réhabilité. La fiction sentimentale française, qui prendra son envol vers la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle, culminant avec l'*Astrée* (1610), s'ancre ainsi dans un mouvement qui, en prenant l'amour comme sujet de discussion, se généralise dans tout l'espace roman.

⁷³ G. Reynier, *Le roman sentimental avant l'Astrée*, p. 101-102. Voir aussi S. Stolf, « Traductions et adaptations françaises de l'*Elegia di Madonna Fiammetta* », p. 177-194 et M. J. Baker, « *Fiammetta and the Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* », p. 303-308.

⁷⁴ Voir à ce sujet A. Velissariou, *Aspects dramatiques et écriture de l'oralité dans les Cent Nouvelles nouvelles*, p. 512 et D. Quéruel, « Conclusion », dans J. Devaux et A. Velissariou (dir.), *Autour des Cent Nouvelles nouvelles. Sources et rayonnements, contextes et interprétations*, p. 305.

⁷⁵ Voir G. Reynier, *Le roman sentimental avant l'Astrée*, p. 149.

1.1.4 Modalités de circulation des textes à la Renaissance dans l'espace roman

Cette brève exploration du genre de la fiction amoureuse, qui a permis d'évoquer des œuvres allant de la *Vita Nuova* à l'*Astrée*, en passant par l'Italie, l'Espagne et la France, fait ressortir l'absence de frontières de ce genre, bien que ce dernier se développe non sans particularités régionales. En effet, non seulement se disperse-t-il dans tout l'espace roman, mais son développement s'effectue au moyen d'un réseau d'inter-influences, lesquelles participent certainement au caractère « *sumamente innovador*⁷⁶ » du genre.

Ces influences se déployant dans un espace vaste et dépourvu de frontières, il convient de s'interroger sur les modalités de circulation de ces textes. Le commerce du livre est bien entendu propulsé par l'imprimerie à partir de la seconde moitié du XV^e siècle. Les procédés mis en place dans la production de textes imprimés en vue de leur diffusion, tels que les éditions bilingues⁷⁷ ou les entreprises de traductions, illustrent un milieu plurilingue (au moins quadrilingue).

La ville de Lyon est l'un de ces milieux cosmopolites dont la position dans le monde de l'édition de l'espace roman est centrale. Sa situation géographique avantageuse l'amène à l'organisation de foires (quatre par an à partir de 1463) qui contribuent à en faire un véritable carrefour économique. Toutefois, Lyon fera de l'édition sa spécialité, amenant les échevins de la ville à déclarer, en 1540, que « [l']art de l'imprimerie est le plus beau et le plus grand en cette ville qu'il soit en la chrétienté⁷⁸ ». La singularité de cette ville invite Elsa Kammerer à élaborer la notion

⁷⁶ A. Deyermond, « Estudio preliminar », dans D. de San Pedro, *Cárcel de amor*, p. XXXI. Traduction libre : « particulièrement innovateur ».

⁷⁷ Voir G. Reynier, *Le roman sentimental avant l'Astrée*, p. 65-66.

⁷⁸ Cités par I. Andreoli, « "Lyon, nom et marque civile. Qui sème aussi des bons livres l'usage". Lyon dans le réseau éditorial européen (XV^e-XVI^e siècle) », dans *Lyon vu/e d'ailleurs (1245-1800). Échanges, compétitions et perceptions*, p. 116.

de « creuset lyonnais » pour qualifier la société lyonnaise de la première moitié du XVI^e siècle, ce véritable « bouillon de culture⁷⁹ ». Cette appellation lui permet, entre autres,

[d']analyser la cité lyonnaise non pas seulement comme une ville d'accueil, d'échanges et d'influences, mais aussi comme un lieu de concentration de personnages eux-mêmes pris dans des réseaux, un lieu de cristallisation d'idées souvent novatrices dans la mesure où elles ne sont pas directement soumises au contrôle d'une université ni d'un parlement.⁸⁰

En effet, même si le rapprochement entre Lyon et l'Italie est le plus communément fait, lui valant le surnom de « Lyon l'Italienne⁸¹ », René Fédou relativise celui-ci en remarquant que « le “cosmopolitisme lyonnais” de 1500 est plus marqué par les influences de Paris, des Pays-Bas, de l'Allemagne que par l'italianisme⁸² ». Il faut aussi prendre en compte l'« importance de Lyon pour l'histoire économique de l'Espagne⁸³ », puisque, surtout à partir de 1530, « les Lyonnais eurent presque un [*sic*] monopole du livre dans l'Espagne du XVI^e siècle⁸⁴ ». Lyon, véritable « carrefour du commerce du livre⁸⁵ », entretient donc des relations économiques au sud comme au nord, à l'est comme à l'ouest.

Lyon est ainsi, au début du XVI^e siècle, un *creuset*, un « terreau [rendu] fertile⁸⁶ » grâce à son climat favorable ; « sensible aux idées nouvelles, tolérante à certaines formes d'hétérodoxie et “ayant un sens aigu de la langue”, [la ville] favorise l'émergence d'une manière d'écrire qui refuse par nature l'imposition d'un joug à l'exercice de la parole et de la pensée⁸⁷ ». Grâce à quoi, la sortie d'un livre des presses lyonnaises en vue de sa diffusion ne tient pas de la seule reproduction :

⁷⁹ E. Kammerer, *Jean de Vauzelles et le creuset lyonnais*, p. 20.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁸¹ I. Andreoli, « “Lyon, nom et marque civile. Qui sème aussi des bons livres l'usage”. Lyon dans le réseau éditorial européen (XV^e-XVI^e siècle) », dans *Lyon vu/e d'ailleurs (1245-1800)*, p. 121.

⁸² R. Fédou « Le legs du Moyen Âge lyonnais », dans *Actes du colloque sur l'humanisme lyonnais*, p. 20.

⁸³ H. Casado Alonso, « Foires de Castille et foires de Lyon », dans *Lyon vu/e d'ailleurs (1245-1800)*, p. 108.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁸⁵ I. Andreoli, « “Lyon, nom et marque civile. Qui sème aussi des bons livres l'usage”. Lyon dans le réseau éditorial européen (XV^e-XVI^e siècle) », dans *Lyon vu/e d'ailleurs (1245-1800)*, p. 109.

⁸⁶ P. Mounier, *Le roman humaniste*, p. 443.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 443.

au contraire, s'opère une série de transformations, « réélaborations et traductions, textuelles et visuelles⁸⁸ ».

Le rôle que joue l'édition lyonnaise est central pour le monde du livre à la Renaissance. Nous sommes à même de dire que Lyon pose sa marque sur les livres qu'elle publie : comme l'écrit Roger Chartier, « [l]e processus de publication, quelle que soit sa modalité, est toujours un processus collectif, qui ne sépare pas la matérialité du texte de la textualité du livre⁸⁹ ». Les livres imprimés à Lyon témoignent d'une conception selon laquelle l'édition consiste en un processus de (re)création. Nous allons ici dans le même sens qu'Anne Réach-Ngô :

Placé au carrefour de diverses pratiques textuelles et matérielles lors de sa mise en livre, subissant différents traitements techniques à l'ère de reproductibilité mécanique de textes, le texte peut être conçu comme une matière première destinée à être prise en main, manipulée, remaniée par l'équipe éditoriale. Si "création d'atelier" il y a, elle se manifeste d'abord dans sa dimension la plus artisanale, dans ce geste éditorial qui commence par dépouiller le texte de ses précédents habits pour l'offrir, rénové, à ses lecteurs.⁹⁰

Par ailleurs, la lecture des textes dans l'espace roman à la Renaissance est facilitée par un plurilinguisme cristallisé dans des centres tels que Lyon, où il illustre les contacts entre les civilisations française, italienne et espagnole. Corollaire de ces relations, le livre voyage, se propage ; il est lu, traduit et, à chacune de ces différentes escales, il est réécrit. Pour citer Roger Chartier, « la réception est création, et la consommation, production⁹¹ ».

1.2 Intertextualité

Ces échanges et influences entre les civilisations, mais aussi les transformations inhérentes au rôle même de l'édition se concrétisent dans les textes, où l'on voit se tisser de semblables

⁸⁸ I. Andreoli, « "Lyon, nom et marque civile. Qui sème aussi des bons livres l'usage". Lyon dans le réseau éditorial européen (XV^e-XVI^e siècle) », dans *Lyon vu/e d'ailleurs (1245-1800)*, p. 109.

⁸⁹ R. Chartier, « Fabrique du livre et fabrique du texte », dans A. Réach-Ngô (dir.), *Créations d'atelier. L'éditeur et la fabrique de l'œuvre à la Renaissance*, p. 10.

⁹⁰ A. Réach-Ngô, « Publier l'inédit à la Renaissance. Du recyclage à la création », dans A. Réach-Ngô (dir.), *Créations d'atelier*, p. 24-25.

⁹¹ R. Chartier, « Culture écrite et littérature à l'âge moderne », p. 801.

réseaux ; phénomène à désigner par le terme d'*intertextualité*. L'intertextualité étant une notion qui a fait couler beaucoup d'encre depuis les premiers travaux de Julia Kristeva (1969), il convient de revenir sur celle-ci et sur les différents problèmes qu'elle pose. Puis nous tenterons de définir nos acceptions et nous préciserons l'usage que nous en ferons dans le cadre de ce mémoire, tout en nous arrêtant sur le type particulier d'intertextualité qu'est la parodie, central dans notre étude.

1.2.1 Définition(s)

La notion que Julia Kristeva choisit de nommer et de définir avait déjà connu une première conceptualisation chez Mikhaïl Bakhtine (*La Poétique de Dostoïevsky*, 1929), qui, parlant alors de *dialogisme*, proposait la présence d'un « dialogue » entre discours. Kristeva dépasse par sa définition celle de Bakhtine en précisant le phénomène : « Nous appellerons intertextualité cette inter-action textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte⁹² ». Ces conceptions extensives de l'intertextualité, voyant en chaque écrit la « présence de multiples discours, constitutives de tous textes⁹³ », se prolongent dans la pensée de Roland Barthes, pour qui tout texte crée « un tissu nouveau de citations révolues⁹⁴ » et chez Michael Riffaterre, qui opère un renversement de la possibilité intertextuelle depuis le texte lui-même, à l'action de sa lecture.

Le foisonnement de définitions de l'intertextualité que l'on retrouve chez les commentateurs, depuis les années 1970 et 1980 jusqu'à aujourd'hui, témoignent en réalité des problèmes survenus lorsqu'est venu le temps de définir une notion si glissante, mouvante et étendue. De surcroît, Michael Riffaterre, par son inversion de la perspective, fait entrer en scène le lecteur, et l'intertextualité devient alors relative. Ainsi définissant la condition de l'intertextualité : « [i]

⁹² J. Kristeva, « Problème de la structuration du texte », p. 61.

⁹³ T. Samoyault, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, p. 115.

⁹⁴ Cité par T. Samoyault, *ibid.*, p. 15.

suffit pour qu'il y ait intertexte que le lecteur fasse nécessairement le rapprochement entre l'auteur et ses prédécesseurs⁹⁵ », il fait varier son repérage en fonction de la compétence du lecteur. Non seulement est-il donc nécessaire de savoir déceler un intertexte, mais encore faut-il l'identifier avec justesse, puisque, comme le mentionne Anne-Claire Gignoux, « [u]n renvoi à un texte écrit n'est pas la même chose qu'une référence culturelle⁹⁶ ».

Cerner l'intertextualité dépend également d'un continuum supplémentaire, celui de l'ampleur qu'elle prend dans le texte. Si elle peut se réduire à un détail, une allusion, une citation, une référence, elle peut également apparaître comme un élément constitutif de la structure du texte, d'où les parodies, pastiches et refontes⁹⁷. L'analyse de l'intertextualité doit ainsi prendre en compte ces différents niveaux, touchant la microstructure tout autant que la macrostructure de l'œuvre.

Outre ces problèmes, il faut mentionner que les théories de l'intertextualité s'appuient généralement sur des textes des XIX^e et XX^e siècles, ce qui pose la question de la spécificité de son étude à la Renaissance, héritière d'une littérature médiévale qui se définit par les notions de mouvance⁹⁸ et de variance⁹⁹. L'intertextualité se voit dès lors sans doute différemment aux XVI^e et XX^e siècles. D'autant plus que, comme nous l'avons déjà mentionné dans le cas de la fiction amoureuse, la Renaissance prend plaisir à reprendre, redécouvrir, rejouer, « rapetasse[r]¹⁰⁰ » imiter, emprunter, traduire, transposer, et ce, en adéquation avec les différents courants

⁹⁵ M. Riffaterre, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », p. 131.

⁹⁶ A.-C. Gignoux, « De l'intertextualité à l'écriture », p. 3.

⁹⁷ Ce continuum est particulièrement sensible dans la définition que fait G. Genette de l'intertextualité (qu'il appelle dans sa typologie *transtextualité*, nous y reviendrons) : « tout ce qui le [le texte] met en *relation manifeste ou secrète*, avec d'autres textes » (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 7). Nous soulignons.

⁹⁸ P. Zumthor définit la mouvance comme « le caractère de l'œuvre qui, comme telle, avant l'âge du livre, ressort d'une quasi-abstraction, les textes concrets qui la réalisent présentant, par le jeu des variantes et remaniements, comme une incessante vibration et une instabilité fondamentale » (*Essai de poétique médiévale*, p. 507).

⁹⁹ B. Cerquiglini, *Éloge de la variante*, p. 57-69.

¹⁰⁰ M. Clément et P. Mounier, « Introduction » dans M. Clément et P. Mounier (dir.), *Le roman français au XVI^e siècle ou le renouveau d'un genre dans le contexte européen*, p. 15.

intellectuels et influences qui la caractérisent. De telle sorte que Gisèle Mathieu-Castellani parle du discours de la Renaissance comme d'un

étrange patchwork où sont annexés par la voie directe de l'imitation, ou la voie indirecte de l'emprunt oblique, des contextes idéologiques et épistémologiques aux postulats incompatibles. [...] La mise en relation intertextuelle, sous prétexte d'assurer la stabilité, déstabilise et le texte emprunté et le texte empruntant, en un brouillage idéologique qui perturbe toute organisation.¹⁰¹

Ces particularités recensées par Gisèle Mathieu-Castellani, constitutives du texte du XVI^e siècle, invitent à davantage de prudence quand on considère la question des relations intertextuelles. Celles-ci s'ajoutent en outre à la série de problèmes évoqués plus haut, inhérents à la notion même d'*intertextualité*.

1.2.2 Une typologie

Face à ces difficultés, notre réflexe est – si la définition s'avère ardue – de nous tourner vers la classification. Cette nécessité de mettre de l'ordre est celle qui a incité Gérard Genette à effectuer une typologie des relations intertextuelles dans son essai *Palimpsestes. La littérature au second degré*.

S'y trouve à vrai dire une double typologie. La première ancre l'objet principal de l'essai, soit l'*hypertextualité*¹⁰², « relation unissant un texte B (hypertexte), à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire¹⁰³ », dans une famille, au sommet de laquelle arborescence se retrouve la *transtextualité*, « tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes¹⁰⁴ ». L'hypertextualité y côtoie donc

¹⁰¹ G. Mathieu-Castellani, « Des marques au masques », p. 4.

¹⁰² L'approche formaliste de Genette s'accompagne d'une entreprise nominative et il appelle « transtextualité » ce que la critique désignait jusque-là comme « intertextualité ». Malgré le besoin de ce genre de typologie, ce recoupement désignatif ne clarifie pas en effet les flous existants jusqu'à présent.

¹⁰³ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 13.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 7.

l'*intertextualité*, « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes¹⁰⁵ », la relation entre le texte et son *paratexte*, « entourage variable et parfois commentaire officiel ou officieux¹⁰⁶ », la *métatextualité*, « relation de commentaire qui unit un texte à un autre texte¹⁰⁷ » et l'*architextualité*, « ensemble des catégories générales, ou transcendantes, – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier¹⁰⁸ ». La deuxième typologie envisage les différentes facettes de l'hypertextualité, en restreignant celle-ci à des pratiques explicites. Les critères de classification de Genette sont le régime de l'hypertexte (ludique, satirique ou sérieux) et la relation entretenue par l'hypotexte et l'hypertexte (transformation ou imitation), lesquels lui permettent de classer depuis la parodie jusqu'à la transposition¹⁰⁹. Bien sûr, cette typologie ne fait que précéder une exploration en profondeur de ses catégories par l'analyse de cas particuliers vouée à son décloisonnement. Se plaçant sous l'image du palimpseste, ce manuscrit présentant plusieurs couches successives d'écriture, l'étude de Genette s'intéresse au niveau macro-structurel des récits et, en mettant en avant l'intention de l'auteur, pose en fait la question de la ré(é)criture. C'est ainsi que nous verrons également l'intertextualité : en tant que pratique d'écriture.

Jean Ricardou définit la *réécriture* comme « l'ensemble des manœuvres qui vouent un écrit à se voir *supplanté* par un autre¹¹⁰ ». Son article intitulé « Pour une théorie de la réécriture » vise avant tout de traiter d'une ré(é)criture génétique, mais sa définition s'applique également au phénomène où un auteur reprend son propre texte publié ou le texte d'un autre et le récrit¹¹¹. Cette définition nous semble intéressante lorsque l'on analyse l'usage du verbe « supplanter », en ce qu'il affirme au possible l'intention de l'auteur : lorsqu'un texte se voit supplanté, c'est pour être

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁹ Gérard Genette résume ce classement en un tableau, voir *ibid.*, p. 41.

¹¹⁰ J. Ricardou, « Pour une théorie de la réécriture », p. 3. Nous soulignons.

¹¹¹ A.-C. Gignoux, « De l'intertextualité à l'écriture », p. 5.

remplacé par un autre, meilleur. Les textes ne s'envisagent plus côte-à-côte, ou horizontalement l'un par rapport à l'autre, mais selon un rapport hiérarchique qui les ordonne : le nouveau étant supérieur à l'ancien, lui-même déclassé. Cette réécriture se placerait à l'extrémité d'un continuum – dont Genette fait abstraction, en ne s'intéressant qu'aux œuvres où « la dérivation [...] est à la fois massive et déclarée¹¹² » – qui serait celui de l'affirmation des intentions de l'auteur¹¹³. On retrouverait, d'un côté, une intention forte et marquée, notamment dans le péri-texte (par un titre explicite, une préface ou postface explicative, etc.). Vers là tendrait la traduction, par exemple, comme un « cas extrême d'intertextualité manifeste, ouverte¹¹⁴ ». D'un autre côté, on ferait face à un silence de l'auteur quant à ses intentions malgré la présence d'intertextualité. Il est possible de qualifier cette intentionnalité, qui se situe donc « autant du côté de la production que de la réception¹¹⁵ », à l'aune de la transformation ayant eu lieu, comme le signale Anne-Claire Gignoux :

L'ampleur de la réécriture, le nombre important de réécritures suffisent à apporter au critique la preuve formelle de l'intentionnalité de réécrire l'auteur. Certes le critique est seul juge de cette ampleur, mais son interprétation reste beaucoup moins aléatoire que dans le cas de l'intertextualité.¹¹⁶

Gignoux cite également l'analyse proche du texte afin d'estimer les intentions de l'auteur :

une étude de réécriture peut s'appuyer sur une stylistique pratique et une étude précise du texte. Un faisceau de preuves verbales, reposant toutes sur la répétition, touchant aussi bien les signifiants que les signifiés, permet de rejeter, le plus possible, l'aléatoire, sans nier pour autant l'importance du rôle du lecteur dans la réception d'une œuvre littéraire en général, et d'une œuvre fondée sur la réécriture plus particulièrement.¹¹⁷

Ces approches analytiques sont utiles afin de suppléer à un éventuel silence auctorial, permettant de rendre compte des textes rejetés par la typologie genettienne. Cela est d'autant plus pertinent

¹¹² G. Genette, *Palimpsestes*, p. 19.

¹¹³ Ce classement, hypothétique et théorique, ne sera pas développé ici : nous nous servons de cette idée aux simples fins de la démonstration.

¹¹⁴ L. Guillerm, « L'intertextualité démontée : le discours sur la traduction », p. 56.

¹¹⁵ A.-C. Gignoux, « De l'intertextualité à l'écriture », p. 5.

¹¹⁶ Si A.-C. Gignoux s'intéresse en particulier aux processus de réécriture, nous jugeons que ces affirmations s'appliquent également aux autres transformations intertextuelles. *Ibid.*, p. 5.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 6.

dans le contexte d'étude des textes de la Renaissance, où le « bricolage¹¹⁸ » dont parle Gisèle Mathieu-Castellani manque la plupart du temps d'étiquettes.

1.2.3 La parodie comme lien intertextuel

L'idée d'un classement des textes en fonction de l'affirmation d'intention de l'auteur développée précédemment nous amène à réenvisager les catégories de Genette en nous demandant, étant donné que ce dernier exclut les pratiques non déclarées, si l'existence d'une parodie qui ne s'affirme pas comme telle est possible. Compte tenu du contenu offensif latent de la parodie, admettons que l'auteur se taise dans le périphrase, comment reconnaître cette visée¹¹⁹ ? Un texte parodique a pu facilement être identifié comme tel par les lecteurs contemporains de sa publication, mais peut s'avérer difficile à reconnaître en raison d'une grande distance temporelle, par exemple.

Cette question concernant l'intention de l'auteur et sa réception nous amène à compenser l'approche formaliste de Genette par une vision plus pragmatique, telle que celle développée par Isabelle Arseneau dans *Parodie et merveilleux dans le roman dit réaliste au XIII^e siècle*. Dans son dernier chapitre¹²⁰, elle s'intéresse en effet aux traces de la parodie affectant les motifs merveilleux dans les romans de son corpus. La première est la condensation, en tant que fusion de deux motifs, ou comme condensé d'un seul. Ensuite vient le déplacement, principalement au niveau stylistique. Le troisième est l'inversion – procédé phare de la parodie –. Il se retrouve lorsqu'un motif a fait l'objet d'une préalable saturation ou surabondance. Ensuite, Arseneau décline en deux modes le

¹¹⁸ G. Mathieu-Castellani, « Des marques au masques », p. 4.

¹¹⁹ C'est la question que se pose D. Sangsue en concluant son étude des périphrases de parodies : « Pour être complète, mon enquête aurait donc dû s'intéresser aussi à ces textes qui taisent ou masquent leur parodicité et observer le fonctionnement de leur périphrase : voir si l'absence de titres, de sous-titres ou d'indications génériques était compensée par un discours épigraphique, dédicatoire ou préfaciel programmant le parodique, ou si un périphrase interne [...] "rémunérerait" le silence fait *autour* du texte. », « Seuils de la parodie », p. 35.

¹²⁰ I. Arseneau, « Les fonctions de la parodie », *Parodie et merveilleux dans le roman dit réaliste au XIII^e siècle*, p. 219-254.

procédé de réduction : la banalisation par l'exagération et la rationalisation. La réduction peut s'effectuer par ce qu'elle appelle l'excision du motif ou bien en effectuant la coupe non pas dans le motif mais dans sa signification propre ou dans sa fonction.

Nous appliquons à notre étude la méthode d'Arseneau parce qu'elle s'oppose à la vision téléologique de l'histoire du roman selon laquelle plus il se développe, plus il se débarrasserait de ses artifices merveilleux pour devenir purement réaliste, et réhabilite le merveilleux comme pouvant cohabiter avec la parodie en ce qu'il en devient même un facteur : « loin d'avoir cherché à gommer à tout prix le surnaturel, les auteurs ont parfois cédé à la tentation de l'étrange [...] serv[a]nt cependant de tremplin à la parodie¹²¹ ». Cette question de l'augmentation du réalisme est la même au XIII^e et au XVI^e siècle et elle touche la fiction amoureuse, qui tend à se départir de ses éléments chevaleresques, mais également les recueils de nouvelles, caractérisés traditionnellement par la vérité¹²². Dans cette tendance à la vérité, les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore s'insère à contre-courant, présentant maints éléments, sinon merveilleux, du moins non réalistes. Ce parallélisme entre le contexte d'étude d'Arseneau et le nôtre confirme notre choix d'adopter son cadre d'analyse : il s'agira donc, dans les prochains chapitres, d'abord de nous intéresser à la filiation entre les textes à l'étude, qui une fois confirmée, laissera place au recensement des marques d'augmentation, de troncation et d'inversion dans les *Comptes amoureux*, afin d'en confirmer la visée parodique

¹²¹ *Ibid.*, p. 224.

¹²² F. Ricard, « Le recueil », p. 121.

CHAPITRE II. TRANSFORMATION ET INTERTEXTUALITÉ

Vivi adunque : nullo ti può di questo privare
Jean Boccace, *Elegia di Madonna Fiammetta*

Et comme endurcy au chemin,
je prenois recreation a la velocite de mon alleure
Maurice Scève, *La Deplourable fin de Flamete*

2.1 L'héritage de la *Fiammetta* de Boccace

Afin de retracer l'itinéraire des textes à l'étude dans ce mémoire, il est nécessaire, non pas de prendre comme point de départ le texte de Juan de Flores, mais bien celui de Boccace. Ce dernier, dont l'importance a été soulignée dans le précédent chapitre, s'avère exercer une influence qui irrigue non seulement l'œuvre de Flores, mais qui semble affluer dans les œuvres de Maurice Scève et de Jeanne Flore, indépendamment. En vertu de quoi nous dresserons tout d'abord un tableau de la *Fiammetta* et de ses principales caractéristiques.

2.1.1 L'amour douloureux de Fiammetta et Panfilo

L'*Elegia di Madonna Fiammetta* de Boccace se présente comme le récit d'un amour douloureux. Raconté à la première personne par l'amoureuse déçue, Fiammetta, il s'agit, comme le titre l'indique, d'une élégie : la première à voir le jour en prose en langue vulgaire¹²³. Cela peut sembler étonnant, puisque l'élégie consiste d'habitude en un poème de célébration funèbre¹²⁴ prenant la forme d'une plainte. Morton W. Bloomfield remarque pourtant l'utilisation, à la

¹²³ J. Bartuschat, « Boccace et Ovide : pour l'interprétation de l'*Elegia di Madonna Fiammetta* », p. 72.

¹²⁴ « Élégie », *Dictionnaire du littéraire*, p. 220.

Renaissance, du vers élégiaque pour l'expression de l'amour, en plus de la plainte¹²⁵, ce qui explique le glissement de sens et le titre choisi par Boccace pour son œuvre en prose. Par ailleurs, le récit n'est pas sans rappeler le genre de la *consolatio*, puisque cette plainte est l'occasion pour la narratrice de se remémorer les joies de ce bonheur si court. Au fur et à mesure que le temps du récit rejoint le temps de la narration, la joie des débuts amoureux fait place au chagrin et la *consolatio* rejoint la voix de la *deploratio*.

L'accent portant sur l'expression des sentiments amoureux, la trame narrative de ce récit se veut minimale. Campée à Naples, il s'agit de l'histoire d'une jeune femme de bonne société. Belle, orgueilleuse et ayant un mari aimant, Fiammetta voit la roue de Fortune tourner pour elle le jour où elle s'embrase pour un jeune homme qui deviendra son amant. Il lui reviendra de leur attribuer les surnoms de Fiammetta, « Petite-Flamme », et de Panfilo, « Tout-Aimant ». Leur bonheur secret est évoqué avec joie par la narratrice, mais celui-ci est vite écourté par le départ de Panfilo, devant rejoindre son père vieillissant à Florence. Éplorée, elle lui demande de différer son départ et d'attendre le printemps ; cependant il s'y refuse et part, promettant de réduire son absence à quatre mois. À partir de ce moment, tout est pour elle prétexte à rêver et à s'inquiéter de son amour. Le délai passe pourtant, entraînant avec lui la beauté de Fiammetta, fanée. Son mari, remarquant les changements physiques qui accompagnent sa tristesse, lui propose un séjour de repos dans la station balnéaire de Baïes. Comble de malheur, ce voyage ne fait que lui rappeler les moments passés là-bas avec Panfilo. De retour à la ville, elle recommence à assister à des fêtes, des mariages et des tournois, mais en se parant du « masque de la joie¹²⁶ » (F 94). Des nouvelles de Panfilo lui parviennent : on dit qu'il en aime une autre. L'état psychique de Fiammetta se détériore. Les

¹²⁵ M. W. Bloomfield, « The Elegy and the Elegiac Mode. Praise and Lamentation », p. 149.

¹²⁶ J. Boccace, *Fiammetta*, p. 94. Dans le but d'alléger le texte, les références suivantes aux pages de ce texte se feront entre parenthèses, précédées de la mention « F ».

discours de sagesse de la nourrice, qui l'implore de délaissier cette colère, restent sans effet sur elle : elle développe de l'insomnie et en vient même au point de désirer se donner la mort. Empêchée de passer à l'acte par la nourrice et ses servantes, elle regagne contre toute attente goût à la vie et décide d'entreprendre un voyage vers Florence. Juste avant qu'elle ne parte, l'espoir soudain apporté par la nouvelle du retour imminent de Panfilo, mais rapidement déçu puisque ce n'était pas celui qu'elle attendait, donne le coup de grâce à Fiammetta. Elle met fin à sa narration en comparant « ses peines à celles de plusieurs femmes de l'Antiquité et prouv[ant] qu'elle est la plus malheureuse de toutes, puis met un terme à ses plaintes » (F 163). L'ouvrage se termine sur une adresse de Fiammetta à son livre, en mettant en évidence le sentiment de la compassion.

La *Fiammetta*, en tant que fiction sentimentale, se distingue donc non pas par les événements de son récit mais bien par l'expression des sentiments ainsi que par les modes d'énonciation qui sont employés.

2.1.2 Le phénomène d'introspection psychologique

Les plaintes de Fiammetta visent un destinataire manifeste. Elles sont destinées aux jeunes femmes amoureuses : « *alle innamorate donne mandato*¹²⁷ », et à elles uniquement. Fiammetta précise que celles-ci peuvent compatir à sa douleur en étant « seules ou toutes ensemble » (F 12), c'est-à-dire par le biais d'une lecture silencieuse ou encore, et c'est l'option la plus intéressante, par une lecture à voix haute, en groupe. Cette adresse sert d'un côté les propos de Fiammetta dans l'optique de la consolation, comme le montre l'assertion de la nourrice : « Contente-toi de n'être pas la seule à souffrir : d'avoir des compagnes de misère console ! » (F 82). De l'autre côté, en

¹²⁷ J. Boccace, *L'Elegia di Madonna Fiammetta con le chiose inedite*, p. 1.

écrivait que « [s]es mésaventures [leur] serviront de mise en garde et d'avertissement » (F 73), elle présente son histoire comme un sujet de discussion, insistant dès lors sur l'oralité.

La parole se trouve en effet au centre des considérations dans la *Fiammetta* – récit consistant en une prise de parole unique – au point où Serge Stolf écrit dans son introduction que « [l]a vraie tragédie de Fiammetta, c'est qu'elle parle dans le silence¹²⁸ ». Les phénomènes langagiers, qu'ils soient mutisme ou éloquence, revêtent ainsi une importance particulière. La narratrice tend à recourir à ces modifications langagières, consciente des conséquences qu'elles entraînent. Elle affirme par exemple : « j'adoptai avec tant d'enthousiasme le langage du jeune homme que j'aurais pu, en un rien de temps, surpasser tous les poètes en imagination et en éloquence » (F 36) ou encore « [m]oi, plus fautive qu'une autre, je passe pour une sainte parce que je les voile [ses amours coupables] sous l'innocence des propos ! » (F 115). De cette conscience découle presque un sentiment de puissance : « Je vais dire des choses violentes, qui seraient presque impensables chez une femme si l'avenir ne les avait vues se réaliser » (F 138). Si le silence de Panfilo est productif en termes de récit – il permet et l'espoir et le désespoir de Fiammetta –, la parole de l'énonciatrice (tout comme l'absence de parole) n'est pas sans effets sur la diégèse. La nourrice va même jusqu'à reprocher à Fiammetta son évanouissement au moment du départ de Panfilo :

Voilà ton amant parti au loin, et, toi, malheureuse, tu n'as pu ni lui dire adieu, ni lui rendre les baisers dont il couvrait ton visage inanimé, ni assister à son départ ! Peut-être y pense-t-il et, s'il lui arrive un malheur, te reprochera-t-il ton mutisme comme un mauvais présage ? (F 56)

En vertu de sa proximité particulière avec Fiammetta, la nourrice est dotée d'un pouvoir de compréhension, qui lui permet de voir clair au travers du flot de paroles de la protagoniste, la confrontant par exemple en disant : « Chère fille, que racontes-tu ? Tes mots sont vides et tes

¹²⁸ S. Stolf, « Présentation », dans J. Boccace, *Fiammetta*, p. 7.

intentions mauvaises » (F 134). Malgré ces accusations de vacuité, le récit de Fiammetta se clôt par le même élan évocateur que celui sur lequel il s'ouvre :

Je ne trouverai pas assez de mots pour énumérer mes peines, mais j'ai pitié de vous [les dames amoureuses]. Je ne veux pas vous ennuyer davantage en vous tirant des larmes – au cas où mon récit aurait fait pleurer certaines d'entre vous –, ni perdre le temps que je dois aux pleurs, non aux paroles. Je me tairai donc, et mon silence vous expliquera la différence entre la vérité de mon récit et celle de mes sentiments, entre le feu que l'on peint et celui qui me brûle. Je supplie Dieu, par la grâce de vos prières ou des miennes, d'envoyer sur ce feu une eau salubre, soit ma mort malheureuse, soit l'heureux retour de Pamphile. (F 177)

Le tour de force de l'énonciatrice réside dans ce silence suivant la fin du récit, qui est autant, sinon plus significatif, que les paroles qui précèdent.

Fiammetta se trouve ainsi être une narratrice consciente du pouvoir de sa parole. Dans cet espace, où elle se permet de mettre à nu chacune de ses pensées, s'amorce une douloureuse danse entre le bon sens (le sien, mais aussi la voix de la raison incarnée par sa sage nourrice) et la folie. Aussi bien qu'elle n'hésite pas à se comparer à une folle, voire à se traiter de la sorte, avec des affirmations telles : « comme une écervelée » (F 23) ou encore « Folle que tu es, pourquoi te troubler et t'emporter sans raison ? » (F 82). Pourtant elle refuse qu'on lui accole cette étiquette : « que nulle ne me traite de folle, ni ne me suppose ignorante » (F 38). L'amour est à la source de tout ce qui lui arrive, à la fois cause de ses tourments : « La passion m'ôtait la raison » (F 34), comme de ses nouveaux apprentissages : « Qui pourrait croire qu'Amour m'enseignât l'astrologie, science réservée aux esprits éminents et non à ceux qu'obscurcit la folie de ce dieu ? » (F 62). Mais la folie n'est pas le seul état psychique dont la narratrice fait part, puisqu'il alterne avec celui, plus passif, de la mélancolie. Elle se retrouve donc « étendue mélancoliquement sur [s]on lit » (F 24), ou encore « [r]etrouvant sa pâleur, [s]on visage communiquait sa mélancolie à toute la maisonnée et suscitait des commentaires variés. Attendant [elle] ne savai[t] quoi, [elle] demurai[t] ainsi, triste et abattue » (F 84). Cet état d'accablement n'est pourtant pas incompatible avec une démarche analytique, en ce qu'elle se retrouve dans ses livres : « je cherchais dans les livres les malheurs

d'autrui, que je rapprochais des miens » (F 63). Sous l'emprise de l'amour¹²⁹, elle a d'autant plus l'occasion de basculer de la réalité au rêve et de tendre vers ces échappatoires que sont la rêverie, l'univers fictionnel des livres qu'elle évoque, ou encore la mythologie.

Dans une *captatio benevolentiae*, elle se place d'emblée en opposition à la mythologie pour adopter un point de vue plus intime :

Vous ne trouverez ici ni de ces tragédies grecques, tissées de mensonges, ni de ces guerres de Troie sanguinaires, mais une tragédie d'amour, une lutte de désirs. Vos yeux seront témoins des pleurs douloureux, des soupirs violents, des plaintes déchirantes et des pensées tumultueuses qui n'ont cessé de me tourmenter et m'ont ôté l'appétit, le sommeil, le bonheur et la beauté adorée. (F 11)

Il demeure que, malgré ce refus du mensonge – elle « écri[t] l'exacte vérité » (F 34) – et cette vision terre-à-terre, qui d'ailleurs se perçoit dans une corporalité omniprésente – la description de l'évolution du corps de Fiammetta entrant en réponse directe avec les changements de sa psyché – la mythologie agit comme un cadre de références constant, tant sur le plan stylistique que du point de vue de la diégèse. De telle sorte que Stolf en fait un véritable acteur potentiel : « [I]e salut qu'attend Fiammetta ne peut venir que de son amant ou de ces divinités profanes auxquelles elle adresse des prières, de ces dieux faits à l'image des hommes, et non l'inverse » (F 9). Leur présence obsédante se fait en effet presque autant sentir que celle de Panfilo, par les divers songes (F 15-16), présages (F 16) ou apparitions – dont celle de Vénus – qui l'invitent à s'abandonner à l'amour (F 28-34). Pareillement, la narratrice invoque les dieux en s'y comparant, comme par exemple en rappelant la punition divine : « Je suis punie comme toutes celles qui mettent leurs passions illicites avant l'amour légitime ! » (F 127), ou en se comparant avec nulle autre que Vénus (F 104), mais c'est également ce qui guide le septième (et avant-dernier) chapitre, où sont énumérées et racontées les histoires d'une série de célèbres amantes explorées. La mythologie, bien qu'occupant un espace

¹²⁹ Fiammetta écrit ainsi que son âme « aspire en vain à de sages conseils : la raison veut, mais cède à la folie, cette reine ! Le dieu Amour me possède et me domine entièrement ! » (F 26).

majeur dans l'ouvrage, n'est pourtant pas l'unique cadre de référence de la narratrice, qui fait de courants renvois littéraires, en citant ses « lectures de romans français » (F 167) ou encore en rappelant « les vers d'Ovide qui disent combien les épreuves détachent les jeunes gens de l'amour » (F 56). Ce faisant, la *Fiammetta* s'inscrit dans l'héritage des traditions littéraires antiques, mais également françaises.

Malgré cela, elle ne se positionne pas seulement en tant qu'héritière, mais aussi en tant que figure de transition puisqu'elle est tout autant consciente d'offrir le legs de son exemple. Cette exemplarité réside, selon nous, plus que tout dans une invitation à la discussion. Fiammetta présente par sa narration un cas dont il fait bon peser le pour et le contre entre « dames amoureuses », discussion rendue nécessaire puisque Fiammetta soutient une ligne de pensée ambivalente. Sans regretter son amour, elle témoigne de sa dureté : « Mon exemple suffit à montrer sa malfaisance et sa cruauté [celles de l'amour], cruauté impitoyable qui ne se laisse jamais distraire » (F 112). Entre la parole et l'exemple de la souffrance de Fiammetta, les interprétations de cette œuvre restent ouvertes. Cette conclusion nous permet de répondre au commentaire de Stolf, cité ci-dessus, qui faisait de la tragédie de Fiammetta le silence dans lequel elle exerce sa parole. La discussion exige un décalage entre les voix, par un silence, même minime, faute duquel il est difficile de ne pas parler de cacophonie. Le silence, ce vide à combler, ne constitue rien d'autre qu'une invitation à la parole, à une réponse.

Cette invitation se fait explicite dans le dernier chapitre de la *Fiammetta*, où la narratrice s'adresse à son livre :

Va ! Je ne sais quelle allure te convient le mieux, rapide ou lente, ni en quel lieu tu dois te rendre d'abord, ni comment, ni qui t'accueillera. Suis ton cours au gré de la Fortune : ton chemin ne peut être tout tracé. Les nuages te cachent les étoiles et, même si elles brillaient toutes, la Fortune orageuse ne t'a laissé aucun secours. Balloté ça [*sic*] et là comme un navire sans gouvernail et sans voiles lancé sur la mer, laisse-toi porter et adapte-toi aux circonstances. (F 180)

Les preuves les plus tangibles de la fécondité de la matière de cette fiction amoureuse – de cette invitation à la discussion – sont indéniablement les hypertextes qui découlent de cet ouvrage, parmi lesquels *Grimalte y Gradissa* offre une illustration d’envergure.

2.2 *Grimalte y Gradissa* : continuation de la *Fiammetta* et poursuite de l’aventure

Juan de Flores reprend le récit de Boccace dans le but d’en offrir une continuation¹³⁰ à partir du point de vue de l’Espagnol Grimalte, dont l’amie, Gradissa, a lu l’histoire de la *Fiammetta* et lui demande, comme preuve de son amour, non seulement de partir à la recherche de Fiometa¹³¹ et de Pamphilo mais aussi de faire en sorte qu’ils règlent leur malentendu, tout en lui faisant part du récit de son enquête. Grimalte, qui n’est pas dupe qu’il s’agit pour Gradissa seulement d’une excuse pour l’éloigner, part. Désespéré, il finit par tomber fortuitement sur une dame, qui, après lui avoir expliqué d’où il vient, certain que « *la fortuna [le] trahe en stranyas tierras perdido*¹³² » (GG XIII^o), lui révèle être celle qu’il cherche. Grimalte entre à son service et, continuant leur chemin ensemble vers Florence, ils tentent d’entrer en contact avec Pamphilo. Dans une lettre, ils lui demandent de faire connaître ses intentions sachant que, si elles se révèlent mauvaises, Fiometa se suicidera. Pamphilo adopte dans sa réponse un discours moral, lui reproche d’avoir rendu

¹³⁰ S. Vignali rappelle que cette continuation, dont la rédaction date vraisemblablement d’entre 1470 et 1477 et l’impression de 1495, est antérieure à la première traduction en espagnol du texte de Boccace (Salamanque, 1497) (« La fortune française de la *Fiammetta* de Boccace », p. 115).

¹³¹ Dans le but de donner un clair aperçu des différents personnages et des récits auxquels ils prennent part, nous reprenons les noms propres tels qu’ils apparaissent dans les textes, par exemple : *Fiammetta* et *Panfilo* pour le récit de Boccace, *Fiometa* et *Pamphilo* pour celui de Juan de Flores et *Flamete* et *Pamphile* pour celui de Maurice Scève. Lorsque la distinction ne sera pas nécessaire, nous utiliserons le prénom italien de *Fiammetta*, sous lequel elle est la plus connue (même Serge Stolf, dans sa traduction française, résiste à franciser le prénom, voir J. Boccace, *Fiammetta*, 240 p.), mais le prénom francisé de *Pamphile*, comme le fait également Stolf.

¹³² J. de Flores, *Grimalte y Gradissa*, Lérida, Enrique Botel, 1495, LVI f. Nous transcrivons les extraits tels qu’ils apparaissent dans le texte, mais dans le but de faciliter la lecture, nous effectuons les modifications suivantes : réduction des abréviations, remplacement du < s > long pour un < s > court, ajout des majuscules après une ponctuation forte et pour les noms propres, dissimilation de < i > et < j > et < u > et < v >, séparation des articles et prépositions agglutinées. Traduction libre : « la fortune [l]’égare en des terres étrangères ». Dans le but d’alléger le texte, les références suivantes aux folios de ce texte se feront entre parenthèses, précédées de la mention « GG ».

publique leur « *desonesta vida*¹³³ » (GG XXv^o) et lui demande que l'oubli agisse comme remède à leur amour. En réponse à cette lettre, Fiometa renvoie Grimalte pour la venger. Il supplie Pamphilo, s'il ne peut ressentir d'amour envers elle, au moins de le feindre afin qu'elle ne meure pas. Ce dernier accepte finalement de voir Fiometa. Grimalte, ému, assiste à leurs retrouvailles. Toutefois, malgré l'expression des peines de Fiometa, Pamphilo ne modifie pas la moralité de son discours sur l'honneur et tente de la raisonner : « *el nuestro amor no devia ser perpetuo y fin havia de tener*¹³⁴ » (GG XXXv^o). Fiometa, juste avant le départ de Pamphilo, l'invite à l'introspection et à la compassion et lui dit que, si la mort survient, elle apportera son soulagement. Malgré le support de Grimalte et les tentatives de la ramener à la raison, la mort annoncée survient finalement et Fiometa souffle ses derniers mots : « *O Pamphilo porque en las ajenas tierras has dado fin a mis dias*¹³⁵ » (GG XLIIIr^o). Après l'enterrement de Fiometa, Grimalte décide de poursuivre son engagement envers elle en devenant gardien de son sépulcre et de la venger par un duel contre Pamphilo. Il le menace en effet de publier ses méfaits : « *me fuerça que dyos y el mundo oyan vuestro merecimiento*¹³⁶ » (GG XLVIIIv^o). Contre toute attente, Pamphilo change de posture et, pénitent, il se rend à Grimalte : « *me doy por vuestro vençido*¹³⁷ » (GG XLIXr^o). Il choisit sa propre punition, plus brutale que la mort, de « *buscar los desabitados desiertos y tierra donde los brutos animales viven*¹³⁸ » (GG XLIXr^o), de ressusciter la mémoire de Fiometa et de se remémorer ses méfaits pour le restant de ses jours. Grimalte n'ayant su le rattraper, décide finalement de retourner en Espagne afin de faire connaître à Gradissa la tournure tragique des événements, mais cette dernière l'accuse de ne pas avoir suffisamment vengé Fiometa. Grimalte, devant cette cruauté,

¹³³ Traduction libre : « vie malhonnête ».

¹³⁴ Traduction libre : « notre amour ne pouvait être éternel et se devait de prendre fin ».

¹³⁵ Traduction libre : « Ô Pamphilo, pourquoi en ces terres lointaines as-tu mis fin à mes jours ? ».

¹³⁶ Traduction libre : « [cela] me force à ce que Dieu et le monde entendent votre mérite ».

¹³⁷ Traduction libre : « je me rends en tant que votre vaincu ».

¹³⁸ Traduction libre : « rechercher les déserts inhabités et la terre où vivent les animaux sauvages ».

décide de repartir, cette fois à la recherche de Pamphilo, afin de prêter le même vœu que ce dernier. Après 27 ans de recherches dans d'hostiles montagnes et forêts, il finit par entendre parler de l'existence d'un homme sauvage qu'il traquera avec des chiens pour parvenir à le débusquer. Il retrouve Pamphilo, fou : « *Quando le vi de tan desfigurada facion stava que si no lo hoviera visto denante : ningún humano juyzio lo podría a ninguna difformidad comparar. Porque todos los senyales de persona racional tenia perdidos por muchas razones*¹³⁹ » (GG LVr^o). Il essaie de le faire parler mais, même de force, rien n'y fait ; Pamphilo ne fait que pleurer. Grimalte se résoud à se déshabiller, décidant de prendre Pamphilo « *por maestro de [su] nuevo officio*¹⁴⁰ » (GG LVIIr^o), initiative qui amène Pamphilo à rompre le silence et à exprimer sa joie d'avoir un compagnon. La première nuit passée à l'état sauvage est vécue terriblement par Grimalte. Apeuré par le déchaînement de la nature, il l'est aussi par des cris et gémissements qu'il attribue à Fiometa avant que ne se concrétise une vision complète de son fantôme. Il s'avère que ces visions hantent Pamphilo trois fois par semaine. La fin du récit prend la forme d'une lettre à Gradissa, où Grimalte exprime l'âpreté de la vie, tout en exprimant la fidélité de son amour envers elle.

2.2.1 La réception de la *Fiammetta* mise en abyme

L'œuvre de Juan de Flores s'inscrit directement en réponse à la demande de « compassion » (F 11), que l'élégie de Fiammetta énonce, et elle donne lieu à la mise en scène de sa mort, qui n'était pas survenue avant la fin du récit de Boccace, bien qu'annoncée explicitement : « La tristesse me tuera peut-être, me tuera certainement ! [...] Au bout du compte, ma mort est

¹³⁹ Traduction libre : « Quand je le vis, il était de telle façon défiguré qu'ainsi je ne l'avais jamais vu avant : aucun jugement humain ne pourrait le comparer à aucune difformité. Parce qu'il avait perdu toutes les caractéristiques d'une personne rationnelle pour plusieurs raisons. »

¹⁴⁰ Traduction libre : « comme maître de [s]a nouvelle occupation ».

certaine » (F 45). Cette fin sous-entendue par le silence de Fiammetta a invité, comme nous l'avons mentionné auparavant, à ce que l'histoire soit, sinon continuée, du moins terminée.

La continuation est une des formes d'intertextualité dans laquelle un récit est repris par un écrivain, le même ou un autre, et développé, que ce soit en aval, donnant lieu à une suite, ou encore en amont, faisant naître une préquelle. Dans le cas qui nous importe, il s'agit d'une suite, pourtant Juan de Flores ne reprend pas le récit où Boccace l'avait laissé, ce qui complexifie les rapports entre les deux narrations. Nous clarifierons ceux-ci à l'aide de la notion de *transfictionnalité* développée par Richard Saint-Gelais, soit « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel¹⁴¹ ». Celle-ci permet, au contraire de la seule notion de continuation qui la soutient, d'« abandonner, avec l'idée d'engendrement, celle de linéarité du processus¹⁴² ». En effet, la relation entre la *Fiammetta* et *Grimalte y Gradissa* n'est pas linéaire mais s'effectue selon une sorte de mise en abyme, où Grimalte passe de l'état passif de « lecteur », à l'état actif de narrateur autodiégétique afin d'intervenir dans le récit de Fiammetta.

L'*incipit* de l'œuvre montre pourtant une mise en abyme d'un autre ordre, donnant le ton aux suivantes :

*Comiença un breve tractado compuesto por Johan de Flores : el qual por la siguiente obra mudo su nombre en Grimalte. La invencion del qual es sobre la Fiometa. Porque algunos delos que esto leyeren : porventura no habran visto su famosa scriptura : me parecera bien declarar la en suma.*¹⁴³ (GG VI^o)

¹⁴¹ R. Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, p. 7.

¹⁴² *Ibid.*, p. 132.

¹⁴³ Traduction libre : « Commence ici un bref traité composé par Johan de Flores, lequel, pour la suivante œuvre, changea son nom en Grimalte. La création de laquelle est sur la Fiammetta. Puisque certains de ceux qui lisent ceci par aventure n'auront pas vu ce fameux écrit, il me paraît bien de la raconter brièvement. »

Ce changement de nom de Juan de Flores à Grimalte pour signifier le passage de l'écrivain composant l'œuvre au narrateur principal est pour nous significatif d'un brouillage des niveaux de fiction qui s'imposera au fil du texte. D'ailleurs, un élément supplémentaire participant à cet effet de flou fictionnel est l'absence de mention de Boccace. Le mérite d'avoir rendu publique son histoire ne revient à nulle autre que Fiometa : « *y algun tanto me plaze de haver publicados mis males*¹⁴⁴ » (GG XIV^v^o). Les interactions se situent dès lors au niveau des narrateurs : Fiometa et Panfilo, Grimalte et Gradissa.

Plusieurs relations se tissent entre ces deux couples, dont celle, évidente, de parallélisme. Leur mise en scène s'ancre dans une perspective, non pas de continuation linéaire, mais de tentative d'interprétation. Saint-Gelais le remarque en écrivant que la « fonction (ré)interprétative des transfictions s'explique par un effet de miroir¹⁴⁵ ». L'identification des sentiments de Gradissa à ceux de Fiammetta résulte en l'élément déclencheur du récit : « *Par la qual causa venida su muy graciosa scriptura a la noticia de una senyora mia lamada Gradissa : las agenias tristesas tanto la apassionaron : que ella no menos llagada que aquella otra se sentia*¹⁴⁶ » (GG V^v^o). Il revient donc à Gradissa d'avoir lié son destin à celui de Fiometa, en suggérant par le fait même une égalité entre son amant et Pamphilo : « *porque de passion de Fiometa queria tomar la vengança de su Pamphilo en mi*¹⁴⁷ » (GG XII^v^o). De cette manière, le brouillage des niveaux de fictions, permis par un système de mises en abyme, alimente la vivacité du processus d'enchâssement entre les deux récits, où le second tend, sinon à faire basculer, du moins à rectifier la signification du premier.

¹⁴⁴ Traduction libre : « et il me plait quelque peu d'avoir publié mes maux ».

¹⁴⁵ R. Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, p. 455.

¹⁴⁶ Traduction libre : « Par laquelle cause son très gracieux écrit venue à la connaissance de ma dame, nommée Gradissa, les lointaines tristesses la passionnèrent tant qu'elle ne se faisait pas moins de peines que l'autre ne sentait. »

¹⁴⁷ Traduction libre : « parce que prise de passion pour Fiometa, elle voulait accomplir sa vengeance de Pamphilo par moi ».

Cette réinterprétation se fait en prolongement avec la réponse de Juan de Flores à l'invitation à la discussion lancée par la *Fiammetta*. Non seulement *Grimalte y Gradissa* lui donne la réplique, mais la discussion est rapportée à l'intérieur de la fiction par une série de procédés narratifs. D'abord, et *a contrario* d'avec l'écrit de Boccace, où la voix de la narratrice était unique et omnipotente au sein de la narration, *Grimalte y Gradissa* se caractérise par une parole en alternance. Il est même possible de voir que cette parole est attribuée précisément à ceux qui en étaient privés dans la *Fiammetta* : les dames amoureuses, destinataires de Fiammetta, représentées par Gradissa, ainsi que Pamphilo, dont la version des faits n'était jamais donnée. La parole monologale de Fiometa est réduite à une seule section du texte (GG XXXVIv^o-XXXVIIIr^o), substituée « *Fiometa asi misma*¹⁴⁸ ». Si Grimalte se présente depuis l'*incipit* comme le narrateur principal et que l'on retrouve le plus souvent des dialogues (en réalité, sous la forme d'un monologue adressé à un destinataire présent, suivi par la réponse, également sous la forme d'un monologue), les prises de paroles varient ainsi dans leurs modalités. On retrouve le narrateur – « *El auctor*¹⁴⁹ » (GG XVIIv^o) – lorsque le récit s'accélère, ou au contraire, lorsqu'il ralentit fortement (à l'image du lent récit de la *Fiammetta* de Boccace) : « *Planyendo dize Grimalte*¹⁵⁰ » (GG XLIIIv^o). Mais Juan de Flores fait également grand usage du récit épistolaire qui permet de croiser les points de vue des divers personnages. Si le récit que Grimalte fait à Gradissa de son itinéraire consiste en l'argument de la narration, se présentent également des lettres de Gradissa à Grimalte, de Fiometa à Pamphilo, et de Pamphilo à Grimalte (et inversement). Une remarque peut être formulée grâce à cette simple recension : les seuls personnages qui ne s'adressent pas la parole directement sont les personnages féminins Gradissa et Fiometa, nécessitant l'intermédiaire

¹⁴⁸ Traduction libre : « Fiometa à elle-même ».

¹⁴⁹ Traduction libre : « l'auteur ».

¹⁵⁰ Traduction libre : « se plaignant dit Grimalte ».

systematique de Grimalte, alors que précisément, la première s'associe si intensément à la seconde : « *asi que ella [Fiometa] me [à Gradissa] sera un espejo de doctrina*¹⁵¹ » (GG VIIr^o) ; « *porque siquiera ella conociesse que su piadoso scrivir no fue enbalde*¹⁵² » (GG XIIIr^o). Cette association primordiale, plaçant les deux couples en parallèle, se révèle finalement prendre la forme d'un chiasme, puisque Grimalte, rejeté par Gradissa, occupe une position similaire à Fiometa en raison de la proximité de leurs sentiments, allant jusqu'à officialiser les liens entre eux en se mettant à son service : « *las angustias vuestras la voluntad mia y lalma las siente. Assi que por vuestros danyos doler me conviene y porque vuestra victoria es mi vencimiento*¹⁵³ » (GG XLv^o). Ce rapport en chiasme avec Fiometa, doublé du parallélisme avec Pamphilo, confère à Grimalte un rôle particulier, celui d'arbitre, garant d'une certaine autorité.

Ainsi Grimalte semble porteur de la réinterprétation de la *Fiammetta*, laquelle est perçue comme une conception de l'amour distincte de celle exprimée par Boccace. Grimalte, consolant Fiometa, lui fait part de sa vision des choses :

*Pues la costumbre del amor es a uno privar y a otro dar libertad. En la qual pena vuestro amante por vos otras vezes se ha visto. Y si ya es tiempo de bolver a su libertad : cosa justa es que las mujeres en este caso de amor no en todas cosas nos señoreen. que si presos en los principios y en los fines nos toviessedes : muy gran saber seria lo de vosotras. Y por esto fue mejor que si en los principios mandays : que en los fines seamos los mandadores. Y si desta preminencia a Pamphilo le plaze usar : sin repto vulgarizado lo puede hacer.*¹⁵⁴ (GG XLIIr^o)

Grimalte adopte ici un discours qui dépasse le simple cas de Fiometa et de Pamphilo. En effet, il oppose l'attitude à adopter par les hommes et par les femmes dans des conditions amoureuses, ce

¹⁵¹ Traduction libre : « de sorte qu'elle me sera un miroir de doctrine ».

¹⁵² Traduction libre : « afin qu'elle sache au moins que son pieux écrit ne fut point en vain ».

¹⁵³ Traduction libre : « vos angoisses, ma volonté et mon âme les ressentent. De sorte que souffrir vos maux me convient et parce que votre victoire est ma vengeance. »

¹⁵⁴ Traduction libre : « Ensuite la coutume de l'amour est de priver l'un et, à l'autre, de donner de la liberté. En laquelle peine votre amour s'est vu souvent à cause de vous et ainsi il est temps pour lui de retrouver sa liberté. C'est chose juste que les femmes dans ce cas de l'amour, pas en toutes choses, nous conduisent. Que si vous nous teniez prisonniers dans les débuts et dans les fins, votre pouvoir serait très grand. Et en raison de cela il serait mieux que dans les débuts vous dirigiez et que dans les fins nous soyons en charge. Et si Pamphilo se plaît à user de cette préséance, sans reproche il peut le faire. »

qui se perçoit dans l'usage des groupes nominaux : « *nos* », « *las mujeres* », « *vosotras* ». Cette tendance à la généralisation marque l'importance de la discussion entamée par la *Fiammetta* et, surtout, son ouverture à un auditoire plus vaste, non plus uniquement constitué de dames amoureuses.

2.2.2 D'aventure en aventure

Cette ouverture du point de vue narratif se ressent également par rapport au genre du récit. Malgré qu'il soit une réponse à une élégie, ce texte en est bien loin génériquement. Il vise à résoudre le problème mis en place par Boccace : un objectif qui présuppose une mise en action par les personnages. Par le fait même, Juan de Flores a recours à l'aventure, type de récit associé au roman de chevalerie (lequel, rappelons-le, est lié à l'origine de la fiction sentimentale). La résultante tient essentiellement du genre de la fiction amoureuse, comme le démontre le titre constitué d'un prénom masculin (Grimalte) et d'un féminin (Gradissa), typique du genre. Il demeure que, par opposition à Boccace, Juan de Flores paraît rééquilibrer l'apport en amour et en aventure dans son texte, allant jusqu'à les mettre sur le même plan, dans cette comparaison notamment :

Consolat vuestra tristura
Consolat vuestro cuidado
Pues amor y la ventura
*No tienen vida segura*¹⁵⁵ (GG XVIr^o)

Ces recours à des motifs de la tradition chevaleresque sont toutefois nombreux et constitutifs du récit. L'attitude de Grimalte est ainsi typique de celle d'un chevalier envers sa dame. Il en va de même lorsque Gradissa envoie son amant vers l'aventure, tout comme la scène où Grimalte se met au service de Fiometa :

¹⁵⁵ Traduction libre : « Consolez votre tristesse/ Consolez votre angoisse/ Puisque l'amour et l'aventure/ N'ont pas la vie sure ».

yo me prefiero no solamente con palabras vos ayude en este caso mas en vestro servicio mi pequenyo o chico poder con grande voluntad se disponga. Y asi como aquellos que por desseo de hacer armas batallan contra los de mayores fuerças con honorable sperança de victoria : no menos yo con bando vestro para combatir aquell sallí de mi tierra : y sin vençer lo jamas tornar en ella. Y por señal y prenda que de mi fe se os quede : esta cobla siguiente recebit.¹⁵⁶ (GG XVIIr^o)

De la même façon, la demande de duel envoyée par Grimalte à Pamphile correspond aux codes chevaleresques.

En choisissant d’ancrer son texte dans une série de motifs chevaleresques, Juan de Flores écarte dans le même mouvement la quasi-totalité de l’intertexte mythologique omniprésent dans le texte de Boccace. En effet, les seules références à la mythologie se retrouvent, condensées, dans le seul paragraphe suivant :

ni las hijas de Priamo lloraron tanto por Hector ni desolación de Troya. Ni mucho menos Eccuba se mostro tan dolorida quando el cruel fuego de Grecia abrazava sus palacios. Pues si en tal tiempo legara la reyna Pantalizea : tornada muy piadosa : otra muerte no llorara sino aquella. Ni de la Cirçe se hallara mas memoria : hahun que presente viniera con las llagas descubiertas del siglo virginal.¹⁵⁷ (GG XLVIIr^o)

Ce choix peut s’expliquer par une volonté de mettre en avant l’aventure et la morale propres au roman de chevalerie.

Toutefois, le lien avec le roman de chevalerie se retrace encore davantage dans l’errance et le double départ à l’aventure, rappelant avec une certaine vivacité celui de Chrétien de Troyes. Grimalte exécute une première quête, qui n’est pas la sienne, en essayant de trouver Fiometa et de régler son conflit avec Pamphilo. Puis, à la suite de son échec, conclu par un retour en Espagne, il effectue une seconde recherche, celle de Pamphile. Celle-ci lui est cette fois personnelle et finale :

¹⁵⁶ Traduction libre : « je préfère vous aider non seulement avec mes mots en ce cas mais qu’en votre service ma petite ou modeste force avec une grande volonté se dispose. Et qu’ainsi comme ceux qui par désir de manier les armes se battent contre ceux de plus grande force avec une honorable espérance de victoire, non moins, je sortis de ma terre pour combattre avec votre bannière, et je n’y retournerai jamais à moins d’une victoire. Comme signe et gage que ma foi est la vôtre, recevez les vers suivants ».

¹⁵⁷ Traduction libre : « ni les filles de Priam ne pleurèrent autant sur Hector ni la désolation de Troie. Ni beaucoup moins Hécube se montra autant souffrante quand le feu cruel embrasait ses palais. Ensuite, si à ce moment était arrivée la reine Penthésilée, elle serait retournée très pieuse, elle ne pleurerait d’autre mort sinon celle-ci. Ni de Circé on ne retrouverait plus de trace, même si elle était venue avec les plaies découvertes du sceau virginal. »

« *menospreciando el peligro de mi vida : ahun que no armado de las armas : me fuy a tal victoria ganar*¹⁵⁸ » (GG LIIIr^o). Cette quête, d'une considérable durée de 27 ans, fait parcourir à Grimalte trois fois la distance entre l'Espagne et l'Italie. Cet itinéraire est rappelé par des marqueurs spatiaux, comme « *me vuelvo a los reynos de Spanya y Castellana tierra donde yo natural era*¹⁵⁹ » (GG XLVIXv^o) ou encore « *passando muchas provincias y en aquella do Pamphilo era natural*¹⁶⁰ » (GG LIIIv^o). Plus encore, la sensibilité de Grimalte face à ces déplacements se perçoit dans la présence de comparaisons entre l'Espagne et l'Italie : « *Y por ver las sirimonias de su caballeroso servicio mirando las diferencias de nuestra Spanya en algunas cosas rebutar en otras lohar me detuve*¹⁶¹ » (GG XXIIv^o). Par ailleurs, la durée de l'errance, le caractère ultime du voyage, tout comme le point de vue moral sur l'amour – « *nunqua de amor saco bienaventurado fin*¹⁶² » (GG XIVv^o) –, font paraître le dernier voyage de Grimalte en Italie comme une quête spirituelle, dont le but est de rejoindre l'ermitage de Pamphilo. L'aboutissement du récit se place dans la lumière d'une morale univoque, où la mauvaise action est suivie d'un repentir et la punition de Fiometa acceptée. Juan de Flores cherche à fournir une réponse à Boccace qu'il ne s'agit pas de remettre en question : le narrateur Grimalte donnant le dernier mot au récit entrepris par Fiammetta, le récit se termine de façon symétrique à la conception de l'amour qu'il évoque – rappelons-la : « *fue mejor que si en los principios mandays : que en los fines seamos los mandadores*¹⁶³ » (GG XLIIr^o).

¹⁵⁸ Traduction libre : « sous-estimant les risques pour ma vie, bien que non équipé d'armes : je fus à remporter cette victoire ».

¹⁵⁹ Traduction libre : « je retourne aux royaumes d'Espagne et en terres Castellanes, d'où j'étais natif ».

¹⁶⁰ Traduction libre : « passant plusieurs provinces et en celle d'où Pamphile était natif. »

¹⁶¹ Traduction libre : « et pour voir le cérémonial de son code courtois en observant les différences avec notre Espagne, je considérerai certaines choses à rejeter, d'autres à louer ».

¹⁶² Traduction libre : « jamais de l'amour ne surgit de fin heureuse ».

¹⁶³ Traduction libre : « Ensuite la coutume de l'amour est de priver l'un et à l'autre donner de la liberté. En laquelle peine votre amant s'est vu souvent à cause de vous et ainsi il est temps pour lui de retrouver sa liberté. C'est chose juste que les femmes dans ce cas de l'amour, pas en toutes choses, nous conduisent. Que si vous nous teniez prisonniers dans les débuts et dans les fins, votre pouvoir serait très grand. Et en raison de cela il serait mieux que dans les débuts

2.3 *La Deplourable fin de Flamete* : une entreprise de traduction et de transformation du péri-texte

La traduction de *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores se fait en France dans la foulée de celle de la *Fiammetta* en français, sous les titres de *Complainte de Flamette a Pamphile* chez Jehan Longis¹⁶⁴, *Complainte très piteuse de Flamette à son amy Pamphile* chez François Juste¹⁶⁵ et *Flammette. Complainte des tristes amours de Flammette a son amy Pamphile*, chez Claude Nourry à Lyon en 1532¹⁶⁶. Cette dernière, que William Kemp appelle le « premier texte de la nouvelle littérature d'amour de création proprement lyonnaise¹⁶⁷ », marquera le milieu lyonnais. Face au succès de cet ouvrage, il est facile d'expliquer que l'engouement lyonnais donne lieu à l'entreprise de traduction de la suite espagnole, mise en œuvre par Maurice Scève en vue de sa publication en 1535, à Lyon chez François Juste¹⁶⁸, et en 1536, à Paris chez Denys Janot¹⁶⁹. En effet, il semble que la fiction sentimentale soit un genre particulièrement apprécié à l'époque, ce qui se traduit par une série de publications alimentée en partie par des traductions, dont celles de la *Fiammetta* et de

vous dirigiez et que dans les fins nous soyons en charge. Et si Pamphile se plaît à user de cette préséance, sans reproche il peut le faire. »

¹⁶⁴ J. Boccace, *Complainte de Flamette a Pamphile*, Paris, par Maistre Pierre Vidoue pour Jehan Longis, 1531, XC f. Cet ouvrage est réédité en 1532 : *Complainte de Flamette a son amy Pamphile. Translatee Ditalien en vulgaire François*, Paris, imprimé par Antoine Bonnemère pour Jehan Longis ; veuve Jean Saint-Denis, 1532, XCIII f.

¹⁶⁵ J. Boccace, *Complainte tres piteuse de Flamette à son amy Pamphile. Translatee Ditalien en vulgaire francoys*, François Juste, Lyon, 1532, CXX f. Cette édition suit fidèlement celle de 1531 (voir S. Stolf, « Traductions et adaptations françaises de l'*Elegia di Madonna Fiammetta* », p. 179).

¹⁶⁶ J. Boccace, *Flammette. Complainte des tristes amours de Flammette a son amy Pamphile translatee Ditalien en vulgaire francoys*, Claude Nourry, Lyon, 1532, xcvi f. William Kemp souligne un important travail de recorection dans cette édition et émet l'hypothèse selon laquelle c'est Maurice Scève qui s'en serait chargé, en précisant que « ces modifications semblent avoir été faites sans recours au texte italien » (« Les éditions parisiennes et lyonnaises de la *Complainte de Flammette* de Boccace (1531-1541) », p. 262).

¹⁶⁷ W. Kemp, « Les éditions parisiennes et lyonnaises de la *Complainte de Flammette* de Boccace (1531-1541) », p. 263.

¹⁶⁸ *La Deplourable fin de Flamete, Elegante invention de Jehan de Flores espagnol, traducte en Langue Francoyse*, Lyon, François Juste, 1535.

¹⁶⁹ *La Deplourable fin de Flamete, Elegante invention de Jehan de Flores Espagnol, traducte en Langue Francoyse*, Denys Janot, Paris, 1536. Pour des raisons pratiques, nous utiliserons cet exemplaire dans ce travail, ce qui nous semble autorisé par la remarque de M. Clément à propos des éditions lyonnaise et parisienne : « [Denys Janot] reprend le texte à l'identique, y compris dans certaines caractéristiques de la mise en page, seules quelques variantes graphiques affectent le texte. » (« Maurice Scève et ses imprimeurs », p. 120).

Grimalte y Gradissa. Mathilde Thorel, dans sa thèse de doctorat, va même parler du regroupement délibéré de ces œuvres en un « corpus homogène¹⁷⁰ » :

En effet, les éditeurs et les traducteurs français ne prennent pas simplement acte de ces convergences : ce sont eux aussi qui les soulignent quand ils ne les créent pas de toutes pièces, forgeant d'une édition à l'autre un nouvel « horizon d'attente » qui viendra combler les lecteurs.¹⁷¹

Cette homogénéité se manifeste notamment dans la création d'un appareil péritextuel, s'imposant particulièrement au sein du « creuset lyonnais¹⁷² ». D'ailleurs, comme le remarque Michèle Clément dans le cas de Scève, « [p]endant cette première décennie [1535-1544], les imprimeurs parisiens ne font que reprendre les impressions lyonnaises¹⁷³ ». Ces remarques nous invitent à préciser le travail d'adaptation du texte de Juan de Flores que Maurice Scève effectue pour le public lyonnais, d'abord du point de vue du péritexte, puis sur le plan du récit.

2.3.1 Transformations du péritexte

Le péritexte d'une œuvre, « seuil¹⁷⁴ », « vestibule¹⁷⁵ », « porche¹⁷⁶ » ou désigné par d'autres « métaphores architecturales¹⁷⁷ », est souvent le lieu de la tenue d'un discours critique sur son rôle et sa portée : « [l]'émetteur du message liminaire ne se contente pas de “déclarer” : il prescrit¹⁷⁸ ».

De plus, ce discours tend à une certaine systémativité avec l'imprimé, puisque les péritextes

acquièrent une identité rendue immédiatement perceptible par les signatures particulières (italiques, voyelles tildées, symboles) qui caractérisent le ou les cahiers qui constituent les préliminaires, toujours imprimés (avec les tables et les index) après l'achèvement de l'impression du corps du livre et souvent rédigés par le libraire ou l'imprimeur.¹⁷⁹

¹⁷⁰ M. Thorel, « *Langue translativité* » et *fiction sentimentale (1525-1540). Renouveau générique et stylistique de la prose narrative*, p. 28.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷² E. Kammerer, *Jean de Vauzelles et le creuset lyonnais*, p. 20.

¹⁷³ M. Clément, « Maurice Scève et ses imprimeurs », p. 120.

¹⁷⁴ G. Genette, *Seuils*, p. 8.

¹⁷⁵ *Id.*

¹⁷⁶ R. Chartier, « Fabrique du livre et fabrique du texte », dans A. Réach-Ngô (dir.), *Créations d'atelier*, p. 11.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷⁸ F. Rigolot, « Prolégomènes à une étude du statut de l'appareil liminaire des textes littéraires », p. 11.

¹⁷⁹ R. Chartier, « Fabrique du livre et fabrique du texte », dans A. Réach-Ngô (dir.), *Créations d'atelier*, p. 11.

C'est *a fortiori* le cas pour une traduction, où l'analyse en regard des deux états du texte – texte-source et traduction –, permet de donner une bonne idée des aménagements effectués dans le processus de traduction et de sa publication. D'autant plus que ceux-ci sont loin d'être naïfs, comme le souligne Luce Guillerm :

Moyen de l'expansion culturelle à l'intérieur, instrument de démonstration, à l'extérieur, des possibilités de la nation française, la traduction est donnée directement comme une sorte de machine de guerre au service du pouvoir politique ; en même temps qu'elle est, plus indirectement, le lieu d'un important travail de remaniement des représentations des rapports à l'autorité.¹⁸⁰

Le périphrase d'une traduction est donc un lieu où se concentrent des activités de réception et de création d'une œuvre, trahissant le « caractère toujours bipolaire de l'activité du traducteur¹⁸¹ ».

Dans le cas de *La Deplourable fin de Flamete*, ce périphrase englobe le titre, l'ajout d'une « Epistre proemiale » et d'un poème également liminaire et, dans le texte lui-même, une division par chapitres ainsi qu'un achevé d'imprimé.

Le choix du titre pour *La Deplourable fin de Flamete* apparaît comme un retour au texte à succès dont il est lui-même la continuation. En mettant l'accent sur l'aspect achevé, on évite dès lors de faire croire à une continuation épisodique et on semble dire : il n'y a qu'une fin, la voici. D'autant plus que le terme « fin » véhicule ici un double sens : à la fois il signifie l'achèvement du récit de la *Fiammetta*, et il préfigure, par métaphore, que cette fin du récit coïncide avec la mort de Flamete. Maurice Scève n'oublie pas pour autant Juan de Flores puisque la mention de son nom et l'identification du texte comme traduction apparaissent dès le sous-titre de la page de titre : « Elegante invention de Jehan de Flores Espagnol, traducte en Langue Francoyse » (DF [a Ir^o]). D'ailleurs, l'intitulé de Juan de Flores apparaît, en en-tête à chaque page, sous sa forme francisée :

¹⁸⁰ L. Guillerm, « L'intertextualité démontée : le discours sur la traduction », p. 57.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 57.

« Grimalte amant de dame Gradisse ». Le titre, au contraire d'une forme composée des prénoms de deux amants – usuelle des fictions sentimentales – préfigure le récit, voulant sans doute attirer un lecteur déjà initié à l'histoire de Fiammetta. Mais il se décline également, entre la page de titre et l'en-tête, comme une synthèse de ses hypotextes.

L'« [e]pistre proemiale¹⁸² » (DF [a Iv^o]) ajoutée par Scève exprime les motivations qui l'invitent à publier son « assez lourde translation de langaige Espaignol en Francoys¹⁸³ » (DF [a Iv^o]) : d'abord « le regret qu'avez de la non finie histoire de Flammette, qui vous tient en desir suspenduz, pour vous consoler » (DF [a Iv^o]), ainsi que « la mienne experimentee tourmente d'amours, que j'avois propose vous manifester, pour vous apprendre » (DF [a Iv^o]). Ce double désir, le premier altruiste, le second à tonalité plus personnelle, rejoint une finalité du texte identifiée par Scève : la consolation et son caractère didactique. Il se présente ainsi comme un survivant de l'amour : « [t]outesfois ayant secouru tempestueuse fortune, et comme bon et expert marinier en la naufrageuse mer d'[a]mour, et eschape que fus d'icelle vous ay bien voulu communiquer ce present livret¹⁸⁴ » (DF [a Iv^o]). Il lie sa propre expérience amoureuse à la morale

¹⁸² Il est étonnant de constater que cette traduction de l'espagnol au français débute par un italianisme : « *proemiale* », « *Che fa da proemio, introduttivo* : discorso p. ; lettera proemiale. » (« Proemiale » sur *Vocabulario. Treccani*, <http://www.treccani.it/vocabolario/>, page consultée le 17 décembre 2017). Bien que les italianismes soient courants au XVI^e siècle, plus encore à Lyon, où les influences italiennes se traduisent dans la langue, il reste que nous pouvons tenter d'expliquer cet usage, ou bien par un simple effet de mode, ou encore dans une tentative supplémentaire de rattacher plus directement le texte à l'univers italien et *a fortiori* boccacien dont il provient, ce qui non seulement se traduit dans le périphrase, mais aussi au niveau lexical.

¹⁸³ *La Deplorable fin de Flamete, Elegante invention de Jehan de Flores Espaignol, traduite en Langue Françoise*, Denys Janot, Paris, 1536, f. [a ii]. Nous transcrivons les extraits tels qu'ils apparaissent dans le texte, mais dans le but d'en faciliter la lecture, nous effectuons les modifications suivantes : réduction des abréviations et esperluettes, remplacement du < s > long pour un < s > court, ajout des majuscules après une ponctuation forte et pour les noms propres, dissimilation de < i > et < j > et < u > et < v >. Dans le but d'alléger le texte, les références suivantes aux feuillets de ce texte se feront entre parenthèses, précédées de la mention « DF ».

¹⁸⁴ Cette évocation de la mer rappelle étrangement celle qui clôt le texte de Boccace (présentée supra) : « Va ! Je ne sais quelle allure te convient le mieux, rapide ou lente, ni en quel lieu tu dois te rendre d'abord, ni comment, ni qui t'accueillera. Suis ton cours au gré de la Fortune : ton chemin ne peut être tout tracé. Les nuages te cachent les étoiles et, même si elles brillaient toutes, la Fortune orageuse ne t'a laissé aucun secours. Balloté ça [*sic*] et là comme un navire sans gouvernail et sans voiles lancé sur la mer, laisse-toi porter et adapte-toi aux circonstances. » (F 180) Après vérification, il s'avère que le chapitre, où Fiammetta s'adresse à son livre, est absent dans les traductions publiées chez François Juste et Claude Nourry. À vrai dire, les trois derniers chapitres manquent à ces traductions, comme le mentionne S. Vignali dans son étude de la réception de la *Fiammetta* en France, où elle formule par ailleurs

du livre afin d'« enseigner a cauteusement aymer, qui n'a ayme, et saigement desaymer, qui es lacs de ce cruel tyrant amour est entrepris » (DF [a Iv^o]). Mais cette volonté didactique se veut avant tout expérience. Comme l'indique Scève – « vous ay faict participans de ce mien sot traduire » (DF [a Iv^o]) – il invite le lecteur à prendre part à la discussion amorcée par Fiammetta.

Un huitain se retrouve placé en regard de cette épître. Il résume l'essence de la morale du récit, tout en en préfigurant la fin par l'évocation de Pamphile au désert :

Bien paindre sceut qui fait amour aveugle,
 Enfant, archier, pasle, maigre, volaige,
 Car en tirant ses amans il aveugle,
 Et plus que enfans les fait molz de couraige,
 Pasles par cure, et maigres par grand raige,
 Plus inconstant que Pamphile au desert,
 Donc, o lecteur, celluy n'est pas bien saige
 Qui pour aimer est de son sens desert. (DF [a IIr^o])

Ce poème liminaire est suivi de la devise « Souffrir se ouffrir », qui a permis l'attribution du texte à Maurice Scève¹⁸⁵.

Les transformations du péri-texte de l'œuvre ne s'arrêtent pourtant pas à son seuil, puisque, sans fournir de table des matières comme dans la traduction de la *Fiammetta* parue chez Nourry, Scève veille à une séparation en 44 chapitres du texte, tandis que la version de Flores était seulement divisée en fonction des énonciateurs. Il numérote aussi les chapitres et les pourvoit d'intertitres longs. Le livre se termine par un achevé d'imprimé qui rappelle les informations présentes sur la page de titre : la nature du texte traduit, son auteur espagnol, ainsi que l'éditeur.

l'hypothèse selon laquelle cette suppression serait un choix du traducteur et ne dépendrait pas du texte source (« La fortune française de la *Fiammetta* de Boccace », p. 119). H. Hauvette formule également cette hypothèse (*Études sur Boccace*, p. 186). Reste que Scève se présentant comme un survivant de la « Fortune orangeuse » et un « expert marinier », paraît donner suite à la « mise à l'eau » faite par Fiammetta de son livre. Cette reprise thématique semble rapprocher d'autant plus le texte de Maurice Scève de celui de Boccace. Cela nous invite à revenir sur les propos de W. Kemp qui affirmait que Scève aurait fait les modifications sur le texte de Nourry sans recours à la version italienne « Les éditions parisiennes et lyonnaises de la *Complainte de Flammette* de Boccace (1531-1541) », p. 262-263) : il nous semble qu'il a dû au moins prendre connaissance d'une version italienne avant de rédiger cette épître.

¹⁸⁵ Sur « l'invisibilité » de Maurice Scève, nous renvoyons à l'article de M. Clément, « Maurice Scève et ses imprimeurs » (p. 126-130), où elle souligne l'absence de signature de Scève au bénéfice de devises, parfois de ses initiales.

2.3.2 Une « fictionnalisation » du récit

Cette analyse nous permet de soutenir que les changements apportés au sein du péri-texte interviennent sur la perception qu'a le lecteur du récit. En effet, au contraire du brouillage des niveaux de fiction que nous avons relevé dans l'étude du texte de Flores, le péri-texte de la traduction de Scève ne permet pas de douter du caractère fictionnel du récit. Par ailleurs, l'*incipit* où Juan de Flores dit changer son nom en celui de Grimalte est modifié quelque peu par Scève afin de revenir au texte-source par la mention de Boccace (qui n'est jamais mentionné chez Flores) :

Bref traictie par Jehan de Flores pour lequel changea son nom en Grimalte, duquel l'invention est sus la Flamecte composee par Boccasse, et peult autant que ceulx qui cecy liront par adventure n'auront veu sa renommee par escript, l'ay bien voulu icy declairer sommairement. (DF [a IIv^o])

La première phrase de *La Deplourable fin de Flamete* rend donc compte de quatre instances énonciatrices différentes : Boccace, Juan de Flores, le narrateur/traducteur/Maurice Scève qui fait le lien entre le texte de Flores et de Boccace, et Grimalte, lesquelles se fondent en un seul « je », une première personne syncrétique annonçant le début du récit (« l'ay bien voulu icy declairer sommairement... »). Il faut donc relever l'effort de distinction établi par Scève, même s'il ne surmonte pas la narration problématique inhérente au texte traduit.

Par sa présence liminaire, ouvrant et clôturant le livre, sa qualification d'« histoire » (DF [a Iv^o]) ou d'« invention » (DF [h Xv^o]) et, ponctuellement en marge du texte, dans la séparation en chapitres, le péri-texte rapproche le récit des autres fictions sentimentales publiées à Lyon à l'époque. D'autant plus que Scève élimine systématiquement les poèmes insérés dans le texte de Flores¹⁸⁶ : la fiction narrative est donc privilégiée par rapport à la forme prosimétrique.

¹⁸⁶ Le colophon du texte de Flores précise que les vers (et la description de la sépulture de Fiometa) sont d'Alonso de Córdoba : « *La sepultura de Fiometa con las coplas y canciones quantas son en este tractado hizo Alonso de Cordova. Y acaba la obra* » (GG LXIr). L. von der Walde Moheno suppose la première rédaction de *Grimalte y Gradissa* vers 1477 et une collaboration vers 1478-1479 avec Alonso de Córdoba (« Juan de Flores », dans F. A. Dominguez et

Dans sa traduction, bien qu'il apporte un certain nombre d'éléments nouveaux dans le péritexte par rapport à la version espagnole, Maurice Scève effectue un mouvement de retour à la *Fiammetta* originale – et nous rejoignons ici les propos de Mathilde Thorel¹⁸⁷ à cet égard – notamment en accentuant le caractère narratif et fictionnel du récit.

2.4 Les *Comptes amoureux*, une parodie ?

Dans cette même vague de « boccacisme » français à Lyon dont parle William Kemp¹⁸⁸ s'élabore un tout autre texte qui, sans citer la *Fiammetta*, apparaît s'y lier, autant du point de vue textuel que péritextuel. Il s'agit du curieux petit recueil des *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore* (c. 1542). Dans la tradition du *Décameron*, il met en scène un cercle de conteuses rassemblées à Lyon pendant les vendanges, qui tour à tour vont raconter sept contes et en discuter. Il s'agit de sept histoires différentes, si ce n'est qu'elles se rejoignent par leur thématique amoureuse et suivent une visée didactique qui est celle de prouver la toute-puissance de l'amour. Cette conception amoureuse se traduit par un renversement complet par rapport à celle très morale qui se dégage des fictions sentimentales au même moment et qui est notamment présente dans *La*

G. D. Greenia (dir.), *Castilian Writers 1400-1500*, p. 22). Comme deux versions circulaient ainsi, avec ou sans vers, V. Duché-Gavet soutient l'hypothèse que celle sur laquelle se base la traduction de Scève omettait les parties versifiées (voir « *Si du mont Pyrénée / N'eussent passé le haut fait...* » *Les romans sentimentaux traduits de l'espagnol en France au XVI^e siècle*, p. 91).

¹⁸⁷ Dans son article « De la parole étrangère à la parole exemplaire : Maurice Scève traducteur de *La Deplourable fin de Flamete* (1535) », M. Thorel fait de Scève un « sujet autonome de sa traduction » (p. 28), à part des œuvres de Flores et de Boccace, dont il relève la présence. (« De la parole étrangère à la parole exemplaire : Maurice Scève traducteur de *La Deplourable fin de Flamete* (1535) », p. 11-28).

¹⁸⁸ W. Kemp reprend le terme de Verdun-Léon Saulnier pour parler des corrections de Scève sur la *Flamette* de Nourry comme première manifestation de cette tendance lyonnaise, ce « boccacisme », lequel est particulièrement florissant dans la famille Scève (« Les éditions parisiennes et lyonnaises de la *Complainte de Flamette* de Boccace (1531-1541) », p. 263). Nos conclusions sur le retour à l'œuvre de Boccace dans la traduction du texte de Flores s'ancrent dans cette même veine de boccacisme.

*Deplourable fin de Flamete*¹⁸⁹. C'est ce qui nous invite à la considérer comme une parodie du genre.

2.4.1 Transformations du péri-texte

Si le péri-texte d'une œuvre, en tant que seuil, est souvent l'endroit où se trouvent consignés des renseignements génériques, celui des *Comptes amoureux* n'est pas explicite sur la question. Pourtant, il contient un certain nombre d'éléments qui permettent, sinon de confirmer, du moins de continuer à envisager l'hypothèse de la parodie.

2.4.1.1 Un poème liminaire écho de *La Deplourable fin de Flamete*

D'abord, les *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore* présentent, dans l'ordre inverse à ceux présents dans *La Deplourable fin de Flamete* de Scève, à la fois un poème et une épître liminaires. Ce huitain a souvent permis à la critique de rattacher l'œuvre de Jeanne Flore à la traduction de Maurice Scève¹⁹⁰ et de la voir comme un « texte-écho¹⁹¹ ». Nous fournirons une analyse détaillée de ces deux poèmes au chapitre suivant (section 3.1).

2.4.1.2 Du roman au recueil

Au contraire des narrations sentimentales traitées jusqu'à maintenant dans ce mémoire, l'ouvrage de Jeanne Flore prend la forme d'un recueil de contes et non d'une narration suivie, de

¹⁸⁹ Il s'agit d'un constat fréquent dans la critique, mais qui ne semble jamais vraiment exploité. Voir, entre autres, W. Kemp, « Les éditions parisiennes et lyonnaises de la *Complainte de Flammette* de Boccace (1531-1541) », p. 263 ; G.-A. Pérouse et D. Baril, « Étude littéraire », *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore*, p. 22-23 ; D. Desrosiers-Bonin, « La réception critique des *Comptes amoureux* de Jeanne Flore » dans D. Desrosiers-Bonin et É. Viennot (dir.), *Actualité de Jeanne Flore*, p. 16-17.

¹⁹⁰ C'est le cas de R. Reynolds-Cornell, dans l'introduction de son édition des *Contes amoureux*, p. 14, et de M. Clément, « Co-élaborations à Lyon entre 1532 et 1542 », p. 41-42.

¹⁹¹ C. H. Winn, « Les *Comptes amoureux* : un texte-écho », p. 107.

type romanesque. Néanmoins, cette transformation formelle n'est pas aussi radicale qu'elle le laisse supposer. D'abord, la présence de la *cornice*, bien qu'offrant un prétexte à la narration des contes, les encadre pour constituer un vecteur de continuité. D'autant plus que ceux-ci ne sont pas narrés dans le simple but de distraire, mais poursuivent bien un objectif didactique, lequel est représenté dans la *cornice* par la volonté de faire changer d'opinion Cebille, devisante rebelle.

Ensuite, cette mise en scène d'un groupe conteur peut être vue dans la perspective d'un élargissement de la discussion tel que nous avons pu le distinguer depuis la *Fiammetta*. D'un monologue plaintif à une série de dialogues, on passe maintenant à la mise en scène d'une discussion de groupe, indice potentiel quant à la qualification de ce texte comme polyphonique¹⁹². D'autant plus que, en s'adressant ainsi aux « nobles Dames amoureuses¹⁹³ » (CA Iv^o) de la même façon que la *Fiammetta* dès le poème liminaire, et en se réadressant au « lecteur » (CA LXXXIIIv^o) dans son poème épilogal, Jeanne Flore démontre la volonté d'entrer en dialogue avec le lecteur, la même que celle de Scève lorsqu'il écrit faire des lecteurs des « participans » (DF [a Iv^o]) de son texte. Nous sommes à même de dire que cette intention s'accroît chez Flore par l'usage de la forme du recueil de contes. Comme l'écrit Pascale Mounier, « [l]a nouvelle à cadre (qui invite à la réflexion, les histoires étant soumises au regard des devisants, voire à une discussion) se prête plus aisément à l'activité du lecteur.¹⁹⁴ » Une simple transformation formelle, mettant en avant le lecteur, pourrait indiquer un changement d'attitude de l'auteur :

¹⁹² Nous reviendrons sur cette qualification au prochain chapitre, lors de l'analyse des modalités d'énonciation des narratrices (section 3.3).

¹⁹³ *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore : touchant la punition de ceux qui contemnent et mesprisent le vray amour*, à la marque de Dédale, faussement appelée d'Icare, s.l.n.d. (Lyon, Denys de Harsy, c. 1542), f. Iv^o. Nous transcrivons les extraits tels qu'ils apparaissent dans le texte, mais dans le but d'en faciliter la lecture, nous effectuons les modifications suivantes : réduction des abréviations et esperluettes, remplacement du < s > long par un < s > court, ajout des majuscules après une ponctuation forte et pour les noms propres, dissimilation de < i > et < j > et < u > et < v >. Dans le but d'alléger le texte, les références suivantes aux folios de ce texte se feront entre parenthèses, précédées de la mention « CA ».

¹⁹⁴ P. Mounier et M.-C. Thomine, « Lecteurs de romans, lecteurs de récits brefs. Quelques représentations chez les auteurs du XVI^e siècle », p. 542.

Dès sa naissance, la nouvelle est critique, se situe dans le présent et refuse l'« évasion complaisante dans l'histoire rêvée ». Dans le cas des récits brefs, cette participation peut être diverse : de la lecture interprétative, quand les œuvres contraignent le lecteur à une attitude critique, lui laissant ostensiblement la responsabilité de l'interprétation [...].¹⁹⁵

Ainsi, les *Comptes amoureux*, par un choix formel requérant un lecteur actif et critique, s'opposent à la tendance moralisante de *La Deplourable fin de Flamete* et de *Grimalte y Gradissa*.

2.4.2 Une question de paronymie

Un autre élément permettant de rattacher cette attitude critique à *La Deplourable fin de Flamete* ainsi qu'à *Grimalte y Gradissa* se situe dans un rapprochement phonique entre le nom de celle qui se présente comme l'auteur¹⁹⁶ des *Comptes amoureux*, Jeanne Flore, et celui de *Grimalte y Gradissa*, Juan de Flores¹⁹⁷ – qui figure également à plus d'un endroit dans *La Deplourable fin de Flamete*, rappelons-le –. De Juan de Flores à Jeanne Flore paraît se dessiner une transformation

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 541.

¹⁹⁶ L'identité de Jeanne Flore a été mise en question dans de nombreux articles et ouvrages. Parce que le nom « Jeanne Flore » ne figure pas dans les registres, ni n'est cité par ses contemporains, la critique s'est plu à y voir un pseudonyme pour une femme (voir M. Lazard, « Introduction », *Contes amoureux*, édité par G.-A. Pérouse, p. 32-37), un homme, ou un collectif d'auteurs (il s'agit de la thèse de R. Reynolds-Cornell, « De la Pugnition aux *Contes amoureux* », p. 159-170, mais également celle de Nancy Frelick, « Attribuer un sexe à Jeanne Flore », dans D. Desrosiers-Bonin et É. Viennot (dir.), *Actualité de Jeanne Flore*, p. 239-250) ou encore une entreprise de réécriture éditoriale (C. Longeon y voit la marque d'Étienne Dolet, « Du nouveau sur les *Comptes amoureux* », p. 610-613). C. M. Fay tente de faire le point sur ces hypothèses dans son article « Who was Jeanne Flore ? : Subversion and Silence in *Les Contes amoureux par madame Jeanne Flore* », p. 8-9. Voir également D. Desrosiers, « La réception critique des *Comptes amoureux* de Jeanne Flore », dans D. Desrosiers-Bonin et É. Viennot (dir.), *Actualité de Jeanne Flore*, p. 20-25. Nous éviterons toutefois cette question dans ce mémoire, puisque celle-ci nous paraît insoluble faute de preuves supplémentaires et son importance ne nous semble pas de premier plan afin de tirer des conclusions ici. D'ailleurs, comme l'écrit K. D. Peebles dans l'introduction de son édition (bilingue) des *Comptes amoureux*, la paternité d'une œuvre ne relève pas nécessairement d'un individu : l'anonymat, l'écriture collective ou l'ambiguïté autour du nom de l'écrivain ne sont que des conventions supplémentaires courantes dans le milieu du livre (« The Other Voice » dans J. Flore, *Tales and trials of love, Concerning Venus's Punishment of Those Who Scorn True Love and Denounce Cupid's Sovereignty: A Bilingual Edition and Study*, p. 5). Nous prendrons donc l'ouvrage tel qu'il se présente, c'est-à-dire comme l'œuvre d'une femme, sans récuser aucune hypothèse de pseudonymie, de collaboration ou de réécriture. Sur les œuvres présentées comme féminines, nous renvoyons au premier chapitre de l'ouvrage de L. L. Chang, *Into Print. The Production of Female Authorship in Early Modern France*, (« Wagering on Women : Printers, Writers, and the Value of Female Authorship », p. 26-61).

¹⁹⁷ Ce rapprochement est fait par B. Matulka, *The Novels of Juan de Flores*, p. 198 ; R. Reynolds-Cornell dans son introduction à son édition des contes, *Contes amoureux*, p. 14 ; M. Huchon, *Louise Labé, une créature de papier*, p. 68 ; M. Clément, « Co-élaborations à Lyon entre 1532 et 1542 », p. 38 ; S.-E. Lambert, *La singularité de la prose mythologique de Madame Flore dans La Pugnition de l'amour contempné (1540)*, p. 109.

en deux temps : francisation, d'abord, puis inversion générique (au sens de *gender*) par un passage du masculin au féminin. Par un effet de miroir, cette double transformation peut se voir dans les textes mêmes : par le passage de l'espagnol au français à partir de la traduction effectuée par Maurice Scève et par un renversement du sexe du narrateur. En effet, si la narration était assurée par un Juan de Flores « changeant son nom en Grimalte », et donc offrant une parole majoritairement masculine dans *Grimalte y Gradissa*, elle est pratiquement exclusivement féminine dans les *Comptes amoureux*, du moins du point de vue de la *cornice*¹⁹⁸.

Cette relation de paronymie (Juan de Flores/Jeanne Flore) place les deux ouvrages sous une nouvelle lumière, et les éléments soulignés précédemment nous invitent à qualifier cette relation intertextuelle en utilisant le terme genettien de « transexuation¹⁹⁹ », c'est-à-dire lorsqu'un personnage change de sexe par rapport à l'hypotexte. En l'occurrence, il s'agit d'une transexuation majeure dans le cas qui nous importe puisqu'elle implique nuls autres que les narrateurs et que celle-ci se répercute dans l'œuvre entière, en touchant la conception de l'amour qui en est au cœur. Selon Genette, « [l]es transexuations les plus intéressantes sont [...] celles où le changement de sexe suffit à renverser, parfois en la ridiculisant, toute la thématique de l'hypotexte²⁰⁰ ». C'est ce qui se produit, selon nous, dans les *Comptes amoureux*. Reste à voir le traitement de ce renversement thématique et si celui donne lieu à une certaine « ridiculisation », laquelle pourrait nous permettre de parler de parodie.

¹⁹⁸ En fait, une seule intervention masculine a lieu dans le cadre narratif, lorsque de jeunes lyonnais viennent rejoindre les devisantes, et celle-ci se résume à : « Certes de vostre bon vouloir, madame, nous vous remercions : et attendu la bonne chiere que nous faictes, voluntiers obeyrons à vos gentilz et gracieux desirs, et des belles dames vos hostesses qui sont icy presentes. Si ne nous despartirons de vostre maison sinon soubz le vostre et le leur congé : pource allons ou il vous plaira » (CA LXVIr°).

¹⁹⁹ G. Genette, *Palimpsestes*, p. 423.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 424.

2.4.3 Un texte ironique

À première vue, le péri-texte des *Comptes* reste assez mystérieux, ne s'identifiant pas proprement comme parodie. Toutefois, il présente une composante ironique qui a été soulevée par la critique. En effet, si dans l'épître Jeanne Flore s'adresse à sa cousine Minerve, présentant la mise à l'écrit de contes « racomptez en vostre compaignie à ces vendanges dernieres, ou estoient nos bonnes cousines et amyès » (CA IIr^o), le texte se clôt par un poème épilodal²⁰¹ dans lequel Jeanne Flore revient sur les motifs de sa narration en formulant un avertissement au lecteur :

Jeanne Flore au lecteur.

Madame Fusque aiant fourny son compte
 Damour, lequel pour les cœurs endurciz dompte,
 Je tay voulu pour la co[n]clusion
 Bien advertir que tout ce, est fiction
 De poésie. Et pource donc ne gloses
 Point aultrement en mon œuvre les choses,
 Quelles ne sont à mon desavantaige.

Je blasme icy limpareil mariaige :
 Aussi de vray est il bien à blamer :
 Quand il en vient ung fruit tant fort amer
 Que le solas, par la disconvenance
 Des Mariez, se tourne en desplaisance. (CA LXXXIIIv^o)

Cette déclaration est étonnante en ce qu'elle brise le pacte de lecture établi au début de l'œuvre. Ce basculement, renvoi à la fiction remettant en doute tout ce qui précède, n'est toutefois pas surprenant si l'on prend en compte le recueil en entier. C'est ce qui sera fait dans le prochain chapitre, qui nous amènera à voir de façon détaillée les *Comptes amoureux* et à les comparer à *La Deplourable fin de Flamete*.

²⁰¹ Voir entre autres, sur ces derniers vers et leur composante ironique, C. H. Winn, « Les *Comptes amoureux* : un texte-écho », p. 107 ; R. Reynolds-Cornell, « De la *Pugnition* aux *Contes amoureux* », p. 169 ; C. M. Fay, « Who Was Jeanne Flore ? : Subversion and Silence in *Les Contes amoureux par Madame Jeanne Flore* », p. 19 ; É. Viennot, « Les *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore* (v. 1540) : discours 'libérés', discours libertins, discours masculins », p. 5.

CHAPITRE III. PRENDRE À REVERS : ÉLÉMENTS PARODIQUES DE LA DEPLOURABLE FIN DE
FLAMETE DANS LES COMPTES AMOUREUX

*Or ça : le livre de Flammette,
Formosum pastor, Celestine,
Tout cela est bonne doctrine,
Et n'y a rien de deffendu.*

Clément Marot, *Épître XLIII*

Comportant des références non seulement au *Décameron* et à la *Fiammetta*, mais empruntant aussi à des œuvres aussi variées que le *Mambriano*, le *Songe de Poliphile*, *Ysaïe le Triste* ou les *Métamorphoses*, les *Comptes amoureux* présentent une riche panoplie d'hypotextes²⁰². Comme nous l'avons présenté au chapitre précédent, ce texte apparaît comme l'ultime escale d'un itinéraire intertextuel qui, passant de la continuation à la transformation textuelles et cheminant de l'Italie vers l'Espagne, trouve un terme à Lyon. Michèle Clément formule également cette hypothèse dans son article sur les coélaborations à Lyon à l'époque :

Les Contes amoureux de Jeanne Flore pourraient être l'exemple abouti de cette co-élaboration, largement entamée dix ans plus tôt avec la correction de la première traduction de *Flamette*, continuée avec la traduction de Juan de Florès, avec le travail sur les *Angoysses douloureuses*²⁰³. *Les Contes amoureux*, au bout de la chaîne des textes, fonctionnent comme un exercice d'école qui consiste à inverser exactement la perspective des récits précédents : engager à « suivre folle amour », ce contre quoi mettaient en garde tous les récits précédents, en le nommant « vray amour » grâce à un magnifique et très déstabilisant retournement rhétorique.²⁰⁴

²⁰² Sur la question des hypotextes des *Comptes amoureux*, voir entre autres L. Doyle Gates, "Soubz umbrage de passetemps" : *Women's Storytelling in the Evangiles des Quenouilles, the Comptes amoureux de Jeanne Flore and the Heptameron*, p. 71-75.

²⁰³ Faute d'espace nécessaire, nous n'avons pas inclus dans ce mémoire d'étude spécifique des *Angoysses douloureuses procédant d'amour* d'Hélisenne de Crenne (c. 1540), une autre fiction sentimentale posant les mêmes questions que celles qui nous intéressent ici (M. Clément en fait un des textes permettant de comprendre le réseau de coélaborations lyonnaises dans son article « Co-élaborations à Lyon entre 1532 et 1542 », p. 35-44, avec la *Fiammetta*, la *Deplourable fin de Flamete* et les *Comptes amoureux*). Nous recommandons toutefois une étude en profondeur de ces textes à la lumière les uns des autres comme le fait M. Clément dans son article.

²⁰⁴ M. Clément, « Co-élaborations à Lyon entre 1532 et 1542 », p. 42-43.

Le texte de Jeanne Flore, ainsi au « bout de la chaîne des textes », se fait éponge d'influences et condensé d'une série de relations intertextuelles. Cette intertextualité se ressent également dans la forme qu'il adopte, le recueil, et par le nombre de voix qui s'y font entendre, deux éléments qui nous invitent à traiter ce texte sous l'aspect de la « bigarrure ». Nous nous rapportons à ce sujet aux mots de Frank Lestringant : « [l]e scandale de la bigarrure, en effet, c'est qu'elle confond structure et figure²⁰⁵ ». En l'occurrence, dans les *Comptes*, les propos, dans leur *varietas*, se brouillent avec leurs propres contextes d'énonciation. Dans un texte bigarré, l'unité se retrouve, selon Estelle Ziercher, dans « la mise en scène de l'acte d'écriture et dans le jeu générique et intertextuel des références mises en œuvre²⁰⁶ ». Ce propos cerne bien, à notre avis, le cas des *Comptes* et de leur narratrice unique, qui rassemble les contes d'un point de vue « matériel » par la mise en scène de leur compilation et, d'un point de vue narratif, en offrant la continuité de sa voix du début à la fin du recueil. Cette bigarrure, ou, pour reprendre le terme de Gisèle Mathieu-Castellani, ce « bricolage²⁰⁷ », illustre assez bien les opérations de renversement, troncation et augmentation propres à la parodie selon Isabelle Arseneau²⁰⁸. Chapeautée par l'autorité d'une figure qui se remet elle-même en cause, comme nous l'avons montré dans l'analyse du poème épilodal de l'œuvre au chapitre précédent, cette construction bigarrée confirme notre hypothèse de voir dans les *Comptes amoureux* une dimension parodique. Celle-ci nous semble viser particulièrement *La Deplourable fin de Flamete*, non seulement par la paronymie liant Jeanne Flore à Juan de Flores, mais également en raison des poèmes liminaires et du retour à l'héritage boccacien présent dans les *Comptes amoureux*. C'est donc cette dimension qui sera explorée dans

²⁰⁵ F. Lestringant, « Bigarrures » dans F. Lestringant (dir.), *Contes et discours bigarrés*, p. 7.

²⁰⁶ E. Ziercher, « Les discours bigarrés, métamorphose ou continuation du récit humaniste », dans F. Lestringant (dir.), *Contes et discours bigarrés*, p. 23.

²⁰⁷ G. Mathieu-Castellani, « Des marques au masques », p. 4.

²⁰⁸ I. Arseneau, *Parodie et merveilleux*, p. 219-254.

le présent chapitre, d'abord par une comparaison détaillée des poèmes liminaires, ensuite par l'analyse du renversement du traitement de l'amour et de la visée parodique du discours des *Comptes*.

3.1 Analyse comparée des poèmes liminaires de *La Deplourable fin de Flamete* et des *Comptes amoureux*

Le péri-texte, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, est un lieu où se concentrent la visée d'une œuvre, sa filiation intertextuelle, et *a fortiori*, le cas échéant, son caractère parodique, de manière plus ou moins explicite. Dans les *Comptes amoureux*, c'est le poème liminaire adressé par Minerve (« cousine » de Jeanne Flore) aux dames amoureuses qui joue ce rôle. Nous en ferons donc l'analyse par rapport à celui que Maurice Scève ajoute à sa traduction de *Grimalte y Gradissa* et qui ouvre *La Deplourable fin de Flamete*.

Tableau 1 : Poèmes liminaires de *La Deplourable fin de Flamete* et des *Comptes amoureux*

<p>Bien paindre qui fait amour aveugle, Enfant, archier, pasle, maigre, volaige, Car en tirant ses amans il aveugle, Et plus que enfans les fait molz de couraige, 5 Pasles par cure, et maigres par grand raige, Plus inconstant que Pamphile au desert, Donc, o lecteur, celluy n'est pas bien saige Qui pour aimer est de son sens desert. (DF [a IIR^o])</p>	<p>Gardez vous bien du Vray amour offendre, Lequel nest pas comme on le painct, aveugle : Sinon en tant que les Cruelz aveugle, Qui nont le cueur entier, piteux et tendre. 5 Le voila ja tout prest de son arc tendre Contre qui nayme usant du malefice De Cruaulté : Doncques au saint service Damour vueillez de bon vouloir entendre. (CA [IR^o])</p>
--	--

Ce huitain de Scève, qui deviendra le dizain 37 de la *Délie*²⁰⁹, confirme une vision d'Amour²¹⁰ qui lui préexiste, et fait l'*ekphrasis* de cette « peinture²¹¹ », où le dieu est caractérisé principalement par sa condition d'aveugle. Michèle Clément relie cette description à celle que l'on retrouve au sixième chapitre de la *Fiammetta*²¹², ce qui permet d'autant plus d'inscrire le texte dans la vague du boccacisme.

Notons d'ailleurs que Scève insiste sur le caractère aveugle d'Amour dans sa traduction. En effet, *La Deplourable fin de Flamete* présente cette leçon : « O adolescent aveugle Cupido, pourquoy rompiz tu les lictz nuptialz par souillez vices? » (DF [VIIIv^o]), alors que *Grimalte y Gradissa* ne fait pas la moindre référence à Amour à cet endroit : « *O lechos maritales maculados con tal vicio*²¹³ » (GG XLIIIr^o). Cette intervention de Scève fait directement écho au poème liminaire et l'ajout de la mention de Cupidon – non sans sa caractéristique propre, devenant une

²⁰⁹ Nous reproduisons ici ce poème, pour en montrer les modifications :

Bien paindre sceut, qui fait Amour aveugle,
 Enfant, Archier, pasle, maigre, volage :
 Car en tirant ses Amans il aveugle,
 Amolissant, comme enfantz, leur courage :
 Pasle par cure, et maigres par grand rage :
 Plus inconstans, que l'Autumne, ou Printemps.
 Aussi, ô Dieu, en noz cœurs tu estens
 L'amour par l'Or plaisant, chault, attractif,
 Et par le Plomb tu nous rendz mal contentz,
 Comme mol, froid, pesant, et restraintif.

Scève reprend en effet les six premiers vers presque sans modifications et y ajoute un quatrain qui change la visée du poème : sans plus adopter de ton didactique, c'est une description qui prend le relais. Cette comparaison permet en outre de rendre compte des particularités du huitain, en tant que faisant partie du péri-texte. M. Scève, *Délie, objet de plus haulte vertu*, p. 21.

²¹⁰ Nous nous permettons d'ajouter la majuscule pour rendre compte de la personnification dont il est question dans les poèmes de Scève et de Flore, ce qui nous est d'autant plus autorisé au vu de l'état du poème tel qu'il apparaît dans *Délie* (voir la note précédente). Amour fait ici bien entendu référence au dieu Amour, Cupidon.

²¹¹ Voir le vers 1.

²¹² M. Clément (« Co-élaborations à Lyon », p. 42) cite la traduction de la *Fiammetta* dans l'édition de Nourry (1532, f. 86) :

Il s'esbat de son arc et gette ses flesches sans y regarder, et sans aucune pourvoyance comme l'on veoit tous les jours, et doibt l'on congnoistre sa manière et façon par plusieurs exemples infinies et manifestes et ne doibt aucun mal dire de luy ni se douloir de chose qui adviengne. Car il est enfant lascif, tout nud, aveugle, vollant et tournoyant ça et là et ne scait où.

²¹³ Traduction libre : « O lits conjugaux souillés par ce vice ».

quasi-épithète homérique – permet de dégager que la conception amoureuse²¹⁴ exprimée dans le poème porte bien le sceau de la subjectivité scévienne.

Amour rend donc, selon Scève, les amants à son image : rendus aveugles (v. 3), ils retournent en enfance (v. 4) et deviennent pâles et maigres (v. 5). Scève met l'accent sur une dimension corporelle qui rappelle le désœuvrement physique de Fiammetta tel que décrit par Boccace. Scève exemplifie cette assertion en comparant l'inconstance d'Amour à celle de Pamphile au désert et préfigure de cette façon la fin du texte qu'il introduit. Cette démonstration assez tragique se clôt par un avertissement, fort général, à la sagesse adressée au lecteur, où aimer se fait synonyme de perdre la raison.

Le huitain de Flore adopte dès les premiers vers le ton de la réplique, puisqu'il entreprend de « dé-peindre » un portrait de l'Amour tel qu'il préexiste (celui également évoqué par Scève, croyons-nous). Davantage, le renversement se situe dans le qualificatif « Vray » précédant « Amour » (v. 1) qui, emphatique, entend rétablir une vérité perdue. Non seulement Flore utilise la même variante orthographique du verbe « peindre », mais la phrase adopte une construction grammaticale similaire à celle de Scève, où le mot « aveugle » se retrouve une première fois comme adjectif, en position d'attribut de l'objet. Le troisième vers commence avec une conjonction, qui dans le cas de Scève a une vocation explicative (*car*) et, dans le cas de Flore, annonce un contre-argument (*sinon*). Ce parallélisme se rapporte de la même façon à la fin du

²¹⁴ B. Matulka décrit ainsi la conception amoureuse véhiculée par le texte de Juan de Flores (*The Novels of Juan de Flores and Their European Diffusion*, p. 325) :

Rather than Ovidian sensuality and worldly wisdom, or an artificial “amour Courtois” – that combination of Troubadour preciousness and pseudo-Ovidian pedantry –, Juan de Flores adopted [...] a religious, tragic and yet chivalresque-sentimental ideal of love. Sacrifice, submission and suffering there seem constantly burning like lamps before some sanctuary to a cruel Divinity.

Traduction libre : « Au lieu de la sensualité ovidienne et de la sagesse mondaine, ou d'un artificiel “amour Courtois” – cette combinaison de la préciosité des troubadours et de la pédanterie pseudo-ovidienne – Juan de Flores adopte un idéal de l'amour religieux et tragique, bien que chevaleresque et sentimental. Le sacrifice, la soumission et la souffrance sont comme des flambeaux constamment allumés devant le sanctuaire d'une cruelle divinité. »

vers, qui montre une répétition du terme « aveugle », troisième personne du singulier du verbe *aveugler* à l'indicatif présent cette fois. Ici pourtant, les cibles des tirs d'Amour s'opposent : les « Cruelz » de l'un répondent aux « amans » de l'autre, sans compter que leur insertion au centre du vers a pour effet d'accentuer ce renversement. Le poème de Flore, décrivant ensuite par la négative ces « Cruelz », peint son propre tableau des amants : ils ont « le cœur entier », sont « piteux » et « tendre[s] » (v. 4). Ces caractéristiques ne sont pas sans rappeler celles qu'utilise Scève, mais dont les connotations négatives se renversent par l'usage de termes positifs : les « enfans » sont ceux qui ont le cœur entier et la « mollesse de couraige » correspond sans doute à la pitié et la tendresse. La fin du huitain se construit de la même manière que chez Scève, avec une proposition conclusive introduite par la conjonction « donc » et adressée au lecteur (même si cette interpellation n'est pas aussi explicite que chez Scève ; c'est ce qu'indique l'impératif présent « vueillez »). Celle-ci met à jour la visée morale de l'œuvre, s'inscrivant, pour la peine, comme un revirement face à celle donnée par Scève, puisqu'elle invite à se mettre au « saint²¹⁵ service d'Amour » (v. 7-8).

Si l'on se réfère aux catégories d'Isabelle Arseneau²¹⁶, ce n'est pas l'augmentation ou la troncation qui permettrait d'illustrer par la parodie le lien entre ces deux poèmes. Leur forme diffère en ce sens légèrement : les schémas rimiques sont ainsi de décasyllabes aux rimes croisées pour Scève et d'hendécasyllabes aux rimes embrassées pour Flore²¹⁷. On remarque plutôt le procédé d'inversion ou de retournement. Tandis que pour Scève, aimer signifie être *desservi* de

²¹⁵ S.-E. Lambert relève que cette épithète se retrouve également au premier vers du huitain tel qu'il se présente dans le premier état du texte, *La pugnition de l'amour contempné* : « Gardez vous bien du Saint Amour offendre » (J. Flore, *La pugnition de l'amour contempné*, n. p. [1]). Voir S.-E. Lambert, *La singularité de la prose mythologique*, p. 8.

²¹⁶ I. Arseneau, *Parodie et merveilleux*, p. 219-254.

²¹⁷ Le choix de l'hendécasyllabe dans le huitain de Jeanne Flore rappelle la forme de l'*ottava rima* (bien que le schéma rimique de Jeanne Flore ne corresponde pas exactement avec la forme commune de l'*ottava rima* en *abababcc*) adoptée par Boccace dans son *Filostrato* et sa *Teseida*, ainsi que par d'autres auteurs italiens dans des textes héroï-comiques comme le fait l'Arioste dans son *Roland furieux*.

son sens, accentuant le rôle passif de l'amant, chez Flore, aimer relève d'un choix délibéré et donc essentiellement actif, celui de s'*asservir* au dieu amour. Ce faisant, toute la question du rapport à l'amour réside dans l'opposition que ce constat génère, entre activité et passivité, raison et déraison.

Plus encore, le renversement est thématiqué par ces deux huitains, en ce qu'il se retrouve au sein du débat. Chez Scève, si Amour aveugle tire ses sagettes sur les amants les rendant à son image et dépourvus de raison, chez Flore, au contraire, la clairvoyance d'Amour lui permet de choisir ses cibles et d'user de cruauté envers les cruels. On retrouve ce même type de renversement au cœur du huitain liminaire qui prélude aux *Angoysses amoureuses*²¹⁸, où Hélienne sert « Aux lisantes » l'avertissement suivant : « Soyez toujours sur vostre garde,/ Car tel veult prendre, qui est pris.²¹⁹ ». Ce procédé d'inversion prend en fait racine dans la démonstration se trouvant dans les poèmes préliminaires, bâtis à l'aide de prémisses et d'une conclusion.

Quasi syllogistiques, ces poèmes synthétisent la finalité morale du texte : ils visent à en annoncer la vérité²²⁰. Ce point de vue confirme d'autant plus l'aspect performatif et la tendance prescriptive²²¹ du discours préfaciel. À ce sujet, François Rigolot cite les propos de Henri

²¹⁸ M. Clément place en regard les trois huitains liminaires de *La Deplorable fin de Flamete*, des *Angoysses douloureuse* et des *Comptes amoureux* en annexe à son article « Co-élaborations à Lyon entre 1532 et 1542 », p. 44. Malgré un certain nombre de ressemblances, celui d'Hélienne ne semble pas répondre à celui de Scève autant que celui de Jeanne Flore. Voir le huitain entier d'Hélienne à la note suivante.

²¹⁹ Voici le huitain complet :

Dames dhonneur et belles nymphes
 Pleines de vertus et douceur,
 Qui contemplez les paranympes,
 Du regard, des cueurs ravisseur,
 Larchier non voyant, et mal seur,
 Vous picquera, prenez y garde.
 Soyez tousjours sur vostre garde,
 Car tel veult prendre, qui est pris.
 Je vous serviray davantgarde
 A mes despens, dommage et pris.

Hélienne de Crenne, *Angoysses amoureuses qui procedent d'amour*, n.p.

²²⁰ Voir F. Rigolot, qui souligne, ce faisant, le paradoxe entre une préface qui se veut univoque et un texte pouvant susciter différentes interprétations : « *praefatio mendax* » (« La préface à la Renaissance », p. 122-123).

²²¹ Voir *ibid.*, p. 122.

Mitterrand qui « montre que la préface porte tous les traits *performatifs* du discours : abondance des déictiques et des modalisateurs, grammaire de l'énonciation, réceptacle de l'idéologie²²² ». En effet, tous ces éléments se retrouvent dans les deux poèmes que nous examinons²²³.

Cependant, si leur construction est parallèle, leur rôle identique et que le second répond au premier, qu'en est-il du point de vue du genre de leurs auteurs ? Selon François Rigolot, « la préface de la Renaissance serait un genre codé différemment selon le sexe de l'auteur²²⁴ », entendant un destinataire différent et donc, nécessairement, une préface qui se distingue génériquement (au sens de *gender*). Écrite de la main d'une femme (ou présentée ainsi, rappelons-nous de la *Fiammetta*), la préface viserait à

susciter la présence, dans l'urgence d'une situation existentielle, d'interlocutrices compréhensives qui sauront prodiguer à la voix fragile qui ose parler "ceste douce aymable sympathie" qui peut la reconforter et lui donner sa légitimité. Nous sommes, en fait, aux antipodes aussi bien des stratégies de la cité des hommes que de celles de la *Cité des Dames* : il n'est plus besoin de proposer un *De claris mulieribus* distant et grandiose pour justifier son écriture quand c'est à l'intimité du cœur que l'on ose confier sa "recherche en sororité".²²⁵

Un tel examen des liminaires permet de comparer celui des *Comptes amoureux* (surtout l'épître) à celui de la *Fiammetta* dans leur recherche commune d'un auditoire bienveillant. Toutefois, ce n'est pas quelque chose de marqué dans les poèmes examinés ici et bien que l'adresse soit différente (« au lecteur » pour Scève et « aux dames amoureuses » pour Flore), le poème épilogal de Flore adressé au lecteur nous empêche de conclure à une différenciation générique des préfaces à partir du seul examen des poèmes.

²²² F. Rigolot renvoie en effet au « Discours préfaciel », dans G. Folconer et H. Mitterrand (dir.), *La lecture sociocritique du texte romanesque*, p 3-13 et à H. Mitterrand, « La préface et ses lois, avant-propos romantiques », p. 21-34. *Ibid.*, p. 123, note 6.

²²³ Peut-être dans une proportion plus faible qu'à l'intérieur des épîtres, qui sont davantage susceptibles de mériter le titre de véritables préfaces, mais nous pourrions avancer pour expliquer ce fait que la prose, par opposition au vers, permet aux auteurs davantage de flexibilité quant à cet aspect performatif.

²²⁴ F. Rigolot, « La préface à la Renaissance », p. 124.

²²⁵ *Ibid.*, p. 134.

Même si la généricité de *La Deplourable fin de Flamete* n'est pas explicitement déclinée, tout porte à croire que le narrateur du poème liminaire est masculin, non seulement parce toutes les autres autorités narratives du volume le sont, mais aussi parce qu'il s'agit d'une valeur par défaut. L'identification féminine se parant d'une rhétorique particulière, son absence révélerait dès lors un point de vue masculin. Souvent sur le ton de la modestie féminine, comme l'est l'épître des *Comptes*, la rhétorique préfacielle d'une œuvre féminine est expliquée par François Rigolot : « Face aux présuppositions généralement défavorables qui accueillent l'œuvre d'une femme (ou présentée par une femme), l'appareil liminaire tend à désamorcer la censure en se cherchant une approbation collective qui lui donne une apparence de légitimité²²⁶ ». Quant au poème des *Comptes*, il se pose d'emblée comme issue d'une plume féminine, puisqu'il est surmonté de la mention « Madame EGINE Minerve aux nobles dames amoureuses » (CA [I]v^o)²²⁷.

Ainsi, l'inversion générique du narrateur des poèmes liminaires de *La Deplourable fin de Flamete* et des *Comptes amoureux* est confirmée et elle concorde avec un renversement de la perception des cibles des flèches – et donc du rôle – d'Amour, mais aussi par extension de l'attitude à l'égard de l'amour que devraient adopter les lecteurs des deux ouvrages. La présence de ces inversions dans les poèmes préfaciels nous fait pencher vers l'hypothèse selon laquelle les *Comptes amoureux* seraient une parodie de *La Deplourable fin de Flamete*. Cerner comment se traduit ce renversement de la conception de l'amour à plus grande échelle devrait permettre de confirmer cette interprétation.

²²⁶ *Ibid.*, p. 134.

²²⁷ M. Clément fait de cette adresse une particularité lyonnaise : « cette inscription d'un lectorat féminin [...] est l'indice d'une volonté d'un redéploiement du champ littéraire dans les années 1530-1550 à Lyon. Il s'agit, via cette adresse, par le biais du lecteur inscrit (en l'occurrence d'une lectrice), de modifier progressivement un horizon d'attente en intégrant d'abord les femmes dans le processus de réception, pour les intégrer ultérieurement dans le processus de création. » (« Comment un nouveau champ littéraire est créé à Lyon : "en donnant lieu à la main féminine" (1530-1555) », dans M. Clément et J. Incardona (dir.), *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance (1520-1560)*, p. 20).

3.2 Amour, aveugle ? : traitement thématique de l'amour

Cupidon n'est pas aveugle dans les représentations classiques. Cet attribut se développe dès le Moyen-Âge pour donner lieu à la Renaissance à une double représentation d'Amour. Erwin Panofsky situe l'aboutissement de cette pseudomorphose durant les Trecento et Quattrocento italiens : « Alors Cupidon, en conservant son sexe, mais en prenant une taille enfantine, perdit ses vêtements et devint ainsi le populaire *garzone* ou *putto* de l'art de la Renaissance et l'art baroque, pour assurer à nouveau, mise à part sa cécité toute récente, l'aspect du *puer alatus* classique²²⁸ ». Aveugle, ses yeux maintenant revêtus d'un bandeau, cette représentation concurrence l'image d'un Amour voyant. Cette différence est significative, puisqu'elle synthétise la dualité du dieu. Sans demi-mesure, son aveuglement le confine au « mauvais côté du monde moral²²⁹ ». En effet, la cécité est perçue négativement, au point de n'y voir, de là au péché, qu'un pas²³⁰. Le simple bandeau couvrant les yeux de Cupidon représente un symbole aux répercussions si fortes que, par sa présence ou son absence, il opère un basculement antithétique de l'interprétation intégrale de l'image, depuis une personnification de l'Amour divin à celle de la Sensualité, et vice-versa²³¹. Ce Cupidon bicéphale intègre deux conceptions opposées de l'amour, qui ont en réalité d'amples échos.

²²⁸ E. Panofsky, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, p. 170-171.

²²⁹ *Ibid.*, p. 165.

²³⁰ E. Panofsky cite le dictionnaire du moraliste médiéval Petrus Berchorius, sous l'entrée « *Cecus, Cecitas* » : « *Nota quod cecitas est privatio visus, unde cecitas dicit mihi proprie aliquid negativum et nihil positivum [...] Nota igitur generaliter per cecum intelligitur peccator* » (*ibid.*, p. 165). Traduction libre : « La cécité est la privation de la vue, où la cécité suggère du négatif et rien de positif [...] En effet, par aveugle il est généralement entendu pécheur ».

²³¹ *Ibid.*, p. 177.

3.2.1 Les *Comptes amoureux* dans le contexte de la Querelle des femmes

Effectivement, l'amour se place au cœur d'un débat qui anime la société française au moment de la parution des *Comptes amoureux*. Celui-ci, intitulé *a posteriori* la Querelle des femmes²³², consiste en réalité en une vaste polémique sur la place et le rôle des femmes dans la société. Bien qu'elle traite vigoureusement de la question amoureuse, elle s'étend aux domaines les plus divers, tels que l'éducation, le savoir, le pouvoir ou encore la religion, et s'étire depuis le Moyen-Âge jusqu'au XX^e siècle. Citons comme premiers écrits à attiser cette querelle le *De Amore* d'André le Chapelain, le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et Jean de Meung, ainsi que *Le Dit de la Rose* et le *Livre du Duc des vrais amans* de Christine de Pizan²³³.

Cette Querelle, autant par sa durée que par son étendue, se caractérise également par la diversité des opinions et des points de vue exprimés. Joan Kelly-Gadol évalue son étendue dans un article intitulé « Did Women Have a Renaissance ? » :

*Ideas about the relation of the sexes range from a relatively complementary sense of sex roles in literature dealing with courtly manners, love, and education, to patriarchal conceptions in writings on marriage and the family, to a fairly equal presentation of sex roles in early Utopian social theory.*²³⁴

Il demeure que, pendant la Renaissance, les considérations dominantes sur la conception de la femme²³⁵ reprennent celles de l'amour courtois. À propos de cette continuité entre le Moyen-Âge

²³² Pour une synthèse de cette querelle, de ses enjeux et de son historiographie, voir A. Dubois-Nayt, N. Dufournaud et A. Paupert, « Revisiter la Querelle des femmes : retour aux origines » dans A. Dubois-Nayt, N. Dufournaud et A. Paupert (dir.), *Revisiter la « querelle des femmes ». Discours sur l'égalité/inégalité des sexes, de 1400 à 1600*, p. 7-19 et É. Viennot, « Revisiter la "querelle des femmes" : mais de quoi parle-t-on ? », p. 7-27.

²³³ Ces textes de Christine s'inscrivent dans le cadre du Débat du *Roman de la Rose*, qui soulève les questions du rôle de la femme dans la société médiévale en prenant comme point de départ le *Roman de la Rose*. Voir par exemple à ce sujet l'article de V. Greene, « Le débat sur le *Roman de la Rose* : comme document d'histoire littéraire et morale », p. 297-311.

²³⁴ J. Kelly-Gadol, « Did Women Have a Renaissance ? », p. 177. Traduction libre : « Les opinions à propos de la relation entre les sexes diffèrent d'une conception des rôles sexuels dans la littérature relativement complémentaire, en lien avec les codes courtois, l'amour et l'éducation, à des conceptions patriarcales présentes dans des textes portant sur le mariage et la famille, ou encore à une présentation plutôt égalitaire des modèles génériques préfigurant le socialisme utopique ».

²³⁵ Les exceptions de Boccace et de l'Arioste citées par J. Kelly-Gadol ne sont pas sans échos dans cette étude et confirment la singularité de l'œuvre boccacienne et de ses héritiers (*ibid.*, p. 177).

et la Renaissance, Joan Kelly-Gadol statue en effet que « *there was no renaissance for women – at least, not during the Renaissance*²³⁶ ». La femme apparaît ainsi dans sa relation par rapport à l'homme comme dépendante et dominée, et la chasteté y est établie comme norme et valeur. Cette mise en valeur de la chasteté connaît un regain de popularité par rapport au Moyen-Âge dans les cours renaissantes, particulièrement italiennes, au sein desquelles les femmes subissent une relative perte de pouvoir et où les institutions ne peuvent supporter la sexualité adultère dérivant des codes courtois²³⁷. Découle de cette pérennité de l'amour courtois, revalorisé par le néo-platonisme ficinien, et de l'importance de la chasteté, une conception de la femme idéalisée et de l'amour anti-matrimonial. Celle-ci est largement problématique du point de vue de la femme, puisqu'elle mène irrémédiablement à un constat d'échec. D'une part, l'idéal féminin est par définition impossible à incarner et, d'autre part, les relations amoureuses ne sont pas productives (ou bien elles sont à l'intérieur du mariage, et évacuent la valeur de chasteté, ou bien elles sont hors-mariage et demeurent platoniques).

Cette conception de l'amour impossible s'illustre largement dans les œuvres littéraires, *a fortiori* dans les œuvres à l'étude dans ce mémoire, les rassemblant par le fait même. Fiammetta ouvre le bal des amours douloureux, en constatant le double échec de son mariage et de sa relation extra-conjugale. Cet insuccès motive l'aventure de Grimalte, mais lui aussi se retrouve incapable d'éviter que l'histoire de Pamphilo et Fiometa ne connaisse une fin tragique et de mener à bien sa propre relation amoureuse. Plus étonnamment peut-être, dans les *Comptes amoureux*, malgré la morale univoque qui pousse les femmes à aimer, les mariages se démaillent mais ne se célèbrent pas. Dans les contes narrés par les devisantes, les dames amoureuses Rosemonde, Méridienne,

²³⁶ *Ibid.*, p. 176. Traduction libre : « Il n'y a pas eu de renaissance pour la femme, du moins pas durant la Renaissance ».

²³⁷ *Ibid.*, p. 193.

Echo, la fille de Sire Paulo Traversier, Fleurdelise, Daurine et la duchesse de Roussillon partagent un amour qui est systématiquement problématique. Le « Vray amour » dont parle Jeanne Flore ne se comprend ainsi en tant qu'idéal et inatteignable.

De semblable façon, Castiglione tente dans son *Corteggiano* de rétablir le lien entre l'amour et le mariage, dans le sens où « *love in the usual emotional and sexual sense must lead to marriage and be confined to it – for women that is. [...] If the ideal court lady loves, she should love someone whom she can marry.*²³⁸ » Rapprocher l'amour et le mariage mène au développement de la double norme évoquée ci-dessus : d'un côté, la chasteté, et de l'autre, l'amour marital. Cette morale se rapproche ainsi beaucoup de celle des *Comptes*, qui pousse à aimer tout en blâmant l'« impareil mariaige » (CA LXXXIIIv^o).

Cette ressemblance n'est sans doute pas de l'ordre du hasard. Elle fait coïncider en effet la parution des *Comptes* avec la réception du *Corteggiano*, dont la première traduction paraît en France en 1537 et qui fait la promotion de la conception néo-platonicienne de l'amour héritée de Ficin. Celle-ci aura un impact majeur dans la Querelle des femmes en déclenchant l'épisode de la Querelle des amies²³⁹. Celle-ci, qui s'étend entre 1537 et 1545²⁴⁰, voit s'enchaîner des publications traitant de la parfaite attitude à adopter par la dame de cour, l'« amie », donnant son nom à la querelle. Parmi ces ouvrages qui débattent de la conception platonicienne de l'amour, il y a lieu

²³⁸ *Ibid.*, p. 191. Traduction libre : « l'amour, dans la conception émotionnelle et sexuelle usuelle, doit mener au mariage et s'y astreindre – pour les femmes, cela dit –. Si la dame de cour idéale aime, elle doit aimer un homme qu'elle peut marier. »

²³⁹ M. Bernard évoque deux autres causes d'éclatement de la querelle, qu'elle situe également en 1537 : la publication de *La Victoire et triumphe d'Argent contre Cupido, dieu d'amours, naguieres vaincu dedans Paris*, écrit par Almaque Papillon, et une réplique de Charles Fontaine par *Responce faicte à l'encontre d'un petit livre intitulé le Triumphe* (« Querelle des amies », sur *Banque de données AGON*, <http://base-agon.paris-sorbonne.fr/querelles/querelle-des-amies#>, page consultée le 4 janvier 2018). Sans trancher, nous comprendrons cette diversité d'éléments déclencheurs comme le signe d'un climat propice au commencement de la querelle. Voir aussi à ce sujet B. Alonso, *Louise Labé ou la lyre humaniste : écriture « féminine », écriture féministe*, p. 260.

²⁴⁰ M. Bernard, « Querelle des amies », sur *Banque de données AGON*, <http://base-agon.paris-sorbonne.fr/querelles/querelle-des-amies#>.

de compter l'*Amye de Court* de Bertrand de La Borderie (1542), la *Parfaicte Amye* d'Antoine Héroët (1542) et la *Contr'Amye de court* de Charles Fontaine (1543)²⁴¹. Cette querelle est donc contemporaine de la publication des *Comptes amoureux* et légèrement postérieure à celle de *La Deplourable fin de Flamete*. Sans surprise, on retrouve dans ces textes des *topoi* communs aux ouvrages qui sont l'objet de notre étude, dont le débat à savoir si Cupidon est, ou non, aveugle. De la même façon que dans les *Comptes* et *La Deplourable fin de Flamete*, la position adoptée concernant l'aveuglement de Cupidon indique, métonymiquement, la conception de l'amour développée par la suite. Par exemple, Almanque Papillon commence *Le Nouvel amour* (1543) par un huitain liminaire dont les premiers vers sont :

Pourquoy dit on les yeulx estre bendez
A Cupido qui dieu d'amours sapelle
S'il les avoit ouvers et desbendez
Ne pourroit pas estre nommé rebelle.²⁴²

Dans l'*Amye de Court* de La Borderie, on retrouve les plus étonnants vers suivants :

Je ne l'ay [Amour] point ne pour archer congneu,
Ne pour enfant qui soit aveugle ou nud,
Et de sentir ne fuz onques subiette
S'il brusle en flamme, ou s'il blesse en sargette.
Je croy le tout n'estre que poesie.²⁴³

Ce passage semble synthétiser toute la querelle et les positions développées dans les poèmes de Scève et de Flore, en en faisant²⁴⁴ un exercice d'école²⁴⁵.

²⁴¹ Au sujet de cette partie de la querelle des femmes, voir M. Angenot, *Les champions des femmes. Examen du discours sur la supériorité des femmes 1400-1800*, p. 32-34.

²⁴² A. Papillon, *Le nouvel amour*, dans *Les questions problématiques du pourquoi d'amours*, Alain Lotrian, Paris, 1543, n. p.

²⁴³ B. de la Borderie, *L'Amye de court*, Denys Janot, Paris, 1542, n. p.

²⁴⁴ Soulignons par le fait même la parenté avec le « tout ce, est fiction/ De poésie » (CA LXXXIIIv) florésien, que l'on retrouve dans le poème final des *Comptes*.

²⁴⁵ La Borderie exprime cette confusion au sujet des différentes représentations d'Amour. Le motif d'Amour aveugle, s'il était discriminant à l'origine, finit par perdre de sa signification, comme le souligne E. Panofsky : « La majorité des artistes de la Renaissance [...] commença à faire usage presque indifféremment du Cupidon aveugle et du Cupidon clairvoyant ». Il donne même l'exemple suivant : « Dans les illustrations des *Triumphes* de Pétrarque, les deux types se rencontrent au hasard » (*Essais d'iconologie* p. 177) et retrouve le même phénomène en comparant différentes éditions des *Emblemata* d'Alciat (voir le même ouvrage, p. 178).

L'*Amye de Court* et d'autres écrits ayant animé le débat, parmi lesquels on compte la *Contr'Amie de court* qui en est la réponse, sont ensuite rassemblés et publiés en 1547 par Jean de Tournes sous un seul titre : *Opuscules d'amour*²⁴⁶. Cette entreprise est à l'image de l'intensité que prend la Querelle des amies à Lyon, atteignant une telle ampleur que « la controverse entre les féministes et les antiféministes se conjugue avec une controverse entre poètes nationaux et poètes lyonnais²⁴⁷ ». En effet, la particularité du « [c]limat Lyonnais²⁴⁸ » en fait un centre de la publication féminine²⁴⁹ pendant le deuxième tiers du XVI^e siècle, autour du même éditeur Jean de Tournes, avec les publications des textes de Pernelle du Guillet, Marguerite de Navarre et Louise Labé, et de l'imprimeur-libraire Denys de Harsy, qui publie Jeanne Flore et Hélienne de Crenne²⁵⁰. Celles-ci ne mènent pas seules leur entreprise, mais s'entourent d'un certain nombre d'apologistes, comme ceux qui accompagnent de leurs écrits la publication des *Rymes* de Pernelle du Guillet (1545). Antoine Du Moulin y signe une épître²⁵¹ préliminaire, et Maurice Scève et Jean de Vauzelles des épitaphes qui terminent le volume²⁵². S'il demeure que s'exprime, et signe, une voix féminine, ces interventions masculines agissent comme garants – nécessaires, peut-être – de la valeur du texte de Pernelle en occupant tout l'espace péritextuel.

²⁴⁶ A. Héroët, *et al.*, *Opuscules d'amour*, Jean de Tournes, Lyon, 1547, p. 112.

²⁴⁷ B. Alonso, *Louise Labé ou la lyre humaniste : écriture « féminine », écriture féministe*, p. 263.

²⁴⁸ A. Du Moulin, « Épître », dans Pernelle du Guillet, *Rymes*, p. 5.

²⁴⁹ Au sujet des publications féminines, et particulièrement de l'influence de l'imprimerie, voir É. Viennot, « Ce que l'imprimerie changea pour les femmes », p. 15-17.

²⁵⁰ M. Clément, « Comment un nouveau champ littéraire est créé à Lyon : "en donnant lieu à la main féminine" (1530-1555) », dans M. Clément et J. Incardona (dir.), *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance (1520-1560)*, p. 17-18.

²⁵¹ L'épître d'Antoine Du Moulin contient un vif incitatif aux femmes à s'adonner aux lettres : « Et quand ce ne seroit, quelles pourront inciter quelcune de vous, ou d'ailleurs, et l'animer aux lettres, pour participer de ce grand et immortel los, que les Dames d'Italie se sont aujourd'hui acquis, et tellement, que par leurs divins escriptz elles ternissent le lustre de maintz hommes doctz et comme en France semblablement tant de honnestes et vertueuses Dames, et Damoiselles s'y adonnent avec une grande expectation de leur perpetuelle renommée au grand honneur, et louange de tout ce Royaulme » (Pernelle du Guillet, *Rymes*, p. 6).

²⁵² M. Clément, « Comment un nouveau champ littéraire est créé à Lyon : "en donnant lieu à la main féminine" (1530-1555) », dans M. Clément et J. Incardona (dir.), *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance (1520-1560)*, p. 25.

Face à cet ensemble de textes, il est difficile de situer les *Comptes amoureux* si l'on considère simplement deux partis (appelés *a posteriori* par la critique, et non sans anachronisme, « féministe » et « antiféministe »). À propos de l'hypothèse qui fait des *Comptes* une œuvre masculine, Cathleen M. Bauschatz propose qu'« [i]l pourrait s'agir d'une stratégie permettant de combattre le parti "féministe" de la Querelle des Femmes, en infiltrant ses rangs dans le but de défendre l'amour adultère²⁵³ ». Cette hypothèse opère un renversement complet du point de vue de l'énonciation, où elle suppose que, même si « les *Comptes amoureux* visent en principe des lectrices à travers le groupe d'auditrices que forment les devisantes, le livre est plus probablement écrit pour un lectorat masculin, à qui son jeu et sa morale sont plus susceptibles de plaire²⁵⁴ ». Dans le même sens, É. Viennot écrit :

les positions féministes étaient jusqu'alors élaborées dans les « chambres des dames », d'où la revendication ne pouvait pas surgir ; et [...] les antiféministes traitaient avant tout des sujets qui les obsédaient (et divisaient leur communauté) : l'amour, le mariage, c'est-à-dire l'accès aux femmes, ses conditions, son prix.²⁵⁵

Les *Comptes amoureux*, qui mettent en scène cette même « chambre des dames » et traitent de l'amour comme du mariage, pourraient donc être selon ce point de vue une représentation « fantasmée²⁵⁶ » par un esprit masculin de ces conversations féminines si difficiles d'accès. En revanche, d'un point de vue « féministe » l'écriture féminine a un apport net dans la littérature. Comme le dit Kelly-Gadol, si les femmes n'ont pas pu participer littérairement à la culture classique, « [t]he notable exception of Sappho only proves the point : it took women to give poetic

²⁵³ C. M. Bauschatz, « Écho et Narcisse : le travestissement textuel dans les *Comptes amoureux* (1540) par Jeanne Flore », dans J.-P. Beaulieu et A. Oberhuber (dir.), *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, p. 52.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 52.

²⁵⁵ É. Viennot, « Revisiter la "querelle des femmes" : mais de quoi parle-t-on ? », p. 14-15.

²⁵⁶ F. Gray évalue la question des *Comptes* en tant que fantasme masculin dans son article : « Jeanne Flore et le désir érotique : féminisme ou fantasme masculin ? », dans D. Desrosiers-Bonin et É. Viennot, *Actualité de Jeanne Flore*, p. 165-186.

*voice and status to female sexual love*²⁵⁷ ». Les *Comptes* adoptent une position perméable, à cheval entre deux, ou plutôt excentrée, qui nous invite à dépasser la binarité des conceptions « féministes » et « antiféministes » ou des « Champions des dames et des misogynes²⁵⁸ », comme le fait La Borderie à propos des représentations d'Amour.

Ce qui est certain, c'est la nature des *Comptes* en tant que « réponse » à une conception amoureuse préalable s'insérant dans un débat. Cette situation fait en sorte que, même si la forme du texte de Jeanne Flore est fragmentaire – qui commence *in medias res* et où les interlocutrices sont parfois interchangeables – et malgré le silence de Cebille, on comprend cette posture d'opposition. Cette parole à l'encontre de laquelle se posent les *Comptes* est qu'il faut fuir l'amour. Le texte de Jeanne Flore n'en prend pas le contre-pied au sens où il ne consiste pas en une invitation à l'amour charnel et ne comporte pas de morale hédoniste, mais il synthétise ces positions, en montrant qu'Amour sans être aveugle pousse à l'amour, et qu'il est saint sans promouvoir pour autant un amour platonique. Là se retrouve sans doute l'aspect subversif des *Comptes*. S'ils se posent comme réponse, contre-avertissement ou « revanche²⁵⁹ » au sein d'une discussion dont l'ampleur les dépasse, ce n'est pas simplement de façon antithétique, mais synthétique.

3.2.2 Prise de parole, prise de position

Les *Comptes amoureux* manifestent l'effort de synthèse des conceptions amoureuses que traduisent les prises de paroles qui s'y retrouvent, et ce, dans chacun des différents niveaux de

²⁵⁷ J. Kelly-Gadol, « Did Women Have a Renaissance ? », p. 183. Traduction libre : « l'exception remarquable de Sappho prouve justement ce point : cela a pris des femmes pour donner une voix poétique et un statut à l'amour sexuel féminin. »

²⁵⁸ Nous reprenons ici le titre de l'article d'É. Viennot, « Champions des dames et misogynes : les enjeux d'un combat frontal, à l'aube des Temps Modernes (France, 1380-1530) », p. 21-36.

²⁵⁹ C. Longeon, « Du nouveau sur les *Comptes amoureux de Madame Jeanne Flore* », p. 613.

narration. Les « niveaux diégétiques²⁶⁰ » de ce texte, pour reprendre la terminologie de Gérard Genette, valent la peine qu'on s'y attarde, en ce qu'on y retrouve jusqu'à cinq degrés. On retrouve au plus haut niveau, dit extradiégétique, le poème liminaire et l'épître de Jeanne Flore à Minerve, ainsi que le poème épilodal mettant fin aux *Comptes*. Puis, le récit englobant est nommé simplement diégétique ou intradiégétique : ce niveau, narré par Jeanne Flore, est celui contenant les conversations des devisantes. Ensuite, au niveau métadiégétique, récit dans le récit, se présentent les contes racontés tour à tour par les devisantes. Le niveau métadiégétique est susceptible de contenir aussi des récits enchâssés, récits au troisième degré, de niveau métamétadiégétique. C'est par exemple le cas lorsque Daurine, personnage du sixième conte, prend la parole sur plusieurs pages pour raconter au chevalier Hélias et à sa compagne Fleurdelise son mariage infortuné.

Au sein des niveaux extradiégétique et diégétique domine la *persona* de Jeanne Flore. Sans qu'elle ne soit invitée à raconter, elle effectue le plus souvent la transition entre la *cornice* et le récit métadiégétique, en en assumant l'embrayage et le débrayage²⁶¹. Non seulement rappelle-t-elle la situation d'énonciation (ce qui est effectué à l'aide de déictiques temporels et spatiaux²⁶²), mais elle utilise aussi des marqueurs de transition introduisant une conséquentialité²⁶³. Elle marque davantage que le temps et le lieu de la narration, et sa faculté de produire des raisonnements et de tirer des conclusions participe à son autorité. Il ne s'agit pas d'une transcription de paroles rapportées dans un but de transmission, mais d'un assemblage littéraire, où Jeanne Flore comme

²⁶⁰ Gérard Genette définit les différences de niveaux diégétiques selon que « tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit » (*Discours du récit*, p. 237).

²⁶¹ Nous reprenons ici les termes qu'utilisent A. J. Greimas et J. Courtés dans *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Voir les pages 79-80 concernant le débrayage et 119-120 pour l'embrayage.

²⁶² Citons par exemple « après que » (CA IIv^o), « icy » (CA XXIIIr^o) ou « maintenant » (CA XLv^o).

²⁶³ Ces marqueurs sont du type « Adoncques » (CA LXVIr^o, XXXr^o) ou « ainsi » (CA XLVIIv^o).

narratrice situe, modère et interprète les propos qu'elle rapporte, assumant le rôle d'*auctoritas* du recueil.

Jeanne Flore dicte donc qui parle, puisque l'alternance des voix montre un constant retour vers elle, qui s'occupe par la suite de redistribuer la parole aux devisantes²⁶⁴. Ce mouvement d'attribution s'accompagne presque toujours d'informations sur l'énonciatrice qui va ou qui vient de parler. Celle-ci est nommée, puis ses qualités morales et physiques, voire intellectuelles, sont évoquées et, parfois, ses gestes de préparation à la parole sont décrits, ce qui participe au phénomène de mise en scène des énonciatrices et contribue à conférer une valeur symbolique au transfert de parole. Les devisantes sont ainsi magnifiées par Jeanne Flore, comme le montre l'utilisation des adjectifs superlatifs « promptissime » (CA XXIVr^o), « tresbelle » (CA XLVIv^o), « belle et amoureuse Dame au possible » (CA LXXXr^o), ou même déifiées comme l'est Cassandre, qui est comparée à « une des Graces de Venus, ou plutost Venus mesme » (CA LXVIIr^o). Les adjectifs sont toujours positifs, puisque même la qualification d'Agripine, plus âgée, de « Vieille » (CA XXIVv^o) est immédiatement contrebalancée par l'évocation de sa « jeunesse [...] adonnée au devot service [d'Amour] » (CA XXIVr^o) et par la sagesse qui accompagne (généralement) l'avancement en âge. Ces épithètes varient : « belle » (CA XLVIv^o), « gentille » (CA XLVIv^o, LXVIIv^o, LXXIXv^o), « jeune » (CA XLVIv^o), « amoureuse » (CA XLVIv^o, LXXXv^o), « plaisante » (CA LXVv^o), « joyeuse » (CA LXXIXr^o). Un élément toutefois est constant de la page de titre jusqu'à la fin des contes : la juxtaposition du substantif *madame* (ou de sa variante

²⁶⁴ Dans ce contexte d'une réunion de femmes, une unique intervention masculine est effectuée. De jeunes hommes lyonnais font leur apparition dans le cinquième conte. Cette parole se circonscrit à : « Certes de vostre bon vouloir, madame, nous vous remercions : et attendu la bonne chiere que nous faictes, volontiers obeyrons à vos gentilz et gracieux desirs, et des belles dames vos hostesses qui sont icy presentes. Si ne nous despartirons de vostre maison sinon soubz le vostre et le leur congé : pource allons ou il vous plaira » (CA LXVIr^o). De proportion infime au niveau de la *cornice*, le discours masculin diffère de la parole féminine en ce qu'il est, non pas individualisé comme celui des devisantes, mais collectif. Les jeunes hommes parlent à l'unisson, comme l'atteste la parole à la première personne du pluriel, mais aussi le verbe introducteur et l'embrayeur qui le suit : « [r]espondirent les jeunes hommes ».

dame, avec ou sans majuscule) au nom de Jeanne Flore et des devisantes. La reprise homogène²⁶⁵ de ce titre de civilité semble être une particularité de la désignation féminine propre à l'époque, mais son utilisation participe aussi en quelque sorte à la construction d'autorité. Toutefois, même si la caractérisation des devisantes assure leur individualisation, « leurs déclarations sont quelque peu superficielles, voire simplistes, rabâchées plutôt que développées ou étayées logiquement, ce qui fait que l'on se demande si elles sont censées représenter le point de vue d'une femme ou l'exagérer dans un but parodique²⁶⁶ ». S'il y a bel et bien individualisation, il n'y a pourtant pas de développement d'une personnalité propre à chacune²⁶⁷. Elles ne construisent ni n'échangent d'idées à propos de leurs contes. Selon une « dynamique "centrifuge"²⁶⁸ », la morale qu'elles rapportent se présente comme allant de soi.

Si l'on approche la parole féminine au plan métadiégétique, et que l'on prête oreille à celle de la dame amoureuse, la figure thématifiée par les contes, on constate qu'elle est subreptice. En effet, elle peut être performée en soliloque, comme la longue plainte de Rosemonde sur sa situation malheureuse, enfermée dans une tour du « Chateau Jaloux » (CA IIIv^o) par son vilain mari Pyralius (CA VIv^o). Parfois même, elle n'est pas déclarée et demeure à l'état de monologue intérieur. Par exemple, la nymphe Echo « se guemente en son cœur » (CA LIIIv^o). Rosemonde comme Echo s'expriment dans l'isolement, la première du haut de sa tour, la seconde attendant de

²⁶⁵ L'absence du titre de civilité se remarque dans le titre de l'épître et du poème final : « Jeanne Flore à Madame Minerve sa chière Cousine Salut. » et « Jeanne Flore au lecteur » (CA Ir^o et LXXXIVv^o).

²⁶⁶ F. Gray, « Jeanne Flore et le désir érotique : féminisme ou fantasme masculin ? », dans D. Desrosiers-Bonin et É. Viennot (dir.), *Actualité de Jeanne Flore*, p. 168.

²⁶⁷ C. M. Bauschatz parvient à cette même conclusion : « *The characters in the frame-tale, with a few exceptions, however, do not have well-developed personalities ; there are simply mouthpieces for the philosophy of the author* » (« Parodic Didacticism in the *Contes amoureux par Madame Jeanne Flore* », p. 10). Traduction libre : « Les personnages du récit-cadre, avec quelques exceptions, n'ont pas de personnalités définies ; elles ne sont que des porte-voix de la philosophie de l'auteur. »

²⁶⁸ N. Kies discerne dans les recueils bigarrés ce type de dynamique, où « les devisants [...] deviennent de simples porte-voix, et que le lien d'interlocution consubstantiel au devis se dilue » (« Pratiques du devis dans la littérature narrative au XVI^e siècle », p. 17).

se retrouver dans une « caverne obscure et tenebreuse » (CA LIIIv^o). Elle peut aussi consister en une simple réponse de convenance, comme celle de la duchesse de Roussillon dans le conte du cœur mangé (le septième), où, après que son mari ait révélé la provenance de son repas, elle affirme, dans un élan de tragique lucidité : « Hai meschant et cruel homme tu m'en as presentement fait manger une si delicieuse viande que je n'en gousteray jamais de plus savoureuse » (CA LXXXIVr^o). Le silence demeure ainsi l'état le plus commun des dames amoureuses dans les contes. Dans le cinquième conte²⁶⁹, on n'entend ni la fille de Sire Paulo Traversier, ni la femme pourchassée par le chevalier ; à Daurine, protagoniste du sixième conte, on demande banalement de se « taire » (CA LXXVv^o) et Méridienne, contre-exemple du deuxième conte, est mise à mort de façon exemplaire pour avoir usé de sa voix (CA XXXIXv^o-XLR^o). Alors qu'il pouvait être question d'« éloquence » (CA XLVIv^o) pour décrire les devisantes, ce n'est plus d'actualité à ce niveau diégétique. Mises en sourdine, les énonciatrices sont présentées comme soumises à leur destin amoureux. Alors que, dans le péri-texte, Jeanne Flore invite les dames amoureuses à se mettre « au vray service d'amour » (CA IIr^o) et à soutenir le « party amoureux » (CA IIIr^o), ce qui appelle un effort actif, les dames amoureuses des *exempla* se démarquent par leur passivité, leur impuissance, leur mutisme.

Entre la parole de la devisante, qui assure le point de vue théorique et affirme une morale, et sa contrepartie intradiégétique, dont les maigres chuchotements susurrent le contraire de celles qui les citent, s'instaure un rapport paradoxal au centre duquel se trouve Jeanne Flore, en tant que figure pivot détenant l'*auctoritas* énonciative des *Comptes amoureux*. Le renversement qui en découle nous semble à mettre en lien avec la « “mise au féminin” de la narration²⁷⁰ », l'inversion

²⁶⁹ Tiré directement du *Décameron* (V, VIII).

²⁷⁰ G. Polizzi, « La fable réifiée : la mise au féminin dans l'écriture des trois premiers *Contes amoureux* de Jeanne Flore », dans *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance (1520-1560)*, p. 224.

générique narratoriale du masculin au féminin. Dans l'entreprise de fédération et de modification des hypotextes²⁷¹, la transposition du masculin au féminin amène « les mécanismes symboliques qui agençaient les hypotextes [à changer] de sens²⁷² », générant une impression d'incohérence.

Selon Gilles Polizzi, cette inversion générique

tient à des renversements qui sont, à l'égard des hypotextes, des gloses en actes. [...] Un siècle plus tard, Sorel observera (avant Genette lecteur de l'*Astrée*) que les travestissements du masculin au féminin sont un puissant ressort de l'écriture romanesque. L'écriture des *Contes* le fait jouer *en deçà* de la mise en scène de sa propre réception. En défaisant la texture des *topoi*, elle révèle, par les incongruences qui signent son travail, les vérités cachées des histoires qu'elle conjoint.²⁷³

Jeanne Flore ne fait pas que « mettre par escript », « gecter en impression » et « transmettre les comptes » (CA II^o), rassemblant par le fait même un ensemble bigarré d'hypotextes, mais elle se pose également comme instigatrice d'une déconstruction rhétorique visant la conception amoureuse incarnée par le Cupidon aveugle. Jeanne Flore prend le parti de la réfutation et affirme par la négative. La position d'opposition de Jeanne Flore, déclarée dès le huitain préliminaire – Amour « n'est pas comme on le painct, aveugle » (CA IV^o) –, ne cesse d'être renvoyée en écho par les différentes instances énonciatives qui s'expriment dans les *Comptes*. Face à ces échos se tient la figure silencieuse de Cebille : résistante, absorbant les sons, sans émettre un mot, elle consiste peut-être en un second point névralgique, avec Jeanne Flore, de la visée parodique des *Comptes amoureux*.

²⁷¹ L. Doyle Gates, « Soubz umbrage de passetemps » : *Women's Storytelling in the Evangiles des Quenouilles, the Comptes amoureux de Jeanne Flore and the Heptaméron*, p. 69-75.

²⁷² G. Polizzi, « La fable réifiée : la mise au féminin dans l'écriture des trois premiers *Contes amoureux* de Jeanne Flore », dans *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance (1520-1560)*, p. 224.

²⁷³ *Ibid.*, p. 228.

3.3 Discours parodique, parodie du discours

Au-delà du renversement thématique de la conception amoureuse présenté précédemment, nous croyons que l'inversion générique qui caractérise l'auctorialité de Jeanne Flore se couple à une parodie sur le plan générique. Si les *Comptes amoureux* prennent spécialement pour cible *La Deplourable fin de Flamete*, c'est pour se moquer d'un texte qui n'a pas connu un grand succès²⁷⁴ et, toucher, par métonymie, le genre de la fiction amoureuse en entier. Cela se comprend en analysant en profondeur d'abord la composante didactique des *Comptes*, puis la figure-clé incarnée par la devisante Cebille.

3.3.1 Le discours didactique dans les *Comptes amoureux*

Les *Comptes amoureux* sont une synthèse incroyable d'un important nombre d'hypotextes, qui constituent autant d'*exempla* supportant, avec plus ou moins de cohérence, les arguments de Jeanne Flore. Sans juger le type de morale qui s'y trouve, ce qui a été amplement développé antérieurement, il demeure que ce texte comporte une large dimension didactique, puisqu'il vise à la démonstration de la thèse élaborée par Jeanne Flore.

Nous proposons de rattacher cette démonstration, dont l'objet est d'exalter « la sacrosainte divinité d'Amour » (CA IIv^o) et de « blasmer l'impairiel mariaige » (CA LXXXIIIv^o), à la branche de la rhétorique du discours épидictique²⁷⁵, nuancant l'attribution au délibératif mise en avant par

²⁷⁴ Voir l'article de M. J. Baker, « The Impopularity of the *Deplourable fin de Flamete* », p. 570-576, qui explique les causes potentielles de ce manque d'enthousiasme critique.

²⁷⁵ Pour ce faire, nous nous basons également sur les définitions des genres oratoires de C. Perelman dans son *Traité de l'argumentation*. Voir, pour le genre épидictique, p. 62-68.

Marie-Claude Malenfant²⁷⁶. Pour ce faire, elle prend appui sur la catégorisation de Roland Barthes²⁷⁷, notamment en utilisant le tableau suivant.

Tableau 2 : Genres de l'ancienne rhétorique selon Barthes²⁷⁸

	<i>Genres</i>	<i>Auditoire</i>	<i>Finalité</i>	<i>Objet</i>	<i>Temps</i>	<i>Raisonnement</i> (^a)	<i>Lieux communs</i>
1	DÉLIBÉRATIF	Membres d'une assemblée	Conseiller/déconseiller	Utile/nuisible	Avenir	<i>Exempla</i>	Possible/impossible
2	JUDICIAIRE	Juges	Accuser/défendre	Juste/injuste	Passé	Enthymèmes	Réel/non réel
3	ÉPIDICTIQUE	Spectateurs/Public	Louer/blâmer	Beau/Laid	Présent	Comparaison amplifiante (^b)	Plus/moins

(^a) Il s'agit d'une dominante.

(^b) C'est une variété d'induction, un *exemplum* orienté vers l'exaltation de la personne louée (par comparaisons implicites).

L'usage d'*exempla* dans les genres délibératif et épideictique, s'il se différencie par la composante amplificatrice qu'ils prennent dans ce second genre, rapproche ces deux types de discours, de façon à laisser entrevoir la porosité de la classification. Néanmoins, la finalité des *Comptes* se place textuellement dans le registre de la *laudatio* et de la *reprehensio*, propres à l'épideictique. De même, la visée didactique inscrite en filigrane confirme cette nouvelle répartition, puisque, selon Perelman, « [d]ans l'épideictique, l'orateur se fait éducateur²⁷⁹ ». Cela permet de nuancer la classification du discours des *Comptes* au genre délibératif et de qualifier, du moins en partie, celui-ci comme appartenant au genre épideictique.

Remarquons en outre que le texte ne met pas en scène de délibération. D'autant plus que la participation des devisantes tient davantage du porte-parole que de l'interlocuteur actif. De telle

²⁷⁶ Nous faisons référence à l'article de M.-C. Malenfant, « Le discours délibératif dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore : exempla et visées persuasives », dans *Actualité de Jeanne Flore*, p. 57-73 et à son mémoire de maîtrise, *Le discours délibératif dans les Comptes amoureux de Jeanne Flore*, 209 p.

²⁷⁷ R. Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », p. 172-223.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 210. Nous reprenons ce tableau puisque M.-C. Malenfant se base sur celui-ci dans son mémoire afin de déterminer le genre du discours des *Comptes amoureux*. Voir *Le discours délibératif dans les Comptes amoureux de Jeanne Flore*, p. 21.

²⁷⁹ C. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, p. 69.

sorte, il est difficile d'y voir des membres d'une assemblée, au contraire de celles de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre et du *Décameron* de Boccace, qui mettent en scène de véritables débats²⁸⁰. La passivité des devisantes conduit à les percevoir comme des spectatrices, voire – ce qui serait en accord avec l'analyse préalable de leurs voix – comme un chœur. Ainsi, face aux contes, leurs réactions sont unanimes (à l'exception de Cebille, mais nous y reviendrons) : elles sont « merveilleusement comeues » (CA LVIIv^o) à la suite de l'histoire d'Echo et de Narcisse, ou « ne peurent tenir adonc de rire en oyant ainsi parler Madame Minerve » (CA XLVIIv^o). Une fois les devisantes conquises, une « communion autour de certaines valeurs reconnues par l'auditoire²⁸¹ » est mise en place dans les *Comptes*.

En outre, l'argumentation de Jeanne Flore n'est pas soutenue exclusivement par les *exempla* racontés par les devisantes, mais se construit aussi sur un ensemble de comparaisons à référents mythologiques²⁸² ou littéraires. Les comparaisons, rappelons-le, sont le mode de raisonnement distinctif de l'épidictique, selon Barthes. Les exemples de ces comparaisons, utilisées la plupart du temps dans la description des personnages, mais également à l'occasion de la présentation des lieux et des actions, et autant au niveau diégétique qu'intradiégétique, abondent dans le recueil. Nous en présenterons quelques-uns.

D'abord, les jardins où se retrouvent les devisantes sont comparés à ceux d'Alcinoüs, roi des Phéaciens évoqué dans l'*Odyssee* (livres VI à XIII) : « je cuide que ne se trouveroit en tout le monde fruictage, fut bien es jardins dAlcinoüs, quil ny eust de lespece » (CA LXVIv^o). Dans le deuxième conte, la beauté de Meridienne est décrite en ces termes : « Aulcuns estoient douteux

²⁸⁰ Pensons au personnage de Parlamente de l'*Heptaméron*. Voir à ce sujet C. Giardina, « La parole dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre », p. 35-46 et P. de Lajarte, « Modes du discours et formes d'altérité dans les *Nouvelles* de Marguerite de Navarre », p. 64-73, qui analyse les dialogues présents dans le texte (tout en soutenant son caractère monologique).

²⁸¹ C. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, p. 67.

²⁸² Sur la place de la mythologie chez Jeanne Flore, voir le mémoire de S.-E. Lambert, *La singularité de la prose mythologique de Madame Flore dans La pugnition de l'amour contempné* (1540).

si comme Phebe reçoit d'autre que de soy la lumière, le jour prenoit pour son lumineux lustre des yeux de la Dame : ou bien si elle avecques le Soleil ensemble regnoit quant à induire les lumieres sur les miserables humains » (CA XXVIIIv^o). Ces comparaisons amplifiantes²⁸³ permettent de confirmer que les *Comptes* relèvent bien du genre épideictique.

L'amplification est – rappelons-le – un procédé identifié par Arseneau pour attribuer l'étiquette de parodie. Cela s'ancre de plus dans la thèse de notre mémoire, puisque l'épideictique, par sa tendance à l'exagération, est davantage susceptible d'être réceptif à la parodie qu'un texte délibératif. Par ailleurs, cette part d'exagération dans la démonstration ne se restreint pas aux seules comparaisons, mais traverse bel et bien tout le recueil. Parmi les prédictions de punitions faites par les devisantes, on retrouve cette virulente proposition :

si ainsi fut advenu que l'Amour par la mesdisance des iniques eus testé deschassé à ladvenir hors des loyaulx cœurs femenins, et plus tost tresfortement neust la cause d'Amour esté soustenuë et deffenduë : mon propos et deliberation totale estoit de crever les yeulx, et rendre en eternelle cecité quiconques de vous eust en ce suivy lopinion contraire (CA XXVr^o-v^o)

L'ironie de cette affirmation (qui n'est heureusement pas mise en actes) se retrouve dans l'allusion à la cécité, puisque ceux qui traditionnellement ne soutiennent pas la « cause d'Amour » au sens florésien, sont partisans de l'image de Cupidon aveugle. Ce faisant, les paroles de la devisante Andromeda semblent attribuables au sermon²⁸⁴, genre moral par excellence parodié dans les *Comptes*²⁸⁵.

²⁸³ Nous n'avons repéré aucun comparatif d'infériorité dans les comparaisons des *Comptes amoureux*. Le plus souvent, on retrouve un comparatif de supériorité de type « plus que », ou moindrement un comparatif d'égalité, mais alors uniquement dans le cas où « autant que » veut déjà dire « énormément de ».

²⁸⁴ Le sermon à la Renaissance se caractérise par l'usage du genre épideictique. J. W. O'Malley situe vers la fin du XIV^e siècle en Italie un changement de paradigme au niveau de la rhétorique des sermons, bien étendu depuis la cour papale jusqu'en dehors de l'Italie à la fin du XV^e siècle. Le sermon se déleste de l'argumentation dialectique propre au discours délibératif et se tourne le genre épideictique, duquel découle la louange : « *Admiration, gratitude, and desire for imitation were the sentiments the sermons were now meant to inspire and for which they now had the appropriate rhetorical techniques. Whereas the thematic sermon emphasized docere at the expense of movere et delectare, the demonstrative oration more effectively coordinated teaching with persuasion aims.* » (« Content and Rhetorical Forms in Sixteenth-Century Treatises on Preaching », p. 240).

²⁸⁵ Voir, sur l'imitation du genre du sermon dans les *Comptes amoureux*, C. M. Bauschatz, « Parodic Didacticism in the *Contes amoureux par Madame Jeanne Flore* », p. 10-17.

Le recueil de Jeanne Flore use ainsi amplement des ressorts de la rhétorique, imitant les genres moraux que sont le blâme et la louange et *a fortiori* le sermon, pour transmettre un message parodique, lequel vise la

*conventional advice literature and other collections for women such as the lists of exempla found in medieval women's saints' lives, or in the works of Boccaccio and Christine de Pizan. [...] The negative techniques used here are comic, farcical ones by their subject-matter, but they work in many of the same ways as sermons and other serious moralistic literature, most of which also had a critical message to convey about women and their behavior (as Christine de Pizan was the first to point out).*²⁸⁶

Nous croyons, à l'instar de Cathleen M. Bauschatz, que les *Comptes* consistent en un « *rhetorical exercise, designed to entertain. As many didactic techniques as possible are used, but in a comic, parodic manner*²⁸⁷ ». Pour aller plus loin dans la caractérisation de cet exercice de rhétorique (ressortissant aux *progymnasmata*²⁸⁸), et à la lumière des analyses des *Comptes*²⁸⁹ qui permettent d'y discerner une réponse en opposition, nous serions tentée de les voir comme une *refutatio*. Le manque de développement argumentatif déjà souligné se rattache au fait que l'on parodie des paroles de femmes : du simple caquet²⁹⁰.

Par les divers recours à des procédés rhétoriques se rattachant à la parodie, les *Comptes amoureux* s'apparentent aux *Evangiles des Quenouilles*²⁹¹, où de vieilles femmes caricaturant les devisantes boccaciennes partagent des croyances populaires sous la forme d'« évangiles ». Dans

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 7. Traduction libre : « littérature morale conventionnelle et d'autres recueils pour femmes comme les listes d'*exempla* retrouvés dans les vies de saintes médiévales, dans les œuvres de Boccace et de Christine de Pizan. Les techniques par la négative utilisées sont comiques, relatives à celles que l'on retrouve dans les farces par leurs sujets, mais elles fonctionnent de la même façon que les sermons et d'autres textes sérieux et moralistes, parmi lesquels la majorité faisait passer également un message critique à propos des femmes et de leur comportement (comme Christine de Pizan a été la première à le mentionner) ».

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 17. Traduction libre : « un exercice rhétorique, conçu pour divertir. Autant de procédés didactiques que possible sont utilisés, mais selon un objectif comique, parodique. »

²⁸⁸ La *refutatio* est le cinquième exercice préparatoire dans le traité d'Aphthonios, le plus répandu des traités de *progymnasmata* au XVI^e siècle.

²⁸⁹ Voir section 3.2.2., « Prise de parole, prise de position ».

²⁹⁰ Au sujet du caquet comme genre littéraire aux XVI^e et XVII^e siècles, voir le mémoire de C. Veilleux, *Rhétieurs de basse-cour. Le genre littéraire du caquet (XVI^e-XVII^e siècles)*, 131 p.

²⁹¹ Sur la réception des *Evangiles des quenouilles*, voir M. Jeay, « La popularité des "Evangiles des quenouilles" : un paradoxe révélateur », p. 166-182. À propos de la représentation de la parole, voir de la même auteure « Représentation de la parole ou mise en scène de l'écriture ? L'exemple des *Evangiles des Quenouilles* », p. 125-140.

les deux cas, la parodie s'exerce dans la représentation de réunions de femmes qui profèrent des discours relevant du sacré : sermons d'un côté, évangiles de l'autre. Elle fonctionne grâce à l'importance majeure accordée à la mise en scène des énonciatrices et principalement de leurs voix, dans une « mimésis systématique du texte oral et de ses procédures d'énonciation²⁹² », qui permet une « théâtralisation de l'activité de raconter²⁹³ ». Dans les *Evangelies* comme dans les *Comptes*, l'aspect performatif de la discussion exerce une influence sur l'interprétation parodique des paroles des femmes.

Parodie du discours féminin, collage d'hypotextes, les *Comptes amoureux* se caractérisent peut-être après tout essentiellement par l'aspect bigarré de leur discours et sont, dès lors, proprement renaissants. Nous rejoignons ici ces propos particulièrement évocateurs de Gisèle Mathieu-Castellani :

Le discours de la Renaissance ne se borne pas à faire du neuf avec du vieux, ni à revendiquer des antécédents ou à se chercher des origines, il semble choisir de faire écho à la voix de l'autre, d'absorber sans résorber sa différence avec le corps étranger. Soit que le texte mette en équivalence au moins apparente des énoncés conflictuels, voire contradictoires, donnant la parole à l'un, et à l'autre, l'un pourtant excluant l'autre : étrange patchwork où sont annexés par la voie directe de l'imitation, ou la voie indirecte de l'emprunt oblique, des contextes idéologiques et épistémologiques aux postulats incompatibles. [...] La mise en relation intertextuelle, sous prétexte d'assurer la stabilité, déstabilise et le texte emprunté et le texte empruntant, en un brouillage idéologique qui perturbe toute organisation. [...] Dans la grande dérive citationnelle qui marque l'enchaînement du discours à la Renaissance [...] une citation peut en cacher une autre, et le signal souvent défaille. À traquer l'identité du locuteur, c'est l'altérité qui se découvre [...] Jardinier, cuisinier, couturier, l'écrivain du XVI^e siècle [...] greffe, farcit, coupe et coud. C'est donc sur son lieu de travail qu'il faut l'interroger dans son champ, à son fourneau, à l'atelier, non point certes pour lui demander quelque secret de fabrication, mais pour le voir à l'œuvre, dans son activité de bricolage, entre débris et collages [...].²⁹⁴

Bricoleuse, Jeanne Flore délègue au lecteur, comme dans toute parodie, la difficile tâche de l'interprétation. Par ailleurs, l'ambiguïté des voix rappelle la double morale de la *Fiammetta* de

²⁹² M. Jeay, « Représentation de la parole ou mise en scène de l'écriture ? L'exemple des *Evangelies des Quenouilles* », p. 127.

²⁹³ *Ibid.*, p. 130.

²⁹⁴ G. Mathieu-Castellani, « Des marques au masques », p. 3-4.

Boccace qui, par son invitation à la discussion, conviait le lecteur à se positionner. Dès lors, la parodie permettrait de mettre en lumière la filiation boccacienne des *Comptes amoureux* discernée dès les débuts de cette étude. En effet, la *Fiammetta*, « récit, écrit par un homme mais narré par une figure féminine, se complaît dans l'apitoiement de soi-même, au point où l'on peut voir ce livre comme parodique ou artificiel²⁹⁵ », notamment après les travaux de Robert Hollander²⁹⁶ et Janett Smarr²⁹⁷. Cette interprétation trouve des échos dans les études de l'ironie des *Héroïdes* d'Ovide²⁹⁸, une autre inversion générique des narrateurs et source avérée de Boccace.

De toute évidence, la moralisatrice continuation de Juan de Flores révèle une interprétation au premier degré de la *Fiammetta* de Boccace. Si ironie, voire parodie, il y a, Flores n'en a pas saisi la portée. En visant l'ouvrage de Juan de Flores traduit par Maurice Scève, Jeanne Flore se moquerait de cette interprétation littérale, en ayant recours aux mêmes procédés que Boccace : l'ambiguïté, l'ironie, l'intertextualité, l'oralité, mais, surtout, un hermaphrodisme auctorial.

Cette perspective conduit à considérer les *Comptes amoureux* comme un récit dialogique, non pas en raison d'une polyphonie représentée par les contes des devisantes, puisque celles-ci ne font que reproduire la thèse exprimée par Jeanne Flore. Il ne s'agit pas non plus des murmures contradictoires des dames amoureuses qui se font entendre au niveau intradiégétique. Le silence, qui s'oppose au caquetage, est la figure qui permet le dialogisme : « L'Autre n'est pas seulement

²⁹⁵ C. M. Bauschatz, « Écho et Narcisse : le travestissement textuel dans les *Comptes amoureux* (1540) par Jeanne Flore », p. 51.

²⁹⁶ R. Hollander perçoit toute l'œuvre de Boccace comme ironique, dont la *Fiammetta*. Il n'adhère aucunement à la conception tragique de la *Fiammetta* : « *the Elegia is "the first modern psychological novel" written in the middle ages (or at least the first medieval psychological novel), and it is [...] a very funny one* » (*Boccaccio's Two Venuses*, p. 42). Traduction libre : « L'Élégie est le "premier roman psychologique moderne" écrit pendant le Moyen Âge (ou du moins le premier roman médiéval psychologique) et c'en est un très drôle ».

²⁹⁷ J. Smarr adopte également une vision moralisatrice de l'œuvre : « *The story is basically an exemplum. It is no longer trying to suggest that erotic passion can signify virtue in any comical way.* » (*Boccaccio and Fiammetta*, p. 226). Traduction libre : « L'histoire est en fait un *exemplum*. Il ne s'agit plus désormais de suggérer que la passion érotique peut être significative de vertu d'aucune manière comique ».

²⁹⁸ Sur l'ironie dans ce texte d'Ovide, voir entre autres I. Jouteur, « L'humour dans les *Héroïdes* », p. 41-58.

la parole étrangère ou la contre-parole que le discours accueille pour l’opposer ou la combiner à la voix du Même : c’est aussi, et surtout peut-être, le principe silencieux qui donne avènement au discours et le *fait parler*²⁹⁹ ».

3.3.2 Cebille, figure du doute

La caractérisation de la parodie par Arseneau comme « une pratique de l’excentricité³⁰⁰ – à la fois *excentrique* et *excentrée* – qui fonctionne précisément par placement et déplacement, par mise au centre et décentrement³⁰¹ » s’applique avec évidence pour les *Comptes amoureux*, dont le point de vue révèle une prise de distance avec les enjeux de la Querelle des femmes, garantissant l’ironie. Au sein des *Comptes*, ce point de vue excentrique est incarné par Cebille : faisant partie du cercle des devisantes, elle est auditrice des contes autant qu’elle assiste aux célébrations. Pourtant, elle est la seule à se soustraire à la religion d’Amour prônée par Jeanne Flore, ce qui la positionne comme bouc-émissaire du cercle conteur, dont la discussion est motivée par cette tentative de conversion. Mais celle-ci ne se voit jamais attribuer le droit de parole directement, que ce soit pour narrer un récit ou pour se défendre.

Malgré ce silence, ou plutôt en raison de celui-ci, Cebille constitue la seule exception à l’aspect monologique de la parole au niveau diégétique : « [*h*]er actions are significant, as they form the only divergent voice in the collection³⁰² ». Le vers d’Ovide « [*s*]aepe tacens vocem verbaque vultus habet³⁰³ » nous paraît d’une éloquence indéniable dans ce cas. Laura Doyle Gates

²⁹⁹ P. de Lajarte, « Modes du discours et formes d’altérité dans les *Nouvelles* de Marguerite de Navarre », p. 73.

³⁰⁰ Sur l’excentricité à la Renaissance, voir P. Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, p. 11-45.

³⁰¹ I. Arseneau, *Parodie et merveilleux*, p. 242, citant P. Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme*, p. 19.

³⁰² C. M. Bauschatz, « Cebille/Sebile : Jeanne Flore, Reader of Christine de Pizan ? », p. 89. Traduction libre : « ses actions sont significatives, parce qu’elles constituent la seule voix divergente du recueil ».

³⁰³ Ovide, *Ars amatoria*, I, 574, <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.artis1.shtml>, page consultée le 25 février 2018. Traduction libre : « souvent un visage muet a l’éloquence de la voix et des paroles ».

interprète ce silence comme un renfort au ton monologique et religieux adopté par les devisantes tout en faisant de l'espace pour que puisse émerger un dialogisme³⁰⁴. Ses paroles n'étant jamais exprimées, elles invitent à « *a kind of virtual intertextuality. Cebille's unreproduced discourse is that of theologians, moralists and probably reader to supply Cebille's arguments and her way of seeing things*³⁰⁵ ». Il revient donc au lecteur de combler les blancs de ce texte à trous. En raison de son implication dans la lecture et du statut de Cebille comme bouc-émissaire, le lecteur (du moins moderne) développe une certaine sympathie³⁰⁶ envers elle. Ces égards ont même poussé Carolyn M. Fay à en faire un pendant à Jeanne Flore, la force narrative du texte, jusqu'à les confondre. Elle conclut ainsi un de ses articles :

*Cebille, working from the margins of the text, is the creative figure that brings it all together. Therefore, on a theoretical and abstract level, Cebille, as the force that produces the Contes amoureux, is also the writer of the text. Who was Jeanne Flore ? She is Cebille !*³⁰⁷

À la suite des propos de Fay, Cathleen M. Bauschatz, dans « Cebille/Sebile : Jeanne Flore, Reader of Christine de Pizan ? », confère du poids à l'hypothèse de l'importance qu'a la figure de Cebille dans les *Comptes* : « *Cebille seems to represent and to caricature the phenomenon of female resistance to the message of courtly love, which resistance may have been growing in early sixteenth-century France*³⁰⁸ ». Bauschatz instaure une parenté entre la Cebille des *Comptes* et la Sebille de Christine de Pizan, qui guide Christine dans le *Chemin de longue estude*. Elle rappelle la nature de la « sibylle », en tant qu'« *authoritative female figure who may suggest a course of*

³⁰⁴ L. Doyle Gates, "Soubz umbrage de passetemps" : *Women's Storytelling in the Evangiles des Quenouilles, the Comptes amoureux de Jeanne Flore and the Heptaméron*, p. 89.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 89. Traduction libre : « une sorte d'intertextualité virtuelle. Le discours non reproduit de Cebille est celui des théologiens, moralistes et probablement du lecteur, qui doivent suppléer les arguments de Cebille et son point de vue. »

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 89.

³⁰⁷ C. M. Fay, « Who Was Jeanne Flore ? », p. 20. Traduction libre : « Cebille, qui œuvre depuis les marges du texte, est la figure créative qui en assemble les éléments. Ainsi, sur un plan théorique et abstrait, Cebille, en tant que force productrice des *Contes amoureux*, est aussi l'écrivaine du texte. Qui était Jeanne Flore ? Elle est Cebille ».

³⁰⁸ C. M. Bauschatz, « Cebille/Sebile : Jeanne Flore, Reader of Christine de Pizan ? », p. 86. Traduction libre : « Cebille semble représenter et caricaturer le phénomène de la résistance féminine à l'amour courtois, lequel a pu aller en s'amplifiant au début du XVI^e siècle ».

*action contrary to the generally accepted one, and who is frequently not heeded*³⁰⁹ ». Ne s'appelle pas Sibylle qui veut. Cette profondeur onomastique est confirmée par Christine : « [c]'est [...] d'un titre qu'il s'agit, et non d'un nom propre³¹⁰ », de même que par sa source, le *Miroir historial* de Jean de Vignay :

Et pour ce l'ont elles appellees Sebilles, aussi comme tout homme prophetizant ou devinant estoit dit prophete, aussi toute femme prophetizante estoit dite Sebille. Lequel nom est de l'office, et non pas de la propriété du mot³¹¹

La sympathie ressentie par la critique féministe à l'égard de Cebille s'expliquerait par son incarnation d'un homologue de la Sebille pizanienne. Modèle, elle est « une lettrée, une lectrice³¹² » et « incarn[e] un idéal de clergie au féminin³¹³ ».

Face aux propos des devisantes, Cebille est intraitable. Elle tente de « refuter comme songes et fables, persistant en ses voeuz d[e] ne jamais aymer » (CA LXXIXv^o), elle « ne se fleschi[t] non plus son haultain et endurcy cœur, que fait une grande montaigne battuë des impetueuses undes de la mer » (CA LVIIIr^o) et sa « conclusion es[t] telle que ce nestoit que toute folie » (CA LXXIXv^o). Elle est malgré tout la cible de l'ironie des *Comptes*.

Raillée par les devisantes, sa punition³¹⁴ est préfigurée par Jeanne Flore :

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 87. Traduction libre : « figure féminine autoritaire qui peut avoir suggéré un moyen d'action contraire à celui qui est généralement accepté et qui n'est souvent pas prise en compte ».

³¹⁰ Christine de Pizan, *Le Livre de la Cité des Dames*, p. 128, cité par F. Pomel, « La Sibylle, guide et double de Christine dans l'autre monde des lettres : *Le Chemin de longue étude* de Christine de Pizan », p. 227.

³¹¹ Jean de Vignay, *Miroir historial*, ch. 102, f113c, BNF fr 312, cité par *ibid.*, p. 227.

³¹² F. Pomel, « La Sibylle, guide et double de Christine dans l'autre monde des lettres : *Le Chemin de longue étude* de Christine de Pizan », p. 239.

³¹³ *Ibid.*, p. 239.

³¹⁴ Le premier état du texte, *La pugnition de l'amour contempné*, présente en guise d'épilogue la punition de Cebille : Si advint peu de temps apres toutes estant retournees en la ville et que les vendanges furent passees, quelles ouyrent dire que par malheur madame Cebille avoit este trouvee (chose digne de ris en elle qui neust oser, comme slon dit descoupler ung poulcin) de son mary avec ung vieulz, salle : ord, et villain pallefrenier dont liez ensemble doz à doz tous nudz en ceste stat exposez en la rue contre une colonne de boys : et que là par ung jour entier elle avoit este mocquee de tout le peuple petitiz et grasn, qui accouroient a ce spectacle par grand merveille : apres renvoyee cheulx ses parens, aiant une robbe mipartye de vert et rouge et en sa teste ung chapperon de folle : brief luy avoit este fait toz les maulx et opprobes du monde : mesmes que plusieurs jeunes dames de la ville, qui avoient delle este plusieurs foyz reprinses de leurs tendres amours, parce quelles aymoient leurs jeunes amys par honneur, en passant huoient quasi apres la miserable femme. Les dames cy devant nommees tacitement entre elles

Ainsi estoit elle endurcye par le vouloir des Dieux offensez à ce que apres en fut la punition plus honteuse et cruelle, lors quelle abandonneroit son honesteté tant deffenduë à ung vilain et sale palefrenier, avec lequel lyée toute nuë fue par son mary justement indigné, exposée emmy la ruë au spectacle de tout le peuple. (CA LXXIXv^o)

À travers ces attaques centrées sur la figure de Cebille qui fait office de bouc-émissaire, le livre thématise la moquerie, la confrontation. Cependant, le niveau extradiégétique révèle qu'il ne s'agit pas de se moquer d'un seul adversaire. Dans « *tout ce, est fiction/ De poésie*³¹⁵ » (CA LXXXIIIv^o), ce dernier gloussement qui nous parvient du poème épilogal et sonne la fin de cet exercice rhétorique, la valeur d'intégralité du « tout » est à prendre au sens propre.

*The joke, in the Contes amoureux, whoever wrote it, depends on the assumption that women do not write misogynistic works, but even more so, that they do not excel at parody. The « crisis of exemplarity, » for Jeanne Flore, comes not only from its mixed message about how women should behave, but also from its ambivalent picture of how and what a woman might write.*³¹⁶

La distance que les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore prennent avec la Querelle des femmes leur permet de rire du caquetage immoral des devisantes, tout comme de la vertu irréfragable de Cebille, de viser à la fois *La Deplourable fin de Flamete*, mais aussi l'œuvre de Christine de Pizan. Ils balayaient ainsi le plus large spectre possible et englobent tout le genre de la fiction sentimentale.

congneurent de plus fort la vengeance damour justement sus elle destre descendue : et parce se fortifiarent de plus belle en leurs saintes deliberations : cest que a jamais ele se rendroient subjectes a Amours, et a leurs loyaulx aymans sans vouoir user envers eulx comme veritablement navoient oncques faict, de cruaulte et superbe.

(J. Flore, *La Pugnition de l'amour contempné*, n. p.).

³¹⁵ Nous soulignons.

³¹⁶ C. M. Bauschatz, « Parodic Didacticism in the *Contes amoureux par Madame Jeanne Flore* », p. 19. Traduction libre : « La blague, dans les *Comptes amoureux*, peu importe qui l'a écrite, dépend de la supposition selon laquelle les femmes n'écrivent pas d'ouvrages misogynes et, à plus forte raison, qu'elles n'excellent pas dans l'art de la parodie. La "crise d'exemplarité", chez Jeanne Flore, provient non pas seulement du message contradictoire à propos du comportement à adopter par les femmes, mais aussi de la description ambivalente de comment une femme peut écrire et à quel sujet ».

CONCLUSION

En la vida no pueden los trabajos muy largos fines tener.

Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa*

Si la *Fiammetta* s'aventurait sur « un navire sans gouvernail » (F 180), elle a certainement jeté l'ancre à plusieurs ports, chaque fois en « s'adapt[ant] aux circonstances » (F 180). Se lançant tour à tour dans cette « naufrageuse mer d'[a]mour » (DF [a Iv^o]), les auteurs des textes de notre corpus se sont comportés en « expert[s] marinier[s] » (DF a Iv^o), traçant chacun leur propre route.

Notre étude des *Comptes amoureux* permettrait-elle de confirmer une dimension ironique inhérente au genre de la fiction sentimentale, qui se retrouverait dès son appellation³¹⁷ ? Le texte de Jeanne Flore s'inscrivant comme une synthèse du genre, tout en s'en moquant, à la fois construction et subversion, serait-il permis d'affirmer que la fiction sentimentale serait une « anti-fiction sentimentale » de la même façon que « le roman est un anti-roman³¹⁸ » ?

Quoi qu'il en soit, la nature parodique de l'ouvrage de Jeanne Flore ne fait plus de doute pour nous au terme de cette étude qui visait à approfondir les liens intertextuels entre les *Comptes* et la traduction de Maurice Scève, *La Deplourable fin de Flamete*. Il s'est avéré que la mise en lumière du réseau intertextuel tissé entre les œuvres de notre corpus a essentiellement découvert un pan de l'intention parodique mise en place dans les *Comptes* de façon à laisser entrevoir comme cible le genre de la fiction amoureuse tel qu'il se développe dans l'espace roman au début du XVI^e siècle.

³¹⁷ V. Duché-Gavet, « Si du mont Pyrenée / N'eussent passé le haut fait... » *Les romans sentimentaux traduits de l'espagnol en France au XVI^e siècle*, p. 535.

³¹⁸ A. Kibédi-Varga, « Le roman est un anti-roman », p. 3-20. Voir également U. Dionne et F. Gingras, « Présentation : L'usure originelle du roman : roman et anti-roman du Moyen-Âge à la Révolution », p. 5-21.

En effet, nous avons pu apercevoir que le développement de la fiction amoureuse à la Renaissance s'effectue certes en présentant un certain nombre de particularités régionales, mais plus que tout, son expansion s'élabore à l'intérieur d'un réseau d'inter-influences qui couvre la totalité de l'espace roman. Ces influences se présentent à l'intérieur des textes sous la forme de phénomènes d'intertextualité, et ce, sur une diversité de plans : que ce soit au niveau micro-textuel, comme par exemple l'allusion ou la citation (telle que la présence d'Ovide dans la *Fiammetta*), ou macro-textuel comme la reprise, la transfictionnalité (pensons aux personnages de Pamphile et Fiammetta) ou encore la parodie (avec les *Comptes amoureux*). Dans les textes lyonnais, l'intertextualité manifeste le climat particulier qui règne dans la ville à l'époque, ce « creuset », concentré d'influences diverses et variées. En raison de ce contexte, l'intertextualité se conçoit comme une pratique d'écriture. La parodie entraîne la présence d'une série de procédés rhétoriques (dont l'augmentation, la troncation, le renversement), lesquels témoignent de cette pratique d'écriture et, par extension, des intentions de l'auteur.

L'analyse des phénomènes d'intertextualité nous a permis de retracer un double itinéraire : dans l'espace d'abord, depuis l'Italie jusqu'à la France, et dans les textes, depuis la *Fiammetta* jusqu'aux *Comptes amoureux*. L'intertextualité se manifeste d'emblée par l'inscription univoque des textes de notre corpus dans l'héritage de Boccace, de son *Décameron* dans une moindre mesure, et surtout de sa *Fiammetta*. Les recours à l'introspection féminine, les constantes références à la mythologie, retrouvées en abondances dans les *Comptes amoureux*, une morale, sinon ironique, certainement ambiguë, irriguent les autres textes de notre corpus. Mais c'est surtout l'appel à la discussion, dû à sa mise en scène narrative, qui stimule la production ultérieure. En réponse directe à cette invitation, la continuation de la *Fiammetta* par Juan de Flores se fait sous le double thème de la poursuite de l'aventure et de la réduction de l'ambiguïté morale.

L'établissement d'une morale aussi rigide est peut-être vecteur du peu de succès qui suit la traduction de *Grimalte y Gradissa* par Maurice Scève sous le titre de *La Deplourable fin de Flamete*. Celle-ci était pourtant effectuée, elle aussi, sous l'impulsion donnée par la *Fiammetta* boccacienne, à la suite de sa réception française. Par ailleurs, l'importance de Maurice Scève se fait unilatérale dans cette double réception de la *Fiammetta* et de sa suite espagnole, comme l'a montré l'analyse des péri-textes de ces œuvres, marqués par un retour à la *Fiammetta*. Ces travaux s'accomplissent dans un élan qui est celui de la production d'un corpus homogène, aux traits romanesques accentués, dans le milieu de l'édition lyonnaise. Face à celui-ci, les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore doublent l'influence boccacienne et s'étoffent d'une pluralité d'hypotextes : accumulation manifeste de l'ironie du texte, et de sa visée parodique. Cet itinéraire se fait dès lors tout sauf linéaire et partant d'un point A et se rendant à un point C en passant par le point B. Au contraire, il ressemble davantage à une traversée dans un navire secoué par une mer orageuse, ou encore à la quête entreprise par Grimalte, confiée aux soins de Fortune, faite d'errances, d'embûches, de hasards et de retours en arrière.

L'étude approfondie des liens entretenus par les *Comptes amoureux* et *La Deplourable fin de Flamete*, notamment par le biais de la comparaison des péri-textes, et en particulier des poèmes liminaires, nous a amené à voir que le texte de Jeanne Flore, tout en faisant allusion à l'œuvre de Scève et de Flores, aurait eu des intentions parodiques plus larges. Ce texte considérerait dans sa ligne de mire tout le genre de la fiction sentimentale. Mosaïque d'hypotextes, s'y entendent en concert les voix de tous les « partis » de la Querelle des femmes. Au contraire du texte de Juan de Flores, les intentions morales sont subverties et la lecture de ce texte rend difficile une adhésion sérieuse à la thèse de Jeanne Flore : aucun parti n'est pris, ou plutôt, tous les partis sont pris.

Comme les *Comptes* poussent la parodie à se faire générale, générique, nous sommes amenée à y voir une sorte d'exercice rhétorique : une *refutatio*, riante, de la fiction amoureuse.

Dans son article « Le problème du genre dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore : l'ambivalence du terme *compte*³¹⁹ », Claude La Charité mettait en rapport le choix lexical menant au titre du recueil et diverses acceptions génériques, de façon à montrer que cette réunion de devisantes se déroulait dans une « chambre des comptes³²⁰ ». Il soulignait ce faisant l'appartenance du mot « compte » au champ lexical du calcul, de la transaction. Considéré en ce sens, ce terme, commun dans des expressions comme « faire (ou régler) son compte », appelle également l'antagonisme (voire le combat) bien présent dans le texte de Jeanne Flore. Ce sens supplémentaire pourrait nous permettre de réenvisager le titre du recueil et d'y voir peut-être, dès la première page, son inscription dans un registre parodique.

Les *Comptes amoureux* procèdent néanmoins certainement d'une réécriture, où les dispositifs de répétition, d'amplification, de troncation et de renversement repérés participent à l'élaboration du système parodique en place dans le texte. Au sein de ce dernier, l'inversion acquiert une importance considérable puisque la parodie se double d'une mise au féminin, résultant en une transexuation, selon le terme genettien. Le couvert de cet hermaphrodisme textuel permet à Jeanne Flore d'adopter une position antagonique et de s'attaquer à tout le genre de la fiction amoureuse. Elle semble s'en prendre davantage à la traduction de Maurice Scève parce que celle-ci s'inscrit comme archétype du genre, dans sa version la plus moralisée.

L'antagonisme des *Comptes amoureux* permet, par extension, de confirmer le corpus homogène formé par le genre de la fiction amoureuse à Lyon dans cette première moitié du XVI^e

³¹⁹ C. La Charité, « Le problème du genre dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore : l'ambivalence du terme *compte* », dans *Actualité de Jeanne Flore*, p. 209-225.

³²⁰ *Ibid.*, p. 222.

siècle. La parodie consiste à imiter un ensemble reconnaissable (qu'il s'agisse de texte, de style ou de genre, comme c'est le cas ici), en le transformant, laquelle transformation permet une certaine mise à distance par rapport à cet objet. Mais c'est, par le fait même, – et peut-être malgré soi – définir cet objet duquel on rit et en affirmer l'importance.

Cette frontière facilement traversable entre désigner et dépriser trouve des échos jusque dans l'appellation du genre de « sentimental ». Véronique Duché-Gavet rappelle justement que cet adjectif emprunté à l'anglais, d'abord simple dérivé de « sentiment », se charge négativement dès son entrée dans la langue française au XVIII^e siècle, connotant l'excès d'affectivité, voire une attitude « mièvre »³²¹. La huitième édition du Dictionnaire de l'Académie juge même que son emploi ne se fait « guère qu'ironiquement »³²². C'est dire à quel point parler d'amour déborde facilement pour verser dans l'épanchement, dès lors susceptible d'être moqué.

À la lumière des conclusions formulées dans ce mémoire, nous voyons d'autant plus l'intérêt pour une étude de vaste étendue des fictions sentimentales françaises écrites à la Renaissance, dans le but de saisir les particularités de ce genre qui, lorsqu'il n'est pas dédaigné, par ses relents fleur bleue ou à l'eau de rose, est envisagé seulement partiellement, et non pas considéré dans sa complexité. Nous proposons l'appellation « fiction sentimentale/amoureuse » dans le but de rendre compte de la diversité formelle – voire de l'aspect hétéroclite ou bigarré des textes – que peuvent adopter les textes écrits durant la Renaissance qui mettent de l'avant dans le récit le sentiment amoureux tout en s'inscrivant en filiation avec le roman de chevalerie. Nous suggérons donc une étude qui actualiserait celle de Gustave Reynier et se baserait sur les récents travaux de Michèle

³²¹ Le *Trésor de la langue française* cite le *Journal de Paris* (1798) : « se dit d'une personne trop sensible, qui se laisse guider par ses sentiments » et les *Annales politiques* de Linguet (1781) « qui exprime une affectivité un peu mièvre ». *Trésor de la langue française informatisé*, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/sentimental>, page consultée le 9 mars 2018.

³²² V. Duché-Gavet, « *Si du mont Pyrenée / N'eussent passé le haut fait...* » *Les romans sentimentaux traduits de l'espagnol en France au XVI^e siècle*, p. 533-534.

Clément, Anne Réach-Ngô et Véronique Duché-Gavet, dans une optique envisageant le développement de ce genre en France non pas parallèlement à son essor en Espagne et en Italie mais en y voyant un intriqué tissu d'influences et d'échanges pluridirectionnels, dans tout l'espace roman.

BIBLIOGRAPHIE

1.1 Sources primaires

1.1.1 Éditions de la *Fiammetta*

1.1.1.1 Éditions modernes

BOCCACE, Jean. *Fiammetta*, Serge Stolf (trad. et éd.), Paris, Arléa, coll. « Retour aux grands textes », 2003, 240 p.

——— *L'Elegia di Madonna Fiammetta con le chiose inedite*, Vincenzo Pernicone (éd.), Bari, Gius. Laterza & Figli, 1939, 262 p.

1.1.1.2 Éditions anciennes

BOCCACE, Jean. *La Complainte de Flamette a Pamphile*, Paris, par Maistre Pierre Vidoue pour Jehan Longis, 1531, XC f.

——— *Complainte de Flamette a son amy Pamphile. Translatee Ditalien en vulgaire François*, Paris, imprimé par Antoine Bonnemère pour Jehan Longis ; veuve Jean Saint-Denis, 1532, XCIII f.

——— *Complainte tres piteuse de Flamette à son amy Pamphile. Translatee Ditalien en vulgaire francoys*, Lyon, François Juste, 1532, CXX f.

——— *Flamette. Complainte des tristes amours de Flammette a son amy Pamphile translatee Ditalien en vulgaire francoys*, Claude Nourry, Lyon, 1532, XCVI f.

——— *Complainte trespiteuse de Flamette à son amy Pamphile, tradlatée d'Italien en vulgaire François, le tout reveu et corrigé*, Paris, Denys Janot, 1541, CXXXIV f.

(?) —— *Complainte des tristes Amours de Flamete à son ami Pamphile*, Lyon, Olivier Arnoullet.

1.1.2 Éditions de *Grimalte y Gradissa*

FLORES, Juan de. *Grimalte y Gradissa*, s.l.n.d. [Lérida, Enrique Botel, 1495], 61 f.

——— *Grimalte y Gradissa*, édition critique, introduction et notes de Carmen Parilla García, Saint-Jacques-de-Compostelle, Universidad Santiago de Compostela, 1988, 224 p.

1.1.3 Éditions de *La Deplourable fin de Flamete*

SCÈVE, Maurice. *La Deplourable fin de Flamete, Elegante invention de Jehan de Flores espagnol, traduite en Langue Francoyse*, Paris, Denys Janot, 1536, n.p.

——— « La Deplourable fin de Flamete » (Lyon, François Juste, 1535), dans *Œuvres complètes*, Pascal Quignard (éd.), Mercure de France, coll. « Poésie », Paris, 1974, p. 425-509.

1.1.4 Éditions des *Comptes amoureux*

FLORE, Jeanne. *La pugnition de l'Amour contempné extraict de l'Amour fatal de madame Jane Flore*, Lyon, François Juste, 1540, n.p.

——— *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore, touchant la punition que faict Venus de ceux qui contemnent & mesprisent le vray Amour*, à la marque de Dédale, faussement appelée d'Icare, s.l.n.d. (Lyon, Denys de Harsy, c. 1542), LXXXIV f.

——— *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore touchant la punition de ceux qui contemnent et mesprisent le vray Amour*, Paris, Jehan Real pour Arnoul l'Angelier, 1543, 80 f.

——— *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore*, réimpression textuelle de l'édition de Lyon, 1574, avec une notice bibliographique par le bibliophile Jacob, Turin, J. Gay et Fils, 1870, 170 p.

——— *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore touchant la punition de ceux qui contemnent et mesprisent le vray Amour*, Lyon, Benoist Rigaud, 1574, 170 p.

——— *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore, touchant la punition que faict Venus de ceux qui contemnent & mesprisent le vray Amour*, Lyon, Denys de Harsy, s. d., 84 f.

——— *Histoire de la belle Rosémonde et du preux chevalier Andro*, avec une notice d'Albert de Rochas, Paris, R. Marchand, 1888, 38 p.

——— *Comptes amoureux*, réimpression textuelle de l'édition de Lyon, 1574, avec une notice bibliographique par le bibliophile Jacob, Genève, Slatkine, 1971, 170 p.

——— *Contes amoureux*, Gabriel-André Pérouse (éd.), Lyon, CNRS, Presses universitaires de Lyon, 1980, 257 p.

——— *Les Contes amoureux par Madame Jeanne Flore*, texte établi et annoté par Régine Reynolds-Cornell, Lyon, Presses de l'Université Saint-Étienne, coll. « Textes et Contre-textes », n° 5, 2005, 244 p.

——— *Tales and Trials of Love, Concerning Venus's Punishment of Those Who Scorn True Love and Denounce Cupid's Sovereignty : A Bilingual Edition and Study*, Marta Rijn Finch et Kelly Digby Peebles (trad), Toronto, Iter/Centre for Reformation and Renaissance Studies, coll. « The Other Voice in Early Modern Europe. The Toronto series », 2014, 342 p.

1.2 Sources secondaires

1.2.1 Corpus secondaire

ALBERTI, Leon Battista. *Les fleurs de poesie françoise. Hécatomphile* [1534], Gérard Defaux (éd.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Société des Textes Français Modernes », 2002, 241 p.

BEAUFILZ, Jean. *Jugement d'amour*, Irene Finotti (éd.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Textes de la Renaissance », 290 p.

BOCCACE, Jean. *Le Decameron de Messire Jehan Boccace Florentin, nouvellement traduit d'italien en françoys par Maistre Anthoine le Macon...*, Paris, Étienne Roffet, 1545, 254 f.

——— *Decameron*, traduction (1411-1414) de Laurent de Premierfait, Giuseppe Di Stefano (trad.), Montréal, CERES, coll. « Bibliothèque du Moyen français », 1998, 1237 p.

——— *Il Filocolo*, Bari, G. Laterza, 1938, 598 p.

BORDERIE, Bertrand de la. *L'Amye de court*, Denys Janot, Paris, 1542, n. p.

CRENNE, Hélisenne de. *Angoysses douloureuses qui procèdent d'amour*, Christine de Buzon (éd.), Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de la Renaissance », 728 p.

DU GUILLET, Pernelle. *Rymes*, Jean de Tournes, Lyon, 1545, 80 p.

FLORES, Juan de. *Grisel y Mirabella* dans Barbara Matulka, *The Novels of Juan de Flores and Their European Diffusion*, thèse de doctorat, New York, Columbia University, 1931, p. 331-371.

——— *Grisel y Mirabella*, J. Beaufilz (trad.), *Jugement d'amour*, I. Finotti (éd.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Textes de la Renaissance », 2009, 290 p.

HÉROËT, Antoine *et al.* *Opuscules d'amour*, Jean de Tournes, Lyon, 1547, 346 p.

Le Conte de Floire et Blancheflor, Jean-Luc Leclanche (éd.), Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1980, 148 p.

Marguerite de Navarre. *Œuvres complètes*, Nicole Cazauran (dir.), *Tome X : Heptaméron*, 3 vol., Paris, Honoré Champion, 2013, 1294 p.

Ovide. *Ars amatoria*, I, <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.artis1.shtml>, page consultée le 25 février 2018.

PAPILLON, Almanque. *Le nouvel amour*, dans *Les questions problématiques du pourquoi d'amours*, Alain Lotrian, Paris, 1543, n. p.

PICCOLOMINI, Æneas. *Œuvres érotiques*, Frédéric Duval (éd.), Turnhout, Brepols, coll. « Miroir du Moyen Âge », 2003, 244 p.

Questión de amor..., Venetia, Gabriel Giolito de Ferrariis, y sus hermanos, 1553, 258 p.

ROJAS, Fernando. *La Celestina : Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica, 2000, 875 p.

SAN PEDRO, Diego de. *La prison damours...*, François Dassy (trad.) Paris, Antoine Couteau pour Galliot du Pré, 1525, n.p.

——— *Cárcel de amor*, Carmen Parrilla (éd.), étude préliminaire d'Alain Deyermond, Barcelone, Crítica, coll. « Biblioteca clásica », 1995, 186 p.

——— *La Prison d'amour (1552)*, Véronique Duché-Gavet (éd.), Paris, Honoré Champion, 2007, 245 p.

SCÈVE, Maurice. *Délie, object de plus haulte vertu*, Lyon, S. Sabon, 1544, 204 p.

VIVES, Juan Luis. *De institutione feminæ christianæ*, Constantinus Matheeussen et Charles Fantazzi (éd.), Leiden/New York, E.J. Brill, 1996, 218 p.

1.2.2 Ouvrages théoriques, historiques et généralités

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et Alain VIALA (dir.). *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Dicos poche », (2002) 2010, 814 p.

ARSENEAU, Isabelle. *Parodie et merveilleux dans le roman dit réaliste au XIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Recherches littéraires médiévales », 2012, 320 p.

AUDET, René (dir.). *Des textes à l'œuvre : la lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Nota Bene, coll. « Études », 2000, 159 p.

AUERBACH, Erich. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1968, 563 p.

BARTHES, Roland. « L'ancienne rhétorique [Aide-mémoire] », *Communications*, n° 16, 1970, p. 172-223.

BERNARD, Mathilde. « Querelle des amies », sur *Banque de données AGON*, <http://base-agon.paris-sorbonne.fr/querelles/querelle-des-amies>, page consultée le 4 janvier 2018.

BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1968, 455 p.

BRUCE, Donald. *De l'intertextualité à l'interdiscursivité : histoire d'une double émergence*, Toronto, Paratexte, 2000, 268 p.

CALVINO, Italo. « Niveaux de réalité en littérature », dans *La machine littérature*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1993, p. 85-100.

CATACH, Nina. *L'orthographe française à l'époque de la renaissance : auteurs, imprimeurs, ateliers d'imprimerie*, Genève, Droz, 1968, 496 p.

CHARTIER, Roger. *The Author's Hand and the Printer's Mind*, Polity Press, Cambridge/Malden, 2014, 231 p.

——— « Culture écrite et littérature à l'âge moderne », *Annales*, vol. 4, n° 5, 2001, p. 783-802.

DEFAUX, Gérard, Bernard COLOMBAT et Jean BALSAMO (dir.). *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, Lyon, ENS, coll. « Langages », 2003, 541 p.

EICHEL-LOJKINE, Patricia. *Excentricité et humanisme: parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, coll. « Cahiers d'humanisme et Renaissance », 2002, 347 p.

FORD, Philip et Gillian JONDORF (dir.). *Intellectual Life in Renaissance Lyon. Proceedings of the Cambridge Lyon Colloquium 14-16th april 1991*, Cambridge, Cambridge French Colloquia, 1993, 208 p.

GAULIN, Jean-Louis et Susanne RAU (dir.). *Lyon vu/e d'ailleurs (1245-1800) : échanges, compétitions et perceptions*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Collection d'histoire et d'archéologie médiévales », 2009, 228 p.

GENETTE, Gérard. *Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1983, 427 p.

——— *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982, 573 p.

——— *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2002, 426 p.

GERLI, E. Michael. *Medieval Iberia : An Encyclopedia*, Londres, Routhledge, 2017, 920 p.

GIGNOUX, Anne-Claire. « De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de narratologie*, septembre 2006, <http://narratologie.revues.org/329>, page consultée le 6 février 2017.

GREIMAS, Algirdas et Joseph COURTÉS. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, 424 p.

GUILLERM, Luce. « L'intertextualité démontée : le discours sur la traduction », *Littérature*, vol. 55, n° 3, *La farcissure : Intertextualités au XVI^e siècle*, 1984, p. 54-63.

——— *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, thèse de doctorat, Lille, Université Lille III, 1988, 609 p.

HAVERCROFT, Barbara. « Énonciation et subjectivité au féminin. Présentation », *Recherches sémiotiques. Semiotic Inquiry*, vol. 15, n° 3, 1995, p. 6-7.

HEUSCH, Carlos. *La Philosophie de l'Amour dans l'Espagne du XV^e siècle*, thèse de doctorat, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1993, 735 p.

KARRER, Wolfgang. *Parodie, Travestie, Pastiche*, Munich, W. Fink, 1977, 275 p.

KELLY-GADOL, Joan. « Did Women Have a Renaissance ? » dans Renate Bridenthal, Claudia Koonz et Susan Stuard (dir.), *Becoming Visible. Women in European History*, Boston, Houghton Mifflin Co, 1987, p. 175-201.

KIBÉDI-VARGA, Aron. « Le roman est un anti-roman », *Littérature*, n° 48, 192, p. 3-20.

KRISTEVA, Julia. « Problème de la structuration du texte », *La Nouvelle critique*, numéro spécial, novembre 1968, p. 55-64.

PANOFSKY, Erwin. *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Claude Herbet et Bernard Teysseire (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1967, 394 p.

PERELMAN, Chaïm et Lucie OLBRECHTS-TYTECA. *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, 3^e édition, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976, 734 p.

RABAU, Sophie. *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus Lettres », 2002, 254 p.

RICARDOU, Jean. « Pour une théorie de la réécriture », *Poétique*, n° 77, 1989, p. 3-15.

RIFFATERRE, Michael. « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique*, n° 1-2, 1979, p. 128-150.

RIGOLOT, François. « La préface à la Renaissance : un discours sexué ? », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 42, 1990, p. 121-135.

——— « Prolégomènes à une étude du statut de l'appareil liminaire des textes littéraires », *L'Esprit Créateur*, vol. 27, n° 3, 1987, p. 7-18.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. « 128 Littérature », 2001, 127 p.

SAINT-GELAIS, Richard. *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2011, 601 p.

SANGSUE, Daniel. « Seuils de la parodie », dans Catherine Dousteysier-Khoze et Floriane Place-Verghnes (dir.), *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Oxford/New York, Peter Lang, coll. « Modern French Identities », 2006, p. 17-35.

VIENNOT, Éliane. « Ce que l'imprimerie changea pour les femmes », *Revue de la BNF*, vol. 3, n° 39, 2011, p. 14-21.

——— « Champions des dames et misogynes : les enjeux d'un combat frontal, à l'aube des Temps modernes (France, 1380-1530) », dans Florence Rochefort et Éliane Viennot (dir.), *L'engagement des hommes pour l'égalité des sexes (XIV^e-XXI^e siècle)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « L'école du genre », 2013, p. 21-36.

Vocabulario. Treccani, <http://www.treccani.it/vocabolario/>, page consultée le 17 décembre 2017.

ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 517.

1.2.3 Études critiques : auteurs, textes et genres

Actes du Colloque sur l'humanisme lyonnais au XVI^e siècle, mai 1972, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1974, 394 p.

ALONSO, Béatrice. *Louise Labé ou la lyre humaniste : écriture « féminine », écriture féministe*, thèse de doctorat, Lyon, Université Lumière – Lyon 2, 2005, 406 p.

ANGENOT, Marc. *Les champions des femmes. Examen du discours sur la supériorité des femmes 1400-1800*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977, 205 p.

BAKER, Mary J. « The Impopularity of the *Deplorable fin de Flamete* », *Romance Notes*, vol. XIII, 1973, p. 570-576.

——— « *Fiammetta and the Angoysses douloureuses qui procèdent damours* », *Symposium*, vol. 24, n^o 4, 1973, p. 303-308.

BALSAMO, Jean. *Les rencontres des muses : italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève, Éditions Slatkine, coll. « Bibliothèque Franco Simone », 1992, 358 p.

BAUSCHATZ, Cathleen M. « Cebille/Sebile: Jeanne Flore, Reader of Christine de Pizan? », *Women in French Studies*, vol. 8, 2000, p. 86-96.

——— Cathleen M. « Parodic Didacticism in the *Contes amoureux par Madame Jeanne Flore* », *French Forum*, n^o 1, 1995, p. 5-21.

BARTUSCHAT, Johannes. « Boccace et Ovide : pour l'interprétation de l'*Elegia di Madonna Fiammetta* », *Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne*, n^o 6, 2000. p. 71-103.

BEAULIEU, Jean-Philippe et Andrea OBERHUBER (dir.). *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, 284 p.

BESÓ PORTALÉS, César. « La ficción sentimental. Apuntes para una caracterización », <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero27/fsentime.html>, page consultée le 6 novembre 2017.

BLOOMFIELD, Morton W. « The Elegy and the Elegiac Mode : Praise and Alienation », dans Barbara Kiefer Lewalski (dir.), *Renaissance Genres : Essays on Theory, History and Interpretation*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1986, p. 147-157.

BOUCHARD, Mawy. *Avant le roman. L'allégorie et l'émergence de la narration française au 16^e siècle*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Études de langue et littérature françaises », 2006, 369 p.

CAMPANINI, Magda. « Effets de réfraction : la réécriture du modèle chevaleresque dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 75, 2012, p. 119-142.

CERQUIGLINI, Bernard. *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, 123 p.

CHANG, Leah L. *Into Print: The Production of Female Authorship in Early Modern France*, Newark, University of Delaware Press, 2009, 284 p.

CLÉMENT, Michèle. « Co-élaborations à Lyon entre 1532 et 1542 : des interventions lyonnaises en réseau sur les “récits sentimentaux” ? », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 71, décembre 2010, p. 35-44.

——— « Maurice Scève et ses imprimeurs » dans Edwige Keller-Rahbé (dir.), *Les Arrières-boutiques de la littérature*, Toulouse, Presses de Toulouse Le Mirail, coll. « Cribles », 2010, p. 115-136.

——— et Jeanine INCARDONA (dir.). *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance, 1520-1560: [actes du colloque international des 8 et 9 juin 2006 à Lyon 2]*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « L'école du genre. Série Nouvelles recherches », n° 3, 2008, 284 p.

——— et Pascale MOUNIER (dir.). *Le Roman français au XVI^e siècle ou le renouveau d'un genre dans le contexte européen*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Europes littéraires », 2005, 310 p.

D'AMICO, Silvia. « La fortuna del *Filocolo* in Francia nel secolo XVI », *Cahiers d'études italiennes*, n° 8, 2008, p. 195-207.

——— Et Susanna GAMBINO LONGO (dir.). *Le savoir italien sous les presses lyonnaises à la Renaissance*, Genève, Droz, coll. « Cahiers d'Humanisme et Renaissance », 635 p.

DAUPHINÉ, James et Béatrice PÉRIGOT (dir.). *Conteurs et romanciers de la Renaissance. Mélanges offerts à Gabriel-André Pérouse*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance », 1997, 477 p.

DE COURCELLE, Dominique (dir.). *Des femmes et des livres: France et Espagne, XIV^e-XVII^e siècle. Actes de la journée d'étude organisée par l'École Nationale de Chartes et l'École Normale Supérieure de Fontenay/Saint-Cloud (Paris, 30 avril 1998)*, Paris, École des Chartes, coll. « Études et rencontres de l'École des Chartes », n° 4, 1999, 173 p.

DE LAJARTE, Philippe. « Modes du discours et formes d'altérité dans les Nouvelles de Marguerite de Navarre », *Littérature*, vol. 55, n° 3, *La farcissure : Intertextualités au XVI^e siècle*, 1984, p. 64-73.

DESROSIERS-BONIN, Diane et Éliane VIENNOT (dir.). *Actualité de Jeanne Flore : dix-sept études*, Paris, Champion, coll. « Études et essais sur la Renaissance », n° 55, 2004, 321 p.

DEVAUX, Jean et Alexandra VELISSARIOU (dir.). *Autour des Cent Nouvelles nouvelles. Sources et rayonnements, contextes et interprétations. Actes du colloque international organisé les 20 et 21 octobre 2011 à l'Université du Littoral – Côte d'Opale (Dunkerke)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque du XV^e siècle », 2016, 318 p.

DEYERMOND, Alan D. *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, México, Universidad Autónoma de México, 1993, 190 p.

DOMINGUEZ, Frank A. et George D. GREENIA (dir.). *Castilian Writers (1400-1500)*, Detroit, Gale, coll. « Dictionary of Literary Biography », vol. 286, 470 p.

DOYLE GATES, Laura. « *Soubz umbrage de pasetemps* » : *Women's Storytelling in the Evangiles des Quenouilles, the Comptes amoureux de Jeanne Flore and the Heptaméron*, Montréal, Ceres, coll. « Inedita & Rara », 1997, 146 p.

DUBOIS-NAYT, Armel, DUFOURNAUD, Nicole et Anne PAUPERT (dir.). *Revisiter la « querelle des femmes ». Discours sur l'égalité/inégalité des sexes, de 1400 à 1600*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, coll. « L'école du genre », 2013, 282 p.

DUCHÉ-GAVET, Véronique. « *Si du mont Pyrenée / N'eussent passé le haut fait...* » *Les romans sentimentaux traduits de l'espagnol en France au XVI^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », 2008, 450 p.

FAY, Carolyn M. « Who Was Jeanne Flore ? : Subversion and Silence in *Les contes amoureux par madame Jeanne Flore* », *Women in French Studies*, vol. 3, automne 1995, p. 7-20.

FERRARA, Sabrina, Maria T. RICCI et Élise BOILLET (dir.). *Boccace, entre Moyen âge et Renaissance. Les tensions d'un écrivain*, Paris, Honoré Champion, coll. « Centre d'Études Supérieures de la Renaissance », 2015, 208 p.

FIANU, Janine. *Æneas Sylvius Piccolomini, auteur à succès : étude de diffusion du De duobus amantibus et du De remedio amoris, mémoire de maîtrise*, Montréal, Université de Montréal, 1987, 144 p.

FURNO, Martine et Raphaële MOUREN (dir.). *Auteur, traducteur, collaborateur, imprimeur... qui écrit ?*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études et essais sur la Renaissance », 329 p.

GIARDINA, Calogero. « La parole dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°31, 1990, p. 35-46.

GIUDICI, Enzo. *Maurice Scève traduttore et narratore. Note su la Deplourable fin de Flamete*, Cassin, Editrice Garigliano, 1978, 159 p.

GRAY, Floyd. *Gender, Rhetoric, and Print Culture in French Renaissance Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 227 p.

GREENE, Virginie. « Le débat sur le *Roman de la Rose* », *Cahiers de recherches médiévales*, n° 14 spécial, 2007, p. 297-311.

HAUVETTE, Henri. *Études sur Boccace (1894-1916)*, Turin, Bottega d'Erasmus, 1968, 349 p.

HOLLANDER, Robert. *Boccaccio's two Venuses*, New York, Columbia University Press, 1977, 246 p.

HUCHON, Mireille. *Louise Labé, une créature de papier*, Genève, Droz, 2006, 483 p.

JEAY, Madeleine. *Donner la parole. L'histoire-cadre dans les recueils de nouvelles des XV^e-XVI^e siècles*, Montréal, CERES, coll. « Moyen-français », n° 31, 1992.

——— « Représentation de la parole ou mise en scène de l'écriture ? L'exemple des *Évangiles des Quenouilles* », dans *Actes du V^e Colloque International sur le Moyen Français*, Milan, Vita e pensiero, 1986, p. 125-140.

JOUTEUR, Isabelle. « L'humour des *Héroïdes* », *Vita Latina*, n° 171, 2004, p. 41-58.

KAJI, Yoshihiro. « Étude sur les *Comptes amoureux*: résumé de thèse de doctorat ès lettres présentée et soutenue à l'Université Rikkyo en 2010 », *Opera : Osaka Prefecture University Education and Research Archive*, vol. 59, 2011, p. 9-17.

KAMMERER, Elsa. *Jean de Vauzelles et le creuset lyonnais. Un humaniste catholique au service de Marguerite de Navarre entre France, Italie et Allemagne (1520-1550)*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'humanisme et Renaissance », 2013, 568 p.

KEMP, William. « Les éditions parisiennes et lyonnaises de la *Complainte de Flammette* de Boccace (1531-1541) », *Studi Francesi*, vol. XCVIII, 1989, p. 247-265.

KIES, Nicolas. « Pratiques du devis dans la littérature narrative au XVI^e siècle », 2008, 22 p., dans *Actualités de la recherche autour de la Renaissance*, <http://www.panurge.org/>, page consultée le 16 octobre 2017.

KUPISZ, Kazimierz. « Y a-t-il une énigme Jeanne Flore? », *Zeszyty naukowe Uniwersytetu Łódzkiego, Nauki humanistycznospołeczne*, vol. I, 1973, p. 55-68.

LACARRA, Maria Eugenia. « La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina* », *Celestinesca*, vol. 13, n° 1, 1989, p. 11-30.

LAMBERT, Sara-Emmanuelle. *La singularité de la prose mythologique de Madame Flore dans La pugnition de l'amour contempné (1540). Étude sur l'antérotisme floréen*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2007, 129 p.

LESTRINGANT, Frank (dir.). *Contes et discours bigarrés*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Cahiers V.-L. Saulnier », 2011, 240 p.

LONGEON, Claude. « Du nouveau sur les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 44, n° 3, 1982, p. 605-613.

MALENFANT, Marie-Claude. *Le discours délibératif dans les Comptes amoureux de Jeanne Flore*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1993, 209 p.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. « Des marques aux masques », *Littérature*, vol. 55, n° 3, *La farcissure : Intertextualités au XVI^e siècle*, 1984, p. 3-4.

MATULKA, Barbara. *The Novels of Juan de Flores and Their European Diffusion*, thèse de doctorat, New York, Columbia University, 1931, 475 p.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Orígenes de la novela. Tomo I Introducción. Tratado histórico sobre la primitiva novela española*, Madrid, Bailly/Baillere, 1907, 1905 p.

MITTERAND, Henri. « Discours préfaciel », dans Graham Folconer et Henri Mitterand (dir.), *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Hakkert, 1975, p 3-13.

——— *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980, 266 p.

MOUNIER, Pascale. *Le roman humaniste : un genre novateur français (1532-1564)*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », 2007, 506 p.

——— et Marie-Claire THOMINE. « Lecteurs de romans, lecteurs de récits brefs : quelques représentations chez les auteurs du XVI^e siècle », dans Isabelle Garnier *et al.* (dir.), *Paroles dégelées : propos de l'Atelier XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études et essais sur la Renaissance », 2016, p. 515-545.

MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves. « Sobre la traducción española del *Filocolo* de Boccacio (Sevilla 1541) y sobre las *Treize elegantes demandes d'amours* », dans *Criticón*, n° 87-88-89, 2003, p. 537-551.

O'MALLEY, John W. « Content and Rhetorical Forms in Sixteenth-Century Treatises on Preaching », dans *Religious culture in the sixteenth century: preaching, rhetoric, spirituality, and reform*, Aldershot/Brookfield, Variorum, coll. « Collected studies series », 1993, p. 238-252.

PÉROUSE, Gabriel-André. *Nouvelles françaises du XVI^e siècle. Images de la vie du temps*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'humanisme et Renaissance », 564 p.

POMEL, Fabienne. « La Sibylle, guide et double de Christine dans l'autre monde des lettres : *Le Chemin de longue étude* de Christine de Pizan », dans Monique Bouquet et Françoise Morzadec

(dir.), *La Sibylle : Parole et représentation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 227-239.

RÉACH-NGÔ, Anne (dir.). *Créations d'atelier : l'éditeur et la fabrique de l'œuvre à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études et essais sur la Renaissance », 2014, 395 p.

——— *L'écriture éditoriale à la Renaissance. Genèse et promotion du récit sentimental français (1530-1560)*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », 2013, 508 p.

REY HAZAS, Antonio. « Introducción a la novela del siglo de oro, I », *Edad de Oro*, I, 1982, p. 65-105.

REYNIER, Gustave. *Le roman sentimental avant l'Astrée*, Paris, Armand Colin, 1908, 406 p.

REYNOLDS-CORNELL, Régine. « De *La Pugnition* aux *Contes Amoureux*, ou la transformation de Jeanne Flore », *Seizième Siècle*, 2011, p. 159-170.

RICARD, François. « Le recueil », *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2, 1976, p. 113-133.

ROMENGO, Margherita. *L'image éditoriale de Marguerite de Navarre au XVI^e siècle ou la construction d'une figure d'auteure : conditions, modalités, enjeux*, thèse de doctorat, Louvain-la-Neuve/Vancouver, Université Catholique de Louvain/University of British Columbia, 2016, 282 p.

SCHEVILL, Rudolph. *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley, University of California Press, 1913, 532 p.

SMARR, Janet Levarie. *Boccaccio and Fiammetta. The Narrator as Lover*, Urbana, University of Illinois Press, 1986, 284 p.

STOLF, Serge. « L'*Elegia di Madonna Fiammetta*. Le jeu polyphonique du discours persuasif », *Cahiers d'études italiennes*, n° 2, 2005, p. 11-39.

——— « Traductions et adaptations françaises de l'*Elegia di Madonna Fiammetta* », *Cahiers d'études italiennes*, n° 8, 2008, p. 177-194.

THOREL, Mathilde. « De la parole étrangère à la parole exemplaire : Maurice Scève traducteur de *La déplorable fin de Flamete* (1535) », dans *Parole de l'autre et genres littéraires : XVI^e-XVII^e siècles. Illustrations, interactions, subversions*, Lyon, Université Jean Moulin-Lyon 3, coll. « Cahiers du Gadges », 2007, p. 11-28.

——— « *Langue translative* » et fiction sentimentale, 1525-1540 : renouvellement générique et stylistique de la prose narrative, thèse de doctorat, Lyon, Université Lyon III, 2006, 627 p.

VEILLEUX, Christian. *Rhétors de basse-cour. Le genre littéraire du caquet (XVI^e-XVII^e siècles)*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2017, 131 p.

VELISSARIOU, Alexandra. *Aspects dramatiques et écriture de l'oralité dans les Cent Nouvelles nouvelles*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque du XV^e siècle », 2012, 639 p.

VIENNOT, Éliane. « *Les Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore* (v. 1540) : discours “libérés”, discours libertins, discours masculins », dans Hélène Marquier et Noël Burch (dir.), *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps ?*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 89-109.

——— et Nicole PELLEGRIN (dir.). *Revisiter la « querelle des femmes ». Discours sur l'égalité/inégalité des sexes, de 1750 aux lendemains de la Révolution*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « coll. L'école du genre », 204 p.

VIGNALI, Stefania. « La fortune française de la *Fiammetta* de Boccace », *Le Moyen Français*, vol. 66, 2010, p. 111-123.

WARDROPPER, Bruce W. « El mundo sentimental de la *Cárcel de amor* », *Revista de Filología Española*, vol. 37, 1953, p. 168-193.

WINN, Colette H. « *Les Comptes amoureux de Jeanne Flore* : un texte-écho », *Orbis Litterarum*, vol. 45, 1990, p. 97-112.

ZIMMERMAN, Margarete. « Les *Cent balades d'amant et de dame* une réécriture de l'*Elegia di Madonna Fiammetta* de Boccace », dans Liliane Dulac et Bernard Ribémont (dir.), *Une femme de lettres au Moyen Age : études autour de Christine de Pizan*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 1995, p. 337-346.