D'UNE VOIX L'AUTRE : PLAISIRS FÉMININS DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DE LA RENAISSANCE

Audrey GILLES-CHIKHAOUI

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université d'Ottawa
dans le cadre des exigences
du programme de doctorat en philosophie en Lettres françaises

et

à Aix-Marseille Université en vue d'obtenir le grade de docteur en Langue et littérature françaises

Département de français
Faculté des Arts
Université d'Ottawa

C.I.E.L.A.M.
École Doctorale 354 « Lettres, Langues et Arts »
Aix-Marseille Université

© Audrey Gilles-Chikhaoui, Ottawa, Canada, 2014

RÉSUMÉS

Étudier les plaisirs féminins dans la littérature française de la Renaissance, c'est d'abord faire le constat d'une pluralité de représentations qui se regroupent autour d'un même enjeu, celui de l'honnêteté. En raison d'une forte tradition misogyne, il est en effet difficile pour une femme de concilier cet impératif social avec le plaisir. Les textes que nous étudions (récit, poésie, littérature d'idées) sont toutefois portés par une dynamique entre voix féminines et voix masculines, qui contribue à faire émerger un discours nouveau sur le plaisir féminin que nous nous proposons d'étudier. La première partie étudie les plaisirs dans l'espace conjugal. Celui-ci fait de la volupté féminine, dans la relation entre époux et dans l'adultère, à la fois une nécessité et une déviance. La deuxième partie s'attache à l'espace social et interroge les plaisirs de cour : les échanges amoureux influencés par l'amour courtois, le néo-platonisme et le pétrarquisme, et les divertissements collectifs, de la danse à la conversation. La troisième partie, consacrée à l'espace de soi, se dégage de la morale sociale dont les deux premières parties sont tributaires pour proposer une réflexion sur le plaisir comme accomplissement de soi dans la maternité, le savoir, la spiritualité et l'écriture.

The study of feminine pleasures in the sixteenth-century French literature leads to a multiplicity of representations. All of them coincide with the idea of honesty. Because of a strong misogynist ideology, women could hardly reconcile these social and moral requirements with the notion of pleasure. Nevertheless, the texts studied in this thesis (narratives, poems, essays and treatises) show a dynamic between feminine and masculine voices that gives way to new discourses on pleasure. The first part focuses on pleasure within marriage. Be it within their relationship with their spouses or in adultery, feminine sensual pleasure was considered both an honest need and a déviance. The second part deals with social pleasures: public amusements (from dance to conversations) as well as encounters between lovers, which were influenced by amour courtois, neoplatonism, and, petrarquism. The third part, dedicated to the self, breaks away from the social morals attached to the first two parts in order to study pleasure as self-accomplishment through motherhood, knowledge, spirituality and writing.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements ix

Note sur la transcription des textes x

Introduction générale 1

PREMIÈRE PARTIE. PLAISIR FÉMININ ET ESPACE CONJUGAL 24

Introduction 25

CHAPITRE 1. LA VOLUPTÉ FÉMININE DANS LE MARIAGE 31

I. La volupté féminine et la génération de l'homme 31
A. Perspectives médicales : voix masculines 32
a. Origines du plaisir 35
b. Intensité du plaisir 39
c. Plaisir et dérèglements physiologiques 42
d. Didactique du plaisir : pour une harmonie conjugale 46
B. Perspectives littéraires : voix féminines 55
a. Absence de plaisir et stérilité 56
b. La découverte précoce de la volupté 60
c. Insatisfaction féminine et dérèglements physiologiques 62

II. « Jouïssance par mariage » : une revendication féminine ? 66
A. Quels discours féminins pour le plaisir de l'épouse ? 66
a. L'émergence timide d'un discours nouveau dans *L'Heptaméron* 68
b. Le personnage de Parlamente 74
c. La parole féminine toute-puissante dans *Les Contes amoureux* et les *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis* 81
B. L'épouse non honorée par son mari 87
a. Le mari coupable dans *L'Heptaméron* et les *Nouvelles Récréations* 88
b. Le projet des *Contes amoureux* et le glissement vers l'adultère 95
c. Redéfinitions de la notion d'honneur 103

CHAPITRE 2. LA VOLUPTÉ FÉMININE EN DEHORS DU MARIAGE 122

I. Plaisirs féminins de l'adultère 122
A. Plaisirs adultères dans *L'Heptaméron* : ruses féminines, ruses du texte 122
a. La ruse de la fausse pudeur : nouvelles 1 et 70 124

b. La folle dame : nouvelle 26 132
c. Les audacieuses : nouvelles 43 et 49 134
d. Les fugitives ensorcelées : nouvelles 60 et 61 142
e. Devis : le plaisir féminin et les voix masculines 149
f. Structure du récit adultère et plaisir amoureux : la nouvelle 15 154
B. Hélisenne et la voix donnée au plaisir féminin adultère 162
a. Hélisenne, femme de plaisirs 165
b. La quête transgressive du plaisir 170
c. Plaisirs obliques : la volupté déviée 176

II. Plaisirs déviants : homosexualité, godemiché et travestissement 193
A. Normaliser la déviance : entre condamnation et perplexité 194
a. Les voluptés féminines déviantes, une monstruosité médicale 195
b. Les voluptés féminines déviantes, sujets de faits-divers 203
B. Normaliser la déviance ? Une poétique de l'écart 207
a. Mettre en scène le désir : rumeurs et voyeurs dans *Le Recueil des dames* de Brantôme 208
b. Mettre en scène le désir : les voix du plaisir dans le « Dialogue de la Frigarelle » 216

Conclusion 227

DEUXIÈME PARTIE. PLAISIR FÉMININ ET ESPACE SOCIAL 229

Introduction 230

CHAPITRE 3. PLAISIRS D'AMOUR 233

I. 1540-1550. L'héritage courtois à la lumière néoplatonicienne 235
A. Plaisir d'être servie 236
a. Le plaisir de mettre l'amant à l'épreuve 237
b. Plaisir de l'inconstance 244
c. Plaisir de la liberté : les « belles dames sans mercy » 253
B. Jouir du plaisir de l'amant 261
a. Plaisirs de la réciprocité spirituelle : un leurre ? 263
b. Plaisirs de l'honneur ? 273

II. 1550-1599. Relectures sensuelles du schéma courtois par le pétrarquisme 282
A. L'invitation érotique : une poétique du hic et nunc (Ronsard, Magny, Lasphrise, Cornu) 284
a. Le temps de la jouissance infinie : les odes de Magny et Ronsard 285
b. Gaillardises de Lasphrise : le mot et la chose 296
c. L'illusion de l'instant désiré : Pierre de Cornu et la mise en scène de l'abandon féminin 306
B. Variétés de la volupté : renouveler la poésie amoureuse (Ronsard, Pontus de

Tyard, Papillon de Lasphrise)....318
a. Plaisir des amours féminines : une variation sur le service amoureux 319
b. Un godemiché entre l'amant et sa dame....326

Chapitre 4 : Plaisirs de Cour....337

I.Plaisirs du corps....338
A. Plaisirs de la coquetterie....338
a. Les voix de la doxa chrétienne....341
b. De la théorie à la fiction : renouveler la perspective morale 349
c. Éloge des plaisirs de la coquetterie : question de regards....357
B. Plaisirs de la danse....370
a. Un passetemps complet : la parole de Baillive dans la nouvelle 38 de Des Périers....371
b. *L'Orchesographie* de Thoinot Arbeau : un plaisir social honnête 374
c. La volte : danse honnête ?....379
d. Marguerite de Valois, reine de la danse : plaisir de la danseuse, plaisir du spectateur chez Ronsard et Brantôme....383
C. Les dames de Cour de Papillon de Lasphrise 388
a. « Toute ceste belle troupe de Dames et Damoiselles » 393
b. Le contexte de la Cour : Papillon, acteur et spectateur 400
c. Le miroir de la volupté....405

II. Plaisirs de la parole, plaisirs de l'échange....409
A. Corps, paroles et silences dans les *Nouvelles Récréations de Des Périers*....412
a. Rires et traits d'esprits ou comment sublimer l'*eros*....413
b. Échanges collectifs et dialogue amoureux : la nouvelle 64 421
B. Rieuses et conteuses dans *L'Heptaméron*....425
a. Le rire féminin en question....427
b. Plaisir des contes....432
C. Du plaisir de l'échange au plaisir de savoir : les *Discours des champs faëz* de Claude de Taillemont....441
a. Éléments du récit-cadre : la construction d'un lieu idéal dédié au plaisir....442
b. Ecouter et prendre la parole : plaisir de savoir....447

Conclusion....451

Troisième partie. Plaisir féminin et espace de soi....453

Introduction....454

Chapitre 5. La *voluptas* : plaisirs de l'accomplissement hors de soi....457

I.Plaisirs de la maternité : injonctions, ambiguïtés, silences....458
A. De la femme entière à la mère entière : les voix masculines du plaisir maternel

comme garant de l'accomplissement de soi 459
a. Douleur et plaisir : paradoxes originels de l'enfantement et de la maternité..459
b. « Exhortation à toutes mères de nourrir leurs enfants » : le modèle de la « bonne mère », entre élaboration de l'affection maternelle et rhétorique de la culpabilité..... 463
c. Volupté de l'allaitement : ambivalences d'un plaisir physiologique.....475
B. Le plaisir maternel dans *L'Heptaméron* : aveuglements et substitutions 478
a. La figure maternelle bouleversée : le plaisir de l'inceste dans la nouvelle 30 de *L'Heptaméron*..... 480
b. La mauvaise éducation : plaisir de l'une, plaisir de l'autre dans les nouvelles 9 et 10 de *L'Heptaméron* 485
C. *Voluptas* ou *gaudium* ? Présences du plaisir maternel chez Hélisenne de Crenne 495

II. Figures de lectrices voluptueuses : réflexion didactique et représentation fantasmatique..... 500
A. Lire c'est jouir : quel plaisir du savoir ?.....502
a. Textes liminaires et portraits de la lectrice idéale..... 502
b. Joubert et la censure : ambivalences du plaisir féminin de l'étude, les dangers de l'invitation au savoir..... 509
c. Montaigne et le savoir voluptueux des femmes.....515
B. Lire c'est jouir : une érotique du texte offert..... 520
a. Montaigne et « la langue amoureuse des Essais » : la langue et l'oreille.....521
b. Brantôme et le plaisir imaginaire des lectrices..... 523
C. *Voluptas* ou *gaudium* ? Les ambivalences poétiques de Pontus de Tyard.....531

CHAPITRE 6. LE GAUDIUM : PLAISIRS DE LA CONNAISSANCE DE SOI.....539

I.Plaisirs de l'étude : « honneste passetemps » et « plaisir sage ».....540
A. Louise Labé : émulation, transgression, provocation 540
a. Convenances et provocations.....541
b. Conceptualisation et transmission d'une pensée du plaisir.....543
B. Les dames des Roches : émulation, transmission, conciliation.....546
a. Lexique de la conciliation..... 547
b. Figures de conciliation : « La femme forte », Agnodice, Iris et Pasithée.....553
c. De la transmission à la conciliation : naissance d'une voix singulière grâce à l'émulation maternelle..... 561

II. Plaisirs mystiques : connaissance de soi par la connaissance de Dieu.....571
A. Marguerite de Navarre : la joie et le je..... 574
a. La voix de Marie : la joie mystique idéale.....575
b. Une voix singulière : le chant d'amour de la Bergère.....583
c.Voix féminines, voix androgynes dans les *Chansons spirituelles*..... 590
B. Gabrielle de Coignard : les angoisses qui procèdent de la joie divine.....599
a. « Pour jouyr du repos de la contemplative » : l'idéal du plaisir inertiel 600

b. Une poétique de l'entre-deux plaisirs : du *locus amoenus* à la forme des « Amours »..... 607
III. La volupté-joie du saisissement de soi : plaisir de la « saillie ».....619
A. Plaisir et bonheur chez Louise Labé et Pernette du Guillet : pour une érotique nouvelle..... 620
a. Entre plaisir et douleur, passé et futur : la difficulté de la joie amoureuse ….623
b. Entre raison et folie : troubles et audaces de la volupté dans la connaissance de soi.....635
B. Hélisenne ou le plaisir du roman imaginaire..... 650
a. Pour une définition du roman imaginaire 652
b. Désir et plaisir de l'écriture : le processus de la création littéraire à l'œuvre dans le triptyque.....658
c. Identités narratives et roman imaginaire : entre éclatement et ressaisissement de soi 663

Conclusion générale.....673

ANNEXES..... 683

Annexe 1.....684
Tableau des occurrences du plaisir féminin chez Hélisenne de Crenne

Annexe 2 711
La beauté de Phryné..... 711
Gravure tirée la *Paraphrase de Galien* de Nostradamus (1557)

Annexe 3.....712
Tableaux des occurrences du rire des devisants dans L'Heptaméron
Figure 1. Rires collectifs..... 712
Figure 2. Rires féminins..... 713
Figure 3. Rires masculins 714

Annexe 4.....715
Champ lexical du plaisir dans les propos de Parlamente (contes et devis)

BIBLIOGRAPHIE..... 716
I. Sources.....716
1. Corpus d'étude..... 716
2. Textes consultés de l'Antiquité au XVIIe siècle..... 722
II. Études.....728
1. Études sur le corpus..... 728
2. Études générales.....755
III. Dictionnaires, usuels et instruments généraux..... 780

plus que vivante, heureuse

Louise Labé

REMERCIEMENTS

Je souhaite exprimer ma profonde reconnaissance à mes directeurs, Mawy Bouchard et Daniel Martin, dont l'enthousiasme, la bienveillance et la grande disponibilité m'ont portée pendant ces cinq ans. Nos échanges stimulants, leurs conseils avisés, leurs relectures rigoureuses et précises sont pour beaucoup dans le travail accompli. Grâce à leurs deux voix, j'ai pu trouver la mienne.

Je remercie tous ceux – chercheurs, collègues, doctorants, amis – qui m'ont apporté leurs encouragements et leur aide, à l'Université d'Aix-Marseille, à l'Université d'Ottawa, à l'occasion de rencontres et d'échanges, ici et ailleurs. Je remercie plus particulièrement Jean-Raymond Fanlo pour son rôle de directeur de l'École doctorale, Chantal Connochie pour son soutien précieux, Michèle Gally pour l'intérêt qu'elle a porté à mon travail, Valérie Naudet et Sébastien Douchet, et plus largement les médiévistes du département de Lettres modernes de l'Université d'Aix-Marseille, pour m'avoir accueillie chaleureusement dans leur équipe et m'avoir permis d'achever la rédaction dans des conditions idéales.

Je remercie les membres de l'Observatoire du Bonheur pour la confiance qu'ils ont accordé à mes recherches en les distinguant par un prix.

Que mon équipe de relecteurs soit assurée de mon éternelle reconnaissance : Laurence Ambid, Charlotte Balandraud, Sylvie Bordat, Christel Brun-Franc, Jean-Marie Chikhaoui, Julie Côté, Audrey Coussy, Cécile Cristofari, Caroline Doudet, Claire Esnault, Muriel Gilles, Laëtitia Graffart, Clémentine Hugol-Gential, Jennifer Ruimi, Stéphane Soulier, Benjamin Trouche, MERCI d'avoir pris le temps de vous plonger dans mes pages.

Je remercie très chaleureusement mes parents et mes frère et sœurs : leur regard plein de fierté et leur confiance absolue m'ont accompagnée sur ce long chemin.

J'adresse enfin mes plus amoureuses pensées à Jean-Marie que je remercie infiniment pour nos échanges féconds, son soutien indéfectible, sa présence, sa patience, « car le bonheur est irréductible »

NOTE SUR LA TRANSCRIPTION DES TEXTES

Pour citer nos sources, nous respectons l'orthographe et la ponctuation des éditions de référence, anciennes ou modernes. Nous avons cependant choisi, pour les éditions du XVI^e^ siècle, de développer les abréviations (celles des doubles consonnes nasales par exemple), de remplacer les esperluettes par *et,* et de distinguer le *j* et le *i,* le *u* et le *v*. Nous avons également introduit l'apostrophe (*l'on* pour *lon*, par exemple) et nous avons distingué la préposition à de l'auxiliaire *a*. Nous reprenons l'orthographe modernisée des titres des *Contes amoureux* et des *Angoisses douloureuses* conformément au choix de nos éditions de référence et nous suivons l'orthographe des noms propres telle que donnée dans nos éditions de référence (Cebille, Amye pour désigner la dame dans *La Parfaicte Amye* d'Héroët, Amie de court pour celle de La Borderie, etc.).

INTRODUCTION GÉNÉRALE

« Ma dame, je m'esbahis que vous qui avez tant d'experience, et qui maintenant aux femmes tenez lieu de mere, ne regardez quelque passetemps, pour adoulcir l'ennuy que nous porterons durant nostre longue demeure : car si nous n'avons quelque occupation plaisante et vertueuse, nous sommes en danger de demourer malades[1]. »

La requête des devisantes désœuvrées, soumise par Parlamente, dans le Prologue de *L'Heptaméron,* est l'élan fondateur du recueil de Marguerite de Navarre puisqu'il justifie l'existence du texte. À l'origine du récit à devisants, on trouve donc le plaisir comme principe créatif : c'est bien en effet pour se divertir que les devisants mettent en place la structure narrative déjà utilisée par Boccace dans son *Décaméron*. L'ensemble du Prologue est ainsi tendu par la nécessité d'un plaisir qui puisse satisfaire, de manière honnête, à la fois chaque individu et la collectivité. Cette recherche du plaisir attire l'attention sur les différentes formes qu'il peut prendre : de la volupté conjugale à la joie de la *lectio divina* en passant par l'échange, des voix féminines aux voix masculines en passant par celle d'une instance qui tient à la fois de la narratrice et de l'autrice[2], le plaisir, dans *L'Heptaméron*, se dit au pluriel. La place privilégiée que prennent les femmes dans cette question du plaisir est toutefois révélatrice d'une œuvre dans laquelle elles jouent un rôle important en tant que personnages et conteuses, d'une œuvre, qui plus est, composée par une femme. En ce sens, le plaisir fondateur de *L'Heptaméron* apparaît comme féminin, ce qui n'exclut cependant pas le rôle des hommes puisque c'est avec eux, contre eux, à côté d'eux et pour eux, que leurs voix s'expriment et qu'une pensée du plaisir peut prendre forme, pensée qui révèle les débats entre les sexes de l'époque. Le recueil de nouvelles de Marguerite de Navarre, par la valorisation qu'il offre aux plaisirs féminins, nous semble en effet paradigmatique de la façon dont est traité le sujet à la Renaissance. Que dit en effet le plaisir féminin de l'espace social, moral et littéraire d'un XVI^e^ siècle français sur lequel la critique s'accorde à dire qu'il constitue un tournant dans le statut des femmes ? Et inversement, que dit l'espace littéraire

1 Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, éd. Nicole Cazauran et Sylvie Lefèvre, Paris, Gallimard, 2000, p. 62. Nous simplifions désormais les références à cette édition sous la forme *Heptaméron*.

2 Nous utiliserons dans l'ensemble de notre thèse les substantifs féminins *autrice* et *poétrice*, lorsque le genre des auteurs et des poètes féminins aura son importance dans l'occurrence de cette fonction. Le mot *poétrice* est par ailleurs employé par Hélisenne de Crenne dans ses *Epistres familieres et invectives* et repris dans l'ensemble du XVI^e^ siècle, en particulier pour évoquer Sappho. *Autrice*, quant à lui, est employé dans le sens de « femme écrivain » par Marie de Romieu dans son *Brief discours : que l'excellence des femmes surpasse celle de l'homme* (1581). Sur l'histoire de ce mot, cf. Aurore Evain, « Histoire d'autrice, de l'époque latine à nos jours », *SÊMÉION - Travaux de sémiologie*, 6, 2008, [En ligne, avec une mise à jour de novembre 2012], URL : http://www.siefar.org/docsiefar/file/Histoire%20d'autrice%20-%20A_%20Evain.pdf (consulté le 03/08/2013)

du plaisir féminin, ou plutôt des plaisirs féminins ? C'est ce que nous proposons d'étudier dans cette thèse.

Ces dernières années, plusieurs ouvrages ont été consacrés à la question du plaisir à la Renaissance : *Hédonismes : penser et dire le plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance*, dirigé par Laurence Boulègue (2007), *Le plaisir et la transgression en France et en Espagne aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles* dirigé *par* Maurice Daumas (2007), *Le Plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance*, dirigé par Perrine Galland-Hallyn, Carlos Lévy et Wim Verbal (2008), *Penser les formes du plaisir littéraire à la Renaissance*, d'Ulrich Langer (2009) et *Le plaisir au temps de la Renaissance*, dirigé par Marie-Thérèse Jones-Davies (2010). Ces cinq ouvrages ne se restreignent ni à la littérature ni à l'espace français ni même pour certains au XVI^e^ siècle, mais convoquent une perspective pluridisciplinaire (littératures, histoire, historiographie, philosophie) forte de la tradition philosophique qui s'est intéressée au plaisir. C'est ainsi un premier constat que l'on peut faire face : ces réflexions envisagent avant tout la dimension morale qui y est attachée, et plus particulièrement ce qui relève de la philosophie morale antique. C'est le postulat de l'ouvrage d'Ulrich Langer, qui, à partir des catégories morales du plaisir (plaisir-*plērōsis*, plaisir-*kinēsis*, plaisir-*energeia*, plaisir-*telos*[3] et un plaisir « non répertorié par la philosophie classique » celui de la perte de soi) définies par les philosophes (Platon, Aristote, Épicure), expose une conceptualisation des formes littéraires (la nouvelle, le roman, la « littérature fondée sur la notion d'une société civilisée et maîtrisée[4] », le drame et la narration pris dans une logique finaliste, le lyrisme de l'extase et de la perte de soi-même) qu'il étudie selon trois types de plaisir : le plaisir du changement, du fini et de la perte. Il est toutefois frappant de constater que cette étude ne laisse que très peu de place aux écrits féminins : seuls le prologue et les nouvelles 3 et 29 de *L'Heptaméron* font partie du corpus. Le but de l'essai n'est certes pas de distinguer de façon sexuée le plaisir, d'autant que celui-ci est analysé davantage comme une métaphore de formes littéraires que comme une véritable thématique inhérente à un ensemble d'œuvres. Toutefois, l'extrait sur la volupté comme vertu dans « Que Philosopher, c'est apprendre à mourir » des

[3] Le plaisir-*plērōsis* et le plaisir-*kinēsis* sont deux concepts appartenant au plaisir comme mouvement alors que le plaisir-*energeia* et le plaisir-*telos* relèvent du plaisir comme activité, soit qu'il s'y ajoute (*energeia*) soit qu'il en constitue la fin (*telos*). Cf. Ulrich Langer, *Penser les formes du plaisir littéraire à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 16-18.

[4] *Ibid*., p. 18.

Essais (I, 19) de Montaigne, qui suit le développement d'Ulrich Langer consacré à la définition du plaisir[5], permet d'établir un lien entre la conception morale du plaisir et la conception ontologique que nous souhaitons développer. En effet, Montaigne utilise la métaphore de la virilité pour valoriser le mot *volupté* et l'associer à la vertu : « Cette volupté pour estre plus gaillarde, nerveuse, robuste, virile, n'en est que plus serieusement voluptueuse[6]. » En prolongeant la métaphore, la volupté dans son sens charnel, « cette autre volupté plus basse », moins sérieuse et impropre au bien et à la vertu, pourrait alors être définie, en négatif, en termes féminins. Il y aurait ainsi bien un plaisir masculin et un plaisir féminin, non dans un sens ontologique mais dans un sens métaphorique voire idéologique, puisque c'est la volupté gaillarde qui est préférée à la volupté « basse ».

Deux remarques sont à tirer de cette rapide présentation de l'ouvrage d'Ulrich Langer. D'une part, la pensée du plaisir s'ancre *a priori* dans un rapport à l'Homme, dans l'acception anthropologique du terme et non dans son acception sexuée. Toutefois, Michel Foucault a rappelé que la morale portée par les textes philosophiques est « une morale d'hommes : une morale pensée, écrite, enseignée par des hommes et adressée à des hommes, évidemment libres[7]. » D'autre part, notre interprétation de l'extrait de Montaigne a mis en évidence la portée problématique du féminin et de ses liens à la volupté, puisqu'un soupçon de déshonnêteté est porté sur ce terme et qu'il est nécessaire de passer par la métaphore virile pour l'éloigner. Il apparaît ainsi que si les conceptions classiques du plaisir, que la philosophie morale pense par rapport à l'idée de bien, peuvent apporter des pistes intéressantes, elles ne peuvent cependant fournir, dans un premier temps, un point de départ théorique à la notion de plaisir féminin.

On voit, avec Montaigne et à la suite de la tradition philosophique, à quel point la vertu est particulièrement importante dans la pensée du plaisir, puisqu'elle permet d'établir la visée morale du plaisir et de faire la part entre les bons et les mauvais plaisirs – c'est d'ailleurs majoritairement dans ce sens que sont orientés les divers travaux que nous avons cités : ils reprennent, dans une perspective morale et/ou thématique, l'idée de plaisir en la

---

5 *Ibid*., p. 46-57.

6 *Les Essais*, éd. Jean Balsamo, Alain Legros, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, 2007, p. 83. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Essais*.

7 *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1997, p. 33.

pensant à partir des catégories de la philosophie classique. Les notions d'honneur et d'honnêteté, en ce qu'elles appartiennent à la vertu, sont aussi primordiales dans notre approche. Paradoxalement, si les travaux consacrés au plaisir ne s'intéressent pas à la distinction ontologique, ce n'est pas le cas pour les études sur l'honnêteté au XVI^e^ siècle qui distinguent honneur masculin et honneur féminin. Deux ouvrages sont sur ce point tout à fait intéressants pour notre sujet : *La Catégorie de l'honneste* paru en 1985, qui constitue les actes d'un colloque tenu à Sommières en 1983[8], et *Penser et vivre l'honneur à l'époque contemporaine* publié en 2011, regroupant les actes d'un colloque tenu en 2008 à Metz[9] et dont une partie des contributions s'inscrit dans la lignée des travaux d'Arlette Jouanna qui portent sur la notion d'honneur, et en particulier de son article intitulé « Recherches sur la notion d'honneur au XVI^e^ siècle[10] ». Si le premier est davantage consacré à la littérature et le second à l'histoire, il est frappant de constater qu'à vingt-cinq ans d'intervalle le même souci de la distinction ontologique persiste. Celle-ci est d'ailleurs formulée par Furetière en 1690 : « Honneur, s'applique plus particulierement à deux sortes de vertus, à la vaillance pour les hommes, et à la chasteté pour les femmes. » Les productions du XVI^e^ siècle rendent compte de cette différence qui sous-tend aussi bien les devis dans *L'Heptaméron* que l'ensemble d'un traité essentiel sur la question, *Le Livre de l'institution de la femme chrestienne* de Juan Luis Vivès, traduit en français par Pierre de Changy en 1542, l'année même où éclate la « Querelle des Amies » qui interroge de façon polémique la chasteté féminine. L'ouvrage de Vivès envisage les trois états de la femme – la jeune fille, la femme mariée et la veuve – et se veut un recueil de commandements que la femme honnête doit respecter en vue du « souverain bien de Pudicité [qui] doit estre gardé comme la paupiere des yeulx, qui ne peult souffrir immundicité, tant soit petite[11]. » Cet impératif de vertu, qui repose sur une conduite

---

8 *La Catégorie de l'honneste dans la culture du XVI^e^ siècle*, Institut Claude Longeon (dir.), Saint-Étienne, Institut d'Études de la Renaissance, 1985.

9 *Penser et vivre l'honneur à l'époque moderne*, Hervé Drévillon et Diego Venturino (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

10 « Recherches sur la notion d'honneur au XVI^e^ siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, XV, 1968, p. 597-623.

11 Juan Luis Vivès, *Livre de l'institution de la femme chrestienne: tant en son enfance que mariage et viduité, aussi de l'office du mary, nagueres composez en latin par Jehan Loys Vives et nouvellement traduictz en langue françoyse par Pierre de Changy*, trad. Pierre de Changy, éd. Achille Delboulle, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 17. Nous simplifions désormais cette référence sous la forme *Livre de l'institution*.

« chaste, pudique et modeste[12] », fonde la féminité à la Renaissance. La place que cet impératif peut laisser au plaisir féminin semble mince tant le caractère vertueux du plaisir, dans sa dimension générale et non spécifiquement féminin, ne va pas de soi. C'est ce sur quoi insiste Thomas d'Aquin, par exemple, qui convient que les plaisirs charnels, « le délectable », peuvent entraver la raison et être contraire au bien :

> L'honnête et l'utile se disent par rapport à la raison, et, par suite, il n'est rien d'honnête ou d'utile qui ne soit bon. Mais le délectable se dit par rapport à l'appétit, qui tend parfois vers ce qui ne convient pas à la raison. Et donc tout bien délectable n'est pas bon de la bonté morale que l'on apprécie selon la raison.[13]

Plus encore, le théologien souligne le lien qui existe entre les mauvais plaisirs, ceux appartenant à la chair, et le péché originel :

> Nous disons cependant que cette ligature de la raison résultant du plaisir de l'acte conjugal, bien qu'il ne revête pas un caractère de malice morale, puisqu'il n'est un péché ni mortel ni véniel, provient cependant d'une certaine malice morale, celle du péché de notre premier père, car cela n'aurait pas existé dans l'état d'innocence, comme nous l'avons montré dans la première Partie.[14]

Un consensus moral, chez les philosophes comme chez les théologiens, semble donc s'établir sur le fait qu'un plaisir honnête peut difficilement être un plaisir du corps.

Le lexique du plaisir rend compte de cette tension entre l'âme et le corps. Le mot *plaisir* est le plus courant et a valeur d'hyperonyme, ce que soulignent les définitions données par les dictionnaires, en particulier celui de Nicot (1606) : « en François se prend pour un bien fait, pour une chose fort agreable, et pour recreation, ioyeuseté ou passetemps. » Aucune connotation morale n'apparaît dans la définition, mais les exemples donnés mettent en évidence l'ambivalence des acceptions puisqu'on trouve aussi bien le sème d'honneur que celui de désordre. De manière générale, dans les dictionnaires des XVI^e^ et XVII^e^ siècles comme dans la littérature de l'époque, les mots du plaisir ne sont pas aussi rigoureusement définis que le suggèrent leurs emplois dans les textes philosophiques. Michel Foucault a ainsi pointé l'usage précis que Sénèque fait des mots *voluptas* et *gaudium*, dans les *Lettres à Lucilius* ou dans *De la vie heureuse*, réservant le premier au plaisir hors de soi et le second

---

[12] Diane Roussel, « Au grand scandale et déshonneur des femmes de bien. Justice, honneur féminin et transgressions sexuelles à Saint-Germain-des-Prés au XVI^e^ siècle », *Penser et vivre l'honneur à l'époque moderne*, éd. cit., p. 219.

[13] *Somme théologique*, tome II, trad. Aimon-Marie Roguet, Paris, Éditions du Cerf, 1984, question 34 « Bonté et malices de plaisirs », article 3 « Étant admis que non, tout plaisir est-il bon ? », p. 235.

[14] *Ibid*., article 1 « Tout plaisir est-il mauvais ? », p. 234.

au plaisir en soi[15]. Pareille distinction sémantique est plus difficile à établir dans nos textes : si *lasciveté*, par exemple, est nécessairement porteur d'une connotation péjorative alors que *félicité* renvoie à un sens mélioratif, l'usage des autres synonymes est plus lâche, à l'image du mot *plaisir*. Ainsi, *contentement*, *joie*, *récréation*, *passetemps*, *soulas* et même *volupté*, peuvent désigner aussi bien un plaisir bon qu'un plaisir mauvais et ne sont pas porteurs, en eux-mêmes, de la distinction ontologique que fait apparaître l'usage du mot *honneur*. Toutefois, on peut relever, dans le dictionnaire de Richelet (1680), des exemples donnés à l'entrée *volupté* qui se révèlent tout à fait intéressants pour notre propos. Définie comme « plaisir que les sens goûtent en un instant », la volupté s'inscrit dans une considération morale qui met notamment en évidence les comportements féminins : « Les femmes sont voluptüeuses, fourbes, interessées, et legéres ». La formulation gnomique est particulièrement frappante dans une définition qui, pour les hommes, resserre le champ des référents (on parle des « grans hommes » ou de Sardanapale). On retrouve ainsi ce que la métaphore masculine de Montaigne suggérait, c'est-à-dire un attachement féminin naturel à la volupté.

C'est à partir de ce *topos* qu'il nous faut donc envisager notre sujet dans la mesure où s'il touche à la question du plaisir, il touche également – surtout ? – à la question des femmes à la Renaissance. Les travaux sur ce sujet sont nombreux et nous ne prétendons pas ici retracer une histoire qui a déjà été faite dans plusieurs ouvrages : l'essai de Ian Maclean sur la femme dans l'idéologie renaissante[16], le volume consacré au XVI^{e} siècle dans *Histoire des femmes en Occident* dirigé par Georges Duby et Michèle Perrot et l'essai d'Évelyne Berriot-Salvadore, *Les Femmes dans la société française de la Renaissance*, sont essentiels et complets sur ce point[17]. Il est toutefois nécessaire, pour asseoir le fond contextuel de notre sujet d'étude, de souligner la tension entre héritage misogyne et émancipation féminine à la

---

15 *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984, p. 91-92.

16 Ian Maclean, *The Renaissance Notion of Woman : a Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

17 Pour les représentations littéraires, nous renvoyons également aux travaux de Madeleine Lazard, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, Paris, Presses universitaires de France, 1985 et *Les Avenues de Fémynie : les femmes et la Renaissance*, Paris, Fayard, 2001. Sur la question des femmes et du pouvoir, nous renvoyons à Éliane Viennot, *La France, les femmes et le pouvoir*, Paris, Perrin, 2006.

Renaissance, dans la mesure où cette période représente, « pour l'histoire des femmes, une période de paradoxes et d'ambiguïtés[18] », comme l'a bien montré Évelyne Berriot-Salvadore.

La pensée misogyne au XVI^e^ siècle est portée par deux traditions : une tradition antique et une tradition chrétienne. La première s'appuie sur l'idée d'une infériorité naturelle de la femme dont Platon et Aristote soulignent qu'elle est aussi bien physiologique que morale. Dans le *Timée*, par exemple, les hommes de mauvaise vie ont été condamnés à être réincarnés en femmes[19] , et le célèbre passage consacré à l'utérus comme animal vorace conduit aux représentations de la femme insatiable et lascive que l'on retrouve notamment dans le *Tiers Livre* de Rabelais[20]. Chez Aristote, la femme est définie par l'incapacité et l'imperfection, et la théorie de la femme réceptacle dans la génération[21] contribue aux représentations de la femme passive et devant être dirigée[22]. Les représentations médicales et physiologiques viennent ainsi nourrir les représentations sociales et morales par l'argument de la nature : l'imperfection et la passivité de la femme dans son corps même conditionnent son infériorité morale et justifient ainsi la place qui lui est assignée dans l'espace social et politique. Cette perspective médicale constitue une part importante de notre étude, dans la mesure où la Renaissance, portée par l'Humanisme, voit la publication de nombreux traités médicaux rédigés en français et notamment des traités de gynécologie et d'obstétrique. Par le biais d'Hippocrate, de Galien, de Soranos d'Éphèse, puis d'Avicenne, le corps féminin et, en particulier, la question du plaisir, prennent une place tout à fait singulière dans ces traités, s'opposant aux théories aristotéliciennes pour préférer les théories séministes de Galien, dans

---

18 *Les Femmes dans la société française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1990, p. 11.

19 *Timée*, trad. et éd. Émile Chambry, Paris, Flammarion, 1969, 90e, p. 467 : « Parmi les hommes qui avaient reçu l'existence, tous ceux qui se montrèrent lâches et passèrent leur vie à mal faire furent, suivant toute vraisemblance, transformés en femmes à leur deuxième incarnation. »

20 François Rabelais, *Le Tiers livre*, éd. Jean Céard, Paris, Librairie générale française, 1995., chapitre 32, p. 307-313.

21 *Traité de la génération des animaux*, I, trad. et éd. Jules Barthélemy-Saint Hilaire, Paris, Hachette, 1887, [En ligne] URL : http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/tablegeneration.htm (consulté le 01/08/2013) : « Ainsi, il faut nécessairement un être qui engendre et un être de qui vient l'être engendré. Quand bien même les deux se réunissent dans un seul individu, les deux diffèrent au moins spécifiquement, et leur notion essentielle est autre. La raison nous dit encore que, dans des êtres où les fonctions sont séparées, il faut bien que la nature de l'agent soit autre que celle du patient. Si donc le mâle peut être regardé comme le moteur et l'agent, et que la femelle soit en quelque sorte passive en tant que femelle, il s'ensuit que, dans la semence du mâle, la femelle apporte, non pas de la semence, mais de la matière. »

22 *Politique* (Livres I et II), trad. Jean Aubonnet, Paris, Les Belles Lettres, 1960, 1254a, paragraphe 7, p. 19 : « De plus la relation du mâle à la femelle est par nature celle de supérieur à inférieur, de gouvernant à gouverné ; ce principe s'applique nécessairement de même à tous les hommes. »

lesquelles la semence féminine a un principe actif qu'elle n'a pas chez Aristote. Ces discours, nous le verrons, proposent une première revalorisation du féminin.

Avec l'avènement du christianisme, l'infériorité féminine entre dans une nouvelle axiologie et une nouvelle forme de pensée, celle de la faute et de la concupiscence. La vision de la femme est double : elle s'inscrit dans la question de la soumission de la femme envers l'homme et dans la doctrine du péché originel. La conception de la femme pécheresse à la Renaissance est héritée de l'exégèse du texte biblique par les premiers Pères de l'Église et par les théologiens des XII^e^ et XIII^e^ siècles. C'est d'abord la Genèse qui fournit à ces deux conceptions leur origine : la création d'Adam et Ève détermine le rapport de soumission entre l'homme et la femme, et l'épisode de l'arbre de la connaissance, celui de la femme séductrice et fautive. Comme le souligne Carla Casagrande, les exégètes, en commençant par Paul, glosent ensuite le texte :

> [Les commentateurs du texte sacré] peuvent y lire la soumission de la femme à l'homme comme l'un des moments du processus hiérarchique qui règle les rapports entre Dieu, le Christ, et l'humanité. Ils trouvent en outre l'origine et le fondement divin de cette soumission dans la scène originelle de la création d'Adam et d'Eve et dans leurs mésaventures d'avant et après la chute. Les commentateurs tirent du récit biblique la conviction que la femme a été créée en une position de subordination par rapport à l'homme. Le corps de l'homme, créé en premier, apparaît en effet supérieur au corps de la femme, créé dans un second temps. Don de Dieu offert à l'homme en aide, la femme est un providentiel instrument aux mains de son compagnon, pour l'aider aux fins de la procréation.[23]

Comme dans la tradition antique, discours physiologique – porté ici par celui sur la création des premiers parents – et discours moral sont mêlés : « Je ne permets pas à la femme d'enseigner ni de faire la loi à l'homme. Qu'elle garde le silence. C'est Adam en effet qui fut formé le premier, Ève ensuite. Et ce n'est pas Adam qui se laissa séduire, mais la femme qui, séduite, se rendit coupable de transgression[24]. » Si la question de la faute est abordée dès les épîtres de Paul, son évolution jusqu'au modèle de la femme comme fille d'Ève se fait en plusieurs étapes. C'est Augustin qui formule la doctrine du péché originel, d'abord dans les *Livres à Simplicien* puis dans *La Cité de Dieu*. C'est également lui qui associe la faute de la désobéissance à la concupiscence et qui assimile le péché originel au péché de chair. La

---

[23] « La femme gardée », *Histoire des femmes. II- Le Moyen Âge*, volume dirigé Christiane Klapisch-Zuber, sous la direction de Georges Duby et Michelle Perrot, Paris, Perrin, 2002, p. 125.

[24] 1 Timothée 2, 12-14, *Bible de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf / Fleurus, 2001, p. 2410. Nous simplifions désormais cette référence sous la forme *Bible de Jérusalem*.

dernière étape, qui consiste à rendre Ève coupable de la concupiscence, prend place dans les débats théologiques des XII^e^ et XIII^e^ siècles : le quatrième livre des *Sentences* de Pierre Lombard, par exemple, conclut à la responsabilité plus grande d'Ève dans la chute et contribue à établir la tradition misogyne qui lie femme, péché et concupiscence. Ces débats entrent en contradiction, à la même époque, avec ceux sur l'égalité de tous les êtres humains aux yeux de Dieu – comme le rappelle Carla Casagrande, l'égalité de l'âme entre l'homme et la femme n'induit cependant pas une égalité sociale et morale[25] – et avec des discours violents contre le mariage de la part des clercs. Ce cheminement conduit ainsi à mettre la femme au centre d'une pensée qui discrédite la sexualité et qui tend à une représentation paradoxale des femmes. D'un côté, elle apparaît lascive, responsable de la faute qui accable l'humanité, capable de toutes les séductions pour entraîner les hommes vers le vice, et de l'autre elle est présentée comme passive et débile de corps et d'esprit. Se dessine ainsi à la Renaissance l'image d'une femme soumise à l'homme, qui doit se distinguer par sa chasteté et sa discrétion, et qui représente un danger potentiel pour elle-même et pour les hommes en raison de sa nature fragile et voluptueuse[26].

Cet héritage misogyne est cependant renouvelé dès le XV^e^ siècle par la « Querelle des femmes » qui prend son origine dans le débat autour du *Roman de la Rose* (1272-1280) de Jean de Meung, soulevé par Christine de Pizan. S'insurgeant contre l'image que le roman renvoie des femmes, Christine de Pizan, dont l'ensemble de l'œuvre témoigne d'une fervente défense de son sexe, est à l'initiative de ce débat par une lettre adressée à Jean de Montreuil qui dénonce les stéréotypes véhiculés par le roman de Jean de Meung. On retrouve cette remise en cause des clichés dans *La Cité des dames* (1405), œuvre allégorique dans laquelle

---

[25] « La femme gardée », *op. cit.*, p. 125 : « L'idée que la femme a été dotée par Dieu d'un âme égale en nature et en dignité à l'âme de l'homme traverse sous des formes diverses toute la pensée médiévale : si, dans la tradition augustinienne fondée sur un net dualisme entre l'âme et le corps, il est bien question d'une égalité totale entre l'âme de la femme et celle de l'homme, pour un auteur comme Thomas d'Aquin, qui accepte la définition aristotélicienne de l'âme comme forme du corps, il ne s'agit que d'une égalité partielle qui vaut pour l'existence, mais non pour l'essence ; dans tous les cas de figure, l'appel à l'égalité des âmes, qu'il soit clairement postulé ou exprimé sur le mode problématique, reste confiné sur le plan spirituel, sans mettre en cause la naturelle supériorité du corps masculin voulue par Dieu dans l'acte de la création. Les femmes peuvent avoir une vie spirituelle intense et féconde, égale et même parfois supérieure à celle des hommes, elles n'en restent pas moins différentes et inférieures aux hommes. »

[26] Sur ce paradoxe entre la fragilité du sexe féminin et son pouvoir sur les hommes, cf. Évelyne Berriot-Salvadore, *Les Femmes*..., éd. cit., p. 21-24 pour les enjeux moraux et p. 33 *et sq*. pour les enjeux juridiques.

elle se met en scène dialoguant avec Raison, Droiture et Justice, et qui cherche, dans la perspective du *De claris mulieribus* (1374) de Boccace, à élaborer un ouvrage réunissant des exemples de dames illustres pour leur vertu. La querelle ne porte pas cependant uniquement sur la chasteté féminine, mais s'oriente très vite vers celle de l'éducation des femmes et ce sont ces deux sujets qui sont repris au XVI[e] siècle[27]. La question de la vertu féminine est ainsi poursuivie par des débats *pro et contra*, autour des arguments topiques misogynes, qui réunit champions des dames (*La Nef des dames vertueuses* de Symphorien Champier, *Le Fort inexpugnable* de Billon) et leurs détracteurs (*De la bonté et mauvaisetié des femmes* de Jean de Marconville) et qui, avec la « Querelle des Amies » en 1542, s'étend également à la définition du service amoureux et du rôle de la dame. La question de l'accès des femmes au savoir[28] constitue un point important de la querelle et plusieurs humanistes (Corneille Agrippa, Érasme, Vivès) s'expriment en faveur de l'éducation féminine, idée déjà amorcée dans *La Cité des dames.* La Réforme est par ailleurs particulièrement favorable à l'accès des femmes au savoir : Marguerite de Navarre, mais également Marie Dentière sont particulièrement représentatives de ces femmes qui répondent à « l'appel à la vie intellectuelle[29] ». On voit comment peu à peu le débat moral s'achemine vers le débat littéraire et comment les deux espaces se nourrissent l'un de l'autre. L'un des enjeux de notre étude sera ainsi d'examiner la place que le plaisir occupe dans ces débats au XVI[e] siècle et comment il parvient à se dégager de la condamnation morale dans laquelle la tradition misogyne tente de le confiner[30].

---

27 Sur la « Querelle des femmes », cf. notamment Marc Angenot, *Les Champions des femmes : examen du discours sur la supériorité des femmes, 1400-1800*, Montréal, Presses Universitaires du Québec, 1977.

28 Cf. notamment Linda Timmermans, *L'Accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Honoré Champion, 2005.

29 Natalie Zemon Davis, *Les Cultures du peuple : rituels, savoirs et résistances au XVI[e] siècle*, trad. Marie-Noëlle Bourguet, Paris, Aubier Montaigne, 1979, p. 127-130.

30 Carla Casagrande a ainsi formulé la persistance du discours misogyne : « Chasteté, humilité, modestie, sobriété, silence, travail, miséricorde, contrôle : au fil des siècles, les femmes ont entendu ces mots sans cesse répétés. Elles les ont écoutés dans les sermons des prédicateurs à l'église, elles les ont retrouvés dans la bouche de leurs proches à la maison, dans les livres qui s'écrivaient pour elles. Les femmes qui écoutaient ces mots étaient diverses et souvent distantes entre elles : reines, religieuses, riches bourgeoises, pauvres paysannes, servantes, mères de famille, jeunes filles. Variaient aussi les hommes qui prononçaient ces paroles : prédicateurs, philosophes, théologiens, fonctionnaires de cour, laïcs cultivés prenaient tour à tour la parole pour parler aux femmes, et des femmes. Variaient encore les manières de s'adresser à elles : tantôt on usait d'un ton impérieux et catégorique, tantôt de conseils persuasifs et plus personnels. Mais le discours restait le même en substance. » (*op. cit*., p. 141).

En effet, si, dans ce rapide aperçu de la tradition misogyne, le plaisir apparaît comme constitutif de la nature féminine, c'est avant tout de manière négative, y compris lorsque ce plaisir n'est pas lié à la question de la sexualité, car tout, en raison de sa nature faible, ramène la femme à la sensualité et aux dangers de la concupiscence. Les textes littéraires témoignent de cette tendance : à la suite des fabliaux, nombreux sont les textes à réduire le plaisir féminin à la lascivité et à présenter des femmes insatiables et, la plupart du temps, adultères. C'est l'argument même du *Tiers Livre* puisque la quête de Panurge est motivée par la peur d'être cocu ; c'est le ressort comique des *Cent Nouvelles nouvelles* de Vigneulles ou des *Disners* et des *Apres disners* de Cholières. Dans ces textes, le plaisir ne sert d'ailleurs qu'à brosser le portrait conventionnel du personnage féminin et ne s'écarte pas des conceptions traditionnelles de l'idéologie misogyne.

Les études sur les femmes sont foisonnantes depuis plusieurs années et celles consacrées aux femmes d'Ancien Régime, et en particulier de la Renaissance, bénéficient d'un renouveau théorique apporté par plusieurs disciplines et approches : les *gender studies*, dont le développement est tel qu'il connaît diverses ramifications (*women studies*, *men's studies*, *sexual studies*, *queer studies*, *etc*.), l'histoire culturelle et l'histoire des idées, et, plus récemment, l'histoire de l'édition et de l'imprimé, qui a donné lieu notamment à la remise en question de l'identité féminine d'auteurs de la Renaissance comme Louise Labé[31] ou Hélisenne de Crenne[32]. Notre propos n'est pas et ne peut être de rendre compte de l'ensemble de cette production et nous avons choisi de ne présenter que les travaux récents, ou incontournables, en lien avec notre sujet afin de situer plus précisément notre recherche.

L'histoire des idées, d'abord, permet de saisir les enjeux des questions littéraires en lien avec le contexte idéologique de l'époque et de mettre en évidence des textes à la frontière des disciplines actuelles, mais qui au XVI^e^ siècle avaient le même statut que ce nous considérons aujourd'hui comme relevant de la littérature. Sur ce point, les études sur le corps et les sexualités constituent un champ considérable, ouvert par l'essai fondateur de Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*. Bien que le XVI^e^ siècle soit le parent pauvre de cet essai,

[31] Mireille Huchon, *Louise Labé : une créature de papier*, Genève, Droz, 2006.

[32] Anne Réach-Ngô, *La Mise en livre des narrations de la Renaissance : écriture éditoriale et herméneutique de l'imprimé*, Thèse de doctorat sous la direction de Mireille Huchon, Université Paris IV-Sorbonne, 2005.

ce que mettent en évidence les autres périodes dessine en creux les problématiques propres à la Renaissance. En ce sens, l'analyse de « l'incitation aux discours[33] » sur la sexualité, qu'il situe à la fin du XVI[e] siècle, nous semble particulièrement pertinente pour notre sujet. En effet, les discours sur le plaisir féminin paraissent se multiplier, non dans une perspective répressive, mais comme sujet « nouveau[34] » qui occupe l'espace littéraire au sens large. Les œuvres ne sont pas écrites dans une volonté de mettre en avant la question, de la rendre publique – aucune des œuvres retenues pour notre corpus ne fait du plaisir féminin, ou plutôt d'un plaisir féminin, son sujet principal explicite – mais elles sont travaillées par elle. Les discours se multiplient ainsi « dans le champ d'exercice du pouvoir lui-même[35] » : récits fictionnels, poésie, traités philosophiques et d'éducation, médecine forment un réseau d'échos et de circulations avec l'idéologie misogyne. « L'hypothèse répressive[36] » de Michel Foucault rencontre ainsi l'idéologie misogyne que nous avons mise en évidence et la conclusion que nous pouvons tirer est proche de celle de Foucault : l'idée d'une répression normative du pouvoir est difficilement tenable tant les discours sur le sexe sont divers et incluent également des « sexualités hérétiques ». De la même façon, les discours sur le plaisir féminin s'affranchissent de l'idéologie misogyne pour préférer une variété de discours et une polyphonie en vue d'une « volonté de savoir » et de la connaissance de soi. Ce rapprochement entre le pouvoir producteur des discours sur la sexualité chez Foucault et l'idéologie misogyne contribuant à l'émergence de discours nouveaux sur le plaisir féminin ne va pas sans poser quelques problèmes. En effet, chez Foucault, les discours produits servent le pouvoir. Est-ce à dire que nos discours sur le plaisir féminin servent l'idéologie misogyne ? S'ils en sont une émanation antagoniste, il n'en demeure pas moins qu'ils sont parfois particulièrement ambivalents du fait, d'une part, de l'impératif d'honnêteté assigné aux femmes, qu'elles mêmes revendiquent, et, d'autre part, de l'inévitable publicité – au sens de ce qui est rendu public – et donc de transgression des voix féminines dans l'espace public normalement réservé aux hommes. L'approche de Michel Foucault est ainsi particulièrement

---

33 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 25 *et sq*.

34 L'adjectif est employé par la devisante Nomerfide dans le devis de la nouvelle 40 de *L'Heptaméron* afin de qualifier la volupté féminine de l'épouse dans le cadre du mariage. Cf. *Heptaméron*, p. 398.

35 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I*, éd. cit., p. 26.

36 *Ibid*., p. 23 *et sq*.

stimulante et fournit de nombreux points de départ à des travaux actuels[37], notamment dans les études sur le XVI^e^ siècle[38].

Dans la perspective foucaldienne, la médecine peut apparaître comme une émanation du pouvoir, mais au XVI^e^ siècle, l'émergence des traités médicaux écrits en français, en vue de la vulgarisation et de la diffusion des savoirs, sont plus emblématiques des contraintes d'une idéologie dominante que des écrits favorisant cette idéologie. Ces dernières années ont vu se développer de nombreux travaux sur la médecine dans le champ de l'histoire des idées et à la croisée de l'histoire et de la littérature. Si l'ouvrage d'Évelyne Berriot-Salvadore, *Un corps, un destin*[39], est essentiel pour l'étude des femmes dans le discours médical, il faut également ajouter ses travaux plus généraux sur la médecine à la Renaissance[40] ainsi que

---

37 Citons par exemple le colloque « Une histoire au présent : les historiens et Michel Foucault aujourd'hui » qui s'est tenu à Aix-en-Provence en mai 2011.

38 Le colloque « Foucault et la Renaissance » qui s'est tenu à l'Université Toulouse II – Le Mirail en mars 2012 est un exemple de la richesse que représente l'ensemble de l'œuvre de Foucault pour les études renaissantes. Les communications données à l'occasion de ce colloque ayant été enregistrés, des actes audio sont disponibles sur le site de l'Université de Toulouse II : http://www.canal-u.tv/producteurs/universite_toulouse_ii_le_mirail/colloques/foucault_et_la_renaissance#description
Le volume des actes est par ailleurs à paraître chez Garnier en 2013.

39 *Un corps, un destin : la femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris ; Genève, Honoré Champion ; Slatkine, 1993.

40 Cf. notamment « L' " irreverence " des ouvrages médicaux en langue vulgaire », dans *La Catégorie de l'honneste dans la culture du XVI^e^ siècle*, éd. cit., p. 65-77 ; « La femme dans les ouvrages médicaux lyonnais », dans *L'Émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance*, Michèle Clément et Janine Incardona (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 51-67 ; « De l'ornement et du gouvernement des dames : esthétique et hygiène dans les traités médicaux des XVI^e^ et des XVII^e^ siècles », dans *Femmes en fleurs, femmes en corps. Sang, Santé, Sexualités, du Moyen Âge aux Lumières*, Cathy McClive et Nicole Pellegrin (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p. 37-58. Cf. également les deux ouvrages collectifs qu'elle a dirigés sur Ambroise Paré : *Ambroise Paré, 1510-1590 : pratique et écriture de la science à la Renaissance*, Évelyne Berriot-Salvadore et Paul Mironneau (dir.), Paris, Honoré Champion, 2003 et *Ambroise Paré : une vive mémoire*, Évelyne Berriot-Salvadore (dir.), Paris, De Boccard, 2012.

ceux de Dominique Brancher[41], de Valérie Worth-Stylianou[42] et l'ouvrage de Barbara Marczuk-Swed qui étudie en parallèle textes médicaux et textes littéraires[43]. Ces différents travaux mettent en évidence le caractère hybride du texte médical qui emprunte aussi bien à la tradition scientifique qu'à la tradition littéraire, et reviennent sur l'histoire et le contexte de leur publication : les traités médicaux sur la génération de l'homme sont en effet les œuvres de notre corpus qui témoignent du plus grand nombre de remaniements, de réagencements en raison de la mise à jour faite par les auteurs mais également des problèmes de censure. Ce point est d'ailleurs particulièrement important pour notre sujet puisqu'il est relatif à l'idée d'honnêteté du langage dans des traités rédigés en français et souhaitant être accessibles à un public plus large que celui des médecins : les passages sur la volupté sexuelle, en lien avec les problématiques liées au corps et à la sexualité, sont ainsi très souvent ceux qui ont le plus souffert de ces modifications et coupures – dans les traités de Paré, Joubert, Ferrand par exemple. La volupté ne constitue pas le cœur de ces recherches, mais celles-ci, dans le souci d'établir les liens et les écarts avec la tradition médicale antique, contribuent à accorder une place signifiante au corps et au plaisir féminins.

Par leur réflexion sur le caractère hybride du texte médical à la Renaissance, ces travaux sont proches d'un autre champ de recherche, celui de la poétique des genres et des discours. Dans ce domaine, et sur la question des femmes, la critique récente a été particulièrement productive en rhétorique sur les questions des *exempla* féminins, de l'*ethos* et des jeux de masques et de voix, afin de souligner la complexité d'un discours des femmes

[41] Parmi ses travaux publiés ou à paraître, signalons en particulier sa thèse, *La Fabrique équivoque de la pudeur (1390-1630)*, Thèse de doctorat sous la direction de Gérard Defaux et Michel Jeanneret, The John Hopkins University, 2012, ainsi que les articles suivants qui intéressent plus particulièrement notre sujet : « Les ambiguïtés de la pudeur dans le discours médical (1570-1620) », *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, LV, 1, 2003, p. 275-297 ; « Les « secrets » des femmes révélés. Enjeux de la traduction du savoir gynécologique en français (XIII[e]-XVI[e] siècles) », *Variations*, 16, 2008, p. 22-35 ; « Jeux de la médiation dans les *Erreurs populaires* de Laurent Joubert », *Vulgariser la médecine : du style médical en France et en Italie*, Michel Jeanneret et Andrea Carlino (dir.), Genève, Droz, 2009, p. 213-242 ; « Poétique de l'insurrection : l'impudeur naturelle des femmes dans la médecine renaissante », *Obscénités renaissantes*, Guillaume Peureux, Hugh Roberts et Lise Wajeman (dir.), Genève, Droz, 2011, p. 301-318 ; « Pudeurs du discours médical aux XVI[e] et XVII[e] siècles : splendeur et misères des figures de style », *Histoire, Médecine et Santé*, 1, 2012, p. 19-33 ; « Une dédicace à l'emporte-pièce. De la Reine Marguerite de Navarre à Guy du Faur de Pibrac », *Margini. Giornale della dedica e altro*, 6, septembre 2013, p. 1-20.

[42] *Les Traités d'obstétrique en langue française au seuil de la modernité : bibliographie critique des « Divers travaulx » d'Euchaire Rösslin (1536) à l'« Apologie de Louyse Bourgeois sage femme » (1627)*, Genève, Droz, 2007.

[43] *Les Maladies de l'âme dans les narrations au féminin à la Renaissance (Hélisenne de Crenne, Jeanne Flore, Marguerite de Navarre)*, Cracovie, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellonskiego, 2006.

et sur les femmes qui se construit à partir de l'idéologie misogyne[44]. Notre étude s'inscrit en partie dans ce courant et notamment dans le silage des conclusions de l'ouvrage de Marie-Claude Malenfant qui, à partir du statut de l'*exemplum* dans les discours littéraires sur la femme, met en évidence le caractère polyphonique d'œuvres majeures de la Renaissance, en particulier *L'Heptaméron* et *Les Angoisses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne qui sont au cœur de notre corpus. D'autres travaux sur la poétique des genres nous permettront de saisir des enjeux plus précis selon les œuvres de notre corpus : l'ouvrage de Cécile Alduy sur le genre des « Amours », celui de Mawy Bouchard sur le roman, la thèse de Laëtitia Dion sur les récits de mariage figurent parmi les études les plus récentes. Il apparaît ainsi que notre sujet embrasse, nécessairement, plusieurs champs de recherche et c'est de cette variété des approches que peuvent naître les enjeux liés aux plaisirs féminins. Ceux-ci ne font que rarement l'objet d'une étude précise, mais la question apparaît dans plusieurs travaux monographiques, en particulier ceux consacrés à *L'Heptaméron*, à Louise Labé, à Jeanne Flore ou à Hélisenne de Crenne. Notre thèse se situe au carrefour des recherches sur le plaisir à la Renaissance et sur les femmes d'Ancien Régime, et permet de mettre en lumière des perspectives qui sont éparses, mais bien présentes, dans les textes renaissants comme dans les études sur le XVI^{e} siècle.

Puisque nous avons vu que la conception philosophique ne peut fournir un point de départ approprié notre sujet, ce n'est pas tant *au* plaisir féminin mais à *des* plaisirs féminins que nous nous intéresserons, dans la perspective inverse de celle adoptée par Ulrich Langer qui revient sur cette distinction :

> Distinguons aussi, à nouveau, les plaisirs et le plaisir. Les espèces de plaisirs, leurs causes et leurs manifestations, leur rôle dans la vie humaine et animale, constituent un vaste champ de

[44] Cf. notamment *Jeu de masques : les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011 ; *Femmes, rhétorique et éloquence sous l'Ancien Régime*, Claude La Charité et Roxanne Roy (dir.), Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012 ; Mawy Bouchard, *Avant le Roman : L'allégorie et l'émergence de la narration française au XVI^{e} siècle*, Amsterdam ; New York, Rodopi, 2006 ; Renée-Claude Breitenstein, *La Rhétorique encomiastique dans les éloges collectifs de femmes imprimés de la première Renaissance française (1493-1555)*, Thèse de doctorat sous la direction de Diane Desrosiers-Bonin, Université McGill, 2008 ; Pollie Bromilow, *Models of Women in Sixteenth-Century French Literature : Female Exemplarity in the « Histoires tragiques », 1559, and the « Heptaméron », 1559*, Lewiston ; Queenston ; Lampeter, Edwin Mellen Press, 2007 ; Marie-Claude Malenfant, *Argumentaires de l'une et l'autre espèce de femme : le statut de l'« exemplum » dans les discours littéraires sur la femme, 1500-1550*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2003.

> réflexion culturelle auquel nous ne nous référons que très occasionnellement. Le plaisir en lui-même, sa définition, constituent au contraire un champ étroit de réflexion philosophique, grâce sans doute à l'extrême fragilité de son objet, à sa nature profondément aléatoire.[45]

Notre choix de la pluralité et de l'implication culturelle, sociale, morale de cette pluralité, n'exclut pas l'étude *du* plaisir, mais celle-ci en constitue un développement et non un point de départ. C'est à partir de la tradition misogyne que peuvent s'élaborer des discours proposant une image différente du plaisir féminin, qui tentent de le penser et de le représenter en introduisant du jeu dans ces rouages idéologiques bien huilés.

Il s'agira en effet de pointer la singularité, la spécificité des discours sur les plaisirs des femmes, leur imbrication essentielle avec la notion d'honnêteté pour mettre en évidence que les représentations littéraires de ces plaisirs coïncident avec l'émergence d'identités féminines à la Renaissance. Certains plaisirs envisagés ne sont ainsi pas propres aux femmes (conversation, étude, écriture, adultère) mais le fait de les caractériser par le genre féminin implique un infléchissement des représentations qui souligne le dialogue entre voix féminines et voix masculines. Quelle singularité prennent les plaisirs quand ils sont proprement féminins et qu'est-ce qui, dans les textes, les rendent féminins ? Quatre pistes de réponses seront conjointement envisagées : la question de la voix (qui tient le discours ?), celle de l'honnêteté (l'éthique à partir de laquelle est tenue le discours ou celle qui est visée par le discours), l'inscription du plaisir dans une perspective existentielle (pour quoi le discours est-il tenu?), l'inscription dans un débat particulier (à quels domaines le discours renvoie-t-il?). À partir de ce nœud problématique, nous émettons l'hypothèse que dans la littérature française de la Renaissance, un glissement s'opère entre les représentations misogynes du plaisir féminin et des représentations légitimées par un souci d'honnêteté, ce glissement se réalisant dans une dynamique entre voix masculines et voix féminines. Nous ne cherchons pas à analyser les plaisirs féminins uniquement dans les écrits de femmes : nous souhaitons montrer, au contraire, que la richesse de la notion et sa possibilité de se dégager des discours misogynes viennent justement de ce dialogue de voix et des jeux qu'ils induisent, et qu'il existe même une singularité des voix masculines dans les textes de l'époque renaissante qui peut venir déterminer des enjeux proprement masculins.

---

[45] *Penser les formes du plaisir littéraire,* éd. cit., p. 46.

Si les plaisirs féminins, du fait de la prégnance de l'idéologie misogyne, semblent se répartir en plaisirs du corps et plaisirs de l'esprit, nous avons préféré organiser notre plan autour de la notion d'espace, ce qui nous permet de circonscrire les domaines du plaisir féminin en lien avec la question du privé et du public et ce, de manière à permettre l'exposition de l'évolution progressive de la voix féminine d'objet à sujet du discours. Trois espaces permettent, en ce sens, de problématiser le double rapport à l'honnêteté et aux voix. L'espace conjugal, d'abord, fait de la volupté, dans la relation entre époux et dans l'adultère, à la fois une nécessité et une déviance. L'espace social, ensuite, interroge les plaisirs de cour à la fois comme divertissements, règles courtoises définissant les rapports amoureux et vanités mondaines. Enfin, l'espace de soi redéfinit la place de la femme dans la société et dans la littérature, en faisant du plaisir un moyen d'accomplissement et de connaissance de soi. Ces trois espaces représentent ce que Nathalie Heinich a appelé, pour évoquer la place que peut occuper la femme dans la fiction occidentale, « l'espace des possibles[46] » : ils sont les lieux à partir desquels peuvent prendre place des représentations honnêtes du plaisir féminin, en même temps qu'ils en montrent les écueils et les difficultés. Les deux premiers espaces relèvent davantage de la morale sociale : il s'agira ainsi de voir comment le troisième espace, l'espace de soi, permet aux plaisirs féminins de se penser au singulier, dans une perspective existentielle qui tend à faire des plaisirs une quête du bonheur.

La notion de *voix* fondant non seulement notre problématique mais également notre sujet, puisque nous avons choisi de la faire apparaître dans notre titre, il est important, afin de préciser nos concepts et notre méthodologie, de définir ce que nous entendons par voix. Notre définition est proche de celle des « polyphonies à une voix », formulée par Marie-Claude Malenfant, « ces œuvres où les matériaux topiques et exemplaires de l'essence féminine sont médiatisés par une instance qui joue de la concomitance de leurs contradictions dans un espace textuel clos[47] ». Voix de personnages, voix lyriques, voix de narrateurs, d'auteurs, d'instances auctoriales : à la multiplicité des plaisirs répond ainsi la multiplicité des voix en charge de leurs représentations. La voix peut être féminine même si l'auteur est masculin (l'Amie de court chez La Borderie), dans le cas par exemple où la

---

[46] *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, p. 12.
[47] *Argumentaires*..., éd. cit., p. 478.

parole est déléguée à un personnage féminin, et inversement lorsque l'auteur est féminin mais la voix masculine (Hircan chez Marguerite de Navarre). Pierre Bec a conceptualisé cette distinction à propos du lyrisme féminin dans la poésie des troubadours : il appelle ainsi « féminité génétique », la voix venant d'une femme auteur, et « féminité textuelle » la voix lyrique[48]. Notre étude dépasse le cadre du lyrisme, mais le concept de Pierre Bec permet de saisir le décalage produit par la caractérisation de la voix féminine. En effet, dans les textes, le plaisir féminin n'a pas la même finalité, la même portée si la voix est masculine ou féminine, c'est-à-dire si la femme et son plaisir sont objets ou sujets. Si la voix masculine chargée de cette représentation du plaisir féminin est une voix qui peut exister seule, avec ses stéréotypes et son héritage des traditions littéraires et philosophiques, la voix féminine est d'abord une voix qui s'élabore en rapport avec une voix masculine, que ce soit contre ou avec elle (sur ce point, l'ambiguïté didactique du discours d'Hélisenne est exemplaire). Cette question inclut également les débats à propos de l'identité des auteurs féminins, dans la mesure où ils amènent une réflexion sur une écriture féminine du plaisir et ses enjeux d'un point de vue des destinataires ou des formes du discours. Les voix féminines ont cependant une importance toute particulière, d'autant plus dans le cadre de l'expression du plaisir féminin : la recherche d'une honnêteté du plaisir montre bien l'ambivalence constante qui existe dans ces discours et la frontière ténue entre honnêteté et déshonnêteté du discours. Le statut des femmes rend d'autant plus délicates ces représentations et d'autant plus significatifs les textes qui font entendre des voix féminines dans la mesure où ils construisent un lien entre voix et identité : parler du plaisir féminin quand on est une femme – et ce quel qu'en soit l'instance discursive –, c'est parler de soi. Nous nous appuierons essentiellement sur trois traditions d'analyse – la rhétorique, la lyrique et la narratologie – pour rendre compte de ces voix. Chacune de ces approches définit l'énonciation et ses marques ainsi que les catégories du discours selon des genres différents, respectivement le texte argumentatif, la poésie et le récit, qui constituent l'essentiel de notre corpus. À la rhétorique, nous emprunterons le concept d'*ethos* qui permet de situer le locuteur dans une posture éthique de la représentation de soi en lien avec l'intentionnalité de son discours ; au lyrisme, nous

[48] « Trobairitz » et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, XXII, 87, 1979, p. 235-236.

emprunterons l'idée, développée par Paul Zumthor[49] à propos de la poésie lyrique médiévale, d'un « je » lyrique comme « je » universel, qui n'est pas propre à l'auteur, mais qui renvoie à une instance non pas tant abstraite qu'intransitive, dans le sens où le discours poétique apparaît comme un repliement sur soi ; à la narratologie, et plus particulièrement à l'ouvrage de Gérard Genette, *Figures III*[50], nous emprunterons les concepts d'instances narratives et d'instances auctoriales.

Nos analyses seront conduites suivant les différentes perspectives que nous avons mises en évidence dans les champs d'histoire des idées et de poétiques des genres et des discours, auxquelles nous ajouteront une méthode d'analyse des textes proches de celle d'Eric Auerbach dans *Mimésis*[51] :

> La méthode de l'analyse des textes laisse une certaine latitude à l'interprète : il est libre de choisir et de mettre l'accent sur ce qui lui plaît. Cependant ce qu'il affirme doit se trouver dans le texte. Mes interprétations sont incontestablement orientées par une intention déterminée ; mais cette intention n'a pris forme que peu à peu, dans le jeu de l'exégèse elle-même, et en de nombreuses pages je me suis laissé guider par les textes. La grande majorité de ceux-ci ont d'ailleurs été choisis au hasard, bien plus au gré d'une rencontre fortuite ou d'une préférence personnelle qu'en vue d'un dessein précis. Dans des études de ce genre on n'a pas affaire à des lois mais à des tendances et à des courants qui s'entrecroisent et se complètent de diverses manières. Je n'ai aucunement songé à ne présenter que ce qui servait le mieux mon propos ; au contraire, je me suis efforcé de faire place à la diversité et de donner de l'élasticité à mes formulations.[52]

En effet, l'effet de polyphonie, mais également d'éparpillement de notre sujet dans un vaste ensemble d'œuvres, nous a conduit à porter un souci particulier aux textes par le biais de la micro-étude. Notre réflexion s'appuie ainsi, de façon majoritaire, sur des extraits courts, souvent donnés en intégralité dans le corps du développement, ce qui permet, d'une part, de privilégier l'accès aux textes, et, d'autre part, de fournir une argumentation aussi précise que possible. Ces micro-analyses ne sont cependant pas indépendantes de l'ensemble des œuvres dans lesquelles elles se situent ou du contexte culturel et historique. Au contraire, elles permettent, par leur souci du détail, d'apporter un éclairage nouveau sur un ensemble vaste et de soulever des questions de poétique générale. Loin de fermer le texte à l'analyse détaillée

---

49 *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
50 *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
51 *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1977.
52 *Ibid*., p. 552.

d'un extrait *a priori* clos, le recours à la micro-étude ouvre à d'autres apports théoriques qui viennent enrichir la réflexion.

Si certains des textes de notre corpus sont apparus de manière « fortuite » au cours de nos recherches – *Les Amours* de Pierre de Cornu par exemple –, ils n'ont cependant jamais été choisis « au hasard », contrairement à la méthode d'Auerbach. En effet, notre volonté de mettre en lumière les glissements entre discours misogyne et discours valorisant le plaisir féminin, en prenant en compte la multiplicité de ces plaisirs comme la multiplicité des voix qui portent leurs représentations, nous a demandé une rigueur particulière dans le choix des textes. Ont été écartés les textes qui ne font que s'inscrire dans la topique misogyne de la femme lascive, car ils ne permettent pas de rendre compte de l'ambivalence d'une époque où se confrontent tradition et renouveau des représentations féminines. Il ne s'agit pas de les passer sous silence, mais plutôt de les réserver comme textes seconds quand cela permet d'apporter un éclairage particulier. Dans certains cas, lorsque les plaisirs évoqués étaient particuliers et marginaux et ne pouvaient être passés sous silence tant leur présence dans les textes était signifiante, nous avons inclus des textes dont les discours s'inscrivent, en tout ou en partie, dans l'idéologie misogyne : c'est le cas pour ce que nous avons appelé les plaisirs déviants.

Le premier critère de sélection a été lexical et sémantique : nous avons choisi des textes qui faisaient apparaître explicitement l'idée de plaisir en association avec le féminin. En ce sens, l'emploi de termes renvoyant au plaisir (pour ce qui est des substantifs : *plaisir*, *contentement*, *volupté*, *liesse*, *joie*, *félicité*, *soulas*, *passetemps*, *récréation* ainsi que leurs dérivés et éventuellement *désir*) et la présence d'un personnage, d'une voix lyrique, d'une instance narrative, ou d'un auteur féminin exprimant cette sensation du plaisir étaient essentiels. Ainsi, les textes se prêtant implicitement au plaisir mais ne démontrant pas ces critères (textes sur le mariage, sur l'amour, sur le savoir féminin, par exemple) ne font pas partie du corpus. Le deuxième critère de sélection est celui de l'ampleur suffisante des textes pour pouvoir soutenir une micro-étude : la seule mention d'un plaisir féminin ne suffit pas ainsi à retenir le texte pour le corpus, si elle n'est pas soutenue par un ensemble signifiant autant d'un point de vue sémantique que poétique. Le troisième critère était celui de la langue française : ont ainsi été mises de côté les traductions, sauf dans le cas d'adaptations

pour lesquelles les traducteurs ont été reconnus comme des auteurs en raison des modifications apportées ou de l'existence d'une production personnelle. *Les Rondeaux* d'Anne de Graville qui sont une translation de *La Belle Dame sans mercy* d'Alain Chartier, le *Thresor des remèdes* pour le mal des femmes de Liébault, adaptation d'un traité de Giovanni Marinello ou encore l'*Instruction pour les jeunes dames* de Marie de Romieu, adaptation d'un traité de Piccolomini, font partie de ces œuvres retenues. Pour des raisons d'ampleur du corpus, certains textes dont la traduction pouvait se prêter à l'analyse de nos hypothèses n'ont pas été retenus ; c'est le cas par exemple d'*Amadis de Gaule* traduit par Nicolas Herberay des Essarts ou encore *Les Facétieuses Nuits* de Straparole traduites par Pierre de Larivey. Le dernier critère de sélection tient à une question de genre : nous avons privilégié le récit (long et bref), la poésie et la littérature d'idées (traités médicaux, philosophiques, essais, pamphlets). Nous avons cependant inclus le théâtre de Marguerite de Navarre dans la mesure où l'ensemble de son œuvre est absolument essentiel pour traiter la question des plaisirs féminins.

Il nous a fallu ensuite déterminer l'amplitude chronologique de notre corpus. Nous avons voulu mettre en évidence le dialogue entre voix masculines et féminines, leur interaction avec l'idéologie misogyne sur la question du plaisir féminin. Ces liens ne sont pas soumis à un contexte précis qui nous aurait permis de réduire la chronologie à une période courte, identifiable soit par des phénomènes littéraires précis – la « Querelle des Amies », La Pléiade – soit par des éléments historiques, culturels ou idéologiques particuliers – le climat lyonnais, la Réforme, la Contre-Réforme. Nous avons donc préféré une période large qui embrasse ces différents moments de la pensée afin d'en montrer les articulations avec la question du plaisir féminin sur un siècle. Notre corpus s'étend donc sur précisément cent ans, de 1510 à 1610. Il débute ainsi avec les *Enseignements d'Anne de France à sa fille,* s'achève avec la première édition du *Traité de l'essence et guérison de l'amour ou De la mélancolie érotique* de Jacques Ferrand et mêle des œuvres majeures de la Renaissance à des œuvres mineures. Nous préciserons au fur et à mesure de nos développements les caractéristiques de ce corpus, mais certaines œuvres peuvent déjà être données comme des piliers de notre travail : *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour* d'Hélisenne de Crenne (1538), les *Œuvres* de Louise Labé (1555), *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre (1559), les

Erreurs populaires de Laurent Joubert (1578), le traité *De la génération de l'homme* d'Ambroise Paré (1585), le *Thresor des remèdes secrets pour le mal des femmes* de Jean Liébault (1585). Dans ces œuvres se dessine un partage sur lequel nous serons amenée à réfléchir : celui d'une première moitié du XVI^{e} siècle porté par des voix d'auteurs féminins et s'inscrivant dans la littérature de fiction (narrative ou poétique), et une seconde moitié où s'affirment des voix d'auteurs masculins dans des traités médicaux.

À ce corpus primaire qui fonde notre corpus d'analyse pour vérifier nos hypothèses, s'ajoute un corpus secondaire qui permet de nourrir nos réflexions et d'inscrire notre travail dans un réseau d'influences, d'héritages et d'échos signifiants. Ce corpus est vaste. C'est pourquoi nous ne précisons ici que les œuvres essentielles : *La Cité des dames* de Christine de Pizan (1405), *Le Commentaire sur Le Banquet* de Marsile Ficin (1469, trad. fr. 1545), les *Dialogues d'Amour* de Léon Hébreu (1502, trad. fr. 1551), *Le Livre de l'institution de la femme chrestienne* (1523, trad. fr. 1542) de Juan Luis Vivès et *Le Livre du courtisan* de Castiglione (1528, trad. fr. 1537). Ces œuvres rendent compte en effet d'influences ou de tendances fortes dans notre corpus d'étude et leurs perspectives morales, sociales, philosophiques et esthétiques sont fondamentales pour aborder notre sujet.

PREMIÈRE PARTIE

PLAISIR FÉMININ ET ESPACE CONJUGAL

INTRODUCTION

Comme le rappelle Éliane Viennot, le mariage est « la seule voie qui *peut* conduire à l'autonomie[53] » pour une femme à la Renaissance ; le mariage lui garantit un statut, une place et une fonction dans la société, sans que cela n'empêche toutefois des critiques, de la part des femmes et de quelques hommes, qui vont non pas à l'encontre de l'institution elle-même mais de situations jugées inadmissibles, telles que les mariages disconvenants, la violence du mari ou l'arrachement de l'épouse à sa famille, comme le montrent notamment les *Misères de la femme mariée* de Nicole Estienne en 1584. C'est à la fois en tant que garant d'honnêteté et possibilité de liberté, même restreinte, que nous souhaitons étudier le mariage comme espace possible et légitime du plaisir féminin.

Avant même d'envisager la question du plaisir sexuel, c'est sur celle de la sexualité qu'il faut se pencher, bien souvent enjeu des textes philosophiques, médicaux et religieux dès l'Antiquité, comme l'a largement mis en évidence la critique qui s'est intéressée à la sexualité et au rapport entre les sexes au Moyen Âge et à l'époque moderne[54]. L'impératif essentiel qui revient systématiquement est celui de la mesure et de la tempérance, et le mariage apparaît en ce sens comme un moyen pour les époux de canaliser la concupiscence et de ne pas y succomber, car, comme l'écrit saint Paul, « mieux vaut se marier que de brûler[55] ». Michel Foucault ouvre ainsi son *Histoire de la sexualité* sur le mariage comme seul espace possible pour la sexualité : « Le couple, légitime et procréateur, fait la loi. [...] Dans l'espace social, comme au cœur de chaque maison, un seul lieu de sexualité reconnue,

---

53 « *Les Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore* (v. 1540) : discours "libérés", discours libertins, discours masculins », *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps ?*, Hélène Marquier et Noël Burch (dir.), Paris, L'Harmattan, 2006, p. 97.

54 Voir notamment Évelyne Berriot-Salvadore, *Un corps, un destin : la femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris ; Genève, Honoré Champion ; Slatkine, 1993, p. 9-31 ; Joan Cadden, *Meanings of Sex Difference in the Middle Ages : Medicine, Science, and Culture*, Cambridge, 1995, p. 13-53 ; Jean-Louis Flandrin, *Le Sexe et l'Occident : évolution des attitudes et des comportements*, Paris, Seuil, 1981, p. 131-135 ; Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II,* éd. cit. ; Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, trad. Michel Gautier, Paris, Gallimard, 1992, p. 42-87 ; Danielle Jacquart et Claude Thomasset, *Sexualité et savoir médical à Paris au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1985, p. 67-120.

55 1 Corinthiens 7, 9, *Bible de Jérusalem*, p. 2329.

mais utilitaire et fécond : la chambre des parents »[56]. Si c'est la société victorienne qui est évoquée ici, le rapport entre sexualité licite, car procréatrice, et mariage est le même qu'à la Renaissance. La relation sexuelle comme faute originelle telle qu'elle est conçue par Augustin fait du mariage le lieu de réparation de cette faute en même temps que son prolongement. Ce paradoxe est au cœur de nombreux débats au Moyen Âge : le mariage favorise les joies charnelles et c'est en cela qu'il est mauvais, mais la procréation le justifie[57]. Le lien entre la sexualité et le mal n'est cependant pas le fondement de la pensée antique : si les considérations des philosophes et des médecins sont austères et souvent méfiantes à son égard, c'est parce qu'elle est une force qui menace la tempérance du citoyen. Montaigne a parfaitement synthétisé cette idée : « La philosophie n'estrive point contre les voluptez naturelles, pourveu que la mesure y soit joincte : et en presche la moderation, non la fuitte[58]. »

Mariage et volupté féminine

Dans la pensée chrétienne, le mariage est l'espace le moins condamnable pour la sexualité, le seul, en tout cas, à garantir l'honnêteté des rapports sexuels. La question de la volupté est plus délicate ; elle est toujours vouée aux impératifs de tempérance et son usage au sein du mariage lui confère une valeur morale : il y a des manières honnêtes et d'autres deshonnêtes de s'unir pour un couple. La Renaissance voit notamment se développer des guides de pratiques sexuelles à l'usage des confesseurs : il s'agit de contrôler la sexualité jusque dans ses gestes, pour que la relation conjugale soit vouée à la procréation et non à la volupté. Cette séparation entre volupté et mariage est présente depuis Démosthène : « Les courtisanes, nous les avons pour le plaisir ; les concubines, pour les soins de tous les jours ; les épouses, pour avoir une descendance légitime et une gardienne fidèle du foyer »[59]. Le rôle de l'épouse n'est pas du côté de la volupté ; si cet exemple se trouve dans le contexte particulier d'une société grecque acceptant la polygamie, l'idée est reprise dans la pensée chrétienne, chez Pierre Lombard par exemple : « L'œuvre d'enfantement est permise dans le

---

56 *Histoire de la sexualité I*, éd. cit., p. 10.
57 Cf. Georges Duby, *Le Chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Hachette, 1997, p. 124-126.
58 *Essais*, p. 936.
59 Démosthène, *Contre Néera*, cité par Michel Foucault, *Histoire de la sexualité* II, éd. cit., p. 187.

mariage, mais les voluptés des putains sont condamnées »[60]. Le mariage, s'il est le lieu de la relation sexuelle[61], n'est donc pas celui d'une volupté désordonnée.

La volupté féminine depuis l'évocation de la matrice comme un animal insatisfait chez Platon[62] est envisagée sous un aspect négatif et devient même dangereuse, car coupable de la faute originelle dans la pensée chrétienne. Le féminin est même chez les Grecs associé à l'intempérance. Insatiable, lascive, manifestant des appétits désordonnés, la femme est, par nature, assimilée à la concupiscence et à la volupté. Le discours médical cependant rencontre la pensée augustinienne et le plaisir sexuel peut être envisagé dans le cadre du mariage. Au Moyen Âge, les théories séministes de Galien sont transmises par le *Canon* d'Avicenne, qui accorde une attention particulière à la volupté féminine ; la nécessité d'un sperme masculin et d'un sperme féminin, dont l'éjaculation est conditionnée par la volupté, favorisent ainsi une conception nouvelle qui mêle médecine et art érotique. Si, dans les préconisations des médecins, c'est davantage le plaisir de l'époux qui est mis en avant, Claude Thomasset et Danielle Jacquart rappellent toutefois que celui de l'épouse était pris en compte[63]. La médecine de la Renaissance est, sur ce point, l'héritière de la médecine médiévale, et donne une place nouvelle à ces conceptions en les transmettant en français et non plus en latin.

Légitimer la volupté féminine dans le cadre de la procréation pose les limites d'une telle question en faisant du mariage un espace de tempérance. La femme, naturellement portée à la volupté et mue par sa matrice insatiable, doit être contrôlée ; la femme lascive, immodérée, sera perçue comme agissant hors de sa raison. Ce conflit entre raison et folie est le motif des mesures de prévention contre la lascivité, afin de garantir l'honnêteté de la jeune fille, de l'épouse ou de la veuve. Si ces règles sont largement imposées par les hommes – les femmes, dit-on, étant trop faibles, trop instables pour agir elle-même – il n'en demeure pas moins que les discours féminins défendent également ces idées de prévention, de danger de la lascivité. Plus qu'une perte de contrôle de soi, c'est la crainte de perdre l'honneur et donc

---

60 Pierre Lombard, *Livre des sentences*, IV, 31, 6, cité par Georges Duby, *op. cit*., p. 229.

61 Agnès Walch souligne l'influence de la pensée thomiste sur une conception plus positive de la sexualité et de la volupté conjugales : « Cette réhabilitation de la sexualité fut rendue possible parce que, vers 1550, la *Somme théologique* de saint Thomas, s'inspirant de la doctrine aristotélicienne qui absout en partie le plaisir, s'imposa dans l'enseignement théologique. » (*La Spiritualité conjugale dans le catholicisme français : XVI^e^-XX^e^ siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 2002, p. 39).

62 *Timée*, éd. cit., 91b/92b, p. 468.

63 *Sexualité et savoir médical au Moyen Âge*, éd. cit., p. 179-187.

la considération sociale comme la considération divine qui les motive. Il est d'ailleurs souvent difficile de distinguer la part de la croyance religieuse et celle de la convention sociale dans les discours féminins : non qu'il faille mettre en doute la sincérité des postures morales féminines, mais elles peuvent parfois être un masque nécessaire, un voile pour se protéger et gagner en tranquillité dans leurs relations aux hommes et, plus largement, à la société. Face au paradoxe du plaisir dans le mariage – nécessaire à la procréation, condamné dans son usage immodéré – les textes de la Renaissance qui envisagent la volupté féminine le font selon les trois états de la femme pendant sa vie, à savoir celui du célibat, du mariage et du veuvage, tripartition qu'utilise l'humaniste Juan Luis Vivès pour structurer son *Livre de l'institution de la femme chrestienne*. Dans cette perspective, nous souhaitons mettre en regard traités médicaux et textes de fiction : quel dialogue s'instaure entre eux et entre les voix masculines et féminines ? Quelle place donnent-ils à la volupté tout en essayant de la concilier avec l'impératif d'honnêteté ? Le mariage pourrait-il aussi être un espace de débats moraux et sociaux qui accueille la réflexion sur le plaisir féminin dans des limites données et légitimes, tout en les remettant subtilement en question ?

Transgressions de l'espace conjugal : plaisirs adultères et plaisirs déviants

La littérature du mariage envisage cependant le plus souvent les limites de cette institution, en particulier par le motif de l'adultère. En toile de fond, c'est bien le plaisir qui motive la littérature sur le mariage. Ce n'est cependant que d'une façon implicite : l'adultère suppose en effet un désir qui pousse la femme à l'extérieur de l'espace conjugal – désir de volupté, de prendre du plaisir avec un autre que son mari – mais ce plaisir n'est jamais traité pour lui-même. Largement exploité dans la littérature narrative, empruntant à la fois à la littérature courtoise et aux fabliaux, l'adultère féminin sert bien souvent un propos misogyne ou édifiant qui vise à faire de la femme adultère un objet de moquerie ou un contre-exemple. La question du plaisir, plus particulièrement de la volupté, c'est-à-dire le moment du passage de la relation chaste à la relation luxurieuse, semble indissociable de l'adultère. Selon Madeleine Lazard, c'est même dans ces relations que « le plaisir sensuel s'éprouve donc surtout[64] ». Étudier cette question pourrait alors se révéler une tâche bien lourde tant sont

[64] « L'infidélité féminine dans l'*Heptaméron* », *Les Visages et les voix de Marguerite de Navarre*, Marcel

nombreux les textes qui mettent en scène l'adultère féminin. Si la volupté se déduit de l'adultère, sa formulation est pourtant bien peu présente dans les textes, le plaisir sexuel féminin s'instaurant comme une évidence lorsqu'il s'agit de faire de l'adultère un motif narratif. S'il est évoqué, il est le plus souvent réduit à une luxure qui tient à la nature lascive de la femme et n'a pas d'autre fonction que de venir nourrir un discours qui, plus que véritablement misogyne, ne repose que sur des poncifs permettant d'ancrer un système de personnages dans des motifs traditionnels.

Dans l'ouvrage que Maurice Daumas a consacré au « mythe » de l'adultère, le plaisir pris à ce type de relation, qu'il soit masculin ou féminin, est passé sous silence. Cette absence semble refléter l'absence même de l'évocation du plaisir adultère dans les textes, comme si son expression importait finalement peu dans la mise en fiction de l'adultère. Maurice Daumas montre en effet que ce qui est en jeu dans les récits d'adultère – et il s'appuie ici sur un corpus qui envisage le motif sous l'angle misogyne – c'est la relation de compagnonnage entre le mari et l'amant, le personnage de la femme n'étant qu'un prétexte. Un corpus qui exclut les textes misogynes donnerait-il à lire des comportements féminins plus nuancés voire ambigus, et offrirait-il ainsi une place à l'expression du plaisir féminin ? La caractérisation du plaisir féminin adultère dans ce type de corpus s'écarte-t-elle de celle qui est faite dans les corpus misogynes ? Maurice Daumas, en analysant la perception différente qui est faite de l'adultère masculin et de l'adultère féminin, a mis en évidence pour celui-ci la notion de transgression : « Les deux comportements sont tout simplement de nature différente : si un homme marié couche avec une autre femme que la sienne, il commet une faute qui relève de l'abus ; si sa femme le trompe, il s'agit d'une transgression. L'abus se contente de gauchir l'ordre des choses, alors que la transgression le renverse[65]. » Nous nous proposons ainsi de voir comment cette notion de transgression reste opérante dans un corpus qui offre une place à l'expression du plaisir féminin adultère : comment ce plaisir transgressif interroge-t-il l'espace conjugal par le biais de la figure du mari et quels points de rencontres les voix féminines et masculines trouvent-elles ? Existe-t-il dans la transgression qu'est l'adultère un plaisir même de cette transgression et comment se met-il en place dans les

Tetel (dir.), Paris, Klincksieck, 1995, p. 98.

[65] *Au bonheur des mâles : adultère et cocuage à la Renaissance, 1400-1650*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 22.

textes ? Il est un autre espace de transgression que nous envisagerons, celui des plaisirs que nous appellerons *déviants* car ils font s'éloigner la femme de son époux : la masturbation, les relations homosexuelles et le travestissement, s'ils sont des sujets peu évoqués dans la littérature de la Renaissance, offrent une place de choix à l'expression de la volupté, mais peu aux voix féminines. Cette absence, qui crée cependant des voix fictives, ne serait-elle pas révélatrice d'une vision masculine fantasmatique ?

De la relation au mari à celle à l'amant, du plaisir nécessaire à la procréation au plaisir déviant, quelle place les textes et les discours de la Renaissance – littéraires, didactiques, moralistes, médicaux, philosophiques – accordent-ils à la volupté féminine dans le mariage et comment arrivent-ils à dépasser le *topos* de la femme lascive en proposant une approche diverse de la volupté féminine ? La volupté se pense par le regard d'un autre, le mari, envisagé, actuel ou disparu. Il s'agit pour les auteurs qui soulèvent le sujet de définir la place de la femme dans ce cadre par rapport à la volupté, comme leur propre place face à la question et aux débats possibles.

CHAPITRE 1
LA VOLUPTÉ FÉMININE DANS LE MARIAGE

I. La volupté féminine et génération de l'homme

Qu'il s'agisse de textes littéraires, philosophiques ou scientifiques, d'une parole masculine ou féminine, une constante dans l'évocation de la volupté dans le mariage demeure : la nécessité de protéger l'honnêteté des femmes et l'institution conjugale – même dans le cas d'une contestation de cette dernière, nous y reviendrons. L'ensemble de ces discours encadre les pratiques de la volupté en proposant des règles ou en y faisant écho, sans pour autant enfermer la femme dans l'image de l'insatiable luxurieuse. Jeune fille, épouse, veuve, chacune se retrouve dans cet impératif d'honnêteté à conserver. Bien souvent, cette question met en évidence chez les auteurs de la Renaissance des écarts par rapport à une norme : la pensée de la volupté honnête dans le mariage est une pensée en marche, qui réactive des idées anciennes ou établies, pour proposer de nouveaux enjeux et de nouveaux paradigmes. En ce sens, l'importance de la volupté féminine dans les textes médicaux, son évincement dans le cadre du mariage ou la nécessité de protéger les femmes de la lascivité montrent la complexité et les paradoxes de la question de la volupté féminine en prise avec l'honnêteté[66].

[66] Nous n'évoquerons pas, dans ce chapitre, les plaisirs de la mère pour plusieurs raisons. Ils sont d'abord très peu présents dans les traités médicaux français du corpus étudié ici– Paré, Joubert, Ferrand. Quand la grossesse, l'accouchement ou les premiers mois de l'enfant sont évoqués en lien avec la mère, ce n'est que très rarement dans le cadre d'un plaisir. Seules les douleurs liées à ces différentes étapes sont rapportées par les médecins. Joubert fait figure d'exception par deux fois dans son traité. Il évoque d'abord le désir sexuel de la femme devenue mère, qui, malgré les douleurs de l'enfantement, se plaît de nouveau à la volupté ; puis il consacre un long chapitre qui se veut un plaidoyer pour l'allaitement par les mères et non par les nourrices et où le plaisir maternel de nourrir son propre enfant est donné comme argument principal. Comme les plaisirs maternels sont rares de façon générale dans la littérature de la Renaissance, nous avons choisi de consacrer à cette question un développement unique dans notre troisième partie qui prendra en compte ces deux passages des *Erreurs populaires* de Laurent Joubert. Cf. *infra*, chapitre 5, p. 458-478.

A. Perspectives médicales : voix masculines

La question du plaisir féminin dans la génération prend place dans la théorie séministe élaborée par Hippocrate puis par Galien : la femme, comme l'homme, émet une semence spermatique pendant le coït et c'est de la rencontre de ces deux semences que se fait la fécondation. Cette théorie s'oppose à celle d'Aristote qui ne voit en la femme qu'un réceptacle passif de la semence masculine. La fonction essentielle du plaisir prend son importance au Moyen Âge : non que le plaisir soit absent chez Hippocrate et Galien, qui au contraire tentent de le justifier et de le mesurer, mais il n'est pas perçu comme partie intégrante du processus de génération. La Renaissance connaît donc ces différentes théories qui font controverse, car elles demandent de prendre en compte à la fois des interrogations médicales et anatomiques résolues et des questions morales en suspens. Pour le médecin de la Renaissance, le plaisir féminin n'est pas une nouveauté[67], mais il « en mesure mieux toutes les conséquences sur le rôle et la place de la femme[68] ». C'est bien cette question de place qui est discutée dans les textes : place accordée à la femme et posture que peuvent prendre les médecins dans leurs écrits par rapport à ces questions.

Jean Liébault, Ambroise Paré et, dans une moindre mesure toutefois, Jacques Ferrand, sont les trois médecins dont les écrits, en français, apportent des réflexions nouvelles et riches à ce propos[69]. Avant eux, Jacques Dubois dans *Le Livre de la génération de l'homme* et dans *Le Livre de la nature et de l'utilité des moys des femmes*, traduits par Guillaume Chrestien et publiés en 1559[70], avait, dans la perspective de la tradition hippocratique et galénique, pris en compte la volupté féminine, mais de façon moins incisive que ses trois successeurs en ce qui concerne la question de la place de la femme et des enjeux aussi bien médicaux que moraux, sociaux ou didactiques.

---

67 Cf. Claude Thomasset, « Ambroise Paré : une vision médiévale de la sexualité et de la génération ? », *Ambroise Paré, 1510-1590 : pratique et écriture de la science à la Renaissance*, Évelyne Berriot-Salvadore et Paul Mironneau (dir.), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 17-32.

68 Évelyne Berriot-Salavdore, *Un corps, un destin*, éd. cit., p. 33.

69 André du Laurens, qui succéda à Laurent Joubert dans sa chaire de médecine à Montpellier, s'appuie très largement, dans ses conceptions sur la génération et notamment la volupté masculine comme féminine, sur les travaux de Paré et de Liébault. Son *Historica anatomica humani corporis* est publiée en latin pour la première fois en 1600 puis traduite en français par François Size en 1610. Nous n'avons pas retenu ce traité dans notre corpus pour ces deux raisons.

70 *Livre de la generation de l'homme*, trad. Guillaume Chrestien, Paris, Guillaume Morel, 1559, et *Livre de la nature et utilité des moys des femmes et de la curation des maladies qui en surviennent*, trad. Guillaume Chrestian, Paris, Guillaume Morel, 1559.

Le texte de Liébault n'a longtemps été considéré que comme une traduction de *Le Medicine partenenti alle infermità delle done* de Giovanni Marinello, paru à Venise en 1562. L'ajout de commentaires et d'une préface fait plutôt de ce traité une adaptation, dans laquelle la spécificité du discours de Liébault se manifeste par une volonté de revaloriser la femme. Celle-ci, comme le note Évelyne Berriot-Salvadore, n'est plus considérée « comme une copie défectueuse du mâle mais comme un être entier et particulier[71] ». Il ne s'agit plus de justifier l'imperfection féminine dans une téléologie, mais de supprimer toute hiérarchie et valeur entre hommes et femmes, et, dans le texte médical, de considérer le corps féminin et ses affections indépendamment du corps masculin. Cela s'oppose aux théories développées par Galien qui considérait la femme inférieure et imparfaite puisqu'elle avait à l'intérieur ce que l'homme avait à l'extérieur. Analyser ces textes médicaux par le biais du plaisir féminin permet de prolonger la thèse d'Évelyne Berriot-Salvadore en envisageant la question complexe de l'honnêteté et la place de la femme « dans le regard du médecin[72] » et du médecin dans ses écrits. Le rôle du plaisir féminin dans la génération ouvre ainsi plusieurs perspectives : la « physiologisation du plaisir[73] », le rôle didactique du médecin et les dérèglements du corps féminin en lien avec le plaisir. Les textes de Paré et de Liébault apparaissent comme des textes d'échanges entre observations médicales et considérations morales, où circulent discours social, moral, religieux. Dans sa préface à *La Naissance de la clinique*, Michel Foucault évoque la question du langage médical en mettant en évidence l'adéquation entre les mots et les choses dans ce langage[74], adéquation qui se retrouve dans les chapitres de Paré et de Liébault consacrés au plaisir féminin. Étudier la circulation des substances qui permettent le plaisir ou qui sont responsables des dérèglements physiologiques ne peut ainsi se faire sans une étude de la circulation des discours. Chez Paré comme chez Liébault, il y a pluralité des discours et, par là-même, circulation de postures discursives : discours médical bien évidemment, mais aussi discours littéraire[75], religieux et

[71] *Un corps, un destin*, éd. cit., p. 36.

[72] *Ibid*.

[73] L'expression « physiologisation des désirs et des plaisirs » est employée par Michel Foucault dans son analyse de Galien (*Histoire de la sexualité III*, éd. cit. p. 146). Le plaisir y est évoqué comme « une conséquence des mécanismes du corps ». S'il n'est pas proprement féminin ici et si le plaisir n'est pas clairement énoncé comme essentiel chez Galien dans la mécanique générationnelle, l'expression et son contexte demeurent très proches de ce qu'on trouve chez Paré et Liébault.

[74] *Naissance de la clinique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. VII.

[75] Nous entendons par « littéraires » les formes d'écrit relevant de la fiction, de la narration, de la mise en

social. Ce caractère hybride de l'*écriture*, pour reprendre la notion préférée par Terence Cave à celle de *littérature*[76], ainsi que la circulation d'idées, d'emprunts, de références au sein d'un même ouvrage n'est pas propre au discours médical et caractérise largement l'écriture humaniste et, plus largement, renaissante. Toutefois, Michel Jeanneret a souligné la singularité de la médecine qui, dès son origine, s'est appuyée sur une variété de savoirs et dont le syncrétisme s'est maintenu durablement, « défi[ant] le mouvement de spécialisation qui gagne les sciences nouvelles[77] ». Plus encore, cette hybridité[78] est révélatrice d'une tendance propre à la seconde moitié du XVI^e^ siècle qui voit se multiplier dans les discours médicaux l'intrusion de l'*ethos* du médecin par des réflexions ou des anecdotes personnelles qui participent d'une volonté de vulgarisation du savoir. Cette question de la vulgarisation est particulièrement délicate dans le cadre de la volupté féminine et l'imbrication des différents niveaux de circulations permet de mettre en évidence la logique discursive et éthique qui sous-tend les traités sur le sujet.

L'image d'une mécanique, d'une machine[79], trouve toute sa place pour analyser les circulations dans ces chapitres, dans la perspective des analyses d'Évelyne Berriot-Salvadore :

> L'étude de la génération et la découverte des liens étroits qui existent entre les fonctions organiques et la psychologie transforment le corps en une machine complexe et admirable jusque dans ses rouages. Ainsi, pour le physicien, contemplateur des œuvres de Nature, chaque

forme par les mots d'idées ou de récits. Nous emploierons ce terme pour certains passages d'œuvres médicales, mais également pour les textes du corpus ne relevant pas de cette discipline.

[76] *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e^ siècle : Érasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne*, trad. Ginette Morel, Paris, Macula, 1997, p. 16 : « La littérature ne peut se concevoir que par opposition au discours non-littéraire : elle est le domaine du gratuit plutôt que du sérieux, de la fiction plutôt que de la vérité. L'écriture, en revanche, est indifférente à de telles distinctions. Elle se constitue avant tout par opposition au discours oral, opposition qu'elle peut absorber et sur laquelle elle peut écrire […]. »

[77] « La médecine et les lettres : vestiges d'un humanisme transdisciplinaire », *Doute et imagination. Constructions du savoir de la Renaissance aux Lumières*, Geneviève Goubier-Robert, Daniel Martin et Bérengère Parmentier (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 155.

[78] La question de l'hybridité textuelle occupe plus largement l'ensemble de la littérature de la Renaissance. Sur ce sujet, cf. notamment *D'une fantastique bigarrure: le texte composite à la Renaissance*, éd. Jean-Raymond Fanlo, Paris, Honoré Champion, 2000 ; Estelle Ziercher, *Poétique des formes narratives en prose à la Renaissance 1496-1599*, Thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 2009 ; *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, Hélène Baby (dir.), Paris ; Budapest ; Kinshasa, L'Harmattan, 2006.

[79] Notre étude s'appuiera sur une double définition de *machine*, celle de la machine corporelle, donnée par Oresme en 1377 dans son *Livre du ciel et du monde* : « ensemble d'éléments ayant la complexité d'une machine », et celle d'Amyot, en 1559, dans *Vies de Demetrius* : « ensemble de mécanismes combinés de manière à produire certains effets ». Ces deux définitions apparaissent à l'entrée *machine* du *Trésor de la Langue Française*. Consultation de la version informatisée, http://atilf.atilf.fr, 24/02/09.

> fonction du corps est une manifestation de l'âme qui l'habite ; au risque de se contredire, lorsqu'il a compris la volupté comme une compensation au dégoût de la copulation, il loue les organes génitaux et l'acte sexuel, fût-il infécond, comme le plus beau témoignage de l'ingéniosité divine.[80]

La machine est à considérer à la fois comme une mécanique du corps – une machine corporelle – et une mécanique rhétorique – une machine textuelle – qui fait circuler les discours pour produire des effets particuliers. Enfin, un autre type de circulation, propre cette fois à Paré, est à envisager : celui des discours autour de son procès intenté par la Faculté de Médecine. La question de la censure et des modifications éditoriales qui en résultent concerne également le *Traité de l'essence et guérison de l'amour ou De la mélancolie érotique* de Jacques Ferrand, condamné lors de sa première publication en 1610. L'ouvrage, qui a pour but l'enseignement « des préceptes d'aimer honnêtement et avec jugement[81] », mêle philosophie néoplatonicienne et discours médical, et consacre, dans sa première édition, quelques pages au plaisir féminin qui seront supprimées dans l'édition suivante en 1623.

Aborder le plaisir féminin par le biais des circulations substantielles et discursives dans ces textes sur la génération de l'homme, c'est poser la question d'une mécanique dynamique qui régit le propos des deux médecins comme l'organisation de leur texte, une mécanique visant une dimension axiologique du plaisir féminin.

a. Origines du plaisir

Le plaisir est un moteur qui pousse l'homme à se reproduire : cette justification du plaisir pendant le coït se retrouve dès Platon[82], puis chez Galien qui ne s'arrête cependant pas au plaisir comme impératif divin favorisant la reproduction, mais qui envisage plutôt le plaisir comme une conséquence des mécanismes du corps. C'est dans cette double perspective que se situent Paré et Liébault :

---

80 « Le discours de la médecine et de la science », *Histoire des femmes. III – XVI^e^-XVIII^e^*, Arlette Farge et Natalie Zemon-Davis (dir.), Paris, Perrin, 2002, p. 438.

81 *Traité de l'essence et guérison de l'amour ou De la mélancolie érotique (1610)*, éd. Gérard Jacquin et Éric Foulon, Paris, Anthropos, 2001, p. 10. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Mélancolie érotique*.

82 *Lois*, trad. Luc Brisson et Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 2006, I, 636c, p. 85 : « Et que l'on s'en amuse ou que l'on prenne la chose au sérieux, il faut considérer que, lorsque le sexe féminin et le sexe masculin s'accouplent en vue d'avoir un enfant, le plaisir qui en résulte semble leur être accordé conformément à la nature, tandis que, semble-t-il, l'accouplement d'hommes avec des hommes ou de femmes avec des femmes est contre-nature ; et c'est sans doute l'incapacité à résister au plaisir qui a donné aux premiers l'audace de s'y livrer. »

> Dieu le createur de toutes choses, par un conseil indicible et prudence inestimable, a creé non seulement en l'espece humaine, mais aussi en toutes autres especes d'animaux, deux sexes : l'un masle, l'autre femelle : lesquels par certains allechemens de volupté se conjoindroient ensemble pour la generation de leur semblable, à cause de la condition inevitable de mort à tous individus animaux, que la volonté divine leur avoit ordonnée. En ceste conjonction voluptueuse l'homme et la femme, principalement au sacré mariage, jettent leurs semences, lesquelles jointes l'une avec l'autre sont receuës et conservées en la matrice de la femme.[83]

Ambroise Paré ouvre ici son premier chapitre consacré à la génération de l'homme en se plaçant dans une perspective chrétienne forte – ce qui suivra sur la question du plaisir en découlera nécessairement – et en articulant ce discours avec des analyses physiologiques[84]. C'est l'éjaculation qui « cause » le plaisir, selon lui, et ce mécanisme physiologique a été permis par Dieu. Ce début de chapitre met en évidence la complémentarité de l'homme et de la femme dans la génération ; le plaisir n'est pas réservé à l'homme. Les constructions binaires marquant une union comme « L'un masle, l'autre femelle », « l'homme et la femme », « l'une avec l'autre », la déclinaison autour du verbe *joindre* mettent en évidence la part active de la femme et la part de plaisir qui lui est réservée. L'isomorphisme entre l'homme et la femme dans la mécanique procréatrice renvoie à Hippocrate et Galien, mais Paré accorde une attention particulière au plaisir comme fonction essentielle de ce mécanisme[85].

---

[83] « Préface », *Livre de la generation de l'homme*, dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. J-F Malgaigne [reprod. éd. de Paris, 1840-1841], Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 633. Nous simplifions désormais les renvois à ce texte sous la forme *Livre de la generation de l'homme*.

[84] Liébault suit cette structure dans le chapitre intitulé « Les causes, stimules, et occasions de la generation de l'homme », cf. *Thresor des remèdes secrets pour le mal des femmes*, Paris, Jacques du Puy, 1587, II, 2, p. 525. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Thresor*.

[85] Chez Jacques Dubois, la nécessité de la volupté féminine dans la génération de l'homme est plus implicite et ne fait pas l'objet d'une analyse physiologique aussi précise que chez Paré. Elle est ainsi évoquée, à trois reprises, dans les causes de la stérilité. La première occurrence souligne la difficulté qu'ont les femmes lascives à enfanter – cette croyance se poursuivra sur plusieurs siècles puisqu'encore au XIX^e^ siècle on considérait que les prostituées étaient stériles : « Si une femme impudique ha souvent compaignie avec divers hommes, elle ne concoipt que bien à tard. Car par beaucoup de frications les parties deviennent calleuses et lubriques, les vaisseaux spermatiques se rendent debiles : elles ne produisent point de semence, pource que sans grande volupté telles hont compaignie avec hommes incongneuz. » *Livre de la génération de l'homme*, *op. cit*., p. 30. La deuxième occurrence concerne l'homme comme la femme : « Les communes affections du masle et de la femme empeschantes la generation, les aucunes sont dictes estre les intemperatures de tout le corps, des parties principales, et signamment des genitoires, seules, et avec matiere, les tumeurs contre nature, et solution de continuité. Et oultre cestes là, aussi le coit sur coit, et celuy qui est contrainct ou de l'un ou de l'autre, comme en ceux qui enuys et oultre leur gré et sans amour sont mariez et conjoincts, est vain et stérile, ainsi comme celuy qui est voluntaire, aggreable et de plaisir est fecond, sinon qu'il y eust amour par trop ardent. » (*ibid*., p. 38-39). La troisième occurrence suggère l'idée de circulation, particulièrement présente chez Paré, et sert d'exemple à l'hypocrisie des femmes lascives : « Mais il me vient en pensée de m'esmerveiller de ceux qui escrivent que la semence de l'homme rendue avant celle de la femme soit infeconde : et que celle qui des hommes estant effuse dedans un baing, ait esté

L'acte générationnel est soumis à un principe circulatoire triple, celui de trois substances : les humeurs, les esprits et la semence, principe hérité de Galien. C'est l'articulation des trois ainsi que leur interaction qui permettent la fécondation, le plaisir étant à la fois composant et résultat de cette mécanique physiologique. Paré propose une définition des « trois choses nécessaires à la génération » qui pourrait reprendre ces termes de *semence, humeur et esprits* :

> Trois especes sont necessaires à la generation : la premiere, l'excrement humide et benin, qui vient la plus grande part du cerveau : la seconde, ventosités pleines d'esprits vitaux qui procedent du cœur, qui causent distension et erection des parties genitales : la troisiéme, est une concupiscence et appetit naturel, lequel prend sa source du foye : de là s'espand par les parties genitales.[86]

Considérés dans le discours médical et physiologique comme « de petits corps legers, chauds & invisibles, qui portent la vie et le sentiment dans les parties de l'animal », les esprits chez Paré sont à la source de la circulation des substances, de la même manière que l'est le sang, auquel ils sont souvent associés. De ce fait, les esprits sont toujours en interaction avec une autre substance, humeurs ou semences : « Or la semence est un humeur escumeux, plein d'esprit vivifiant, qui la fait boüillonner et accroistre en la matrice[87] […] ». *Vivifiant, bouillonner* : les esprits sont bien du côté de ce qui est en perpétuel mouvement, de ce qui apporte le mouvement et la circulation des substances dans le corps. Ils enclenchent la machine corporelle, pouvant parfois la faire tourner à vide quand la finalité n'est que le plaisir et non la procréation. En effet, le souvenir de la volupté[88] « […] enflamme et allume le

puis apres attirée par les femmes en leurs matrices, quand elles se sont baignées au même baing apres que les hommes en estoient yssus, et qu'elles en ayent conceu sans aucune apprehension de Venus, veu qu'il n'est pas croyable que les femmes ayent oncques jamais rendu la leur, sans apprehension de Venus. Mais ce sont plus tost choses faintes par femmes, qui par telles couvertures s'efforcent de celer leurs impudiques gistes. Lesquelles choses si nous croyons et approuvons, qui est ce qui ne seroit loysible de faire pour abusive hardiesse à femme, son mary estant absent, ou à vefve, à fille, et à religieuse ? » (*ibid*., p. 41-42).

86 « Les choses necessaires à la generation », ch. III, *Livre de la generation de l'homme*, p. 640. Nous appellerons la première *semence*, la deuxième *esprit* et la troisième *humeur.*

87 « Préface », *ibid*., p. 633.

88 Jacques Ferrand, dans *De la mélancolie érotique*, reprend cette question de la rétention de semence chez les jeunes filles. En s'appuyant lui aussi sur Hippocrate, il décrira la maladie dont elles souffrent à la puberté. Cependant, il lie affections physiologiques et affections psychologiques en présentant cette maladie comme une « cause intérieure d'amour ». C'est ainsi que contrairement à Liébault qui évoque les plaisirs et voluptés que recherchent les jeunes filles, Ferrand insiste davantage sur un comportement mélancolique, dans lequel le plaisir n'est pas évoqué et qui fait plutôt la part belle aux « rêveries, furies, craintes et tristesses » (*Mélancolie érotique*, p. 50). L'imagination, les *phantasiai*, ont en effet un rôle primordial, dans la conception renaissante, sur l'éveil des femmes à la volupté. Nous revenons sur cette question dans nos analyses sur l'accès au savoir et la lecture, dans la mesure où la lecture, comme activité de l'imagination, représente un danger potentiel pour les femmes. Cf. *infra*, chapitre 5, p. 500-502.

sang et les esprits, lesquels eschauffez excitent ce plaisir lubrique, tellement que plusieurs en usent sans reigle et immoderément[89] […] ». Les esprits sont une force motrice à l'origine du plaisir, notamment parce qu'ils font circuler une humeur qui lui est essentielle, que Paré décrit ainsi dans le premier chapitre :

> Or d'abondant il y a une certaine humeur sereuse semblable à la semence, mais plus liquide et subtile […]. Icelle humeur a une petite acrimonie piquante et aiguillonnante, avec un petit prurit et demangeaison, qui irrite les parties à faire leur action, en donnant volupté et plaisir, parce qu'elle est accompagnée de grande quantité d'esprits qui s'eschauffent et desirent à sortir hors. Et pour exemple, comme lors qu'il y a en une partie de nostre corps quelques humeurs aigres ou acres, accumulées sous le cuir, qui chatoüillent et demangent, invitent à se gratter, et en se grattant on a un grand plaisir. D'avantage les parties genitales ont un plus grand sentiment que celles de la peau, lesquelles estant aiguillonnées de ces esprit, sentent un plus grand plaisir, principalement à l'heure du coït. Pareillement lors que ladite humeur sort avec la semence, on sent un extreme et incomparable plaisir et volupté : et telle chose a été faite par dame Nature de peur que la semence ne fust jettée hors la matrice, pour le desir qu'elle a à faire generation.[90]

Cette humeur, venant de la prostate pour l'homme et de la matrice pour la femme, est conjointe à la semence, elle « sort » en même temps qu'elle, mais son rôle est bien distinct : elle provoque uniquement la volupté et non la procréation, mais ne peut se départir de la semence, qui, elle, est à l'origine de la conception. Cette humeur est évoquée constamment sur le mode de la démangeaison : les dérivés d'aigu (*aiguillon, aiguillonner*) sont nombreux et contribuent à présenter cette humeur comme une substance qui provoque l'urgence de l'accouplement, de la circulation des désirs sur le mode de l'assouvissement sexuel et de l'accomplissement générationnel par les machines corporelles.

La semence masculine vient du cerveau et, grâce au sang et aux esprits, parcourt l'ensemble du corps humain[91]. Afin de permettre la rencontre avec la semence féminine qui doit la tempérer, elle est jetée dans la matrice. La propulsion de la semence n'est cependant pas uniquement génératrice, elle est aussi source de plaisir, au moment même où elle est propulsée :

> Or la semence attize et allume le desir d'habiter, et cause un plaisir delectable, et principalement à l'émission d'icelle : de crainte que l'homme, de soy brave et fier, ne dedaignast un acte tel que semble l'accouplement charnel, et par ce moyen ne se souciast de

[89] Chapitre I, *Livre de la generation de l'homme*, p. 636.

[90] *Ibid*., p. 635-636.

[91] Cette nécessité pour la semence d'être finalement créée par l'ensemble du corps sert la croyance de la constitution d'enfants entiers. Une semence qui n'aurait pas parcouru l'ensemble du corps était tenue pour responsable de l'engendrement d'enfants débiles et malformés.

> perpetuer son nom à la posterité par lignée procreée de son corps, et de peur que la semence ne fust jettée en autre lieu qu'en la matrice.[92]

Cette description de l'éjaculation et de l'orgasme met en évidence les raisons du plaisir : il s'agit d'une part de dépasser la répugnance d'un acte tel que l'accouplement, mais également de garantir la finalité de l'acte qui est la reproduction : il y a plaisir car il y a circulation des corps, interaction de la substance masculine et de la substance féminine. Toute éjaculation en dehors de la matrice ne serait pas source de plaisir. Un homme qui userait du coït simplement pour le plaisir verrait sa semence changée en une humeur « demy-cuit et sanguinolent », porteuse de mort. Ces trois substances s'inscrivent dans une triple circulation, se mêlent, se croisent, interagissent afin de mener l'acte générationnel à sa finalité : l'enfantement. Si le plaisir féminin occupe une place importante dans la machine corporelle, il n'est qu'un élément dans la mécanique physiologique, celui qui permet d'enclencher le processus, au-delà des répugnances et « immondices ».

b. Intensité du plaisir

Chez Hippocrate, une réflexion sur les effets du coït chez la femme, et en particulier sur le plaisir qu'elle ressent, fait suite à l'évocation physiologique de la semence et s'inscrit dans le prolongement de la mécanique physiologique[93]. Foucault a montré comment le plaisir féminin dépendait du plaisir masculin et qu'un rapport de forces était mis en place par Hippocrate[94], pour lequel l'homme ressentirait plus de plaisir que la femme : « La femme a, dans le coït, beaucoup moins de plaisir que l'homme, mais elle en a plus longtemps. Si l'homme jouit plus, c'est que l'excrétion fournie par le liquide s'opère brusquement par l'effet d'un trouble plus grand que chez les femmes[95] ». C'est cette question de la mesure, de l'intensité du plaisir féminin comparé à celui de l'homme qui fait l'objet de plusieurs controverses chez les médecins de la Renaissance. Sur ce point, Évelyne Berriot-Salvadore note que les avis divergent et que si les galénistes rejoignent « toutes les satires sur la lubricité féminine[96] » en admettant que la femme a plus de plaisir que l'homme,

92 « Préface », *ibid*., p. 634.
93 *De la génération*, livre IV, dans *Œuvres complètes*, vol. 7, trad. et éd. Émile Littré, Paris, Baillière, 1851. URL: http://remacle.org/bloodwolf/erudits/Hippocrate/generation.htm 24/02/2010.
94 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité* II, éd. cit., p. 170.
95 *De la génération*, livre IV, éd. cit.
96 *Un corps, un destin*, éd. cit., p. 73.

contrairement à Hippocrate, d'autres avis sont donnés. Si Paré n'évoque pas cette question, Liébault le fait dans son chapitre consacré aux « causes, stimules, et occasions de la generation de l'homme ». Il reprend les deux opinions en commençant par celle d'Hippocrate, qu'il détaille pour ensuite contester par celle qu'il donne comme étant de Macrobe et Plutarque. C'est cette dernière qu'il va soutenir et sur laquelle il va conclure le chapitre. S'appuyant sur le chapitre 7 du livre VII des *Saturnales* de Macrobe, il avance l'argument de la chaleur naturelle du corps féminin qui favorise les ébats amoureux et donc le plaisir : les exemples – un cadavre de femme pour dix corps d'homme dans un bûcher, la plus grande frilosité des hommes en hiver – viennent directement de Macrobe, et Liébault ne fait que les réactiver dans son discours, en liant cependant cet argument avec celui de l'éjaculation et de l'utérus comme animal avide de plaisir :

> Si donc outre le plaisir que la femme prent à rendre sa semence nous considerons, la nature, les forces, facultez, functions et mouvement merveilleux au corps de la matrice de la femme [...] nous jugerons facilement et necessairement que la femme reçoit plus de plaisir et plus de contentement en ce combat naturel que l'homme.[97]

Le plaisir féminin est double. Il est paroxystique, tel que décrit chez Galien[98], c'est-à-dire qu'il est lié à l'éjaculation de la semence féminine qui reste interne. Il diffère cependant du plaisir masculin qui est assimilé à une convulsion : « [...] autrement et sans ce plaisir l'homme abhorreroit du tout l'usage venerien, consideré l'action d'iceluy vile et qui ressemble à une convulsion epileptique, qui pour ce regard d'aucuns philosophes est appellee petite epilepsie[99][...] ». L'homme ici est bien à prendre dans le sens masculin et non dans son sens générique d'être humain, car Liébault évoque ensuite la femme. Cette absence de convulsion chez la femme, en dépit d'un processus paroxystique affirmé par Liébault, concilie la théorie de Galien avec celle d'Hippocrate, pour lequel le plaisir de la femme est dépendant de celui de l'homme et présent pendant tout l'acte sexuel : « Elle éprouve du plaisir depuis le commencement du coït, durant tout le temps, jusqu'à ce que l'homme la lâche ; si elle ressent l'orgasme vénérien, elle éjacule avant l'homme, et n'a plus la même jouissance ; si elle ne ressent point d'orgasme, son plaisir cesse avec celui de l'homme[100]. » Les voluptés féminine et masculine sont soumises l'une à l'autre. Par ailleurs, l'orgasme

97 *Thresor*, III, 2, p. 529.
98 *De l'utilité des parties*, XIV, 9, cité par Michel Foucault, *Histoire de la sexualité* III, éd. cit., p. 146.
99 *Thresor*, III, 2, p. 526.
100 *De la génération*, livre IV, éd. cit., paragraphe 4.

n'est pas évoquée comme une convulsion. Liébault propose ainsi un consensus entre deux traditions différentes, voire opposées, en y ajoutant l'idée d'Aristote selon laquelle l'utérus désire ardemment l'accouplement et en tire du plaisir : « Car la matrice ayant en soy inseree de nature une envie incroiable de concevoir et de procreer, elle est aussi si cupide de la semence virile, la desire tant et prend si grande delectation à l'attirer, succer et retenir[101][...]. » Le sujet du plaisir n'est pas tant la femme que la matrice : elle fonctionne indépendamment du reste du corps, à l'image de l'animal glouton imaginé par Aristote. Ce plaisir n'est d'ailleurs pas tant un plaisir lascif, que l'expression physiologique du plaisir de procréer.

À cette synthèse des anciens (Aristote, Hippocrate, Galien, Macrobe), Liébault ajoute un autre exemple : l'histoire de Tirésias, d'après le récit qu'en fait Ovide au livre III des *Métamorphoses*. C'est une référence courante à l'époque, que l'on retrouve également chez Montaigne ou Brantôme. Le récit d'Ovide s'ouvre sur le débat qui nous préoccupe et oppose Jupiter à Junon. Le premier soutient que la femme a plus de plaisir que l'homme, contre l'avis de son épouse. Ils font venir Tirésias qui, ayant été homme et femme, est jugé apte à trancher ; celui-ci donne raison à Jupiter, et Junon, courroucée, rend aveugle Tirésias. Liébault reprend ainsi le mythe :

> De façon que le divinateur Tyresias qui avoit experimenté l'un et l'autre sexe, constitué juge entre Juppiter et Juno sur ce different, ayant esgard à ce plaisir incroyable que la matrice reçoit naturellement au coït venerien, semble justement avoir prononcé : que la femme sent plus de delectation et de plaisir en ce combat que l'homme.[102]

De nouveau, nous retrouvons cette idée d'une matrice indépendante, prenant son plaisir à part le reste du corps et de la femme. Le sujet dans le texte de Liébault est la matrice, non la femme. Même s'il fait référence à un texte littéraire – et il cite également ensuite la Bible avec Salomon et Lucien – Liébault veille à ce que son discours ne soit pas pris pour « propos [...] fabuleux et mensongers[103] ». En ce sens, l'emploi du mot *matrice* dans un récit poétique, mais également celui de *coït*, viennent rappeler la portée médicale du texte. Dans une perspective humaniste, les exemples littéraires viennent nourrir la réflexion théorique

---

101 *Thresor,* III, 2, p. 529.
102 *Ibid.*, p. 530.
103 *Ibid*.

médicale et acquièrent un statut autre que celui de récit fictionnel. Un autre passage du traité de Liébault opère un lien entre l'histoire de Tirésias et la matrice :

> [...] encores reçoit elle non pas petite delectation en iceluy, pour le grand plaisir que prend la matrice à attirer, succer et concepvoir et jouyr de la semence virile : qui est la cause principale pour laquelle Tiresias, en Ovide, ayant experimenté l'un et l'autre sexe, jugeast que la delectation en l'acte venerien estoit plus grande en la femme qu'en l'homme : ce que possible a induict le commun proverbe, de mettre la matrice de la femme entre les choses insatiables.[104]

Le sujet ici est double : Liébault évoque à la fois la femme – « elle » – et la matrice, dans une relation de subordination de l'une, la femme, à l'autre, la matrice. C'est parce que la matrice jouit de la semence virile, de la fécondation, que la femme peut à son tour avoir « délectation ». Le cheminement de la pensée de Liébault ne s'arrête pas sur ces exemples littéraires : pour contrer l'argument possible des « propos mensongers », il rappelle, pour justifier toujours le fait que la femme ressente plus de plaisir que l'homme, que les troubles physiologiques d'une femme sans plaisir sont nombreux. Or, cette conclusion est empruntée à Hippocrate, auquel s'oppose pourtant Liébault sur la question de l'intensité du plaisir féminin : « si elles ont des rapports avec les hommes, leur santé est meilleure ; moins bonne si elles n'en ont pas[105]. » Toute la fin du chapitre est une reprise de l'argumentation d'Hippocrate. Le texte de Liébault est ainsi fait de circulations, d'échanges, à la fois entre les textes anciens et les types de discours, pour mettre en place l'élaboration d'un point de vue sur la question de la mesure du plaisir féminin : le *Thresor* fait appel à des savoirs différents qui, mis en perspective les uns avec les autres, créent une œuvre humaniste forte et apportant un regard complexe sur le corps féminin.

c. Plaisir et dérèglements physiologiques

On a vu que le coït était pour Hippocrate une façon de maintenir la femme en bonne santé ; la pensée antique ne voit, en effet, comme réellement dangereux, que le plaisir masculin. Liébault souscrit à ce raisonnement :

> […] Car pour parler à la verité la femme ne reçoit tel dommage ny telle jacture de sa santé à cest exercice que les hommes, plustost proufit et allegeance de plusieurs maux, ausquels est subjecte de sa propre nature et imbecillité de son sexe : comme à suppression de mois, suffocation de matrice et autres tels […].[106]

[104] *Ibid.*, I, 27, p. 62.
[105] *De la génération*, livre IV, *op. cit*.
[106] *Thresor,* I, 27, p. 61-62.

Cet extrait se trouve dans le chapitre consacré aux « Debilitez et foiblesses qui surviennent aux nouveauz mariez pour l'usage immoderé de Venus » dans lequel il est plutôt question de l'homme que de la femme[107]. Son objectif, comme le titre de son ouvrage l'indique, est de soigner les affections et donc, avant de proposer des remèdes, de les identifier. Nombreuses sont celles qui résultent de l'abstinence : Galien et Soranos d'Éphèse avaient déjà pointé les risques d'hystérie pour les femmes trop longtemps abstinentes comme les veuves[108]. Ces affections sont très proches, dans les symptômes, de celles causées par une mauvaise circulation du flux menstruel : convulsions, paralysies, longs sommeils, syncopes. Dans les deux cas, il s'agit d'un défaut de circulation des substances, le sang ou le sperme, et pour Liébault, la rétention et l'excès de sperme sont plus graves que ceux du sang et entraînent des dérèglements comme la satyriasis, la fureur de l'amarry, la suffocation de la matrice et la fureur utérine. Il est assez difficile dans le texte de Liébault de différencier clairement ces maladies qui, par leurs symptômes et ce qu'elles déclenchent chez la femme, sont très proches. On peut toutefois noter que l'utérus enfle dans la satyriasis, qu'il se déplace dans la suffocation de la matrice et qu'il reste en place dans les deux autres, mais c'est une humeur « vitieuse » qui monte au cerveau par l'épine dorsale.

Ces affections touchent aussi bien les jeunes filles que les femmes mariées, mais leurs conséquences dépendent plus du statut de la femme que de sa physiologie. En effet, pour une même cause – la rétention ou l'excès de semence spermatique – une même maladie peut survenir – fureur de matrice ou satyriase – le comportement de la femme est le même – recherche de la compagnie des hommes, mutisme ou logorrhée, désir sexuel – mais selon qu'il s'agit d'une jeune fille ou d'une femme mariée, le remède ne sera pas le même[109]. Dans le premier cas, il est conseillé de la marier et d'apaiser son mal par des relations sexuelles ; dans le second, au contraire, il faut la tenir éloignée de toutes sources de volupté. Le plaisir est à la fois cause du mal, quand il fait défaut ou est excessif, conséquence du mal lorsque celui-ci engendre un appétit sexuel démesuré, et remède, notamment pour les jeunes filles[110].

---

[107] Ambroise Paré, lui, n'évoque que les conséquences négatives pour les hommes et ne dit rien sur les troubles féminins dus à l'absence de rapports sexuels.

[108] Galien, *Des lieux affectés*, VI, 5 et Soranos d'Éphèse, *Des maladies des femmes*, I, 51, cités par Michel Foucault, *Histoire de la sexualité* III, éd. cit., p. 155-156.

[109] Les causes avancées par Liébault, en s'appuyant sur des extrêmes, semblent faire de toutes les femmes des malades potentielles.

[110] On retrouve ces ambivalences dans le traité de Jacques Dubois, *Livre de l'utilité des moys*, éd. cit. :

Les comportements féminins dans le cadre de ces affections sont essentiellement tournés vers la volupté, quel que soit le statut de la femme. À propos des jeunes filles, Liébault note qu'elles sont « sanguines, charneuses, succulentes, et bien nourries : sont oysives et libertines : hantent et voyent les compagnies des hommes, esquelles les amourettes se manient paroles voluptueuses, delicieuses, et lascives, s'escoutent : les danses de voltes et balets se pourmenent, qui sont les vrayes allumettes des voluptez veneriennes[111] ». Le lien que le médecin établit entre le plaisir sexuel et d'autres types de plaisir, tels les plaisirs de table, des échanges sociaux ou des divertissements se retrouve également chez les femmes mariées malades. Le plaisir appelle le plaisir, qu'il soit extérieur à la femme – les plaisirs sociaux – ou inné. Liébault relève en effet que la fureur de l'amarry concerne la plupart du temps des femmes déjà prédisposées à la volupté : « Tel accident procede la plus grand part de l'abondance du sperme acre et flatulent, et ne se trouve qu'és femmes chaudes de nature, qui sont jeunes, se plaisent à toutes delices et voluptez, se nourrissent beaucoup, et ne pensent qu'à contenter leurs charnalitez[112]. » De manière implicite se pose alors la question de la frustration, pour les jeunes filles comme pour les femmes mariées. Ainsi, la fureur utérine est tout à fait signifiante à ce sujet, puisqu'elle conduit à une mélancolie érotique, entre rage d'amour et rêverie :

> [...] outre plus leurs resveries et manïes, ne sont que de choses veneriennes, n'imaginent et ne parlent que de jeux et d'accollades amoureuses, mesme la partie honteuse leur demange, et prend grand plaisir d'estre maniee. Ce mal icy n'est autre qu'une ardeur et ferveur de matrice espanduë principalement au cervau et de là à tout le corps, à laquelle survient incontinent une resverie enragee.[113]

La femme souffrant de ce mal, qui vient « quand elle est desbordee par quelque desir insatiable d'avoir l'arrousement du sperme viril. », n'aspire qu'au plaisir par ses rêveries et la démangeaison qu'elle ressent lui procure un plaisir intense. Comme dans la pensée antique, c'est une mesure du plaisir qu'il faut trouver pour la femme, car l'excès comme l'absence sont sources de troubles ; plus que pour l'homme la volupté lui est nécessaire, en

« l'insatiable appetit de Venus » (p. 145) et le « désir de Venus » (p. 236) désignent ainsi respectivement le désir provoqué par la rétention du sang menstruel et par la rétention de semence chez les jeunes femmes sexuellement frustrées. Dubois développe cependant particulièrement l'état hystérique de la frustration féminine qui peut se résumer, comme l'a formulé Évelyne Berriot-Salvadore, comme une « maladie des femmes sans hommes » (*Un corps, un destin*, éd. cit., p. 47).

111 *Thresor*, I, 22, p. 43-44.

112 *Ibid*., I, 33, p. 95.

113 *Ibid*., II, 46, p. 459-460.

même temps qu'elle menace de l'envahir. Liébault ne vise pas uniquement le comportement féminin. En effet, les hommes ont également leur part de responsabilité :

> J'adjousteray encores ce que dit Aristote que les filles mariees trop jeunes ne prennent plus accroissement de corps, mais sont rendues à la parfin intemperantes, incontinentes et libidineuses pour s'estre trop tost accoustumees aux esbats et plaisirs de Venus.[114]
>
> Ne faut donc douter que les femmes ne reçoivent plus de plaisir au combat venerien que les hommes […] : Surtout si elles sont mariees à jeunes maris, voluptueux libidineux et vaillans combattans.[115]

Les parents qui marient leur fille trop tôt et les maris trop désireux de volupté contribuent à accentuer les troubles. La volupté s'apprend avec le mariage, même si ce plaisir doit être pris par nécessité et par volonté, pour reprendre les termes d'Augustin[116].

Le plaisir féminin semble saturer le texte de Liébault : plus qu'un composant essentiel dans la machine générationnelle et physiologique, il semble être un composant même de la femme, non dans la perspective augustinienne du péché originel et de la femme lubrique par nature – il ne s'agit pas pour Liébault médecin d'énoncer des jugements moraux – mais dans une perspective constitutive, presque identitaire de la femme, dans le sens où celle-ci « trouve son identité dans le regard du médecin même qui ne l'examine plus comme une copie défectueuse du mâle mais comme un être entier et particulier[117]. » Si pour Évelyne Berriot-Salvadore cette construction de l'identité féminine passe par l'indépendance que le corps de la femme acquiert par rapport à celui de l'homme, elle passe également par le plaisir – au-delà de toute valeur morale ou plutôt en prenant les différentes valeurs que peut avoir le plaisir – comme si celui-ci pouvait être un élément de différenciation entre l'homme et la femme.

---

114 *Ibid*., I, 23, p. 47.

115 *Ibid*., III, 2, p. 531.

116 *Œuvres complètes*, éd. Jean-Joseph-François Poujoulat et Jean-Baptiste Raulx, Bar-le-Duc, L. Guérin, 1864, *Du mariage et de la concupiscence*, Livre I, ch. 8. URL : http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/polemiques/pelage/mariage.htm#_Toc31472420, (Consulté le 05/08/2012) : « […] mais, se souvenant que la concupiscence serait restée étrangère au mariage, si par son péché l'homme n'avait pas perdu l'empire sur les membres de son corps, saint Paul demande que les mouvements de cette concupiscence soient l'œuvre, non pas de la volonté, mais de la nécessité, puisque sans la concupiscente la volonté elle-même ne saurait suffire à la génération des enfants. »

117 *Un corps, un destin*, éd. cit., p. 36.

d. Didactique du plaisir : pour une harmonie conjugale

La littérature médicale n'apparaît pas uniquement comme descriptive ou prescriptive de remèdes qui relèvent uniquement de la correction d'une affection ou d'un dérèglement. C'est également une littérature de conseils relationnels et de conduites qui permettent d'anticiper ces troubles. Sur la question du plaisir, il est ainsi tout à fait signifiant de trouver chez Paré, Liébault et Ferrand, des chapitres consacrés à la manière dont le couple doit se comporter pour éprouver du plaisir. Ce point est traité de façon tout à fait différente par les trois médecins. Paré se place en pédagogue, « sans se soucier de " l'honnesteté " de son discours, sans craindre d'affronter la censure de l'Université[118] », donnant des conseils sur les gestes à accomplir par les époux. Les discours de Liébault et de Ferrand supposent un couple défaillant[119], envisageant la difficulté que chacun des époux peut rencontrer pour s'unir à l'autre. Liébault ne donne aucun conseil sur les gestes à adopter, mais propose une série de breuvages et cataplasmes, dont la plupart appartiennent plus à la superstition qu'à la médecine. Ferrand donne également des recettes de breuvages et de cataplasmes, mais par l'utilisation d'un langage gaillard tend également à éveiller l'imaginaire érotique de ses lecteurs. L'enseignement du plaisir en vue de la procréation se fait ainsi différemment, mais toujours en mêlant les types de discours : médical et fictionnel pour Paré, médical et superstitieux pour Liébault. Pour Ferrand, nous le verrons, l'objectif de la procréation est beaucoup plus ambigu.

Le chapitre sur « La manière d'habiter et faire generation »[120] de Paré emprunte de nombreux motifs à une littérature sinon érotique du moins en lien avec les choses de l'amour. Le plaisir n'y est pas évoqué comme finalité, mais il s'agit de faire voir les choses de l'*eros*, de mettre en scène des saynètes érotiques, non dans une intention plaisante mais dans le but d'informer et d'enseigner.

> L'homme estant couché avec sa compagne et espouse, la doit mignarder, chatoüiller, caresser et esmouvoir, s'il trouvoit qu'elle fust dure à l'esperon : et le cultiveur n'entrera dans le champ de Nature humaine à l'estourdy, sans que premierement n'aye fait ses approches, qui se feront en la baisant, et luy parlant du jeu des Dames rabattues : aussi en maniant ses parties genitales et petits mamelons, à fin qu'elle soit aiguillonnée et titillée, tant qu'elle soit esprise des desirs

[118] *Ibid*., p. 74.
[119] En effet, le titre de ce chapitre (I, 35) est « Rejoindre et reunir les nouveaux mariez qui hayent et fuyent la compaignie de l'un l'autre », *Thresor*, p. 130.
[120] Nous le reproduisons ici dans son intégralité.

> du masle (qui est lors que sa matrice luy fretille) à fin qu'elle prenne volonté et appetit d'habiter et faire une petite creature de Dieu, et que les deux semences se puissent rencontrer ensemble : car aucunes femmes ne sont pas si promptes à ce jeu que les hommes.
>
> Et pour encore avancer la besongne, la femme fera une formentation d'herbes chaudes, cuites en bon vin ou malvoisie, à ses parties genitales, et mettra pareillement dedans le col de sa matrice un peu de musc et civette : et lors qu'elle sentira estre aiguillonnée et esmeuë, le dira à son mary : adonc se joindront ensemble, et accompliront leur jeu doucement, attendant l'un l'autre, faisant plaisir à son compagnon. Quand les deux semences seront jettées, l'homme ne doit promptement se desjoindre, afin que l'air n'entre en la matrice et n'altere les semences, et qu'elles se mixtionnent mieux l'une avec l'autre : et subit que l'homme sera descendu, la femme se doit tenir coy, et croiser et joindre les cuisses et jambes, les tenant doucement rehaussées, de peur que par le mouvement et situation declive de l'amarry, la semence ne s'escoule hors : pour lesquelles mesmes raisons il ne faut qu'elle ne parle, ne tousse, ny esternue : et qu'elle dorme promptement apres s'il luy est possible.
>
> Ainsi Dieu donna à l'homme la femme pour son aide et compagnie, et mit à l'un et à l'autre une vertu d'amour et un desir d'engendrer lignée, ayant preparé en eux un humeur et esprit inflatil, avec instrumens convenables à tel usage. Et à celle fin que l'un ne desdaignat l'attouchement de l'autre, il adjousta en eux certains allechemens et façons de faire attractives, avec un appetit et mutuel embrassement, à fin que quand ils conviendroient, il leur advint de recevoir un souef et delicieux plaisir. Car de vray, si cela n'estoit infus de nature en toutes especes d'animaux, de pourvoir à la posterité, et attendre à generation : veritablement tout le genre humain periroit et viendroit à neant, et ne pourroit longuement subsister. Puis donc que telle affection est si forte, et difficile à dompter, Dieu a permis à ceux qui ne peuvent moderer leurs convoitises, et qui sont despourveus du don de continence, le lict de mariage : à fin qu'ils puissent se contenir dedans les bornes d'iceluy, et ne se point contaminer par une paillardise çà et là vagabonde.[121]

Comme dans l'évocation du mythe de Tiresias chez Liébault, les effets de fiction – ici à tonalité gaillarde – se mêlent au discours médical. Envisageant son œuvre dans une perspective humaniste qui rendrait compte de la multiplicité des savoirs, Paré, dans sa didactique du plaisir, a recours à des formes qui trouvent habituellement leur place dans le discours littéraire. Paré utilise ainsi de nombreuses images pour évoquer le coït, celle du « jeu des Dames rabattues »[122] ou celle de l'homme assimilé au « cultiveur [qui] n'entrera dans le champ de Nature humaine à l'étourdi ». L'image du labour pour évoquer le coït est récurrente dans la littérature gaillarde de la Renaissance, mais correspond également au « modèle botanique » qu'évoque Michel Foucault dans son analyse du langage médical[123]. Cette image apparaît comme le signe de la circulation des discours, puisqu'à partir d'un même référent (la botanique, la nature) deux types de discours s'organisent et se mêlent. Paré

[121] Chapitre 4, *Livre de la generation*, p. 640-642.

[122] Si c'est le sens métaphorique et érotique qui est employé ici, ce jeu est cependant bien réel et désigne une variante du trictrac.

[123] *Naissance de la clinique*, éd. cit., p. 6.

élabore au cœur de son traité un chapitre fictionnel pour guider le couple marié dans sa vie sexuelle et lui indiquer le comportement à adopter pour mener à bien la procréation. Le recours à la fiction est un moyen pédagogique de faire passer son enseignement. L'effet de fiction est présent de différentes manières : le mot *mignarder* renvoie à la poésie amoureuse et gaillarde, l'énumération des verbes *mignarder, chatouiller, caresser et émouvoir* ne vise pas, dans un premier temps, à décrire précisément les gestes à adopter, les parties du corps à stimuler, mais concourt à créer une atmosphère propice à l'union sexuelle, tout en signifiant à l'époux le rôle actif qu'il doit jouer dans la montée du désir féminin. Paré se fait ensuite plus précis en indiquant les parties du corps féminin qui doivent être stimulées et la scène décrite pourrait en tout point correspondre à une scène galante des *Folastries* de Ronsard, par exemple[124], même si la visée médicale reste présente dans la dénomination des parties du corps. En effet, *parties génitales* ou même *petits mamelons,* dans un texte littéraire, auraient très certainement fait l'objet de figures d'analogie. En employant des termes techniques, il évite de perdre de vue le propos premier qui est prescriptif. Ce chapitre est « un véritable cours d'éducation sexuelle dispensé à l'homme qui détient l'initiative et qui, pour cette raison justement, est en partie responsable de la réussite du rapport amoureux[125]. » La femme est sujet du plaisir dans ce passage, en même temps qu'elle est objet des attentions de son époux – sujet grammatical du gérondif « en maniant » – et du médecin qui lui indique les applications d'herbes à même de favoriser la venue du plaisir. On ne trouve pas dans ce chapitre des conseils similaires pour le plaisir de l'homme, seule la fin du passage cité en fait mention. Les gestes qu'enseigne Paré sont donc des gestes pour le plaisir féminin, comme si celui-ci était moins évident, moins souvent évoqué, peut-être plus oublié par l'homme que le sien propre. Paré est cependant très soucieux de replacer ses préconisations dans un discours religieux : le lecteur ne doit pas perdre de vue que la finalité du plaisir n'est pas le plaisir lui-même, mais la procréation, d'où l'évocation, au cœur de la saynète érotique, de la « petite creature de Dieu ». La fin du chapitre, en rappelant l'idée augustinienne du mariage comme lieu de mesure de la concupiscence, se place dans cette perspective théologique. Paré

[124] N'oublions pas que Ronsard a composé deux poèmes préliminaires à l'œuvre de Paré.
[125] Évelyne Berriot-Salvadore, *Un corps, un destin*, éd. cit., p. 74.

rappelle que le mariage permet de contenir les débordements voluptueux : il est un espace clos, le seul endroit autorisé où ils peuvent circuler.

La question du plaisir féminin dans le mariage et l'importance qui lui est accordée ont cependant des implications sociales qui dépassent cette conception du mariage, tout en jouant sur les rôles traditionnels actif - passif, respectivement dévolus à l'homme et à la femme. En effet, si Évelyne Berriot-Salvadore insiste sur la complémentarité qui fonde la conception du couple chez Paré, il n'en demeure pas moins que le médecin respecte une certaine idéologie de l'homme actif et de la femme passive. L'homme est actif – c'est lui qui mène le jeu dans la petite saynète érotique – et la femme passive – elle attend que sa matrice « frétille » pour se rendre aux désirs de l'homme, même si elle peut activer la montée du désir par des onguents et des herbes. Le plaisir féminin ne vise qu'à accueillir celui de l'homme, le tout dans le cadre du mariage. L'évocation de la « compagne et épouse » au début du chapitre IV permet de ne pas perdre de vue ces restrictions. La femme ne semble qu'une composante de la mécanique permettant la génération, alors que l'homme est souvent présenté comme un être distinct du mécanisme : des émotions, qu'elles soient positives (son caractère brave et fier) ou négatives (la concupiscence et la luxure), le caractérisent, contrairement à la femme, dont la seule qualité est d'être associée à l'homme. Les implications sociales du texte de Paré sont cependant complexes et s'énoncent entre pensée chrétienne morale et pensée sociale innovante. La femme et son plaisir ne se réduisent pas à la norme sociale qui met en évidence leur caractère passif, tout comme le texte ne prône pas une libéralisation des mœurs, notamment pour la femme. Il ne s'agit pas tant de la valeur de l'homme ou de la femme que de celle du mariage et de ses implications quand celui-ci ne prend pas en compte les goûts de la femme, dans la mesure où son plaisir est nécessaire à la procréation.

Le recours au discours érotique peut sembler ambigu : pourquoi le tisser au discours médical et donner ainsi un texte qui, par la fiction gaillarde, peut entraîner le lecteur du côté de la volupté ? Si l'élaboration d'une fiction permet aux époux de visualiser l'enseignement, tout en créant une proximité avec les destinataires que le langage médical technique et objectif ne pourrait permettre, peut-être doit-elle également fonctionner comme un aiguillon du désir, pour échauffer le lecteur et l'amener à accomplir ce qu'il lit ? Le retour brutal au discours médical au cœur de ce discours gaillard serait un moyen de ne pas perdre le lecteur

dans une recherche du plaisir pour lui-même et de le ramener à la réalité de la finalité du propos. C'est bien tout l'enjeu humaniste de cette circulation des discours dans le texte de Paré : il ne s'agit pas de divertir le lecteur, dans le sens étymologique du verbe, mais bien de lui donner une vision mécanique, morale et donc utile du plaisir.

C'est en ce sens que le chapitre de Liébault, bien que différent du point de vue des préconisations médicales de celui de Paré, est important. En développant son discours autour de la stimulation du plaisir dans le cadre de la mésentente entre les époux, il fait du mariage une question de société :

> Nous voyons advenir bien souvent que les nouveaux mariez soit qu'ils ayent esté conjoins ensemble de leur bon gré, consentement, et sans aucune contraincte : ou, contre la volonté et souhait de l'un ou de l'autre conçoivent l'un contre l'autre une hayne secrete qui engendre en eux tel discord, contemnement, et mespris qu'ils fuyent et abhorrent du tout la compaignie de l'un l'autre. Chose certes entierement contraire aux lois divines, humaines, et naturelles, pour l'empeschement qui survient à la generation qui est la fin et but du mariage. L'occasion de ce divorce est diverse : aucunesfois la dissimilitude des meurs : quelquesfois l'imperfection corporelle de l'un ou de l'autre : le plus souvent le peu de plaisir que l'un ou l'autre prend au combat venerien. Car ce qui plus incite à ce combat c'est le plaisir tres-grand que les deux combatans y sentent, à raison dequoy aussi nature a donné aux parties genitales un merveilleux sentiment plus aigu et vif qu'à nulle autre partie, par le moyen des nerfs qui y sont dispersez : outre que cela a inseré dedans les prostates une certaine humidité sereuse semblable à la semence, mais plus liquide et subtile, laquelle a une acrimonie picquante et aiguillonnante avec un petit prurit et demangeson, qui irrite lesdites parties genitales à faire leur action, en donnant volupté et plaisir, parce que elle est accompaignee de grande quantité d'esprits qui se eschauffent et sont stimulez à sortir hors.[126]

Il ne s'agit pas comme chez Paré d'élaborer une saynète érotique, de guider le couple dans les gestes et les soins à avoir pour susciter le plaisir. Liébault ne propose pas un art érotique, ne se place pas en pédagogue, mais en observateur soucieux ici d'aider non seulement le corps humain, mais le corps social, en préservant le mariage. Pour Évelyne Berriot-Salvadore, le plaisir nécessaire chez l'homme comme chez la femme donne à cette dernière « le droit, voire le devoir, de participer à l'édification de sa propre destinée. » Il est d'autant plus étonnant de trouver à la suite des réflexions de Liébault des recettes qui ont plus à voir avec la superstition que la médecine :

> Certains personnages dissoudent dedans un peu d'huile chaude fiels de bouc et de loup deseichez au paravant, et s'en frottent le membre lors du coït, ils afferment que c'est le moyen

[126] *Thresor*, I, 35, p. 130-131.

> plus asseuré pour remettre en grande union le mary avec la femme. Ne manquent aussi d'autres qui se frottent avec suif de bouc jeune, et disent que rien n'est plus excellent en cest endroit.[127]

Liébault prend cependant des précautions et ne parle pas en son nom, mais en celui de ceux qui croient à ces différents remèdes : des sources non identifiées et des verbes d'énonciation tels « certains personnages dissoudent », « ils afferment que », « ne manquent aussi d'autres », « et disent que », « plusieurs autheurs dignes de croire afferment que », « aucuns cerchent d'avoir une corneille », « autres font casser œufs de corneilles », « ils afferment » parsèment sa démonstration pour aboutir au constat que « les simples medicamens ont certaines proprietez occultes, desquelles nous ne pourrions avoir asseuree cognoissance, ny rendre certaine raison sinon par experience. » Face à des remèdes rebutants à base d'excréments d'animaux dont le succès reste incertain, le propos de Liébault semble vouloir indiquer que le plaisir, et à plus forte raison le plaisir féminin qui agite bien plus les débats que le plaisir masculin, s'il est essentiel à la procréation, ne peut être suscité de manière imparable. Il est, dans la mécanique générative, le composant le plus aléatoire et seules des conditions idéales, comme un mariage qui garantisse à la femme le respect de ses désirs, peuvent le favoriser.

Le chapitre XXIII, intitulé « Les moyens pour conserver les mariés en amitié et les guérir des amours illicites », présent dans l'édition de 1610 du *Traité de l'essence et guérison de l'amour ou De la mélancolie érotique* de Jacques Ferrand, s'inscrit dans la lignée des textes de Paré et Liébault. Ferrand envisage l'absence de volupté comme préjudiciable au lien conjugal. Après avoir envisagé les différents remèdes pour entretenir l'amitié entre les époux et exciter leur désir, Ferrand envisage la volupté comme fondement même du lien amoureux, en s'intéressant en particulier au plaisir de l'épouse. En effet, si les deux partenaires sont également évoqués au début de son développement, c'est sur l'épouse qu'il se focalise ensuite :

> Les médicaments qui agissent par qualité manifeste ont autant ou plus de force, car, le plus souvent, le mari et la femme ne s'entr'aiment pour ce que l'un ou l'autre prend peu de plaisir au duel vénérien. […] Si le mari donc connaît que sa femme ne l'aime point ou peu, pour le peu de plaisir qu'elle prend en sa couche, quoiqu'il joue bien son personnage, il oindra ses parties secrètes lors de l'accolade amoureuse de cet onguent […].[128]

---

127 *Ibid*., p. 133.
128 *Mélancolie érotique*, p. 172-173.

Contrairement à Paré, la volupté n'est pas présentée comme un élément physiologique jouant un rôle dans la procréation, mais comme un élément d'ordre relationnel. En ce sens, la portée du discours de Ferrand, qui rejoint ici celui de Liébault qui n'évoquait la volupté que dans le cadre d'un dysfonctionnement du lien conjugal, dépasse les seules implications médicales pour agir dans la sphère privée du couple marié. La volupté de l'épouse est donc prise en compte, mais c'est au mari que le médecin s'adresse, la femme demeurant un destinataire indirect. C'est lui qui, comme dans la saynète de Paré, doit prendre les devants en sachant être à l'écoute de l'absence de plaisir de son épouse. C'est aussi parce que le mari est le destinataire du texte que Ferrand ne remet pas en question ses qualités d'amant : il ne s'agit pas, comme chez Paré, de montrer les bons gestes, mais de pallier la frigidité de l'épouse par des remèdes. Il semble ainsi aller de soi que le problème d'un manque de plaisir chez l'époux ne se pose jamais et que l'absence de plaisir chez la femme ne soit pas liée à une méconnaissance des gestes érotiques, mais à un dysfonctionnement physiologique.

Les nombreux remèdes, accompagnés de leur recette détaillée, proposés par Ferrand, apparaissent pourtant comme une façon honnête de dissimuler un savoir érotique, proche de celui délivré par Paré dans sa saynète. Ainsi, contrairement à Liébault, les remèdes sont souvent replacés dans un contexte grivois : « Que si le défaut du plaisir provient de ce que la femme a son guilloquet trop fendu, le guillevart trop elargi ou la porte de l'enfer d'Alibec trop ouverte où Rustic ne prend plaisir à faire courir son diable, elle se servira du remède suivant que les courtisanes italiennes pratiquent pour se vendre[129] […]. » La multiplication des synonymes populaires pour désigner le sexe féminin ainsi que la référence au *Décaméron* de Boccace donne au développement un tour facétieux qui le fait s'éloigner de la sobriété du discours médical usuel, que Paré, même en mêlant une fiction érotique à son texte, continuait à utiliser. Celui-ci, en 1579, avait dû faire face aux condamnations de la Faculté de Médecine de Paris et, la même année, Laurent Joubert, s'était vu reprocher le vocabulaire indécent, attribué cependant aux sages-femmes, pour désigner l'anatomie féminine. Après ces deux cas, consacrer, en français, un chapitre à la volupté conjugale, dans lequel la relation sexuelle, même entre époux, est explicitée par un plaisir des mots non

[129] *Ibid*., p. 174.

dissimulé relève de l'audace pour Ferrand[130]. L'allusion à Rustic et Alibec – respectivement l'ermite et la dame qui vient le consulter dans le *Décaméron* – ne fait, comme le notent Gérard Jacquin et Éric Foulon que renforcer l'allusion paillarde, le médecin explicitant en effet ce que Boccace entend par « l'enfer »[131]. Le plaisir audacieux des mots chez Ferrand est particulièrement signifiant dans la fin de ce chapitre :

> Il ne se faut donc étonner si plusieurs dames, trop douillettes et appréhensives des accidents de fortune durant l'absence des maris, et plusieurs veuves, ne trouvent parti sortable et à leur gré, se font frotter le lard, balayer, ramoner et épousseter souvent les replis du sacré tissu de Vénus, de peur que telles membranes n'y naissent et que les araignées n'y besognent le charpi de nature. Si tels accidents adviennent, vous trouverez les remèdes propres à leur guérison dans Hippocrate, au livre premier des *Femmes* et au livre *Des stériles* et dans Celse, au livre 7, chapitre 25.[132]

Ferrand justifie les adultères malicieusement et ironiquement adultères par une peur qui ne repose que sur une croyance populaire, celle des femmes de voir leur vagin s'abîmer si elles n'ont pas de relations sexuelles. Utilisant les métaphores en conséquence, il les représente telles des ménagères soucieuses de leur intimité et de leur volupté future. Le renvoi rapide aux remèdes hippocratiques vient s'opposer aux recettes détaillées données précédemment, comme pour signifier le peu de crédit qu'il faut apporter à ces angoisses. Ce passage semble dès lors remettre en question l'ensemble de ce qui précède puisqu'un flou s'établit entre ce qui doit être considéré avec sérieux et ce qui, au contraire, doit être jugé comme une « erreur populaire », pour reprendre le titre du traité de Laurent Joubert. Ferrand avait ainsi déjà mis en garde son lecteur contre un excès d'imagination à propos des enchantements : « S'il y a soupçon de charme qui amortisse l'amitié des mariés ou empêche de jouir du plaisir du mariage, il faut en premier lieu prendre garde de ne se flatter trop[133][...]. » Même s'il donne des remèdes pour contrevenir à ces charmes, Ferrand tend à discréditer immédiatement ce type de croyances, tout comme Liébault le faisait à propos des philtres aphrodisiaques. Ferrand rejette ainsi les véritables recettes qui permettent d'entretenir l'amour conjugal dans les prétéritions de son chapitre : « Je laisse les douze inventions de la renommée putain cyrénienne, celles d'Héliogabale, empereur de Rome et monstre de nature, avec les sales

---

130 Dominique Brancher voit dans cette audace langagière de Jacques Ferrand l'influence de Laurent Joubert. Cf. « Les ambiguïtés de la pudeur... », éd. cit., p. 289.

131 « Introduction », dans *Mélancolie érotique*, p. 172, note 7.

132 *Mélancolie érotique*, p. 179.

133 *Ibid*., p. 175-176.

postures d'Arétin[134]. » La mention de la « putain » et d'Arétin – ce sont certainement les gravures accompagnant les *Sonnets luxurieux* qui sont évoqués ici – suffisent à faire apparaître dans le texte l'impudeur et l'érotisme. Les vraies recettes, qui ne peuvent se donner sans déroger aux convenances, ne sont donc pas celles des onguents, mais bien celles qui se trouvent dans ces minces allusions audacieuses. Ferrand suggère que la volupté féminine n'est pas tant un problème médical qu'une question relationnelle impliquant les corps non dans une observation physiologique et mécanique, mais dans une interaction qui repose sur l'imagination. Le ton grivois qui parcourt l'ensemble du chapitre permet de réévaluer la question initiale en portant un discrédit ironique sur les remèdes prescrits.

Qu'en est-il alors de la volupté de l'épouse à la fin du chapitre, si celle-ci ne procède finalement que de plaisanteries gaillardes et d'angoisses liées à des croyances populaires[135] ? Sans remettre en cause son existence, puisque le simple fait de la mentionner et de faire porter plusieurs pages du chapitre sur ce sujet montre bien que c'est une question importante au sein du couple marié ; Ferrand, dans le paragraphe conclusif, diminue son importance en proposant un autre lien aux époux, les enfants : « Le Philosophe, au livre 8 des *Ethiques*, chapitre 14, dit que les enfants sont les fort liens pour entretenir les amitiés entre personnes mariées[136] », et de conclure sur une citation, en grec, d'Aristote. Si les enfants sont bien la conséquence d'un mariage qui repose sur le plaisir de la conception, il n'en demeure pas moins que cette évocation finale fait dévier le propos premier sur la plaisir, mais surtout souligne ce qui se dessinait déjà avec la question de la volupté féminine : la mésentente conjugale n'est pas le résultat d'un trouble physiologique et ne peut se résoudre par la médecine. Ce sont des paramètres sociaux, relationnels, affectifs qui en sont la parade. Condamné par le tribunal ecclésiastique de Toulouse en 1620 car jugé « grandement

134 *Ibid.*, p. 173.

135 À ce sujet, Michel Jeanneret suggère que les évocations paillardes arrivent en dernier recours dans le texte de Ferrand non pour discréditer son propos mais pour y insuffler une dynamique de plaisir thérapeutique : « L'idée est saugrenue, le style est incongru, si bien que le discours savant, parvenu à ses dernières pages, tourne à la farce. Faut-il conclure que nos deux médecins [Du Laurens et Ferrand] trahissent leur mission médicale ? Non, puisque le plaisir et le rire, pour les raisons que j'ai évoquées, peuvent avoir une vertu thérapeutique. Le meilleur langage de la médecine, ce serait donc la littérature ! » (« La médecine et les lettres », éd. cit., p. 163-164). Nous ne pouvons que souscrire à sa conclusion qui éclaire parfaitement l'usage de la fiction et de l'anecdote non seulement chez Jacques Ferrand, mais également chez Liébault et Paré.

136 *Ibid*., p. 179.

pernicieux pour les bonnes mœurs[137] », l'ouvrage fit l'objet d'une nouvelle édition, revue par Ferrand, en 1623. Le chapitre consacré aux époux est dans cette version considérablement allégé et modifié : rebaptisé « Les remèdes pour guerir les mariez de la Melancholie Erotique », il s'agit désormais du chapitre XXXIV. Toutes les allusions gaillardes et le plaisir du langage grivois sont supprimés. Les réflexions sur la volupté, et notamment la volupté féminine, qui occupaient plusieurs pages, disparaissent également, seule une allusion demeure, au début du chapitre :

> L'occasion de ce malheur est diverse, aucunefois la dissimilitude de mœurs, ou antipathie occulte, à par fois l'imperfection du corps ou de l'esprit, à par fois quelque charme ou ligature, ou bien la croyance de n'estre reciproquement aimé, souvent le defaut du plaisir que la nature a donné tres-grand aux parties genitales par le moyen des nerfs qui y sont dispersez, et l'humidité sereuse, acre et piquante qu'elle reserve dans les prostates.[138]

Reprise presque mot pour mot du début du chapitre de Liébault sur le même sujet, l'*incipit* du chapitre XXXIV n'offre qu'une place bien réduite à la volupté, qui n'est envisagée que dans sa dimension physiologique et anatomique, dans une formulation empruntée à Liébault. Le caractère transgressif et audacieux du traité est remplacé par un développement plus conventionnel qui place la réflexion sur les enfants comme lien conjugal plus tôt dans le chapitre, établissant ainsi une nouvelle perspective plus conventionnelle dans la question des relations entre les époux. Les dysfonctionnements au sein du mariage trouvent ainsi leur résolution dans un élément extérieur – l'enfant – et qui ne vient pas remettre en cause les bonnes mœurs chrétiennes.

B. Perspectives littéraires : voix féminines

Un problème se pose ici pour notre corpus. Dans le cadre d'une étude en littérature française, nous avons choisi de ne retenir pour le corpus principal que des textes écrits en français. Dans cette perspective, les traités médicaux de référence qui analysent de manière significative la volupté féminine sont ceux de Paré et de Liébault[139], publiés pour la première fois respectivement en 1578 et 1584. Même la traduction française de deux œuvres de

---

137 Gérard Jacquin et Éric Foulon, « Introduction », dans *Mélancolie érotique*, p. VII.

138 *De la maladie d'amour ou Mélancolie érotique*, éd. Donald Beecher et Massimo Ciavolella, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 335.

139 Le discours sur le plaisir féminin est moins important dans le traité de Ferrand et ne recoupe pas tout à fait les mêmes préoccupations : la question des dérèglements physiologiques, par exemple, que nous traitons ici, n'est que très peu abordée dans la perspective de la volupté.

Jacques Dubois, qui s'intéressent à la question de la volupté et des affections féminines, bien que de façon moins développée que chez ses successeurs, est postérieure aux textes littéraires qui font état de dérèglements physiologiques[140]. Le savoir sur lequel s'appuient ces textes est vraisemblablement hérité d'une tradition à la fois savante, par le biais d'Aristote, Platon, Hippocrate et Galien, et populaire, grâce aux « secrets », recueils de croyances populaires empruntant à la fois à la tradition médicale et à la superstition, et dont le plus représentatif est celui d'Albert le Grand[141]. Dans le domaine de la littérature écrite en français, les textes de fiction, en particulier ceux écrits par des femmes (Marguerite de Navarre, Hélisenne de Crenne) ou dont l'instance auctoriale est féminine (Jeanne Flore) précèdent les textes médicaux sur la question du plaisir féminin. Les traités médicaux des années 1570-1580 seraient les réceptacles, dans un champ des savoirs différent et plus prescriptif, d'un ensemble de discours, souvent élaborés par des voix féminines, à la fois intuitifs et hérités de la médecine antique et médiévale[142].

a. Absence de plaisir et stérilité

Avant d'être un plaisir pour soi, la volupté est l'aiguillon physiologique à la génération. De ce fait, son absence explique la stérilité des couples, motif souvent repris, même discrètement, par la fiction. Évelyne Berriot-Salvadore en relève des exemples dans *L'Heptaméron*[143] et Jeanine Incardona analyse la question de la stérilité et du mariage inconvenant dans le premier des *Contes amoureux*[144]. Dans la plupart des cas, il s'agit de couples où le mari est bien plus âgé que la femme. Liébault, bien que son traité soit plus tardif, définit ainsi l'âge idéal des époux :

---

140 *Le Livre de la génération de l'homme* et *Le Livre de la nature et utilité des moys de la femme* ont été traduits par Guillaume Chrestien et publiés en 1559. Si le texte latin, publié dans les années 1540, pourrait constituer une influence de *L'Heptaméron*, il ne peut l'être ni pour *Les Contes amoureux* ni pour *Les Angoisses*.

141 Cf. Danielle Jacquart et Claude Thomasset, *Sexualité et savoir médical*, éd. cit., p. 210.

142 Nous n'envisageons ici les textes littéraires que dans le sens où ils impliquent des motifs médicaux, comme pour ce que nous avons fait précédemment à propos des dérèglements. Les mariages disconvenants, la revendication de la volupté féminine et les conséquences en matière d'adultère, indépendants des causes médicales, seront analysés par la suite.

143 « La femme dans les ouvrages médicaux lyonnais », *L'Émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance*, éd. cit., p. 51-67.

144 « " Impareil mariage " et parcours onomastique dans *Les Comptes amoureux* », *ibid*., p. 211-222.

> L'on doit donc marier la fille depuis dixsept ans à vingt cinq, et luy bailler un mary non plus aagé que de trente ans, parce que cest aage est convenable et perfaicte pour engendrer enfans masles, pour amasser, augmenter et contregarder ses biens, et pour estre eslevé en quelque dignité et degré d'honneur […].[145]

Un mari trop âgé ne pourra non seulement garantir une descendance mais ne pourra pas non plus remplir sa fonction d'époux au sein du foyer. Nombreuses sont les nouvelles de Marguerite de Navarre dont l'*incipit* présente un couple dépareillé et sans enfants. Évelyne Berriot-Salvadore note d'ailleurs que souvent ces précisions ne sont pas « directement nécessaire[s] au déroulement de l'intrigue » et qu'il s'agit plus de « mettre en exergue une physiologie de l'amour informée par une vulgarisation des théories médicales sur la génération[146]. » En effet, six nouvelles s'ouvrent sur un mariage impareil[147] dans lequel le mari est vieux (nouvelles 13, 25, 26, 29, 36, 62) ; sur ces six, il y en a trois où l'absence d'enfants est explicitée (nouvelles 13, 25, 29) et où l'on peut envisager dès lors un lien de cause à effet[148].

Dans *Les Contes amoureux*, la visée didactique à propos du mariage est explicitée à la fin du recueil dans l'adresse au lecteur. Jeanne Flore souhaite dénoncer l'impareil mariage qui prive les femmes comme les hommes du plaisir :

> Quand il en vient ung fruict tant fort amer
> Que le solas, par la disconvenance
> Des Mariez, se tourne en desplaisance.[149]

Elle met au cœur de sa réflexion l'importance du plaisir dans l'union des époux : des mariés qui ne se conviendraient pas, en âge ou condition, ne pourraient jouir l'un de l'autre – on retrouve ici ce que les théories médicales de Liébault mettent en évidence. Il faut donc

---

145 *Thresor*, I, 23, p. 48.

146 « La femme dans les ouvrages médicaux lyonnais », art. cit., p. 57.

147 Cet adjectif est utilisé dans *Les Contes amoureux* pour qualifier les mariages mal assortis d'une jeune femme avec un vieillard. Nous l'emploierons dans l'ensemble de notre étude, en alternance avec l'adjectif *disconvenant*, lorsqu'il s'agira d'évoquer ce type de mariage.

148 Un point intéressant est à relever à propos de la nouvelle 25. Dans l'*incipit*, on note une variante que ne relève pas Renja Salminen dans son édition et qui porte sur l'adjectif qualifiant le corps de l'époux. Dans l'édition François, établie d'après le manuscrit BNF 1512, on trouve l'adjectif *vicieux*, alors que dans l'édition de Gruget, c'est *vieil* qui qualifie le corps. S'il est impossible de déterminer quel est le bon manuscrit, cette variante est intéressante dans la mesure où elle associe la vieillesse avec l'impotence, dans les cas de mariages disconvenants.

149 *Les Contes amoureux par Madame Jeanne Flore*, éd. Régine Reynolds-Cornell, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 193. Nous simplifions désormais les références à cette édition sous la forme *Contes amoureux*.

rechercher les mariages harmonieux et les autres extraits ne disent pas autre chose. À chaque fois, c'est la disconvenance entre les époux qui est dénoncée pour une simple raison : le mari trop âgé et impotent ne peut satisfaire charnellement son épouse. Dans le premier conte, Melibée souligne le déséquilibre physique entre Rosemonde et Pyralius et veut transmettre à ses compagnes la pitié qu'elle ressent pour la jeune épousée. Elle joue ainsi la connivence en employant l'ironie pour évoquer Pyralius puisqu'elle l'appelle « cest elegant homme[150] » : les adresses comme l'ironie permettent d'entourer virtuellement Rosemonde, de l'intégrer dans leur cercle de dames amoureuses. Dans ce passage, Melibée évoque pour sa description du vieillard uniquement les affections susceptibles d'entraver tous mouvements propices à l'amour et au plaisir charnel : « jambes playées », « mains bruslées », « mal contagieux »[151] font de Pyralius un homme condamné à l'immobilité et incapable de caresses stimulantes et de contacts sains. Melibée souligne, dès le début de son conte, que l'époux est dépourvu de l'ardeur nécessaire à la volupté conjugale :

> A cestuy Pyralius certes villain de meurs et non assez apte pour servir une si jeune Dame telle qu'estoit la dame Rosemonde au faict et lucte du delicieux amour, la naturelle chaleur par longues maladies estoit faillye et jà estaincte par le merite de ses longs et vieulx ans […].[152]

Andro, à son tour, revient sur cette froideur en soulignant à quel point il est lui-même plein d'ardeur amoureuse : « Las moy ! disoit il en souspirant d'ung cœur plain de chaulx desirs, Que je ne puis pervenir à l'amour de celle que ce vieillart sans chaleur au gros dommaige d'aultruy possede[153] ! ». La question de la stérilité n'est pas évoquée explicitement au sein du couple que forment le vieux Pyralius et la jeune Rosemonde Cyprine. En analysant l'absence de chaleur de Pyralius mentionnée par trois fois dans le texte, Jeanine Incardona a rappelé que Bernard de Gordon et Arnaud de Villeneuve, par exemple, « considéraient la chaleur naturelle comme un élément primordial à la procréation[154]. » De ce fait, un homme privé de cette chaleur s'annonçait comme stérile. Au contraire, l'amant de Rosemonde, Andro, est paré des qualités qui signifient la fertilité : l'amour que lui porte Rosemonde et le plaisir qu'elle prend avec lui seraient ainsi justifiés par le désir de la procréation et la reconnaissance implicite chez Andro des qualités que Pyralius ne possède pas. Les

150 *Ibid*., p. 48.
151 *Ibid*.
152 *Ibid*., p. 47-48.
153 *Ibid*., p. 57.
154 « " Impareil mariage " », éd. cit., p. 214.

récriminations ne s'attachent cependant pas uniquement à la figure du mari : les parents des jeunes filles, comme chez Liébault, sont également mis en cause. Ils apparaissent comme des figures toutes puissantes qui imposent leur volonté à leurs filles – et par là même aux prétendants convenables – mais qui sont dans l'erreur. La mise en accusation des parents de Rosemonde par Melibée est ainsi très fine : elle évoque d'abord la cause de leur choix (l'argent, la cupidité) puis leur aveuglement (« estimans qu'elle seroit heureuse[155] ») et termine par une asyndète qui met en avant la différence d'âge : « La jeune Damoiselle estoit de l'aaige de quinze ans et Pyralius de soixante six, tel homme certes que je vous l'ay depeingt[156] ». Au centre d'un extrait dont l'écriture se fait à partir de phrases longues et complexes, la présence de cette phrase agit comme un coup rhétorique porté par Melibée. En apparence, c'est une simple précision sur l'âge des deux mariés, mais il faut y voir ici, dans la force de l'asyndète, un contre-argument puissant et qui se suffit à lui-même tant la différence d'âge est grande. Les parents, aveuglés par leur cupidité, ne voient pas ce que dévoile Melibée en quelques mots.

L'incapacité du mari à donner du plaisir à son épouse et la stérilité travaillent les textes littéraires et font apparaître un savoir médical vulgarisé. Les textes médicaux de Liébault et Paré, en s'élaborant autour de la notion de circulation, aussi bien dans leurs théories que dans l'organisation discursive, permettent aux deux médecins de dépasser leur rôle de soigneur des corps et de présenter leurs textes comme des œuvres humanistes. La prise en compte du plaisir féminin donne à leurs écrits une valeur sociale, dont les implications rejoignent les préoccupations littéraires. L'échange entre discours littéraire et discours médical fonctionne dans les deux sens et met en exergue la volupté féminine comme motif médical, enjeu social et réflexion littéraire, la fiction se nourrissant de la médecine, la médecine de la fiction, créant ainsi un espace possible pour l'évocation honnête du plaisir féminin. Il arrive également que littérature et médecine se préoccupent des mêmes questions, mais de façon parallèle. Il ne s'agit plus tant d'échanges et de circulations que de coïncidences idéologiques s'inscrivant dans une norme sociale commune.

[155] *Contes amoureux*, p. 49.
[156] *Ibid*.

b. La découverte précoce de la volupté

La Nef des dames vertueuses de Symphorien Champier, médecin, publié pour la première fois en 1503, évoque dans le second livre sur le « gouvernement de mariage », les mariages trop précoces pour les jeunes filles :

> La femme a commancé d'avoir mamelles et luy croissent à .xiiii. ans et viennent les fleurs et leurs purgations naturelles et doibvent estre selon l'aristote de couleur comme sang d'une jeune beste nouvellement tuée. Et se elles ont fleur blanche c'est mauvais et segnifie qu'elles usent de viandes trop humides. Et ses fleurs blanches selon aristote defendent de croistre la femme et la font devenir maigre et defaitte et quant les mamelles sont creues jusque à la quantité de deux doys alors leurs voix devient plus grosse et la muent et en ce temps le pere et la mere doivent garder leurs filles de toute charnalité. Car aristote dit au .vii. chapitre *des bestes* que ce en ce temps elles usent de couple charnelle elles deviennent lascives et inconstantes et à grand peine on les peut retirer et sont plus chauldes et enflambées que les hommes par plusieurs raisons que recite aristote desquelles me deporte pour honestement parler. Et pource est folie de marier les filles en ce temps c'est depuis .xiiii. ans jusque à .xxi. selon aristote. Car nonobstant ce qu'elles puissent concepvoir et pourter enfans les enfans seront debiles et imperfaitz de leurs membres et de petite vie et ce tient de l'omme comme de la femme. Et ce audit an se marient deviennent plains de leurs desirs et plaisances et en procedent plusieurs maulx. Nonobstant ce dit platon comme avons recité que le temps licite de marier une femme est despuis .xvi. jusques à .xx. mais en quelque façon que on le face on ne doit marier une fille avant .xvi. ans de son eage.[157]

Faisant se succéder de courts chapitres destinés à donner des conseils aux dames sur le mariage en vue de leur élévation vertueuse, Symphorien Champier s'appuie sur son savoir médical. Le chapitre d'où est extrait ce passage est consacré à « l'aage que la femme peult user de generation[158] » et s'adresse plus aux parents qu'à la jeune fille à marier. Les affections provoquées par le mariage d'une jeune fille à peine pubère, dans la mesure où Liébault s'appuie lui aussi sur Aristote, sont les mêmes à soixante-dix ans d'écart : la découverte précoce des relations sexuelles risque d'inciter la jeune épouse à une vie lascive et peut causer la faiblesse et la malformation des enfants ainsi conçus[159]. Comparé à ce que

[157] *La Nef des dames vertueuses*, éd. Judy Kem, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 135-137.

[158] *Ibid*., p. 135.

[159] À l'inverse, Albert le Grand envisage la masturbation comme un remède pouvant soulager les jeunes filles : « Vers quatorze ans, en raison de la descente du sang menstruel et de l'humeur spermatique, les cuisses commencent à grossir, la fissure de la vulve se ferme, les lèvres s'amollissent et épaississent, le duvet s'installe tout autour : ce sont les signes de la puberté. La jeune fille fille commence alors à désirer le coït, mais dans son désir, elle n'émet pas et, plus elle use de l'acte sexuel ou recourt à des pratiques manuelles, plus elle désire ; à tel point qu'elle attire l'humeur, mais sans l'émettre. Avec l'humeur est attirée la chaleur et, comme le corps de la femme est froid et ses pores fermées, elle n'émet pas rapidement la semence du coït. C'est pourquoi certaines jeunes filles vers quatorze ans ne peuvent être satisfaites par le coït, et si elles n'ont pas de partenaire, elles imaginent le coït ou le membre viril, ou se livrent à des pratiques avec les doigts ou d'autres instruments jusqu'à ce que les conduits soient relâchés par la chaleur du frottement et que sorte l'humeur spermatique, ainsi que la chaleur qui l'accompagne. Alors leurs aînes sont tempérées et elles deviennent plus chastes. » (*De animalibus*, cité par Danielle Jacquart et Claude Thomasset, *Sexualité*

feront Paré et Liébault, Champier consacre peu de place à la question du plaisir et à son rôle dans la génération, l'évocation de la volupté, des « plaisances », n'étant envisagée que comme un mal qu'il faut prévenir : c'est pour cela que nous ne l'avons pas retenu dans notre corpus principal. Cet extrait est toutefois significatif d'une tradition antique réactivée et transmise en français et constitue au XVI^e^ siècle une première mise en garde, en langue vernaculaire, contre les dangers des mariages précoces, dont on peut supposer qu'elle a influencé *Les Angoisses douloureuses*.

Le roman d'Hélisenne de Crenne est en effet particulièrement emblématique des dérèglements liés à un mariage précoce. Évoquant le mariage de l'héroïne à onze ans, le texte dit clairement que cette union a été nuisible à la santé de la jeune fille :

> Et quand je fus parvenue à l'âge de onze ans, je fus requise en mariage de plusieurs gentilshommes, mais incontinent je fus mariée à un jeune gentilhomme, à moi étrange [...]. il m'était si très agréable que me sentais grandement tenue à Fortune et me réputant heureuse. Et aussi j'étais le seul plaisir de mon mari, et me rendait amour mutuel et réciproque. Moi vivant en telle félicité, ne me restait qu'une chose, c'était santé qui de moi s'était séquestrée, au moyen que j'avais été mariée en trop jeune âge. Mais ce ne me pouvait empêcher de persister en l'ardente amour de mon mari, et quand il était contraint soi absenter pour faire service à son prince, je demeurais si chargée d'une extrême tristesse que je l'estime indicible et non équiparable, combien que son absence était propre pour ma santé.[160]

Le plaisir, dans son excès ou son absence, est problématique. La volupté connue trop jeune a affaibli Hélisenne. En ce sens, les deux éléments d'aggravation pointés par Liébault sont présents ici : le mariage trop précoce et le jeune époux trop ardent. Le mal, moins identifiable physiologiquement que chez Jeanne Flore, est également une source de plaisir et cette source tarie conduit à un nouveau mal, la mélancolie érotique en l'absence de l'époux, alors même que cette absence est le seul remède possible pour Hélisenne. Les prescriptions de Liébault ne sont ainsi pas suivies et les plaisirs sociaux évoqués par la suite confirment l'impossibilité de guérison pour la jeune femme. Le dérèglement physiologique mis en place au tout début du roman est à l'origine de ce qui va constituer l'ensemble du roman[161] : la

et savoir médical au Moyen Âge, éd. cit., p. 210).

[160] *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour*, éd. Jean-Philippe Beaulieu, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 34. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Angoisses*.

[161] C'est ce qu'a notamment souligné Marie-Claude Malenfant dans « Quelques modalités exemplaires des *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* d'Hélisenne de Crenne (1538) », *Hélisenne de Crenne. L'écriture et ses doubles*, Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin (dir.), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 92-93 : « La progression du récit des *Angoysses douloureuses* s'amorce donc par la reproduction, avec une série identique d'invariants, d'un schéma narratif initial qui constitue la cause même

quête impossible du plaisir dans l'adultère. Le comportement déshonnête d'Hélisenne est conditionné dès le départ par un mariage hors de la tempérance et hors de la nécessité puisqu'à aucun moment la question d'une descendance au sein du couple légitime n'est évoquée, le mari n'allant vers Hélisenne que pour « parvenir au plaisir de Vénus »[162].

c. Insatisfaction féminine et dérèglements physiologiques

Dans les *Contes amoureux*, la jeune fille du Conte III incarne à la fois les troubles chez la jeune fille et ceux chez la femme mariée. En effet, elle connaît ces deux états, et le second découle des affections du premier. Celle qui « coucha seulette [...] jusques à l'an vingt huictiesme de son aage[163] », ayant refusé tous les prétendants qui s'offraient à elle, se retrouve punie par Cupidon d'une manière très ironique : le plaisir qu'elle avait toujours méprisé va devenir pour elle l'objet d'une quête impossible. Le parcours de la jeune femme est celui d'une malade impossible à guérir. Le désir insatiable auquel la soumet Cupidon, d'abord, alors qu'elle est encore célibataire, est évoqué comme une blessure douloureuse, elle souffre « come celle qui tant profondement fut playée de playe attroce, incogneuë, et que encores rejoincte en cicatrice, la douleur s'en povoit resentir[164]». Tout comme chez Liébault, le plaisir est omniprésent, à la fois origine du mal et remède possible. Il est la promesse de l'apaisement d'un désir aigu et incontrôlable : le contentement charnel est une urgence jamais assouvie, « une impatiente luxure[165] » qu'elle ne peut satisfaire. Si le désir, l'attente du plaisir sont présents et valorisés dans les contes I et VI, ils sont ici décriés et évoqués de façon péjorative. Ce conte est entièrement porté par la déclinaison sémantique du désir, qui sature le texte, l'envahit, comme la jeune femme l'est elle-même : « concupiscences chaleureuses et pruriantes[166] », « esguillonée des illecebres desirs , et de pruriants appetitz, de lascive intemperée incrediblement commeuë[167] », « effrené desir[168] », « incontinente et

---

de sa réitération : sans le motif du mariage précoce, l'ardeur amoureuse d'Hélisenne et l'ampleur de ses angoisses indicibles auraient dû trouver une autre justification. »

162 *Angoisses*, p. 52.
163 *Contes amoureux*, p. 115.
164 *Ibid*., p. 116.
165 *Ibid*.
166 *Ibid*.
167 *Ibid*.
168 *Ibid*. p. 118 et p. 119.

mordicante concupiscence[169] », « ardente envye[170] », « desirs libidineux[171] », autant d'évocations à la fois variées et topiques pour évoquer la lascivité féminine, mais qui rendent parfaitement la souffrance d'un corps qui ne peut plus être contrôlé. Les humeurs se dérèglent, la complexion ordinairement froide de la femme s'échauffe, la jeune femme est agitée par une force incontrôlable qui la meut et qui ne peut être différée, la faisant agir comme malgré elle, « hors de sens[172] ». Ce dérèglement physique, la démesure de l'appétit sexuel comme de la frustration, provoquent la maladie de la jeune femme, dont la seule guérison possible serait le mariage, pour calmer l'échauffement de la matrice, comme le préconise Liébault dans le chapitre consacré à la rétention de sperme chez les jeunes filles. Le recours au mariage est là encore bien ironique pour la pauvre malade : loin de pouvoir contenter ses désirs, il ne fait que les attiser car le mariage est conclu avec un vieillard impotent et hideux. Loin d'être guéri, son mal empire en passant de célibataire à épouse. La quête du plaisir impossible se poursuit par des visions d'horreur, celle d'un vieil homme repoussant, impossible à échauffer et celle d'une femme qui, loin de se laisser porter par le plaisir, se perd elle-même dans la douleur de ne pouvoir être contentée. La jeune femme est punie par où elle avait péché : ayant refusé le plaisir, son abstinence volontaire est muée en une frustration insoutenable. On retrouve les deux pôles excessifs présents chez Liébault. Face à l'orgasme impossible, à cette petite mort tant désirée, la seule échappatoire possible pour la jeune femme est la mort : apaisement ultime, la mort lui apporte de façon irrévocable ce que le plaisir n'a pu lui donner. L'objet du désir est ainsi dévié ; le repos éternel, en place de la jouissance sexuelle, est réclamé : « Elle ne prenoit rien à gré et elle ne desiroit chose qui fut : tout luy estoit de maulvaise saveur, sinon l'improbe mort, et desiroit aussi cruelle fin que feit en soy le desolé Yphis[173] ». À un désir de vie, de plénitude se substitue un désir macabre : le recours au poignard – symbole phallique s'il en est – pour le suicide achève de signifier la sublimation d'un état impossible en état réalisable. Le conte élabore une figure féminine tragique, à partir d'un dérèglement physiologique qui est minutieusement rapporté et qui porte la tension narrative, parcours d'une malade impossible à guérir.

169 *Ibid*., p. 118.
170 *Ibid*., p. 120.
171 *Ibid*., p. 122.
172 *Ibid*., p. 117.
173 *Ibid*., p. 120-121.

Si les personnages de jeunes filles et surtout d'épouses permettent le réinvestissement de théories médicales, on dénombre cependant peu de personnages de veuves[174]. Dans les textes où elles apparaissent, c'est le désir et le plaisir endormis puis s'éveillant de manière brutale qui sont évoqués, comme c'est la cas par exemple chez Brantôme : « Mais aux vefves l'ancien feu aisement reprend sa force, leur faisant desirer aussitost ce que par longue discontinuation de temps elles avoient oublié[175] ». Si le motif du feu est un *topos* de l'évocation amoureuse et charnelle, il prend toute son importance pour la veuve, dont le feu, qu'on pense mort, couve et peut être ravivé de plus belle. La nouvelle 30 de *L'Heptaméron* utilise le motif inverse de l'eau pour rendre compte du dérèglement physiologique de la veuve. Le point de départ du récit est le suivant : une veuve, qui souhaite empêcher son fils de rejoindre sa chambrière la nuit, prend la place de celle-ci et a un rapport incestueux avec son fils, sans que celui-ci n'apprenne la véritable identité de sa partenaire. Le moment de l'acte sexuel est à la fois le déclenchement du dérèglement, le dérèglement et les symptômes :

> Mais sa patience fut si longue, et sa nature si fragile, qu'elle convertit sa colere en un plaisir trop abominable, oubliant le nom de mere. Et tout ainsi que l'eau par force retenue, a plus d'impetuosité quand on la laisse aller, que celle qui ordinairement court : ainsi ceste pauvre dame tourna sa gloire à la contraincte qu'elle donnoit à son corps. Et quand elle vint à descendre le premier degré de son honnesteté, se trouva soudainement portée jusques au dernier : et en ceste nuict là, engroissa de celuy qu'elle vouloit engarder de faire enfans aux autres[176].

Le dérèglement physique dû à une trop longue abstinence produit également un dérèglement moral : la veuve semble hors de son corps, comme le montre le rapport sujet/objet dans « la contraincte qu'elle donnoit à son corps », et hors de sens, atteinte d'une « rage et phrenesie

[174] Citons, en dehors de notre corpus d'étude, la comédie de Pierre de Larivey, *La Vefve*. Le personnage du prêtre met en garde Clémence, ladite veuve, contre les dangers de la solitude dans le veuvage : « Vous ne pouvez estre contente, car la viduité est une continuelle guerre sans esperance de plus grand honneur que de se marier. Si une vefve, surmontant les appetits qui la combattent plus fierement que tous autres ne reçoit d'avantage de gloire qu'une femme qui en est maistrisée, pourquoy voulez vous tousjours estre en ces dangers, puis que vous mariant pouvez honnestement vous en delivrer ? » (*La Vefve*, Acte II, scène IV, dans *Théâtre complet. Tome I. Les six premieres Comedies facecieuses (Le Laquais, La Vefve, Les Esprits)*, éd. Luigia Zilli, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 277). Il ne fait aucun doute pour Ancelme – qui essaie de marier Clémence – que l'abstinence cause des troubles chez la veuve, des désirs qui peuvent se révéler dangereux car ils exposent l'honneur de la femme, sans qu'il y ait un mari pour la défendre. Pour Clémence, la question ne se pose pas, car pour elle ces dangers sont passés et elle préfère vivre dans le souvenir de son époux défunt.

[175] *Recueil des dames, poésies et tombeaux*, éd. Étienne Vaucheret, Paris, Gallimard, 1991, p. 455. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Recueil des dames*.

[176] *Heptaméron*, p. 339.

furieuse[177] ». Le temps, la raison, la conscience sont suspendus. La « patience » de la mère, attendant de voir jusqu'où son fils va aller dans ses gestes lascifs, si elle part d'une intention morale – la mère veut s'assurer des faits, elle veut engranger un nombre de preuves suffisant – est le signe d'un excès de moralité. Elle se pense chaste et pieuse, mais ces gestes qu'elle permet, qu'elle supporte pour ensuite en jouir, ne viennent que révéler une frustration contenue. L'affection est soudaine et ponctuelle, mais elle détermine la suite de la nouvelle, dans une succession d'ironies tragiques : le plaisir incestueux, émanant de la seule volonté, a les mêmes conséquences que la volupté conjugale, la procréation.

Les échos littéraires des dérèglements physiologiques proposent un regard autre et, au-delà des jugements moraux, impliquent des enjeux sociaux, notamment concernant le mariage. Cette déviation du discours médical initial est cependant présente dans les textes médicaux. Ainsi, pour Évelyne Berriot-Salvadore la question du plaisir féminin a des implications plus larges que les seules controverses qu'elle peut susciter : elle témoigne d'une audace des médecins qui débordent de leur champ de départ pour se faire pédagogues ou défenseurs du respect du goût des filles pour leur futur époux[178]. Sur ce point, la littérature fictionnelle a précédé ces traités par le biais de voix féminines : en utilisant les motifs médicaux comme motifs narratifs, ces textes disent, au-delà de ce qui apparaît comme honnête ou déshonnête, un trouble, qu'il soit physiologique ou social, et interrogent l'institution du mariage.

La question de la volupté féminine dans la relation conjugale ne peut ainsi s'arrêter là où les normes, sociales et religieuses, le voudraient. La Renaissance voit émerger des textes qui posent la question de la volupté féminine dans le mariage au-delà des condamnations morales : il ne s'agit plus d'envisager la paillardise des époux, mais d'accéder à une jouissance dans le couple. Sur ce terrain, les voix féminines – auteurs et / ou personnages – semblent plus présentes, affirmant une identité forte, tout en devant prendre en compte les impératifs sociaux et moraux.

---

177 *Thresor*, I, 33, p. 95.
178 *Un corps, un destin,* éd. cit., p. 74-75.

II. « Jouïssance par mariage » : une revendication féminine ?

On trouve l'expression « jouïssance par mariage » dans la nouvelle 40 de *L'Heptaméron*. Elle est utilisée par une des devisantes, Nomerfide, et permet de souligner les enjeux d'une volupté féminine revendiquée, ou du moins souhaitée, au sein du mariage. Portée par une voix féminine, cette réflexion se fait l'écho de l'émergence d'un discours féminin nouveau sur le plaisir de l'épouse. Il ne s'agit pas, bien sûr, de faire de ce personnage le porte-parole de l'ensemble des femmes ni de Marguerite de Navarre, mais tous les discours sur la revendication de la volupté pour les épouses viennent de femmes : des auteurs féminins quand il s'agit d'un propos tenu par un personnage masculin (Marguerite de Navarre, même s'il s'agit d'un gentilhomme dans la nouvelle 3), des personnages féminins quand l'auteur est masculin (l'amie de la nouvelle 39 des *Nouvelles récréations et Joyeux Devis* de Des Périers) ou un ensemble entièrement féminin (personnages, narratrices, figure auctoriale dans *Les Contes amoureux*). Il semble donc que le discours d'une promotion de la volupté féminine soit essentiellement féminin. Cependant, il ne va pas sans une remise en question ou plutôt une réévaluation de l'honnêteté féminine et du devoir conjugal quand celui-ci n'est pas respecté par l'époux. Des voix masculines, celles de Montaigne et de Brantôme, se font entendre, proposant, avec certaines voix féminines, de reconsidérer le plaisir de l'épouse en dehors du mariage. Il ne s'agira pas toutefois d'analyser ici les plaisirs tirés de l'adultère : nous nous focaliserons sur les moments de tension au sein de la relation conjugale qui peuvent faire basculer la volupté de l'épouse non satisfaite vers la relation adultère.

A. Quels discours féminins pour le plaisir de l'épouse ?

La thèse de Laëtitia Dion consacrée au mariage a montré comment la matière narrative française des années 1515-1559, et en particulier les récits brefs, a renouvelé les topiques liées au mariage, se faisant le relai des évolutions de cette institution familiale et des débats qu'elle a fait naître dans la société de cette époque[179]. Dans le prolongement de cette

[179] *Histoires de mariage. Une contribution à l'histoire des formes narratives à la Renaissance : le mariage dans la fiction narrative française (1515-1559)*, Thèse de doctorat sous la direction de Michèle Clément,

idée, la place nouvelle offerte au plaisir de l'épouse trouve naturellement sa place dans le genre narratif et les récits brefs, contes et nouvelles, apparaissent plus propices à cette émergence.

L'Heptaméron, par son souci de vérité et de nouveauté mêlé à ce que Michel Jeanneret a appelé « la polyphonie des voix[180] », se fait l'écho de ces interrogations sur le plaisir de l'épouse et rejoint les analyses de Marie-Claude Malenfant à propos de cette même notion de « polyphonie » qui permet « de dépasser l'opposition exclusive entre la bonne et la mauvaise femme[181] […]. » Trois nouvelles apportent d'intéressantes perspectives sur la revendication de la volupté féminine dans le mariage : la nouvelle 45 à propos d'un tapissier qui, pour tromper sa voisine l'ayant surpris dans la neige avec la chambrière, entraîne son épouse dans les mêmes jeux érotiques hivernaux, le débat des devisants qui suit la nouvelle 40 où il est question d'une femme mariée en secret et dont l'époux est tué par son frère, et le débat de la nouvelle 69. Si ces nouvelles sont écrites par une femme, la nouvelle 45 est cependant racontée par un homme, Simontault, de même que la nouvelle 69, dont le narrateur est Hircan. La nouvelle 40, qui donne lieu au discours de Nomerfide, est racontée par Parlamente. Cette répartition des genres a son importance et sert le traitement complexe et subtil de la volupté pour les épouses dans *L'Heptaméron.*

La volupté de l'épouse est envisagée aussi bien comme jeu, épanouissement ou dû, donnant au mari un rôle essentiel dont les nouvelles de Jeanne Flore et Des Périers se font l'écho pour mettre en évidence le fléchissement de l'épouse vers l'adultère en cas d'insatisfaction. La nouvelle 6 de Des Périers repose sur un mariage impareil, entre un vieil homme et une jeune femme, motif présent également dans *Les Contes amoureux* et qui pousse l'épouse insatisfaite en dehors du lit conjugal. L'insatisfaction féminine et le danger de l'adultère, au-delà du mariage inconvenant, sont repris par le narrateur dans la nouvelle 90 des *Nouvelles Récréations*, qui interroge la responsabilité du mari. Loin d'envisager la volupté féminine sous l'angle du *topos* misogyne, ces récits brefs proposent des discours

Université Lyon II, 2012.

[180] *Le Défi des signes : Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 69.

[181] « Quelques modalités exemplaires des *Angoysses douloureuses* », éd. cit., p. 83.

complexes, parfois paradoxaux, mais dont la richesse témoigne de l'émergence d'une question nouvelle et qui fait débat au sein de l'espace conjugal comme de l'espace social.

a. L'émergence timide d'un discours nouveau dans *L'Heptaméron*

En éparpillant les enjeux sous différents masques, Marguerite de Navarre utilise les ressources du récit à devisants pour rendre compte des ambiguïtés de la question du plaisir de l'épouse, qui n'apparaît jamais comme le fondement des récits des devisants : elle n'est qu'une conséquence secondaire, parfois relevée par les devisants, mais qui ne prend son importance que dans la superposition que le lecteur fait entre les motivations du récit, son contenu et les débats des devisants.

Dans la nouvelle 45, le plaisir féminin n'est qu'un effet secondaire d'une nécessité première de réparer un désordre social. Les jeux érotiques auxquels s'adonne le couple dans la neige reposent sur un paradoxe : ils sont à la fois l'expression d'un écart dans la norme de la sexualité conjugale, en même temps que la possibilité de maintenir une illusion sociale. Le plaisir pris par la femme ne se manifeste que dans l'échange avec sa voisine : la répétition de « c'estoit moy », si elle apporte d'abord une réponse aux suspicions de la voisine, est ensuite une affirmation euphorique du plaisir pris par l'épouse et, comme l'a très justement noté Laëtitia Dion, « l'objet du rire change avec la répétition joyeuse de la proposition : on ne rit plus de l'épouse trompée, mais avec l'épouse comblée[182]». Cette répétition est l'espace possible dans la nouvelle pour une valorisation de la volupté féminine dans le mariage, « admissible puisque la voisine, qui incarne le discours social, finit par envier les jeux érotiques du couple[183]. », mais ambiguë en raison de la pression de la norme. L'épouse justifie ses actes par le devoir des femmes envers leur mari : « Je vous en prie ne vous en scandalisez point : car vous sçavez que nous devons complaire à noz mariz[184] » ; la volupté a pris place dans une supercherie de l'époux pour sauver les apparences et la conclusion de la

[182] « La mise en récit de la sexualité conjugale et ses enjeux dans le genre narratif bref entre 1535 et 1559 », *Actes en ligne de la journée d'étude « Mariage des corps, Mariage des Esprits »*, Laëtitia Dion et Cyril Chervet (dir.) [En ligne] URL: http://recherche.univ-lyon2.fr/grac/273-Mariage-Corps-mariage-Esprits-Lyon-septembre-2009.html [consulté le 9 juillet 2012], p. 10.

[183] *Ibid*.

[184] *Ibid.*, p. 440.

nouvelle fait de l'épisode des jeux érotiques une parenthèse exceptionnelle, un écart par rapport à la norme dans la relation conjugale.

> Or regardez, m'amye (respondit le tapissier) si vous n'estiez femme de bien et de bon entendement, long temps a que nous fussions separez l'un de l'autre : mais j'espère que Dieu nous conservera en nostre bonne amitié à sa gloire, et à nostre contentement. – Amen, mon amy, dist la bonne femme. J'espere que de mon costé vous n'y trouverez jamais faulte.[185]

Cette fin opère, en apparence, un retour aux valeurs morales : l'honnêteté, la raison, la vertu, la foi. L'épisode érotique est occulté, passé sous silence, de façon hypocrite pour le mari, naïve pour la femme et on semble revenu au début, lorsque le portrait des deux époux était fait : «Il avoit espousé une honnête et femme de bien, avec laquelle il vivoit en grand paix et repos. Il craignoit fort à luy deplaire, elle aussi ne cherchoit que a luy obeïr en toutes choses. Mais avec la bonne amitié qu'il luy portait, estoit si charitable [...][186] ». Certains termes sont les mêmes comme « femme de bien », « bonne amitié » et l'idée générale d'honnêteté se retrouve.

Loin de clore la nouvelle sur un retour aux conventions, l'échange final, appuyé sur le mot *contentement*, l'ouvre vers une conversion de la femme – et du couple – à la volupté conjugale. Dans *L'Heptaméron*, *contentement* est particulièrement sujet aux fluctuations de sens et notamment dans les nouvelles qui mettent en jeu le plaisir féminin. La seule autre occurrence dans le récit est le verbe *contenter*, dont le sens voluptueux ne fait aucun doute, puisqu'il s'agit des relations adultères entre le tapissier et la chambrière. On peut voir dans l'ambiguïté de ce mot employé par le mari un effet de son hypocrisie, le mot servant dans le premier cas son vice, dans le second cas son honnêteté. Les paroles de l'épouse tendent cependant à lui conférer un sens plus piquant. Si contentement ici a bien le sens de « jouissance charnelle », comme c'est le cas précédemment, le couple est en train de mettre en place, à mots couverts, une relation conjugale qui repose aussi bien sur l'amitié honnête que sur la volupté. L'acquiescement de l'épouse est une soumission malicieuse à tout autre jeu érotique qui permettrait aux époux de ne pas être « séparez l'un de l'autre ». Finir le récit sur la femme, alors qu'il s'ouvrait sur l'époux, c'est dévier le propos initial du récit – la malice masculine – vers une réflexion logée dans les interstices du texte et dont la voix féminine serait porteuse, la fin du récit rendant compte d'un pacte voluptueux conclu à mi-

[185] *Ibid*., p. 441.
[186] *Ibid.*, p. 437.

mots entre les époux. Cette conversion finale de la femme à la volupté conjugale est cependant préparée dans l'ensemble du récit par l'importance du jeu. Le retour insistant du verbe *jouer* et du substantif *jeu* fonde l'aspect ludique de ce pacte conjugal qui s'inscrit dans une volupté élaborée, où une certaine part de perversité masochiste n'est pas exclue. En faisant des rapports sexuels un jeu, le plaisir est débarrassé de toute condamnation morale. Le jeu crée un espace privé, intime, qui, lorsqu'il est dévoilé et devient public, suscite l'incompréhension. La voisine qualifie ainsi ces ébats de chose « belle ny honneste[187] », alors que l'épouse n'en retient que l'aspect récréatif et privé : « mon mary et moy joüons ainsi privéement[188] ». La nouvelle est le récit d'une réparation, d'un plaisir donné à d'autres qu'à l'épouse et qui devient un jeu conjugal. En effet, la périphrase pour évoquer le plaisir de l'épouse au début de la nouvelle met en évidence l'idée d'un dû de l'épouse : «[...]souvent il [le mari] donnoit à ses voisines ce qui apartenoit à sa femme[189] ». L'épouse apparaît dès ce début comme dépossédée d'un plaisir que son mari lui doit, lésée par une injustice. Les jeux érotiques dans la neige sont une double réparation, celle de l'adultère à la fois pour la voisine et pour l'épouse qui, l'espace d'un instant, retrouve son dû. Cette formulation sur l'injustice de la situation[190] n'est pas anodine, car si elle n'a pas de fonction réelle dans la narration, elle en a une dans la place à accorder à la volupté de l'épouse au-delà de ce que dit explicitement la diégèse. En effet, l'évocation des voisines comme maîtresses du mari se télescope avec la pensée finale de la voisine « desirante d'avoir un tel mary[191] ». Alors qu'un espace narratif pour une relation adultère entre le mari et la voisine était possible, préparé par le portrait de l'époux et par le désir de la voisine suscité par l'euphorie de l'épouse, cette possibilité fictionnelle se clôt aussitôt car la volupté souhaitée par la voisine n'est pas une volupté hors mariage, mais bien dans la relation conjugale : ce qu'elle veut ce n'est pas ressentir le même plaisir que sa voisine, mais avoir un mari qui s'écarte de la norme sexuelle conjugale pour lui faire découvrir de nouveaux plaisirs. En faisant porter le souhait sur le mari et non directement sur le plaisir, Marguerite de Navarre, dans les interstices du texte, esquisse une

187 *Ibid*., p. 440.
188 *Ibid*.
189 *Ibid.*, p. 437.
190 Cette thématique de la réparation, de l'injustice et du dû manquant se retrouveront dans la nouvelle 3 de *L'Heptaméron* et, de façon plus générale, dans les récits brefs traitant de l'adultère. Cf. *infra*, p. 87-91 et p. 164 *et sq*.
191 *Heptaméron*, p. 440.

valorisation de la volupté conjugale du point de vue féminin. La vision des jeux dans la neige par la voisine enclenche un processus : c'est elle qui permet l'intrusion de l'idée du plaisir et de sa formulation, même à mots couverts, chez la voisine et l'épouse. La vue, puis les paroles de l'épouse comblée émoustillent la voisine : le plaisir est communicatif, la répétition de « c'estoit moy » est une invitation entraînante à la volupté conjugale. Le rire de l'épouse signifie bien plus que le prétexte de la soumission au mari. C'est le rire qui ouvre l'espace de l'écart et de la valorisation de la volupté, qui prépare la jouissance, qui révèle la puissance érotique des jeux dans la neige, alors même que la narration était restée pudique sur ce point : c'est dans la conversation des deux femmes, dans l'affirmation du rire, que les images érotiques se concrétisent, révélées par une voisine à la fois incrédule et scandalisée, mais qui, paradoxalement dans cette formulation des jeux – « tetins », « autre lieu », « telle chose et telle, qui me semble n'estre belle ny honneste[192] » alors que dans le récit seule la périphrase « jeu des Innocents » est donnée – montre une curiosité attisée par le désir.

La réception de ce récit est problématique et ambivalente, comme le montrent les réactions des devisants : Hircan salue le mari qui a donné du plaisir à deux femmes, Parlamente y voit plutôt de la perfidie. L'un défend une vertu, l'autre dénonce un vice. Si la tromperie est le cadre narratif indiscutable de la volupté féminine et par là-même semble la discréditer, il faut cependant se pencher dans les interstices du texte, de la réaction de la voisine à l'euphorie de l'épouse et la dernière phrase de celle-ci, pour y percevoir l'émergence timide, mais présente, d'une valorisation de la volupté féminine dans le mariage.

Le débat des devisants dans la nouvelle 40 est l'exemple le plus signifiant de cette parole féminine émergente, dans le sens où elle ne s'esquisse pas dans les interstices, mais s'affirme au cœur d'un débat, sans avoir recours à une fiction et en énonçant clairement les enjeux d'une question telle que la volupté pour les épouses. Dans cette nouvelle, la voix de Nomerfide est une voix dissonante. Le débat s'ouvre avec Parlamente et Oisille qui voient dans le récit un exemple de désobéissance à ne pas suivre : les filles ne doivent pas se marier contre la volonté de leurs proches. Nomerfide renverse cette analyse qui fait de la demoiselle du récit une coupable punie par la mort de son amant et son emprisonnement en arguant que

[192] *Ibid.*, p. 440.

le plaisir pris pendant son mariage lui évite une vie malheureuse : « Elle eut le plaisir de veoir et parler longuement à celuy, qu'elle aimoit plus que soy mesme : et puis en eut la jouïssance par mariage, sans scrupule de conscience. J'estime ce contentement si grand, qu'il me semble avoir passé l'ennuy qu'elle porta[193]. » Nomerfide dans cette première intervention met en place les éléments qui fondent sa vision du mariage, à savoir une relation complexe qui prend en compte autant l'honneur (« sans scrupule de conscience ») que le plaisir. Celui-ci d'ailleurs se démultiplie à son tour pour recouvrir, sous le terme *contentement*, les plaisirs des échanges amoureux (« le plaisir de veoir et parler ») et les plaisirs charnels (« jouissance »). Nomerfide revendique une parole personnelle (« j'estime ») et subversive qui la positionne contre le reste du groupe. En effet, à sa réaction à l'analyse des devisantes, succèdent les interrogations masculines de Saffredent, Guebron et Hircan à propos de sa réflexion sur le plaisir. Ils sont frappés par l'importance qu'accorde Nomerfide à la jouissance par mariage au détriment de la mort de l'amant, puisqu'elle dit que le premier est préférable au second. Elle reste prudente cependant et poursuit son discours en mêlant mariage d'amour et mariage voluptueux : « Mais j'entends qu'un plaisir non accoustumé, comme d'espouser l'homme du monde, que l'on aime mieux, doit estre plus grand, que de le perdre par mort, qui est chose commune[194]. » Pour Nomerfide, il n'y a pas de plaisir conjugal sans amour, et l'un autorise l'autre. Elle met en évidence la nouveauté de ses propos en opposant l'exceptionnel (les mariages d'amour) à l'habituel (la mort d'un être cher) et cette opposition ne fait que révéler combien l'amour et le plaisir sont exclus de la convention sociale. Nomerfide ne défend pas tant la volupté conjugale en elle-même qu'un mariage où les deux partis sont consentants et y trouvent un contentement égal et complet, répondant à la fois aux impératifs d'honneur et aux joies de la volupté. La jeune femme est tout à fait consciente de s'écarter de la norme et elle répond à l'argument de la mort violente et inhabituelle de Guebron en insistant sur cette notion d'inédit :

> Aussi, dist Nomerfide, le plaisir n'est pas commun, ny accoustumé, qu'une femme de si grande maison espousast un gentil-homme serviteur par amour. Si la mort est estrange, le plaisir aussi est nouveau, et d'autant plus grand, qu'il a pour son contraire l'opinion de tous les sages

[193] *Ibid*., p. 397.
[194] *Ibid*. p. 397-398.

> hommes, et pour son aide le contentement d'un cueur plein d'amour, et le repos de l'ame, veu que Dieu n'y est point offensé.[195]

Nomerfide signale l'intérêt de la nouvelle par ces propos : il ne s'agit pas d'une énième histoire d'amour et de mort, de vie malheureuse, d'exemplarité pour les femmes qui ne suivraient pas leur honneur, mais bien d'un récit dont la matière nouvelle est le plaisir, une volupté féminine conjugale qui permet d'affronter les malheurs de la vie.

Le discours tenu par Nomerfide est toutefois en opposition totale avec celui de Longarine dans le débat de la nouvelle 69. À la suite d'un récit d'Hircan, qui met en scène le bon tour joué par une femme à son mari adultère, les devisants reviennent sur cette idée de la volupté pour les épouses et Longarine émet un avis tout à fait différent de celui de Nomerfide, qui d'ailleurs ne prend pas la parole dans cette nouvelle :

> « Les femmes de bien, dist Longarine, n'ont besoing d'autre chose, que de l'amour de leurs mariz, qui seule les peult contenter. Mais celles, qui cherchent un contentement bestial, ne le trouveront jamais, où honnesteté le commande. – Appelez vous contentement bestial, dist Guebron, si une femme veult avoir de son mary, ce qu'il luy appartient ? » Longarine luy respondit : « Je dy, que la femme chaste, qui a le cueur remply de vraye amour, est plus satisfaicte, d'estre aimée parfaictement, que de tous les plaisirs que le corps peult desirer. – Je suis de vostre opinion, dist Dagoucin : mais ces seigneurs icy ne le veulent entendre ne confesser. Je pense que si l'amour reciproque ne contente une femme, un mary seul ne la contentera pas : car ne vivant selon l'honneste amour des femmes, fault qu'elle soit oultrée d'insatiable cupidité des bestes. »[196]

La structure du discours est la même que dans celui de Nomerfide : la devisante expose son point de vue, un devisant l'interroge, la devisante précise son opinion, le débat s'ouvre à d'autres devisants. Or, si dans la nouvelle 40 Nomerfide était seule contre tous, Longarine, dont le propos est moins nouveau et moins subversif, recueille l'avis favorable de Dagoucin. La pensée de Longarine se situe à l'opposée de celle de Nomerfide : on retrouve bien l'idée de la volupté féminine comme un dû dans les paroles de Guebron, mais pour elle, l'épouse doit avoir pour seul plaisir l'amour que lui porte son époux. La femme aspirant à la volupté en plus de cet amour est dénaturée – très proche des femmes « qui sont vaincuës de plaisir, [et qui] ne se doivent plus nommer femmes, mais hommes[197]» qu'évoquent, en dehors du contexte du mariage, les devisants dans la nouvelle 43 ; c'est une femme plus proche de l'animal que de l'être humain – « contentement bestial », « insatiable cupidité des bestes ».

[195] *Ibid*., p. 398.
[196] *Ibid.*, p. 558-559.
[197] *Ibid.*, p. 427.

Ce débat offre un pendant intéressant aux deux autres nouvelles, car il est à l'écart des autres discours du recueil sur la luxure féminine. En effet, il ne s'agit pas ici de condamner un comportement voluptueux en dehors du mariage, mais bien à l'intérieur, à l'image de ce que'Augustin ou Montaigne peuvent avancer. La notion d'honnêteté est avancée et semble mise en porte-à-faux avec l'emploi qu'en faisait Nomerfide. Par ce parallèle, Marguerite de Navarre utilise la spécificité polyphonique de son récit pour mettre en évidence un sujet important en l'éclairant de différents points de vue : c'est la place qui est faite à la controverse, à la multiplicité des opinions qui intéresse l'auteur, plus qu'un avis tranché. Le système des devisants et des récits-cadre / récits enchâssés permet de rendre la complexité d'un débat qui ne fait qu'émerger et dont *L'Heptaméron* se fait l'écho privilégié.

b. Le personnage de Parlamente

Mis en regard avec les propos audacieux de Nomerfide, les paroles de Parlamente apparaissent toutefois plus convenues, dans la mesure où elles placent l'honnêteté comme impératif à toute action féminine. Parlamente est l'image même de l'épouse dévouée à son mari – elle demande l'autorisation à Hircan pour prendre la parole dans le prologue – et de la dame de Cour attachée aux réputations qui se font et se défont. Les relations qu'elle entretient avec le plaisir, si elles sont proches de ce qu'énonce Longarine dans la nouvelle 39, sont cependant complexes. Si l'analyse de Parlamente que fait Marie-Madeleine de la Garanderie révèle un personnage idéaliste qui cherche à concilier amour parfait et mariage chrétien[198] , celle de Gisèle Mathieu-Castellani met en évidence les paradoxes du personnage : « Où l'on voit que celle qui soutient la cause des femmes est aussi celle qui les mutile le plus volontiers, leur interdisant le droit au plaisir, leur commandant de faire passer la raison avant le désir[199]. » Elle relève par ailleurs la paresse de Parlamente au début de la quatrième journée comme un signe malicieux de Marguerite de Navarre pour montrer la dissimulation et l'hypocrisie de l'épouse d'Hircan. L'un et l'autre jugement rendent compte d'un rapport complexe de Parlamente au plaisir féminin et en particulier au plaisir conjugal.

---

198 *Le Dialogue des romanciers : une nouvelle lecture de « L'Heptaméron » de Marguerite de Navarre*, Paris, Lettres modernes Minard, 1977, p. 48.

199 *La Conversation conteuse : les Nouvelles de Marguerite de Navarre*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 200.

Pour en rendre compte, il faut distinguer trois niveaux de lecture – le récit cadre, porté par les prologues des journées, les récits que Parlamente prend en charge et les devis dans lesquels elle intervient – et deux façons d'aborder le personnage dans son rapport au plaisir, selon qu'il s'agisse de Parlamente narratrice et devisante parlant du plaisir ou de Parlamente personnage du récit-cadre confronté au plaisir. Ces différentes facettes, parfois paradoxales, loin de créer un personnage incohérent, concourent à mettre en évidence une vision à la fois idéaliste et réaliste du plaisir de l'épouse.

Parlamente conteuse et devisante

Le champ lexical dédié au plaisir féminin dans les propos de Parlamente reflète la variété des synonymes pour cette notion présents dans l'ensemble de *L'Heptaméron*. Si la majorité des occurrences concerne les mots *plaisir* et son dérivé *plaisant(e)*, ainsi que *(soi) contenter* et le substantif *contentement*, d'autres termes sont également utilisés par Parlamante[200]. Il est difficile, et surtout peu significatif, d'établir, à partir de ces occurrences, un système sémantique rigoureux qui mettrait en évidence le choix d'un terme selon un sens et contexte précis. Nous pouvons toutefois observer la tendance de Parlamente à évoquer soit des plaisirs honnêtes (en lien avec le mariage, l'amour parfait ou la foi) soit des plaisirs condamnables relevant de la lascivité. Une seule occurrence, dans le prologue, renvoie à des plaisirs sociaux : il s'agit « du passe-temps » que Parlamente propose à ses compagnons et qui donne naissance au recueil.

L'image de Parlamente comme conteuse et devisante rejoint l'analyse qu'en fait Gisèle Mathieu-Castellani : la devisante préfère la raison à l'amour, le mariage à l'adultère, l'amour chaste à l'amour lascif et ses considérations sur le plaisir féminin vont dans ce sens. Ainsi, les plaisirs condamnables ne sont représentés qu'indirectement, dans l'évocation soit de comportements généraux, soit *a contrario* de l'attitude vertueuse d'une héroïne, et c'est le conflit entre l'honneur et le plaisir qui motive les discours de Parlamente. Françoise, la jeune fille vertueuse de la nouvelle 42, incarne parfaitement cette incompatibilité : « […] car combien que je sois un ver de terre, au pris de vous, j'ay mon honneur si cher, que

[200] Cf. annexe 4, p. 652.

j'aymerois mieux mourir, que l'avoir diminué, pour quelque plaisir que ce soit en ce monde[201][…]. » Parlamente et les héroïnes vertueuses de ses récits ne sont toutefois pas les seules à suivre cette ligne de conduite qui est partagée par d'autres héroïnes et d'autres devisants, telle la sage dame de Pampelune dans la nouvelle 26. La question de l'incompatibilité pour une femme entre son plaisir et son honneur est au cœur des débats entre hommes et femmes dans *L'Heptaméron*, et ce n'est donc pas sur ce point que Parlamente se distingue des autres. Parlamente va toutefois jusqu'à affirmer, dans le devis de la nouvelle 43, qu'une femme privilégiant son plaisir au détriment de son honneur est dénaturée : « Mais celles qui sont vaincuës de plaisir, ne se doivent plus nommer femmes, mais hommes, desquels la fureur et concupiscence augmente leur honneur[202]. » Le jugement de Parlamente est certes sévère, mais il est aussi révélateur d'une volonté d'établir des règles de conduite : en faisant des hommes et des femmes deux groupes distincts dont les comportements ne peuvent et ne doivent être identiques sous peine de perdre ce qui fait l'essence même de leur sexe, elle formule non seulement une norme sociale, mais surtout un idéal pour les femmes qui s'appuie sur la réalité de comportements masculins. Les hommes, selon Parlamente, n'attachent, paradoxalement, que peu d'importance à l'honneur féminin : « […] mais vostre plaisir gist à deshonorer les femmes[203][...] », dit-elle à Guebron, en parlant de l'ensemble des hommes. Si le plaisir n'est pas pour les femmes, c'est donc principalement à cause des hommes.

Est-ce à dire que Parlamente rejette toute forme de plaisir pour les femmes ? On ne peut analyser la posture de Parlamente face au plaisir si, comme elle, on ne distingue plaisir voluptueux et plaisir amoureux, au sens d'affection réciproque fondée sur le respect mutuel. Dans cette conception, il est évident que Parlamente ne refuse pas le plaisir pour les épouses et un terme est principalement employé pour le désigner : il s'agit de *contentement* et de ses dérivés. Parlamente évoque le « contentement » que prennent Florinde, Rolandine et la tante de celle-ci dans leur relation amoureuse chaste – dans le cas de la nouvelle 40, l'occurrence se trouve avant que les amants ne consomment leur mariage secret[204]. Son synonyme le plus

[201] *Heptaméron*, p. 413.
[202] *Ibid*., p. 427.
[203] *Ibid*., p. 328.
[204] *Ibid*., p. 257 et 394.

proche, *satisfaction*[205], est également employé pour évoquer le plaisir de ces relations parfaites. Ces deux termes renvoient à une idée de mesure, d'un plaisir qui coïncide avec ce qui est nécessaire et sont ainsi parfois à la limite du sème du plaisir. En ce sens, là encore, l'épouse d'Hircan s'inscrit dans un relatif consensus puisque cette idée est partagée avec Longarine et Dagoucin dans le devis de la nouvelle 69[206]. Longarine et Dagoucin emploient des termes proches de ceux de Parlamente (« satisfaictes », « contente ») et la rupture idéologique se fait surtout entre Dagoucin et les autres devisants masculins comme le souligne le déictique « icy ». L'idée de dénaturation énoncée précédemment par Parlamente est reprise et même poussée à l'extrême puisque la femme lascive n'est même plus humaine mais animale. La réciprocité et la perfection de la relation conjugale se retrouve dans le discours de Parlamente également, mais celle-ci pousse plus sa vision du mariage idéal. Le contentement de l'épouse est le dépassement d'un désir individuel et c'est en cela qu'il est vertueux. Pour Parlamente, une épouse doit avoir le bien de son mari et de sa famille pour dessein : c'est la satisfaction de ce bien, mais également le fait d'être aimée en retour, qui est source de contentement conjugal. Dans le devis de la nouvelle 45, nouvelle qui se termine sur le contentement mutuel des époux grâce aux jeux dans la neige, Parlamente rappelle que « Si l'amour réciproque […] ne contente le cueur, toute autre chose ne le peult contenter[207]. » La pensée de Parlamente sur la question du plaisir échappe à la dichotomie entre le cœur et le corps, dans la mesure où le cœur est pour la devisante supérieur au corps. Il n'y aurait donc pas un plaisir du cœur et un plaisir du corps, mais seulement le plaisir du cœur, qui peut être satisfait par l'amour réciproque et, c'est ce que sous-entend sa réflexion dans le cadre précis de la nouvelle 45, par le corps. Dans cette perspective, on ne peut dire que Parlamente rejette l'idée de plaisir : elle hiérarchise les types de plaisirs, reconnaissant comme vertueux et primordial le plaisir qu'on tire d'un amour réciproque, que celui-ci prenne place dans une relation conjugale ou une relation de service amoureux.

Ce contentement de l'épouse s'inscrit dans une gradation des plaisirs : il n'est pas une fin en soi mais une étape vers les plaisirs spirituels, comme le montrent les nouvelles 10 et 21. On retrouve dans le début de ces relations amoureuses l'idée de contentement, de mesure

[205] *Ibid*., p. 257.
[206] Cf. p. 558-559. Il s'agit de l'extrait que nous avons cité p. 75.
[207] *Ibid*., p. 441.

chaste, et, à la fin, au moment de la mort de chacune des héroïnes, leur piété : Florinde s'est faite religieuse et « rendit son ame [à Dieu] en telle joye, que l'espouse a d'aller veoir son espoux[208]. » et Rolandine, « après avoir eslevé deux fils que Dieu leur donna, rendit joyeusement son ame à celuy où de long temps elle avoit sa parfaicte confiance[209]. » Les deux fins sont semblables et chacune des héroïnes est évoquée sous des traits d'épouse : épouse du Christ pour Florinde, épouse et mère pour Rolandine. Ce parcours du contentement à la joie et les liens, même métaphoriques, opérés avec le mariage, sont particulièrement importants pour saisir la place que le personnage de Parlamente occupe dans la question du plaisir féminin pour les épouses, car il montre que la devisante et la conteuse inscrit sa réflexion sur le plaisir de l'épouse dans un idéal.

Parlamente personnage

Dans un article consacré aux jeux d'énigmes dans *L'Heptaméron*, André Tournon a montré comment Marguerite de Navarre insistait sur le couple Hircan-Parlamente[210], seul couple dont le lecteur puisse avoir la certitude qu'il est bien marié, les épouses de Guebron, Simontault et Saffredent ne pouvant être identifiées que par des hypothèses[211]. Au-delà des conclusions qu'André Tournon tire à propos de l'identité historique de ces personnages, cette insistance fait d'Hircan et Parlamente les représentants d'un modèle conjugal qui, mis en relation avec les différents récits touchant au mariage, apparaît comme un modèle idéal du couple marié. La réciprocité de leur amour est ainsi évoquée :

> – A la verité, luy respondit Parlamente, si l'amour ne vous rendoit bon mary, j'estimerois bien peu ce que vous feriez par crainte. – Vous n'auriez garde, Parlamente, dist Hircan : car l'amour, que je vous porte, me rend plus obeïssant à vous, que la crainte de la mort, ny d'enfer. – Vous en direz ce qu'il vous plaira, dist Parlamente, mais j'ay occasion de me contenter de ce que j'ay veu et cogneu de vous : et de ce que je n'ay point sceu, n'en ay point voulu douter, et encores moins m'en enquerir.[212]

---

208 *Ibid*., p. 157.
209 *Ibid*., p. 271.
210 « "Ignorant les premières causes...". La nouvelle énigmatique », *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, Simone Perrier (dir.), *Cahiers Textuels*, X, 1992, p. 81.
211 Sur ce point, André Tournon formule l'hypothèse que Nomerfide est la femme de Saffredent, mais il reste plus prudent quant au mari d'Emarsuite, les indices du texte qu'il recueille penchant soit pour Guebron soit pour Simontault. Cf. *ibid.*, p. 80.
212 *Heptaméron*, p. 515.

Parlamente n'est pas dupe : elle a parfaitement conscience que son mari est porté par son plaisir, mais l'amour et le respect qu'il lui porte suffisent à son bonheur conjugal. Ces deux points satisfaits, la relation conjugale peut faire place à la complicité érotique et à la volupté de l'épouse.

Les allusions d'Hircan au début de la quatrième journée invitent à reconsidérer le personnage de Parlamente, non pour voir en elle une hypocrite, comme le suggère Gisèle Mathieu-Castellani[213], mais la conciliation possible entre honnêteté et volupté au sein du mariage. Le passage présente simultanément deux types de plaisir, celui du corps et celui de l'esprit, comme le souligne Parlamente s'adressant à Oisille : « J'estois marrie d'avoir esté paresseuse quand je suis arrivée icy : mais puis que ma faulte est occasion de vous avoir faict si bien parler à moy, ma paresse a doublement profité : car j'ay eu repos de corps à dormir d'avantage, et d'esprit à vous ouyr si bien dire[214]. » Les propos de Parlamente réconcilient paresse et spiritualité, pourtant opposées au début par les récriminations d'Oisille. Cependant, si Parlamente reconnaît avoir été paresseuse, elle n'évoque que le besoin de sommeil, contrairement à Hircan dont les allusions au sujet de son épouse sont plus grivoises : il insiste ainsi sur le fait que leur retard est dû à Parlamente et non à lui-même et donne à la paresse – dont le réseau lexical comporte quatre occurrences dans ce court passage – un sens différent de celui de sa femme, plus proche d'une oisiveté lascive que d'un besoin de repos :

> En disant ces parolles se trouverent à l'eglise, où ils ouyrent la messe devotement, et après se meirent à table, où Hircan n'oublia point à se moquer de la paresse de sa femme. Après disner s'en allerent reposer, pour estudier leur roole, at quand l'heure fut venue, se trouverent au lieu accoustumé. Et lors Oisille demanda à Hircan, à qui il donnoit sa voix, pour commencer la journée. « Si ma femme, dist il, n'eust commencé celle d'hier, je luy eusse donné ma voix : car combien que j'aye tousjours pensé qu'elle m'ait plus aimé, que tous les hommes du monde, si est-ce que ce matin, elle m'a monstré m'aimer mieux, que Dieu et sa parolle, laissant vostre bonne leçon, pour me tenir compaignie. »[215]

Hircan reprend l'opposition entre le corps et l'esprit non pour la supprimer mais au contraire pour la renforcer en montrant que Parlamente a préféré les plaisirs du premier à ceux du second, l'amour charnel devançant l'amour divin. Il ne s'agit plus ici de sommeil réparateur pris pour soi-même, mais d'une démonstration d'affection.

---

213 *La Conversation conteuse*, éd. cit., p. 202.
214 *Heptaméron*, p. 346.
215 *Ibid*., p. 346-347.

Cet épisode renvoie à une première allusion à l'intimité sexuelle du couple par Hircan, dans le prologue, au moment du choix du passe-temps :

> « Quant à moy, dist-il, si je pensois que le passetemps que je vouldrois choisir, fust aussi aggreable à quelqu'une de la compaignie comme à moy, mon opinion seroit bien tost dicte : dont pour ceste fois me tairay, et en croiray ce que les autres diront. » Sa femme Parlamente commença à rougir, pensant qu'il parlast pour elle, et un peu en colere, et demy en riant luy dist : « Hircan, peult estre que celle que vous pensez en devoir estre la plus marrie, auroit bien dequoy se recompenser, s'il luy plaisoit : mais laissons là le passetemps où deux seulement peuvent avoir part, et parlons de celuy qui doibt estre commun à tous. » Hircan dist à toutes les dames : « Puis que ma femme a si bien entendu la glose de mon propos, et qu'un passetemps particulier ne luy plaist pas, je croy qu'elle sçaura mieulx, que nul autre dire celuy où chacun prendra son plaisir, et de ceste heure je me tiens à son opinion, comme celuy qui n'en a nulle autre que la sienne », à quoy toute la compaignie s'accorda.[216]

La remarque d'Hircan sert à poser son personnage d'homme gaillard appréciant les allusions grivoises, tout en complétant, de manière facétieuse, la liste des propositions possibles de passe-temps. Elle permet également d'établir les relations du couple Hircan-Parlamente dans leurs différences. Les propos d'Hircan sont ambigus : le passe-temps qu'il propose peut s'adresser à Parlamente comme à une autre, l'identité de celle à qui pense Hircan n'étant pas révélée et la gêne puis la colère de son épouse pouvant venir de cet adultère suggéré par Hircan. La devisante refuse cependant le rôle de l'épouse trompée et éplorée en disant explicitement qu'elle pourrait très bien se consoler si elle en avait envie – et l'on sait par ailleurs qu'elle a deux prétendants. L'allusion au plaisir, sur le mode conditionnel, est rapide et peu explicite, mais contraste avec la posture de Parlamente conteuse et devisante. L'espace des prologues apparaît comme l'espace du réel : l'amour conjugal réciproque est entaché par les multiples aventures d'Hircan. Parlamente correspond à l'image de l'épouse dévouée dont elle brosse le portrait dans les devis, mais elle ne se prive pas pour sous-entendre malicieusement le plaisir qu'elle pourrait prendre ailleurs. L'espace des récits et des devis est lui un espace idéologique : l'épouse vertueuse sait s'affranchir de la volupté et poursuit le rêve de l'amour parfait. Le plaisir de l'épouse change ainsi selon qu'elle se trouve dans l'un ou l'autre espace. Grâce au personnage de Parlamente, Marguerite de Navarre donne à lire

[216] *Ibid*., p. 64-65.

une réflexion complexe[217] : si les propos de Parlamente, dans les récits ou les devis, excluent un plaisir qui ne serait pas contentement, la narration vient les nuancer.

c. La parole féminine toute-puissante dans *Les Contes amoureux* et les *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*

Certains textes, contemporains de *L'Heptaméron*, se confrontent à cette question émergente de la volupté féminine dans le mariage de façon moins ambiguë, en donnant la parole à des personnages féminins qui revendiquent clairement le plaisir de l'épouse. Alors que chez Marguerite de Navarre la parole féminine sur ce sujet était présente mais faible, elle est dans *Les Contes amoureux* de Jeanne Flore et les *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis* de Des Périers beaucoup plus affirmée. On trouve dans ces textes un véritable discours de revendication, soutenu par des voix féminines fortes et où la parole masculine ou contestataire de cette idée nouvelle est réduite au silence, contrairement à *L'Heptaméron* où le sujet reste ouvert aux débats. Il ne s'agit pourtant pas de présenter une réflexion subversive, mais d'ancrer la volupté de l'épouse dans l'honnêteté en mettant en évidence la nécessité d'un épanouissement par le plaisir. La structure des *Contes amoureux*, dans laquelle des devisants prennent la parole à tour de rôle, est semblable à celle de *L'Heptaméron*, mais on relève deux différences importantes : l'assemblée chez Jeanne Flore est exclusivement féminine et chaque récit vise à faire l'éloge de *vray amour*, soit en proposant des récits mettant en scène des héroïnes qui se vouent à l'amour, soit, au contraire, en donnant à voir le châtiment réservé à celles qui ont voulu se soustraire à Amour. La volupté féminine est au cœur du recueil, que ce soit dans les conversations entre les devisantes ou dans les contes eux-mêmes. Chez Bonaventure des Périers, c'est la nouvelle 39 qui est particulièrement intéressante pour ce sujet : une jeune épousée, que son mari n'honore plus, s'en remet à sa maîtresse, plus expérimentée, qui fait une leçon de morale conjugale au mari. Cette leçon est cependant bien particulière, puisqu'elle lui rappelle l'importance de la jouissance pour

[217] L'élaboration de ce personnage est à mettre en parallèle avec l'évolution de l'amour conjugal à la Renaissance, favorisé par le Concile de Trente qui revalorise le mariage. Cette pensée trouvera sa pleine expression dans les textes de François de Sales. Sur ce point, cf. Agnès Walch, *La Spiritualité conjugale,* éd. cit.

l'épouse. Comment ces deux textes arrivent à valoriser une volupté pour les épouses qui repose autant sur l'honnêteté que sur l'épanouissement de la femme ?

Alors que Nomerfide devait faire entendre sa voix dans l'ensemble des opinions des devisants, était interrogée sur ses propos et même contestée, les femmes chez Jeanne Flore et Des Périers n'ont pas de contraintes semblables. Leur parole valorise le plaisir, car elle est toute-puissante, soit exclusive – il n'y a pas d'opposants – soit offensive – les opposants sont réduits au silence.

Dans la nouvelle 39, la parole du mari est immédiatement dévaluée par le simple fait de ses incorrections dues à ses origines écossaises et reproduites dans le texte. Ses premières paroles rapportées sont d'ailleurs grossières : « *Ah vous culy* » puis « *Ah vous culy, ah vous culy : C'est un putain qui culy*[218] ». La parole masculine est montrée comme incapable de porter un jugement raisonné sur le plaisir féminin : la répétition par trois fois du même syntagme signifiant « Ah vous culetez[219] » est un bégaiement de perplexité face à la science insoupçonnée de la jeune épouse en matière de jeux érotiques ; « culy » vient ainsi ponctuer chaque proposition, comme un signe de la grossièreté du mari – le narrateur avait pris soin au début du récit de rappeler que l'épouse est « damoiselle d'une bien grand dame[220] ». Ce n'est pas tant l'opposition entre le mari et sa femme qui est préparée ici, que celle entre le mari et cette grande dame à laquelle l'épouse se confie et qui va faire la leçon à l'Ecossais. Cette dernière est présentée comme le seul personnage maîtrisant la parole et capable de produire une réflexion sur la volupté de l'épouse. En effet, dans un premier temps, elle réduit au silence sa demoiselle : « Taisez vous : vrayement je parleray bien à luy[221]. » Elle prend l'initiative de la conversation, se projetant dans l'action par la parole, alors même que l'épouse en était incapable et demeurait passive : « Et voyant que cest Ecossois avoit tousjours froid aux piedz et mal à la teste, et qu'il fongnoit tousjours : elle devint toute melancolique et pensive.[222] » La dame, elle, possède un savoir théorique sur le plaisir – sa nécessité pour les épouses – qui rend sa parole toute-puissante. Son discours d'ailleurs se

[218] *Nouvelles Récréations et joyeux devis*, éd. Krystyna Kasprzyk, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1997, p. 168. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Nouvelles Récréations*.
[219] On peut paraphraser ce verbe par le rabelaisien *jouer du serre-croupion.*
[220] *Nouvelles Récréations*, p. 168.
[221] *Ibid.*, p. 169.
[222] *Ibid*.

manifeste par une certaine violence : pour convaincre l'homme, elle l'affronte. Les phrases courtes, la multiplication des interrogations ont pour but d'assaillir le mari comme autant de flèches décochées, mais également comme autant d'évidences et de conseils de bon sens. Si le discours est revendicatif, rien n'est cependant à acquérir : le plaisir féminin existe et doit être respecté, l'égalité entre hommes et femmes à ce propos n'est pas un idéal à atteindre, c'est une réalité qui va de soi, qui a seulement besoin d'être rappelée à des maris trop « neufs » ou trop oublieux : « Comment estes vous bien si neuf de penser que les femmes ne doibvent avoir leur plaisir comme les hommes[223] ? » Si Nomerfide mettait en évidence un sujet nouveau, la dame considère au contraire que la question du plaisir féminin n'est pas une chose nouvelle et que c'est l'homme qui est nouveau s'il l'ignore. Or, effectivement, l'Ecossais est, en un sens, « neuf » puisqu'il vient d'Ecosse, ce qui sous-entendrait que le sujet est, au contraire, particulièrement connu en France. La portée de cette remarque est cependant multiple. Elle s'adresse au mari et permet de souligner la bêtise et le ridicule d'un homme qui ignore tout d'une question évidente ; elle s'adresse implicitement à l'épouse, à la fois comme un reproche d'ignorance et comme un enseignement – il s'agit de la déniaiser à propos de ce qui la concerne au plus près ; elle s'adresse enfin aux lecteurs, et surtout aux lectrices, dans les mêmes intentions que pour les personnages. En affirmant que la question de la volupté féminine n'est pas une nouveauté, Des Périers est audacieux : il fait la promotion du plaisir comme s'il allait de soi. Il n'y a pas nouveauté car le plaisir est inscrit dans la nature : « Nature l'enseigne assez[224]. » dit la dame. La question n'est pourtant éculée que pour elle, car le discours qu'elle tient est tout à fait inédit. Et si les critiques ont mis en évidence l'influence de contes italiens transmis oralement, la mise en perspective de cette nouvelle avec celles de de Marguerite de Navarre enrichit la question. Faire tenir ce discours par une grande dame, comme dans *L'Heptaméron*, garantit l'honnêteté du discours. Au-delà du motif grivois, il permet également d'affirmer une égalité entre les hommes et les femmes sur la question du plaisir : les époux passent au second plan et c'est la dame, par la puissance de sa parole – elle les mène à la réconciliation – et par son savoir, qui incarne le discours de promotion de la volupté. La volupté des épouses est un nouveau devis que transmet non pas

[223] *Ibid*.
[224] *Ibid*., p. 170.

la dame, mais le conteur, aux lectrices. Celles-ci sont d'ailleurs présentes par leur absence feinte dans la nouvelle. En effet, le narrateur se permet d'évoquer la curiosité naturelle et incorrigible des femmes, sachant « qu'elles ne liront pas ce passage. » Cette absence supposée est un clin d'œil malicieux au préambule qui enjoignait au contraire les femmes à lire le recueil, même les « quelques passages trop gaillars[225] » . En supposant leur absence, le narrateur met en lumière le passage qu'elles doivent lire, celui-là même qui les concerne le plus puisqu'il s'agit de la valorisation de la volupté féminine. Par ce pouvoir de suggestion, la parole du narrateur est également toute-puissante et revendique dans son texte pour les femmes l'accès au plaisir.

La volupté féminine dans *Les Contes amoureux* repose sur l'imbrication complexe de deux concepts opposés, *impareil mariage* et *vray amour*. L'idée d'impareil mariage rejoint ce que nous avons vu à propos des mariages disconvenants et *vray amour* son opposé, c'est-à-dire un mariage d'amour, reposant sur l'égalité et la réciprocité des sentiments entre les époux. La volupté féminine participe de l'un et de l'autre : l'impareil mariage met en évidence la nécessité du plaisir pour les femmes et le *vray amour* l'accomplissement de celui-ci, le cadre honnête dans lequel il peut prendre place. Cette imbrication est au cœur de la parole féminine encadrant le récit. Cette parole est multiple et recouvre différents éléments, puisque si les contes sont enchâssés dans un récit-cadre, la fête chez Salphionne, celui-ci est pris dans un réseau paratextuel qui vient renforcer ses enjeux et démultiplie ainsi les prises et formes de paroles. Il s'agit cependant dans chaque cas, pour le récit-cadre comme pour le paratexte, de parole féminine : Egine Minerve dans le huitain liminaire, Jeanne Flore dans l'épître liminaire, le poème final au lecteur, le récit-cadre. L'épître liminaire, adressée à Egine Minerve, met d'ailleurs en place le cercle des devisantes, puisqu'il s'agit pour Jeanne Flore de rappeler la journée chez Salphionne et de mettre par écrit les contes qui s'y sont dits : « lesquelz comptes bien à propos furent racomptez en vostre compaignie à ces vendanges dernieres où estoient nos bonnes cousines et amyes, madame Melibée, madame Cebille, madame Hortence, madame Lucienne, madame Salphionne, madame Sapho, madame Andromeda, madame Meduse, et aultres nos

[225] *Ibid*., p. 17.

voisines[226] ». L'assemblée est nombreuse, mais toutes les femmes ne prendront pas la parole, que ce soit pour participer aux débats ou narrer un conte. L'univers fictionnel du récit-cadre en tant qu'espace de narrations et d'échanges est exclusivement féminin. Il n'y a de place pour l'homme qu'en tant que personnage de fiction ou comme élément du récit-cadre contribuant à renforcer les joies de la fête chez Salphionne, mais, contrairement aux devisants masculins de *L'Heptaméron*, ils ne participent pas aux plaisirs des devis. Les prises de paroles dans le paratexte et le récit-cadre ont une perspective claire : valoriser *vray amour*, dénoncer les mariages disconvenants et donner une place à la volupté honnête. Les première et dernière pièces de paratexte, toutes deux des poèmes, encadrent ce projet : dans le huitain se trouve une injonction à se soumettre à *vray amour* qui disparaît dans le poème final pour faire place à une critique de l'impareil mariage. On passe donc de « Gardez vous bien du Vray amour offendre[227] » à « Je blasme icy l'impareil mariaige[228] » : le destinataire devient le lecteur, la parole objective fait place à une implication subjective, le propos n'est plus l'abandon à Amour, mais la réflexion littéraire sur une préoccupation sociale, le mariage, et la notion de volupté conjugale s'est affirmée, comme l'aboutissement du parcours narratif de l'ensemble du recueil. En effet, alors que le huitain n'évoquait que la crainte et la terreur que devait inspirer Amour, le poème final donne une place au plaisir :

> Quand il en vient ung fruict tant fort amer
> Que le solas, par la disconvenance
> Des Mariez, se tourne en desplaisance.[229]

Si la fiction s'intéressait à l'amour, la réflexion littéraire est tournée vers le plaisir : l'allégation de « fiction de poësie » pour qualifier le recueil dans ce même poème permet à la fois d'éloigner toute accusation d'immoralité et permet en même temps de faire de la littérature un espace idéal et protégé pour la réflexion sur la volupté féminine. Celle-ci apparaît comme le fil conducteur qui relie *vray amour* et impareil mariage, récit fictionnel et réflexion littéraire et sociale, fil tissé par les différentes voix féminines du paratexte et du récit-cadre. La parole féminine toute-puissante est celle qui tisse le fil ; de ce fait, les opposantes en sont exclues, comme Cebille, personnage à la fois loquace et muet, loquace,

[226] *Contes amoureux*, p. 45.
[227] *Ibid*., p. 44.
[228] *Ibid*., p. 193.
[229] *Ibid*.

car les devisantes ne cessent de rapporter ses propos contre l'amour, muet car justement ces propos ne sont que rapportés, jamais le lecteur ne peut entendre la voix de Cebille : « dès que madame Cebille commença son acerbe accusation à l'encontre de la sacrosaincte divinité d'Amour[230]» (Melibée), « l'accusation acerbe de la dame Cebille [qu'] euë à l'encontre du vray Amour[231] » (Andromeda), « la folle opinion de madame Cebille[232] » (Meduse), « en oyant les visibles blasphemes de madame Cebille[233] » (Egine Minerve), « et y eust assez de propos tenuz sur ce faict, lesquelz neantmoins taichoit madame Cebille de refuter comme songes et fables[234] » (narratrice)... Les exemples de discours indirects rapportant les propos de Cebille sont nombreux et c'est Jeanne Flore, qui la réduit au silence, ne donnant à l'entendre qu'à travers les contestations des autres devisantes. Cependant, si Flore la prive de parole directe il faut remarquer deux choses importantes. La première est que si sa parole n'a pas le même statut que celle de ses compagnes, Jeanne Flore prend soin cependant d'évoquer ses réactions à la suite des récits : « Madame Cebille seule encores persistoit en son erreur [...]. Ce que voyant madame Salphionne laquelle avoit jecté l'œil sur sa contenance pour cognoistre si elle persistoit, va prendre la parolle […].[235] » La seconde est la présence même de Cebille[236] : pourquoi créer un personnage, si ce n'est pour lui donner un rôle à jouer ? Rapporter ses propos de façon indirecte ainsi que ses réactions permet de motiver et de renforcer le discours dominant des devisantes. En effet, chaque conteuse mentionne Cebille avant de commencer son récit, qu'il s'agisse de ses propos ou de ses réactions, comme si chaque conte servait de contre-argument. En n'utilisant que le discours rapporté, la parole de Cebille est certes minimisée, mais elle n'est pas annihilée, car elle est nécessaire à l'élaboration d'une réflexion sur la volupté.

Contrairement à la parole timide d'une Nomerfide qui, bien que présente, se trouve diluée dans la polyphonie des voix des devisants et la divergence des avis, celle des personnages féminins de Des Périers et de Jeanne Flore ont une force vindicative. Toutefois, chacune de ces voix est précieuse, car elle fait entendre au sein de la fiction et tout en la

230 *Ibid*., p. 46.
231 *Ibid.*, p. 85.
232 *Ibid.*, p. 113.
233 *Ibid*., p. 125.
234 *Ibid.*, p. 184.
235 *Ibid*., p. 145.
236 Sur ce personnage, cf. notamment Barbara Marczuk-Szwed, *Les Maladies de l'âme*, éd. cit., p. 97-99.

servant, un propos qui permet de relire les *topoi* littéraires et les clichés misogynes à la lumière d'un bouleversement, ou du moins d'un questionnement, des conventions sociales. Les fictions du mariage, en incluant une réflexion sur le plaisir de l'épouse non plus comme signe d'un appétit effréné mais comme dû et garantie d'une harmonie conjugale, remettent en question la notion d'honneur féminin par la recherche, à l'extérieur du mariage, d'un plaisir que l'époux est incapable de donner.

B. L'épouse non honorée par son mari

Il ne s'agit pas ici d'étudier le plaisir féminin de l'adultère, qui fera l'objet de notre deuxième chapitre, mais de voir comment l'absence d'un plaisir considéré pourtant comme dû – ce que les théologiens appellent la « dette conjugale », *debitum conjugale*[237] – peut servir de justification à l'adultère et comment dès lors la notion d'honneur est requalifiée. La reprise du motif de la dette conjugale dans la littérature interroge les limites de l'espace conjugal et la place que peut y occuper la volupté féminine. *Les Contes amoureux*, *L'Heptaméron*, *Les Nouvelles Récréations et joyeux devis*, l'*Instruction pour les jeunes dames* de Marie de Romieu, le *Recueil des Dames* de Brantôme et l'essai « Sur des vers de Virgile » de Montaigne nous permettront ainsi, en croisant voix féminines et voix masculines, d'analyser l'ambivalence des notions d'honneur et d'honnêteté.

[237] Cf. Jean-Louis Flandrin, *Familles. Parenté, maison, sexualité dans l'ancienne société*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 188-189 : « Prenant à la lettre et en juristes les paroles de saint Paul aux Corinthiens : " Le corps de la femme ne lui appartient pas mais appartient au mari ; de même le corps du mari ne lui appartient pas mais à sa femme " (I Cor. 7, 3-4) – les théologiens faisaient de l'accouplement conjugal non pas un acte d'amour mais l'accomplissement d'un devoir commandé par Dieu et par les hommes. En cette matière ils admettaient l'égalité parfaite de l'homme et de la femme, l'un et l'autre pouvant " exiger la dette conjugale " – *debitum conjugale* – et forcer l'autre à la " rendre ". Depuis le XIII^e^ siècle, ils avaient même tendance à privilégier la femme que la timidité " naturelle " de son sexe empêchait d'exiger le dû avec autant d'impudeur et de fermeté que son mari, et faisaient à celui-ci un devoir de la comprendre à demi-mot, voire à des gestes ou à de simples attitudes du corps et du visage indicatifs de son désir. Quoi qu'il en fût de la manière dont la dette était exigée, il y avait toujours, à leurs yeux, un débiteur et un créancier, et c'est cette vision peu poétique du couple et de l'accouplement qui était enseignée aux fidèles, essentiellement dans le confessionnal. »

a. Le mari coupable dans *L'Heptaméron* et les *Nouvelles Récréations*

Culpabilité du mari et finesse de l'amant dans la nouvelle 3 de L'Heptaméron

La notion de volupté est évoquée dans la nouvelle 3 par le biais d'un réseau sémantique complexe, étroitement lié aux notions d'honneur, d'amour et de mariage. Deux types de plaisir sont distingués par le gentilhomme et la Reine : le plaisir conjugal et le plaisir voluptueux. La Reine les juge tous deux incompatibles : « Je ne puis pas (dict elle) avoir l'honneur et le plaisir ensemble : Je sçay bien que j'ay l'honneur dont une reçoit le plaisir : aussi celle qui a le plaisir, n'a pas l'honneur que j'ay[238]. » On retrouve l'idée de Démosthène d'une répartition des rôles entre plusieurs femmes, à l'une le plaisir, à l'autre l'honneur[239]. Il ne s'agit cependant pas ici de ce qui est donné à l'homme, mais de ce qui est reçu par la femme : si la conclusion, quant à la question de la volupté des épouses est la même, la perspective est différente. L'amour conjugal pour la Reine est très proche de ce que définira plus tard Montaigne : « Le mariage a pour sa part l'utilité, la justice, l'honneur, et la constance : un plaisir plat, mais plus universel[240]. » En ce sens, elle envisage l'honneur reçu comme un type de plaisir, qu'elle évoque en parlant de contentement, par opposition à la volupté qui est appelée « plaisir » : « [...] si est-ce que l'amour qu'il me porte me contente tant, que je le prefere à toute autre chose[241] ». Le gentilhomme reprend cette idée de contentement dans son argumentation mais en déplace le sens pour l'amener vers celui de volupté. Il prend soin de réutiliser le vocabulaire de la Reine pour, parlant le même langage qu'elle, jouer la connivence. Et ainsi de mêler habilement *amour* et *contentement* dans une perspective qui n'est pas que spirituelle : « Ma dame, s'il estoit ainsi, vous ne me feriez point pitié : car je sçay bien que l'honneste amour de vostre cueur vous rendroit tel contentement, s'il trouvoit en celuy du Roy pareil amour[242][...] ». Il insiste sur l'existence de plusieurs sortes d'amour, idée déjà esquissée dès les premiers mots qu'il avait adressés à la Reine : « [...] print la hardiesse un jour en parlant à la Royne, de luy dire, qu'il avoit grande pitié de ce qu'elle n'estoit autrement aimée du Roy son mary[243]. » L'adjectif autrement induit bien

238 *Heptaméron*, p. 83.
239 Cf. *supra*, p. 26.
240 *Essais*, p. 896.
241 *Heptaméron*, p. 84.
242 *Ibid*.
243 *Ibid*., p. 83.

d'autre façons d'être aimée et c'est bien ces possibles ailleurs amoureux que se propose de faire découvrir le gentilhomme à la reine. Pour la Reine, très proche en cela du personnage de Parlamente, l'amour conjugal repose sur une hiérarchie qui place au sommet l'honneur et l'amour ; vient ensuite la volupté. Pour le gentilhomme, l'amour que le Roi porte à sa femme est un amour défaillant, car il exclut la volupté de leur relation en l'offrant à une autre. Le contentement dont il parle est un amour conjugal complet, non hiérarchisé, mêlant à la fois l'honneur et la volupté : « […] mais vostre beauté, grace, et honnesteté a tant merité de plaisir, que celle qui vous en oste ce qu'il vous en appartient, se faict plus de tort qu'à vous. Car pour une gloire, qui luy tourne à honte, elle pert autant de plaisir, que vous ou dame de ce royaume sçauriez avoir[244]. » Alors que la reine se contente d'un amour défaillant en raison d'une vision hiérarchisée de l'amour conjugal, le gentilhomme au contraire fait un lien entre les deux : l'honneur d'une épouse appelle son plaisir, le plaisir volé à une épouse appelle la honte de l'époux.

C'est en jouant sur les mots que le gentilhomme parvient à convaincre la Reine, grâce au glissement de sens de *contentement* et grâce aux modulations autour de la notion d'amour. Le gentilhomme dans un premier temps souligne la dissonance entre l'amour de la Reine et celui du Roi. Il présente ensuite son propre amour comme une alternative à cette dissonance en évoquant « l'amour [...] si grand et importable[245] » qu'il lui porte, reprenant ainsi « l'amour [...] si grand » que la Reine dit ressentir pour son mari. Il finit en discréditant l'amour de celle-ci pour son époux, en la conjurant d'abandonner une si « sotte amour[246] » pour un « amour juste et raisonnable[247] » auprès de lui. Ces notions de justice et de raison donnent à l'amour promis par le gentilhomme, amour qui se propose de parer à l'absence de volupté au sein du mariage, un caractère honnête à la relation adultère qui est en train de se profiler. Au-delà de l'argument en faveur de l'honneur, ces deux notions, et en particulier celle de justice, font du gentilhomme un justicier du plaisir, qui, par son amour, vient réparer une relation conjugale défaillante à cause de l'absence de volupté et ainsi permettre une équité sociale entre les deux couples. En effet, l'adultère du Roi avec l'épouse du

[244] *Ibid*., p. 84.
[245] *Ibid*.
[246] *Ibid*., p. 85.
[247] *Ibid*.

gentilhomme a créé un déséquilibre qui se manifeste par le « despit » dont souffrent le gentilhomme comme la Reine. Le recours au plaisir est un moyen de réparer cette injustice et « ainsi trompans les trompeurs, seroient quatre participans au plaisir que deux cuidoient tous seuls avoir[248]. » Si dans un premier temps, la volupté féminine est un argument servant la vengeance, elle devient dans la nouvelle la finalité de la vengeance. En effet, au cours de la conversation entre le gentilhomme et la Reine, la trame narrative se complexifie et laisse apparaître une histoire antérieure à celle qui est présentée au début de la nouvelle :

> La Royne commença tant par ses parolles, que par sa contenance à recognoistre, que ce qu'il disoit procedoit du fond du cueur : et va rememorer, que long temps y avoit qu'il cherchoit de luy faire service, par telle affection qu'il en estoit devenu melancolique : ce qu'elle avoit auparavant pensé venir à l'occasion de sa femme : mais maintenant croit elle fermement, que c'estoit pour l'amour d'elle. Et aussi la vertu d'amour, qui se faict sentir quand elle n'est feincte, la rendit certaine de ce qui estoit caché à tout le monde.[249]

Ce qui transparaît dans le discours du gentilhomme, ce n'est pas uniquement sa finesse persuasive et rhétorique, ce sont ses sentiments pour la Reine, présents avant même qu'il en vienne à l'idée de vengeance. Le texte insiste sur l'honnêteté de ces sentiments et sur le trouble qu'ils ont provoqué chez le gentilhomme. La vengeance n'est plus que le prétexte au contentement d'une relation qui peut s'épanouir, grâce à l'adultère du Roi et de l'épouse du gentilhomme : « Revenchons nous, madame, non tant pour leur rendre ce qu'ils meritent, que pour satisfaire à l'amour, qui de mon costé ne se peult plus porter sans mourir[250]. » Le dû de la volupté refusé à la Reine favorise l'adultère et la concrétisation d'un amour illégitime. La conversation s'achève sur l'incapacité de parler de la Reine et le langage des corps est le prélude au plaisir : le bras de la Reine appuyée sur celui du gentilhomme, la promenade muette, « l'effect » par lequel le gentilhomme témoigne de son amour permettent le dénouement de la conversation et l'accès à la volupté. L'adultère est doublement légitimé : il est une compensation à la volupté de l'épouse non satisfaite et la manifestation, non pas de la luxure de la reine, mais de son amour pour le gentilhomme.

L'étude attentive de la répartition de la parole entre homme et femme dans le récit de la nouvelle 3 permet également de révéler la place donnée au plaisir féminin en dehors de la seule fiction narrative. La volupté féminine sert l'argumentation du gentilhomme qui

[248] *Ibid.*, p. 86.
[249] *Ibid*., p. 84-85.
[250] *Ibid*., p. 85.

souhaite se venger du Roi, elle est le point de départ du discours qu'il tient à la Reine. La première approche du gentilhomme est cependant indirecte à la fois dans l'insertion de ses propos dans le récit sous la forme du discours indirect et dans la périphrase évoquant la volupté. Ce double détour du texte permet au gentilhomme de ne pas être trop audacieux en explicitant son propos – tout en esquissant avec la périphrase « aimer autrement » un ensemble sémantique autour des différentes sortes d'amour qu'il développera ensuite – et à Marguerite de Navarre de réserver à une femme, la Reine, l'évocation explicite d'une volupté conjugale absente. Ainsi, si du point de vue de la diégèse la question de la volupté féminine est abordée par un homme et sert les enjeux masculins, sur le plan extradiégétique, en commençant le discours direct par une parole féminine sur le plaisir, Marguerite de Navarre fait de cette question de la volupté une préoccupation féminine.

Entre sagesse et folie : le mari dans la nouvelle 6 des Nouvelle Récréations

Il est frappant de constater que dans la nouvelle 3 de *L'Heptaméron* c'est l'homme qui veille au plaisir de l'épouse. Certes, il s'agit ici non pas du mari mais de celui qui souhaiterait prendre sa place, et son argumentaire, s'il pointe un dysfonctionnement au sein de la relation conjugale, est avant tout intéressé. Dans la nouvelle 6 des *Nouvelles Récréations* de Bonaventure des Périers, c'est au contraire le mari qui, paradoxalement, favorise le plaisir de son épouse en dehors de leur mariage. La situation initiale du récit, qui se focalise sur l'époux, met ainsi en avant un mariage inconvenant qui va expliquer la conduite de l'épouse et de son mari :

> […] un personnage de robbe longue et de Justice, lequel vit encores, ayant perdu sa femme apres avoir esté assez longuement avec elle : et s'estant assez bien trouvé d'elle, print envie de se marier en secondes nopces à une fille qui estoit belle et jeune et de bon lieu : non toutesfois qu'elle fust sa pareille en biens, et moins encores en autres choses. Car il estoit desja plus de demy passé : et elle en la fleur de ses ans, et gaillarde à l'advenant : tellement qu'il n'avoit pas le fouet pour mener ceste trompe. Quand elle eust commencé à gouster un petit que c'estoit des joyes de ce monde : elle sentit que son mary ne la faisoit que mectre en appetit. Et combien qu'il la traictast bien d'habillemens, de la bouche, de bonne chere de visage, et de parolles, toutesfois cela n'estoit que mectre le feu aupres des estoupes, si bien qu'il luy print fantasie d'emprunter d'ailleurs ce qu'elle n'avoit pas à son gré à la maison.[251]

[251] *Nouvelles Récréations*, p. 39.

Le second mariage est présenté comme un caprice irraisonné du mari et sera d'ailleurs qualifié de « follie » un peu plus loin dans le texte[252]. Le portrait de sa femme, s'il sert dans un premier temps à souligner le déséquilibre entre les époux fournit, également ce que le mari verra comme des excuses à sa conduite : la jeunesse et la gaillardise de l'épouse la disposent au plaisir et le mariage permet la découverte des voluptés. Loin de les satisfaire, il ne fait cependant qu'en amplifier le besoin et l'âge avancé de l'époux ne permet pas de combler sa jeune épouse. En déployant la métaphore du goût et de la nourriture, Des Périers recourt au *topos* de la femme insatiable, non pour l'accabler et rejeter la faute sur elle, mais pour montrer que son appétit désordonné résulte d'un désordre social impulsé par le mariage impareil.

En ce sens, il faut, pour lire cette nouvelle et ne pas l'assimiler trop vite à un récit misogyne, la mettre en parallèle avec le prologue de la nouvelle 90. Dernière nouvelle du recueil, elle se différencie des précédentes par la présence d'un long prologue dans lequel le narrateur donne son opinion et par une tonalité tragique et sombre. Le sujet du conte est la vengeance funeste d'un mari à l'encontre de son épouse adultère. Le long prologue porte également sur l'adultère féminin mais tend à trouver des raisons excusant le comportement des épouses. Dans un premier temps, la nouvelle s'ouvre sur l'opinion commune, appuyée par un proverbe italien, qui justifie la condamnation des femmes adultères et rejette la faute sur leur comportement, les amants devenant des victimes de la séduction féminine. Ce propos est ensuite rompu par l'avis du narrateur qui, dans un premier temps, cherche à excuser le comportement des épouses en envisageant plusieurs hypothèses le justifiant. Les deux premières, que le narrateur ne retient finalement pas, sont l'inconstance et la cupidité. Les femmes ne sont pas adultères par inconstance, mais par amour de la vertu masculine : le mari d'une femme qui choisirait un amant plus aimable que lui n'aurait aucun reproche à lui faire. On retrouve ici la situation du mari dans la nouvelle 6, qui en raison de son âge avancé estime normal que son épouse lui préfère des amants plus jeunes et plus vigoureux. L'argument de la cupidité est quant à lui peu développé, une femme livrant son corps et son cœur contre de l'argent ou des présents ne méritant aucune excuse et devant être condamnée. Le seul argument que le narrateur retient est celui de la faiblesse féminine qui ne peut résister

[252] *Ibid*., p. 40.

aux assauts répétés des hommes : il renverse ainsi le postulat de départ tenu par l'opinion publique et fait des femmes des victimes à la fois du désir des hommes et de leur constitution fragile. Cette faiblesse en amour n'est cependant pas l'apanage des femmes et le narrateur précise que les hommes échouent tout autant à résister dans ce domaine. Le narrateur refuse finalement de trancher : « Vrayement c'est chose presque difficile jusques à l'impossibilité : mais je n'en resoudray rien pourtant en ce lieu cy, qui n'est pas celuy ou se doibt terminer ce different. Je diray seulement que la femme est heureuse plus ou moins, selon le mary auquel elle ha affaire [...].[253] » La perspective initiale est modifiée : il ne s'agit pas de savoir qui, de l'homme ou de la femme, il faut blâmer dans l'adultère, mais d'établir les conditions du bonheur de l'épouse. La formulation de Des Périers est ici ambiguë : ce bonheur ne s'entend que dans le cadre de l'adultère, comme viennent le préciser les quatre types d'époux recensés par Des Périers, qui dès lors recentre l'attention non plus sur l'épouse adultère mais sur le mari trompé.

De fait, les nouvelles 6 et 90 ne sont pas tant des nouvelles sur le plaisir de l'épouse que sur le comportement du mari face à l'adultère de sa femme et à un plaisir pris hors mariage. La nouvelle 6 est cependant la seule à donner une place à la fois à la responsabilité de l'époux et au plaisir recherché par l'épouse. Des quatre types de maris cocus exposés par le narrateur, le mari de la nouvelle 6 appartient au deuxième : « Les autres le sçavent, et le souffrent : qui pensent que patience passe science : et ceux la sont povres gens[254]. » La compassion pour le mari cocu va plus loin dans la nouvelle 6, puisqu'elle se change, chez le Roi à qui est rapportée l'histoire, en estime puisque l'époux est fait procureur général, et en admiration chez le narrateur qui, par son récit, compte bien l'« honnorer d'une immortalité[255] ». La « patience » de l'époux, louée par le Roi, sert un plaisir féminin que le mari pense nécessaire car il est le résultat de son propre caprice : « Ce pendant que son mary ne s'en advisoit pas, ou paraventure si bien : mais il s'armoit de patience, songeant en luymesme qu'il falloit porter la penitence de la follie qu'il avoit faicte : d'avoir sus le haut de son age, pris une fille si jeune d'ans[256]. » Il est frappant de constater le rapport différent

[253] *Ibid*., p. 310.
[254] *Ibid*.
[255] *Ibid*., p. 43.
[256] *Ibid.*, p. 40.

qu'entretiennent l'époux et sa femme avec l'espace public. Le lecteur est dans la même position que le mari, la famille et les habitants de la ville vis-à-vis de la conduite de la jeune femme. Elle est donnée à lire comme elle est donnée à voir et à entendre, à distance et par médiation : le mari apprend ses relations extra-conjugales par le désordre qui règne dans sa maison, « ceux de la ville » par l'ampleur que prend ce désordre et la famille par la rumeur citadine. Le plaisir de l'épouse pris en dehors du mariage s'affiche également en dehors de l'espace conjugal en étant rendu public, « hors de la puissance » du mari. « Songeant en luymesme[257] », « apart soy[258] », « raisonn[ant] en soymesmes[259] », le mari apparaît en retrait de l'espace public, lui dérobant une conduite intime qu'il n'affiche pas, contrairement à ce que fait sa femme.

C'est l'équilibre entre l'attitude secrète et renfermée du mari et le comportement désordonné de son épouse qui impulse le retour à l'ordre : en proposant à la fois publiquement – devant sa belle-famille – et en privé – chez lui – de faciliter la conduite de son épouse, le mari procède à une scène d'humiliation et de révélation. Il pousse ainsi à l'extrême son comportement inactif et conciliant avec les plaisirs de son épouse en lui offrant une maison de plaisirs dont elle aurait la clé. En lui présentant, par cette proposition, un miroir amplifiant son comportement de femme publique et éhontée, le mari fait prendre conscience à sa femme de ses actes et la rend honteuse. Le double désordre du mariage inconvenant et de l'insatisfaction féminine est alors mis en ordre non par une logique commune du châtiment, mais par une logique qui pousse à l'extrême le désordre. En lui offrant une maison de plaisirs, le mari ne fait que demander à son épouse d'assumer son comportement débauché. Cet acte qui, pour la jeune femme, trace une limite entre la femme honnête et la femme publique en la faisant basculer de la première catégorie à la seconde est insoutenable : plutôt que de franchir la limite et d'assumer son comportement par un nouveau statut, elle renonce à satisfaire ses appétits luxurieux, prend conscience de son comportement et l'abandonne. Retour à la morale ? Pas si sûr. Si Des Périers dépeint un mari coupable des agissements de son épouse, il fait paradoxalement le portrait d'un sage qui comprend les besoins et les désirs de sa jeune femme. Le plaisir de l'épouse a en effet un

[257] *Ibid*.
[258] *Ibid*.
[259] *Ibid.*, p. 41.

statut ambigu dans cette nouvelle, car il est à la fois légitimé par la pénitence que s'inflige le mari, mais également montré comme excédant ce qui devrait contenter la jeune femme. Le plaisir qu'elle recherche en dehors du mariage n'est pas tant un plaisir qu'elle ne trouve pas à l'intérieur de l'espace conjugal – le mari est attentionné et c'est auprès de lui que s'éveille son goût de la volupté – mais un plaisir qu'elle juge, subjectivement, insuffisant comme le montre l'expression « ce qu'elle n'avoit pas à son gré à la maison[260] ». Cette nouvelle s'inscrit bien dans le mouvement de reconnaissance du plaisir de l'épouse à l'œuvre dans les *Nouvelles Récréations*, comme nous l'avons vu par exemple dans la nouvelle 39, mais c'est un mouvement qui prend en compte à la fois l'épouse et l'époux. La volupté féminine doit avoir sa place dans le cadre du mariage, mais elle doit se contenter de cet espace et rester dans une mesure qui permet de conserver l'honneur des deux époux. Le retour de la femme auprès de son époux n'est donc pas un retour à une morale qui proscrirait la volupté de l'épouse, mais le retour d'un équilibre entre les époux. L'image de la porte refermée utilisée par Des Périers vient souligner le retour à la pudeur mais aussi à l'intimité du couple : « Dont elle eut tel remors, que deslors en la, elle ferma la porte à tous ses amoureux, et à ses plaisirs desordonnez : et depuis vesquit avec son mary en femme de bien et d'honneur[261]. » Si ce retour à l'espace privé marque la fin des « plaisirs desordonnez », il n'induit pas la fin de tous les plaisirs. Si la porte se ferme sur eux, elle s'ouvre sur l'honnêteté de la femme. La syntaxe, grâce à la ponctuation, mime cette ouverture et suggère une asyndète qui viendrait établir un rapport de réversibilité entre les plaisirs abandonnés et le plaisir de l'honnêteté retrouvée. La prise de conscience du déshonneur fait naître l'équilibre entre plaisir et vertu, et l'espace public, dans lequel est désormais projeté le récit, est, contrairement aux rumeurs et à la belle-famille, bienveillant. La faute du mari se révèle donc être un mal pour un bien, puisque le désordre s'apaise et laisse place au plaisir conjugal.

b. Le projet des *Contes amoureux* et le glissement vers l'adultère

[260] *Ibid*., p. 39.
[261] *Ibid*., p. 42.

La question du plaisir dans *Les Contes amoureux* est épineuse et complexe, dans la mesure où elle ne peut ignorer les débats de la critique sur l'identité sexuelle de l'auteur. Il semblerait qu'en identifiant « Jeanne Flore » à une femme ou à un homme, la signification de la volupté ne prenne pas le même sens. Certains s'accordent sur une identité féminine et considèrent le recueil comme un recueil féministe prônant la liberté sexuelle et, par là, la libération de la femme de jougs sociaux et moraux imposés par les hommes. D'autres estiment que Jeanne Flore serait une construction masculine (individuelle ou collective) et que le recueil ne ferait qu'aller, de manière ironique, dans le sens des *topoi* misogynes mis en place depuis les « querelles des femmes » médiévales. Nancy Frelick a tenté de prendre de la distance avec cette volonté d'identification sexuelle en montrant que celle-ci répondait à des projections personnelles de chaque interprétant, pour conclure que « les idéologies sexuelles du texte l'inscrivent dans une économie discursive masculine[262] ». Là où l'analyse de Nancy Frelick nous semble plus nuancée et pertinente que les autres c'est qu'elle n'associe pas identité sexuelle et genre du discours : un discours de type masculin, reposant sur des codes mis en place par des hommes, peut très bien venir d'une femme qui serait en accord avec ces codes. Éliane Viennot a cependant montré qu'il existe un hiatus entre une telle posture et ce que donnent à lire les écrits féminins de l'époque[263]. Sans nous engager dans une réponse définitive, notons toutefois que certains arguments contre une écriture féminine de ce recueil peuvent être nuancés. Ainsi, quand Floyd Gray donne à Jeanne Flore une identité masculine, parce que la description du corps féminin est plus riche que celle du corps masculin dans le premier conte[264], il nous semble que l'argument n'est pas recevable : en quoi une femme serait-elle plus apte à décrire le corps masculin plutôt que le corps féminin, alors même que les modèles littéraires dont elle dispose et sur lesquels elle peut s'appuyer sont majoritairement – pour ne pas dire uniquement – consacrés à la beauté du corps féminin ? Éliane Viennot avance un argument similaire :

> […] de ceux [les corps] des héros, il est seulement dit qu'ils sont beaux, comme si la chose relevait du statut du personnage et non du désir – ce désir homosexuel que les clercs ont appris à honnir, parce qu'ils y sont plus que tout autre soumis, et qui se révèle ici à travers le

[262] « Attribuer un sexe à Jeanne Flore ? », *Actualité de Jeanne Flore*, Diane Desrosiers-Bonin, Régine Reynolds-Cornell et Éliane Viennot (dir.), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 250.
[263] « *Les Comptes amoureux* », éd. cit., p. 97-99.
[264] « Jeanne Flore et le désir érotique », *Actualité de Jeanne Flore*, éd. cit., p. 173.

> personnage de Narcisse, seul homme dont le corps soit longuement décrit (avant d'être puni par la mort).[265]

L'argument est contradictoire : il dit à la fois l'absence et la présence d'un regard désirant qui préside à la description du corps masculin. Par ailleurs, le corps de Narcisse n'est pas le seul à être décrit, il y a aussi celui d'Andro. Certes, il ne l'est pas « longuement », mais le texte ne dit pas simplement qu'il est beau et, surtout, la description est faite selon la focalisation du personnage de Rosemonde. Il y a donc bien un désir féminin qui fait naître l'évocation des beautés physiques masculines[266]. Si le corps féminin est davantage décrit, c'est, comme l'affirme Colette Winn, en raison de « la profonde influence qu'exerce l'écriture masculine depuis des siècles[267] ». Jean-Philippe Beaulieu a bien mis en évidence les ambiguïtés didactiques quant à la question de l'amour dans les *contes* : bien souvent les propos du récit-cadre sont en contradiction avec les récits enchâssés. Il a également avancé une idée très juste : celle d'une voix féminine qui tâtonne, d'une parole qui, à cause de difficultés dues à la place de la femme dans la société de la Renaissance, a du mal à rendre compte d'une expérience et d'une pensée féminines dans les codes traditionnels masculins[268].

Comme le soulignent les nombreux travaux critiques contradictoires, les incertitudes sur le genre de l'auteur comme de son écriture ne peuvent que se perdre en vaines conjectures à partir d'indices textuels qui, selon les interprétations, servent aussi bien l'une ou l'autre thèse ; il faut revenir à ce que dit le texte et à ce qu'affirme Laëtitia Dion : « […] la fonction attribuée au mariage n'est plus la procréation, mais le plaisir et la santé ; un plaisir à la fois sensuel et psychique, nécessaire à l'équilibre général des individus[269]. » Aborder les contradictions des *Contes amoureux* à partir de la notion de plaisir est un moyen d'essayer de comprendre, même partiellement, les difficultés de ce recueil, en tenant compte, dans la perspective de Jean-Philippe Beaulieu, du statut complexe du plaisir féminin à la Renaissance. Nous n'avons pas la prétention ici de statuer sur l'identité féminine ou

---

265 « *Les Comptes amoureux* », éd. cit., p. 102.

266 Nous avons abordé cette question du corps masculin érotisé par un regard féminin dans une communication intitulée « Corps masculin, plaisir féminin : de soi à l'autre et de soi à soi. Jeanne Flore, Hélisenne de Crenne et Louise Labé » et donnée dans le cadre du colloque *Écritures du corps / Writing the body*, organisé par Anne-Marie Paveau, William Spurlin, Anne Tomiche et Pierre Zoberman et qui s'est tenu du 18 au 20 novembre 2010 à l'Université Paris 13.

267 « *Les Comptes amoureux* de Jeanne Flore : un texte-écho », *Actualité de Jeanne Flore*, éd. cit., p. 54.

268 « L'ambiguïté didactique dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore », *ibid*., p. 37-38.

269 *Histoires de mariage*, éd. cit., p. 466.

masculine de celui ou celle qui se cache derrière le pseudonyme de Jeanne Flore : ce qui nous intéresse est cette voix, qui a été voulue féminine, et qui, nous le pensons, s'inscrit dans l'émergence de discours féminins qui interrogent les postures misogynes. En ce sens, notre analyse s'oppose à d'autres, et notamment à celle d'Éliane Viennot qui soutient que *Les Contes amoureux* est un recueil misogyne[270].

Nous partirons de l'analyse de Laura Doyle Gates qui a distingué non pas un plaisir mais deux plaisirs dans *Les Contes* : un plaisir vrai et naturel et un plaisir faux et artificiel, de la mêm façon qu'à l'époque de Jeanne Flore, la littérature oppose Ferme Amour et Fol Amour. Cette typologie permet d'affiner l'approche du recueil et de ne pas tomber dans un extrême ou un autre qui considérerait soit que la présence du plaisir féminin est un signe de revendication féminine de liberté, soit qu'elle ne fait qu'entériner les conceptions misogynes selon lesquelles les femmes sont naturellement lascives et en quête de jouissance charnelle. Il faut garder à l'esprit que l'affirmation d'un plaisir sexuel n'est pas forcément incompatible avec une soumission aux règles de l'amour courtois : pourquoi le serait-elle, alors même que c'est ce cadre moral qui autorise, pour Jeanne Flore, la jouissance ? Ce qui peut paraître paradoxal – une liberté dans une soumission, une servitude volontaire – n'est peut-être que la part possible pouvant être demandée par une femme de la Renaissance, à savoir rendre positif un défaut féminin quand il est pris dans un cadre donné, cadre, qui plus est, mis en place par les hommes. Loin de ne faire qu'abonder dans le sens des hommes, en offrant à leurs désirs la femme, et sans remettre en question la soumission qu'une femme doit à son amant, Jeanne Flore fait de cette soumission non pas un espace privatif de liberté, où son plaisir ne serait qu'un défaut de sa nature, mais un espace d'égalité, où le plaisir – et seulement le plaisir – est valorisé aussi bien pour les hommes que pour les femmes. S'en prendre à l'impareil mariage, c'est, avant tout, revendiquer un droit au plaisir.

L'imbrication entre *vray amour* et *impareil mariage*, dans la perspective d'une voix revendicative, offre une place particulière à la volupté conjugale. L'attention portée au plaisir est toutefois très encadrée et élaborée dans le respect de l'honnêteté, à partir d'un renversement de valeurs. En effet, le mariage inconvenant, espace où le plaisir féminin est impossible et où *vray amour* est bafoué, n'est pas considéré comme honnête dans le système

[270] « *Les Comptes amoureux* », éd. cit., p. 100-101.

de valeurs de Jeanne Flore et des devisantes. Dès lors, *vray amour* permet de rétablir l'honnêteté : s'il suppose un adultère, c'est un adultère social, sans dommage puisque le mariage disconvenant n'en a pas dans ce système. Seule compte l'honnêteté des cœurs et des corps, ce qui justifie ainsi la volupté. Il ne s'agit donc pas de revendiquer la volupté dans n'importe quel mariage, mais uniquement dans ceux sacralisés par *vray amour*. La question du mariage est ainsi indissociable de celles du vrai amour et du plaisir, puisqu'elle est à la fois le cadre contre lequel il faut lutter quand le mariage est impareil et le cadre idéal qui permet l'accomplissement et la perfection du vrai amour quand il est convenant : l'évocation du mariage, comme l'a souligné Jean-Philippe Beaulieu[271], fait ainsi partie de l'intention didactique du recueil. Le mariage est dans un premier temps abordé par les contes (d'abord les contes premier et troisième puis le sixième), puis repris dans le récit cadre par Minerve (avant le quatrième conte) de façon percutante et efficace[272]. Il vient finalement conclure l'ensemble du recueil puisqu'on le retrouve dans l'adresse de Jeanne Flore au lecteur à la fin des *Contes amoureux*. L'évocation du mariage ne peut se faire sans celle du plaisir féminin, ou plutôt de son absence. Seule voix masculine, la plainte d'Andro est, à propos de cette absence tout à fait intéressante. C'est aussi le seul passage qui fait dévier les discours des devisantes réclamant le plaisir pour les femmes, vers un plaisir masculin. En ce sens, la voix d'Andro est le pendant peu exprimé de ce que le poème révèle au lecteur : dans les mariages disconvenants les hommes comme les femmes sont lésés. Cependant, si dans le poème Jeanne Flore évoquait « les Mariés » et non les prétendants, c'est bien en tant que prétendant et non en tant qu'époux que se plaint Andro : « attaindre à un tel heureux bien », « Tost j'aurois mes desirs accomplis[273] ». Si Andro reconnaît que Pyralius ne convient pas à Rosemonde, c'est surtout pour pouvoir servir ses désirs : à aucun moment il n'envisage ce que les devisantes ou Daurine, dans le conte VI, mettent en avant, à savoir la nécessité de la satisfaction féminine. Il est ainsi intéressant de voir ce que révèle le parallèle des plaintes d'Andro et de Daurine. Dans un premier temps, les rôles traditionnels dévolus à l'homme et à la femme sont totalement inversés : si dans le conte I, c'est l'homme qui agit, dans le conte VI, c'est la femme. La réflexion mène à l'action et c'est encore plus frappant dans le

[271] « L'ambiguïté didactique... », art. cit., p. 29.
[272] *Ibid*., p. 33.
[273] *Contes amoureux*, p. 57.

discours de Daurine qui laisse voir un ressaisissement dans la plainte, contrairement à Andro : « Jà par tous mes Dieux ainsi n'adviendra ! bien sçauray je ailleurs avoir recours en mes plaisirs[274] ! ». Au lieu de s'apitoyer sur son sort, et alors qu'Andro doit attendre l'aide d'Amour, Daurine se rebelle contre sa condition et décide de prendre les choses en main.

Une autre différence, déjà évoquée, apparaît plus vivement dans ce parallèle : la quête du plaisir. Si Daurine fait allusion au plaisir qu'elle pourra offrir à son ami, elle pense également au sien. Il semble donc que le souci de réciprocité et d'égalité dans le plaisir est un souci féminin dans *Les Contes amoureux* et non un souci masculin. En ce sens, les allusions de Minerve, en citant le poème de la « jeune Dame[275] » et en faisant rire ses compagnes, à propos du plaisir qui doit être pris avec un autre que l'impotent mari – « Puis quand je veulx luy jouer de finesse[276] » et « quand ilz nous surpreignent en noz larcins

---

274 *Ibid*., p. 177.

275 Le poème attribué à la « jeune Dame » est un poème de Clément Marot, le rondeau VIII de l'*Adolescence Clémentine* dans l'édition de 1532. Un autre poème de Marot est emprunté sans que l'attribution soit donnée : il s'agit de la « Chanson chantée à la louenge du Dieu d'Amour » à la fin du premier conte et qui est une épigramme de Marot publiée seulement en 1542. Ces emprunts soulèvent plusieurs questions. Si Gabriel-André Pérouse y a vu un signe de prestige de Clément Marot auprès des auteurs lyonnais, il y déchiffre également le « vrai visage » des *Contes amoureux*, « nés dans un monde de poésie » et « eux-mêmes des produits, inattendus et ensorcelants, de la création *poétique*. » (*Nouvelles françaises du XVI^e^ siècle : images de la vie du temps*, Genève ; Paris, Droz ; Minard [diff. Champion], 1977, p. 98). Dans un article de Régine Reynolds-Cornell, Clément Marot fait partie des noms avancés parmi ceux des contributeurs aux *Contes amoureux*, alors conçus comme un ouvrage collectif :
« Passons au IV^e^ Conte. Parmi tous les noms qui viennent à l'esprit, celui de Marot serait le plus difficile à écarter. Nous savons tout d'abord que la traduction de la *Fiammette* par Scève a été saisie le 26 janvier 1535 lors d'une perquisition de sa résidence. Que ce livre ait été trouvé chez Marot n'est pas surprenant, mais qu'il ait été saisi est pour le moins curieux. Il n'en reste pas moins que le huitain parodié de la Fiammette représente, avec quelques poèmes de Marot, les seuls vers cités ou chantés dans les *Contes*. […] Le *topos* des *Contes amoureux* constituant une mise en accusation des mariages arrangés en même temps qu'une glorification de l'amour véritable, et Marguerite étant alors « la Minerve française », le choix d'un mythe sur les joies et les souffrances associés à l'amour ne pouvait que lui plaire. Il semble donc logique d'attribuer à Marot ce IV^e^ Conte, traduction fidèle et élégante du mythe de Narcisse tiré des *Métamorphoses*. Son esprit parfois saugrenu se fait d'ailleurs sentir dans le volume entier, à travers les conversations des dames ou lorsqu'elles récitent ses poèmes sans nommer leur auteur, peut-être pour qu'un lecteur avisé y reconnaisse la « patte » marotique. » (« Que cache le manteau de Jeanne Flore ? », *Actualité de Jeanne Flore*, éd. cit., p. 257-258).
La présence de ces deux pièces, et en particulier de l'épigramme alors inédite, favoriserait cette hypothèse. En ce sens, l'attribution du rondeau à une jeune Dame ne manque pas de piquant et d'humour. Toutefois, au sein du recueil, si l'on reste dans une indétermination quant à la réalité de l'identité sexuelle du ou des auteurs des *Contes amoureux*, l'attribution du rondeau à une jeune Dame renforce l'aspect de communauté féminine : les femmes des *Contes*, en dépit de leurs récits où l'homme a une place essentielle dans leur accès au plaisir et au bonheur amoureux, n'ont pas besoin des hommes pour écrire. Elles sont à la fois leurs propres poètes et leurs propres muses.

276 *Contes amoureux*, p. 124.

amoureux[277] » –, témoignent de cette nécessité pour les femmes d'avoir accès au plaisir sans honte, considérant que ce plaisir leur est dû à cause de leur jeunesse et de leur beauté. Si les devisantes ne restent qu'au stade de l'accès à l'égalité, Daurine, elle, va plus loin, car c'est l'émancipation qu'elle recherche. Son discours est en effet fortement marqué par le sème de la liberté : « libertez », « libere et franche », « empeschees ». Cette liberté revendiquée est la liberté de jouir, à la fois dans le sens de prendre du plaisir et dans celui de se posséder soi-même. Daurine insiste sur son double statut d'objet passif et de sujet actif en utilisant dans un premier temps des passifs (« je suis donnée[278] »), des mises à distance d'un elle-même dont disposerait à sa guise son mari (« jouyra donc de ma tendre jeunesse celluy vilain mary[279] »), puis dans un second temps, après le ressaisissement évoqué plus haut, elle se reconquiert en tant que personne, en affirmant un « je » sujet fort et en renversant les propositions qui la réifie : « Je souffriray quelque temps, mais un jour viendra que je le payeray de ses merites. Pour ung bon jour de joye, contente suis d'endurer tout ung moys[280] ». Le plaisir pour Daurine n'est pas seulement une question de jouissance physique, c'est également la jouissance de sa propre personne, en tant qu'individu libre : en ce sens, le mariage est une aliénation et seul l'adultère peut permettre cet accomplissement.

C'est également le propos du rondeau qui suit le même mouvement que le discours de Daurine. Dans la première strophe, il donne à voir une femme malade, qui dépérit à cause de son mauvais mariage ; dans la deuxième, la femme s'active pour faire changer les choses mais en vain, et dans la dernière, elle décide de s'émanciper de son mari, d'abord retenue par la honte puis finalement affirmant un principe de vie à travers le plaisir contre un principe de mort, le mariage :

> Lors je respons : « Honte, allez à l'escart :
> Je ne veulx pas perdre ainsi ma jeunesse,
> En languissant.[281]

Le mariage est clairement présenté comme mortifère ; Andro pense d'ailleurs Pyralius « estre la mesme mort, tant est il plain de vieillesse et chargé d'ans[282] ! ». La honte est écartée par les

[277] *Ibid*., p. 125.
[278] *Ibid*., p. 177.
[279] *Ibid*.
[280] *Ibid*., p. 178.
[281] *Ibid*., p. 124.
[282] *Ibid*., p. 58.

devisantes comme par la jeune femme du rondeau : la recherche du plaisir dans le cadre d'un mariage impareil est revendiquée et assumée, ce que vient signifier le rire des devisantes après les paroles de Minerve. Celle-ci dit que leurs vieux maris sont bien contents de ne pas assurer la satisfaction de leurs femmes et de laisser cette tâche à d'autres, plus jeunes. Minerve choisit d'évoquer une question grave – l'adultère – de façon légère sans tomber dans l'évocation paillarde. La réaction de ses compagnes est immédiate : « Les dames ne se peurent tenir adonc de rire en oyant ainsi parler madame Minerve[283]. » L'éclat de rire est un éclat de plaisir, il vient décomplexer les questions liées au plaisir féminin et permet d'accorder une place honnête à ce dernier, sans souci quelconque de honte, tant qu'il est en accord avec le vrai amour – Minerve n'oublie pas, peu après les rires, de répéter sa foi en Amour. On voit donc comment trois tendances se dégagent dans la rhétorique du mariage et du plaisir féminin : une tendance masculine, représentée par Andro qui envisage la question uniquement sous l'angle du désir masculin entravé, une tendance féminine égalitaire, qui veut l'accès au plaisir pour les femmes comme pour les hommes (les devisantes, Jeanne Flore) et une tendance féminine libertaire qui cherche à émanciper la femme de toute soumission (Daurine). Les deux pensées féminines insistent sur la nécessité du plaisir comme principe vital : la femme doit jouir de sa beauté et c'est le contentement charnel qui peut permettre cela. Le mariage, d'après *Les Contes amoureux*, ne permet pas cela. Seule exception dans le conte III : les voisines de la jeune femme frustrée. Elles sont en effet évoquées comme « heureusement mariées » et plusieurs vivent « contentes avec leurs jeunes et vigoreux amys en joye et soulas : satisfaictes amplement en leurs delicieux appetiz[284]. » Dans un conte où le mariage impareil était une punition, cette évocation de mariage heureux, de femmes satisfaites et prenant plaisir avec leurs époux, apparaît comme un contre-point idéal, la promesse faite à toutes les femmes qui respecteront l'amour.

Le discours de revendication de la volupté féminine est pluriel et montre à quel point la question est nouvelle et suscite un débat dans lequel une large place est accordée à la parole féminine. Il est ainsi significatif que les occurrences de cette question trouvent leur place dans des discours et non dans des actes : mis à part dans le premier conte de Jeanne

[283] *Ibid*., p. 125.
[284] *Ibid.*, p. 120.

Flore – mais c'est un cas limite puisque Andro et Rosemonde ne sont pas mariés – la volupté des épouses n'apparaît que dans le cadre de prises de parole, d'échanges entre femmes ou dans une assemblée mixte. Il n'y a pas de représentation du plaisir féminin conjugal, comme si, face à son émergence nouvelle en tant que matière littéraire débarrassée de ses poncifs, il était nécessaire avant tout d'en parler et d'y réfléchir. L'idée de la « fiction de poësie » présente dans l'adresse finale viendrait appuyer cette idée : Jeanne Flore feint de revendiquer comme sujet principal le mariage impareil, cachant derrière le voile de la fiction la question complexe, épineuse et contradictoire du plaisir. Cette allégation du fictionnel ne remet pas en cause la réflexion sur le plaisir féminin, mais elle en montre les limites, les tâtonnements, la crainte d'une voix féminine qui pourrait être soupçonnée d'immoralité par ses interrogations. Les exemples analysés sont par ailleurs toujours à la limite entre cadre du mariage et adultère, le cas le plus évident étant celui des *Contes amoureux*, qui par le renversement axiologique autour du mariage inconvenant, rendait l'adultère – ou du moins un type d'adultère, celui permettant de réaliser *vray amour* – nécessaire voire légitime.

c. Redéfinitions de la notion d'honneur

Le glissement vers l'adultère, justifié par l'idée de dette conjugale, oblige les voix féminines et masculines à redéfinir l'honneur féminin. En effet, le discours féminin, relayé parfois par une voix masculine, comme c'est le cas pour Brantôme et Montaigne, en mettant en évidence un sujet inédit, porte un regard nouveau sur la question ancienne de l'honneur. Plusieurs textes évoquent ainsi la complexité de cette notion et, sans pour autant la remettre en cause, en redéfinissent le contenu et les applications.

C'est dans *L'Heptaméron* qu'on trouve une nouvelle fois une position ambiguë en raison de la multiplicité des points de vue des devisants, en particulier avec deux nouvelles fonctionnant en miroir et liées par les personnages de leurs intrigues, les nouvelles 21 et 40. Si nous avons longuement commenté le débat de la nouvelle 40, c'est à son contenu que nous nous intéressons ici. Elles sont toutes les deux racontées par Parlamente qui établit un lien précis entre les deux : « Or puis que je suis pour mettre fin à la journée, dist Parlamente, et que je vous promis hier, de vous dire l'occasion pourquoy le pere de Rolandine feit faire le

chasteau, où il la tint si long temps prisonniere, je la vous vay racompter[285]. » Rolandine est l'héroïne de la nouvelle 21 et son père est le personnage qui fait le lien entre les deux nouvelles, puisque dans la nouvelle 40 l'héroïne est sa sœur, c'est-à-dire la tante de Rolandine. Les intrigues sont très proches : le mariage est refusé à une demoiselle (Rolandine, sa tante) par son entourage (la maîtresse et le père dans la nouvelle 21, le frère dans la nouvelle 40). Alors qu'elle atteint l'âge où elle peut choisir son époux, elle tombe amoureuse d'un gentilhomme et contracte avec lui un mariage secret car l'entourage est opposé à l'union, mais celui-ci est découvert. Dans la nouvelle 21, Rolandine est enfermée dans une tour par son père, puis à la mort de celui-ci puis de son frère, elle hérite et se remarie. Dans la nouvelle 40, la tante de Rolandine voit son mari tué sur les ordres de son frère qui l'enferme dans une tour (celle qui accueillera par la suite Rolandine) où elle mourra dans la dévotion. C'est à propos du mariage clandestin que les intrigues divergent et mettent en évidence toutes les ambiguïtés de la notion d'honneur[286]. Rolandine et son mari n'ont pas consommé le mariage, alors que sa tante et son mari l'ont fait – c'est ce point qui ouvre le débat sur la volupté des épouses chez Nomerfide. Dans les deux cas, leur conduite leur est reprochée : le Roi peut ainsi annuler le mariage de Rolandine en raison de sa non-consommation, le frère tue l'époux parce qu'il les a surpris la nuit dans la même chambre et c'est la consommation du mariage secret qui sera ensuite condamnée par certains devisants. Si ce double exemple est un peu en marge de notre axe d'étude dans la mesure où il présente

[285] *Heptaméron*, p. 393.

[286] L'institution du mariage traverse, dans la première moitié du XVI^e^ siècle, une crise qui remet en cause son idéal consensualiste. En effet, dans la doctrine de l'Église chrétienne un mariage est reconnu valide dès lors qu'il y a échange des consentements entre les deux époux, et le consentement du *pater familias* n'est pas une nécessité. Malgré le Concile de Latran qui, en 1215, rend obligatoire la publication des bans afin que tout contrevenant à un mariage se manifeste, l'échange des consentements reste ce qui définit le lien matrimonial et l'absence de publication ne rend pas l'union invalide, ce qui légitime les mariages clandestins. Au cours des années 1530-1540, une controverse autour du mariage, opposant l'Église romaine et la société laïque, éclate et mène en 1556 à un édit qui établit un droit civil matrimonial concurrent du droit canonique. Sont ainsi prises plusieurs mesures qui visent à enrayer les mariages clandestins qui favorisent les mésalliances, ternissent les lignées et troublent la transmission des héritages : les parents peuvent déshériter les enfants qui se sont mariés en secret ; les femmes de plus de vingt-cinq ans, ainsi que les veuves mères et les hommes de plus de 30 ans, doivent demander le consentement à leurs parents. On voit combien sont importantes ces questions du consentement parental et de l'âge de la fille dans les nouvelles 21 et 40 de *L'Heptaméron*. En 1579, l'édit de Blois assimile le mariage clandestin à un rapt de séduction, c'est-à-dire à un enlèvement associé à un viol, ce qui permet à la loi de rencontrer la décision du Concile de Trente de considérer comme nuls les mariages conclus suite à un rapt. Sur le sujet, cf. Laëtitia Dion, *Histoires de mariage*, éd. cit., p. 52-89 pour les rappels contextuels, et p. 153-207 pour l'analyse du mariage clandestin sur corpus littéraire.

une relation complexe qui est à la fois mariage et relation hors mariage, son intérêt se situe dans l'ambiguïté de la qualification de l'honneur, puisque Rolandine comme sa tante n'agissent que dans cet intérêt. Le texte propose ainsi deux attitudes différentes, justifiées par l'honneur et la vertu, à partir d'une question identique, la consommation ou non d'un mariage clandestin. Dans la nouvelle 21, Rolandine formule elle-même les principes de son attitude : « Mais à fin que vous cognoissiez que l'amitié, que je vous porte, est fondée sur la vertu et sur l'honneur, vous me promettez que, si j'accorde ce mariage, n'en pourchasserez jamais la consommation, que mon pere ne soit mort, ou que je n'aye trouvé le moyen de l'y faire consentir[287]. » L'honneur et le respect filial guident sa conduite, mais c'est également l'honneur qui pousse sa tante à adopter l'attitude inverse :

> Et après avoir vescu quelques années au plaisir qu'homme et femme mariez peuvent prendre ensemble, comme l'une des plus belles couples qui fust en la Chrestienté, et de la plus grande et parfaicte amitié, fortune envieuse de veoir deux personnes si à leur aise, ne les y voulut souffrir : mais leur suscita un ennemy, qui espiant ceste damoiselle, apperceut sa grande felicité, ignorant toutesfois ce mariage.[288]

Les termes d'*honneur* et de *vertu* ne sont pas mentionnés, mais le couple, fait parangon de l'union chrétienne, signifie leur honnêteté. La narratrice ne les considère donc pas comme fautifs et déshonnêtes, contrairement au frère. La complexité d'une notion comme l'honneur repose sur le regard porté par la société, alors même que pour Rolandine comme pour sa tante le regard supposé de Dieu n'est jamais remis en question ; elles sont de bonnes chrétiennes. La société – maîtresse, roi, reine, père, frère – selon sa motivation n'interprète pas l'honneur de la même façon. Il n'y a pas de logique dans l'honneur social et la punition est la même, que le mariage ait été consommé ou non. En mettant en regard ces deux récits, en montrant le jeu qui existe avec la notion d'honneur, Marguerite de Navarre montre à quel point cette notion est défaillante dans la société, tout en préservant une relation plus intérieure, plus intime à l'honneur, celle que la femme doit avoir envers Dieu. En ce sens, si les propos de Rolandine rejoignent ceux de Longarine et s'opposent à ceux de Nomerfide, la position de Marguerite de Navarre ne se porte pas tant sur la légitimité de la volupté dans le mariage et sur son honnêteté que sur le fait d'être en accord, dans ses actes, avec le respect

[287] *Heptaméron*, p. 256.
[288] *Ibid.*, p. 394.

de Dieu, ce que met en évidence Nomerfide lorsqu'elle évoque le « scrupule de conscience[289] » ou un acte où « Dieu n'y est point offensé[290]. » Il ne s'agit pas tant dans *L'Heptaméron* de redéfinir la notion d'honneur que de montrer les incohérences des conventions sociales et d'établir la prévalence d'un honneur qui se fait dans le respect de Dieu.

Dans *Le Recueil des dames*, l'honneur est tout aussi fluctuant selon le point de vue, mais c'est l'épouse qui l'adapte à ses besoins, voire n'en tient pas compte :

> Et, quant aux loix d'honneur qui leur deffandent cela [l'adultère], qu'allegue Boccace, la pluspart des femmes s'en mocquent, disans pour leurs raisons vallables : que les loix de nature vont devant, et que jamais elle ne fit rien en vain, et qu'elle leur a donné des membres et des parties si nobles, pour en user et mettre en besoigne, et non pour les laisser chaumer oysivement, ne leur deffandans ni imposans plus qu'aux autres aucunes vaccations, de peur que les hyraignes n'y bastissent leurs hyrantelles, comme j'ay dit ailleurs, et qu'elles ne treuvent queues de regnard propres pour les en oster ;[...] Disent plus (au moins aucunes de nos Dames), que ceste loy d'honneur n'est que pour celles qui n'ayment point et qui n'ont fait d'amys honnestes, ausquelles est trèsmalseant et vituperable d'aller abandonner la chasteté de leur corps, comme si c'estoient quelques courtizanes : mais celles qui ayment, et qui ont fait des amis bien choysys, ceste loi ne leur prohibe nullement qu'elles ne leur assistent en leurs fœuz qui les bruslent, et ne leur donnent de quoy pour estaindre […].[291]

Dans ces dits féminins rapportés par Brantôme, les lois d'honneur sont mises en opposition avec les lois de nature ; il ne s'agit plus comme chez Marguerite de Navarre d'envisager les lois d'honneur dans une ambivalence entre conventions sociales et respect de Dieu, mais de présenter deux types de lois antinomiques où les secondes l'emporteraient sur les premières. La conception de la volupté pour les femmes de Brantôme est une conception purement matérialiste dans laquelle chaque partie du corps, dans la mesure où elle a été créée, doit remplir sa fonction et ne pas rester inactive. Dès lors, la question de l'honneur ne peut pas trouver sa place car elle appartient à un autre système de valeurs. Il ne s'agit pas de transgresser les codes dans l'honneur – ce qui sera le cas dans nos analyses sur l'adultère – puisque celui-ci n'est pas reconnu. Cependant, le texte revient ensuite sur les lois d'honneur, comme si le raisonnement féminin se corrigeait, acceptait l'existence de l'honneur, le reconnaissait, mais en le déformant : l'honneur serait une invention des femmes dont le comportement n'a rien d'honnête et ces lois ne seraient qu'une dissimulation hypocrite. La

[289] *Ibid.*, p. 397.
[290] *Ibid*., p. 398.
[291] *Recueil des dames*, p. 458-459.

seconde partie de l'extrait repose ainsi sur les mêmes antagonismes sémantiques entre vertu et vice que dans le discours de Longarine par exemple : *celles qui ayment*, *honnestes*, *chasteté*, *bien choysys* s'opposent ainsi à *celles qui n'ayment point*, *malséant*, *vituperable*, *courtizanes*. L'honnêteté est garantie ici, comme dans *Les Contes amoureux*, par l'amour, qui suffit à lui seul à justifier tout comportement voluptueux : est vertueuse la femme qui aime, quelles que soient ses actions. Grâce à ce tableau des femmes par leurs dits, Brantôme assoit une vision libérée de la Cour, loin des représentations idéales et fictionnelles de *L'Heptaméron*. Dans ces propos qui ne semblent dans un premier temps qu'être rapportés par le chroniqueur, s'exprime pourtant une pensée malicieuse : l'insistance sur un discours majoritaire – *la pluspart des femmes*, *disent plus (ou moins aucunes femmes)* –, les images utilisées – les toiles d'araignées, la queue du renard pour les épousseter – disent à quel point Brantôme prend plaisir à retranscrire ces paroles. Les images utilisées ont d'ailleurs un statut ambigu : appartiennent-elles au discours rapporté des femmes ou sont-elles de l'invention de Brantôme, comme l'incise « comme j'ay dit ailleurs » le suggère ? Dans les deux cas, il s'agit d'une mise à distance par le rire d'une notion morale sérieuse et pesante, l'honneur. L'honneur, préoccupation morale, religieuse, littéraire, est minimisé, renvoyé à son statut de construction sociale. Une fois ce fait établi, Brantôme ouvre son texte à l'illustration des dits féminins par des anecdotes mettant en scène un honneur oublié, bafoué ou discrédité, reprenant souvent la métaphore du feu à éteindre pour évoquer le désir féminin qui ne trouve contentement dans le mariage. Il présente ainsi différents portraits de femmes qui ont préféré obéir aux lois de la nature, plutôt qu'à celle de l'honneur : l'une se félicite de tromper son mari car cela lui permet de réaliser les desseins de la nature qui avait donné à son mari « la vraye encollure d'un cocu[292] », une autre ayant obéi « ceste grande loy d'honneur tant recommandée et preschée des marys[293] » se voit desséchée par le feu qui la ronge et décide de se donner, « à elle et à son amy, contentement[294] ». Chez Brantôme, la redéfinition de l'honneur est dans ce jeu, cet écart léger, récréatif entre les présupposés sociaux et le comportement réel – ou donné comme tel – des femmes.

[292] *Ibid.*, p. 460.
[293] *Ibid*., p. 461.
[294] *Ibid*., p. 462.

L'évocation des maladies féminines a cette même visée. À l'instar des travaux de Liébault et Paré, Brantôme fait très explicitement référence à la suffocation de la matrice, mais dans une visée galante :

> [...] et que bien souvant pour faire chaumer ceste partye, il leur en arrive de grands maux et dangers de vie, et surtout une suffocation de matrisse dont l'on en void tant mourir que c'est pitié, et de forces belles honnestes Dames, et tout pour ceste fascheuse continance, dont le principal remede, ce disent les medecins, c'est la cohabitation charnelle, et mesme avec de fortes robustes et bien proportionnées personnes.[295]

L'observateur de la cour des Valois s'inscrit dans la suite des traités médicaux en ne retenant cependant que le remède préconisé par Liébault pour les jeunes filles. Or, il s'agit d'un passage sur les femmes mariées : le tableau désolant d'une cour de France privée de ses plus beaux et honnêtes sujets féminins détourne le discours médical, pour en faire un discours galant. Il ne s'agit pas tant de s'intéresser à la santé des femmes, que de justifier l'adultère et de le promouvoir.

[295] *Ibid.*, p. 459.

L'*Instruction pour les jeunes dames* de Marie de Romieu : plaisir du « savoir-paraître[296] »

La conception de l'honneur dans l'*Instruction pour les jeunes dames* de Marie de Romieu est sensiblement la même que chez Brantôme, dans la mesure où le personnage de la Mère opère une distinction entre un impératif social et un agissement individuel qui relève du for privé. Publié en 1572, l'ouvrage est l'adaptation d'un traité italien d'Alessandro Piccolomini, *Il Dialogo de la bella creanza de le donne*, paru en 1539, sans que cela ne soit toutefois mentionné. Cette œuvre repose sur un éloge paradoxal, celui de l'adultère féminin : le ton et les propos, loin de défendre le sexe féminin, ne font qu'entériner des conceptions misogynes liées en particulier à la nature lascive de la femme. Comme l'a noté Claude La Charité[297], le traité italien est avant tout parodique, en ce qu'il renverse les discours d'un Castiglione dans *Il Cortegiano*, et facétieux, par l'influence notable des *Raggionamenti* de l'Arétin dans les anecdotes scabreuses qui se succèdent, ce que n'est pas le traité de Marie de Romieu qui tend à supprimer les éléments comiques et parodiques et à donner une tonalité plus sérieuse et didactique à l'ensemble. Cette perspective propre au traité français se manifeste notamment dans le personnage de la Mère – Raffaella chez Piccolomini. Le texte italien fait d'elle une maquerelle, en insistant sur sa vénalité et sur son rôle d'entremetteuse, puisqu'elle présente à la fin du dialogue un amant à Margarita qu'elle a réussi à convaincre des bienfaits de l'adultère. Au contraire, chez Marie de Romieu toute référence au maquerellage est effacée : le personnage n'est plus un personnage comique et potentiellement soumis aux critiques, il devient le porte-parole des mariages disconvenants au nom de l'expérience de la vieillesse.

En effet, le motif à l'origine du dialogue entre la Mère et la Fille est le remords de la Mère qui se rend compte qu'elle a gâché sa jeunesse en refusant le plaisir et qu'il est maintenant trop tard pour pouvoir en profiter. C'est la même réflexion qui, dans *Le Roman de la Rose*, motive le discours de la Vieille à Bel Accueil, figure allégorique de la jeune fille courtisée par l'Amant[298]. La première partie du discours repose en effet sur la nostalgie de la

[296] Nous empruntons cette notion de « savoir-paraître » au titre de la thèse de Claude La Charité, *L'Instruction pour les jeunes dames (1572) de Marie de Romieu : un traité de savoir-« paraître » à l'usage des femmes*, Thèse de doctorat sous la direction de Mireille Huchon, Université Paris IV-Sorbonne, 2000.

[297] *Ibid*., p. XX-XXV.

[298] Sur l'assimilation de Bel Accueil à la jeune fille, cf. Bernard Ribémont, « Sagesse ou folie ? Être vieux

Vieille qui regrette d'avoir laissé filer sa jeunesse sans en profiter, alors que la seconde est l'exposé d'une « doctrine[299] » visant à savoir user de ses charmes pour tirer profit des hommes. Si la première partie du discours est proche de celui de la Mère dans l'*Instruction*, la seconde, en revanche, plus proche du texte de Piccolomini, est totalement absente du dialogue de Romieu. Ce qui opère la continuité et le renouvellement du discours de la Vieille est l'idée d'une transmission qui se fait entre génération : le modèle éducatif est celui de la sagesse face à l'inexpérience, ce qui viendra confirmer la naïveté de la Fille, soulignée à plusieurs reprises par la Mère. Contrairement au *Roman de la Rose*, ce n'est pas l'idée d'une vengeance qui établit le lien intergénérationnel, mais celui d'un devoir chrétien : une angoisse à changer en joie : « […] si on ne passe son temps doucement tandis qu'on est jeune, on en a apres si grand regret quand on vient a vieillir, que du desespoir on s'en va tout droit en enfer, comme vous voyez que j'en ay grand paour a cest heure[300]. » Le ton de la Mère est grave et il ne s'agit plus seulement de nostalgie, mais de crainte pour son salut. Le devoir qui anime la Mère n'est pas celui d'une revanche sur sa propre vie, mais un devoir envers son prochain. Claude La Charité a montré comment la doctrine de la Mère, reposant sur la casuistique du moindre mal, réinterprétait certains passages de Paul[301] : la même dynamique de renversement des valeurs chrétiennes – le principe de charité ici – est à l'œuvre dans cet extrait. Ce principe de jeu avec les valeurs fonde le projet paradoxal de la Mère qui est d'unir l'honneur au plaisir : « […] et neantmoins sur ceste presupposition qu'il faut laisser couler ces petits pechez comme inevitables, si mettray-je toute la peine que je pourray de vous enseigner a conserver l'honneur de ce monde, et à donner ordre que les passetemps que l'on ha a prendre, soyent conduits avecq' telle dexterité et de si bon entendement, que l'on en puisse recevoir honte parmy le monde[302]. » Les plaisirs évoqués

dans la littérature médiévale », *Gérontologie et société*, CXIV, 3, 2005, p. 138.

299 Jean de Meung, *Le Roman de la Rose dans la version attribuée à Clément Marot*, éd. Silvio F. Baridon, Milan ; Varese, Instituto Editoriale Cisalpino, 1957, v. 13266, p. 254. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Roman de la Rose*.

300 *L'Instruction pour les jeunes dames* dans Claude La Charité, *L'Instruction pour les jeunes de dames (1572) de Marie de Romieu : un traité de savoir-« paraître » à l'usage des femmes*, éd. cit., p. 15. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Instruction*.

301 « L'Instruction pour les jeunes dames (1572) de Marie de Romieu : la femme machiavélienne comme contre-modèle de la femme chrétienne et de la donna di palazzo », *La Politesse amoureuse de Marsile Ficin à Madeleine de Scudéry : idées, codes, représentations*, Jean-Claude Ternaux et Frank Greiner (dir.), Alessandria, Ed. dell'Orso, 1999, p. 65-85.

302 *Instruction*, p. 19-20.

dans un premier temps par la Mère ne relèvent pas de la relation amoureuse ou sexuelle : il s'agit de plaisirs sociaux tels que les fêtes, la danse, la parure, sur lesquels nous reviendrons. Toutefois, le ton de la Mère change lorsqu'elle apprend les absences répétées du mari de la Fille : des angoisses de la vieillesse, elle passe à l'indignation et ce manquement du mari à ses obligations conjugales devient le prétexte de son enseignement, préparant ainsi le discours sur le service amoureux puis sur l'adultère à la fin du dialogue. La Mère dans ses récriminations, et la Fille, dans sa plainte, ne visent pas, dans sa globalité, la vie conjugale qui ne peut être menée, mais elles se focalisent sur l'absence de relations sexuelles et donc de volupté :

> F. Hâ, mon Dieu, ce ne sont que roses, je vous puis bien jurer que depuis deux ans que je suis mariée, il n'ha pas demouré quatre mois avecques moy, a mettre tout ensemble : Encores quand il y est, j'en reçoy aussi peu de plaisir, que s'il n'y estoit point, et ne me fait caresse quelconques, si n'est par fois qu'il s'advise de se contenter tout seul.
>
> M. Mon Dieu, que me dittes vous ? quelle cruauté est cela ? En bon escient vous voyant tousjours ainsi garder la maison, ne faisant cas de vous, mais vous laissant aller sans faire compte de ceste grande beauté, comme est la vostre (si j'ose dire si sottement comme je voy que vous faittes) je me tenois toute asseurée que pour le moins vous estiez bien servie de ce qu'on peult avoir d'un mary : Combien que les caresses et plaisirs que l'on a avec le mary ne sont gueres plus plaisants et savoureux que ces maigres passetemps ou Gaudemichy dont s'accomodent ces pauvres religieuses qui ou par sottise ou faulte de bonne rencontre, ne peuvent avoir mieux. Helas que m'avez-vous dit ? et que fera ce mary d'icy a quinze ou vingt ans, si maintenant qu'il vous ha en sa maison toute fresche et quasi encor nouvelle mariée, il vous traitte de ceste façon ? je vous promets que j'ay aussi grande compassion de vostre fortune, que j'euz jamais de chose : car je voy clair comme le jour, que quand vous deviendrez plus avant sur l'aage de cognoissance, il vous viendra ung remors et despit, voire rage telle, que de desespoir vous vouldriez estre morte : mais comment pouvez vous vivre de ceste sorte, pauvrette ?
>
> F. Il fault dire la verité, que ce traittement me fasche bien, mais si n'ay-je point voulu pour cela me departir du conseil que ma mere m'ha donné avant que mourir.[303]

En dépit de la naïveté de la Fille et de son respect de la vertu, il est frappant de voir que c'est bien à son plaisir sexuel qu'elle pense quand elle doit évoquer non seulement l'absence de son mari, mais leur mariage. Si elle a choisi de ne pas remédier à son insatisfaction par l'adultère pour ne pas faillir à l'éducation vertueuse donnée par sa mère décédée, la Fille est toutefois très attentive à la question des relations charnelles entre époux. La Mère, elle, se montre encore plus explicite sur la question, du fait de son expérience, en évoquant la masturbation comme remède insuffisant à la frustration. Sur ce point, elle amorce une

[303] *Ibid*., p. 21-22.

réflexion qui ne sera reprise qu'à la fin du dialogue, quand elle devra expliciter la nature des relations entre la dame et son serviteur : elle considère que la volupté prise avec le mari est nécessairement peu satisfaisante. Le mariage comme espace de volupté est dès lors disqualifié et cet échange permet d'introduire, d'une façon assez crue, la portée subversive du discours, tout en préparant, de manière progressive, le renversement des valeurs liées à l'adultère à partir d'une déconsidération de la relation conjugale.

Ainsi, la Mère n'ouvre pas son enseignement sur l'adultère ni même sur le service amoureux[304] : elle expose sa doctrine de manière progressive, des plaisirs sociaux vers les plaisirs charnels. Si l'indignation face à l'absence de volupté conjugale justifie la transmission de son savoir – il s'agit de sauver la Fille de remords futurs en lui montrant comment concilier plaisirs et honneur –, elle est ensuite mise de côté et ne réapparaît que tardivement dans le dialogue, après les récréations sociales, la bonne gouvernance du logis pour ne pas éveiller les soupçons du mari et le service amoureux. La progression est inattendue pour la Fille qui ne cesse d'exprimer sa surprise face au discours tenu par la Mère, qui repose cependant sur une logique du public vers le privé, de ce qui est apparent vers ce que l'on cache. Les récréations ne sont qu'un prélude à l'amour[305], puis à la volupté. La Mère s'empare de cette question seulement quand elle en sent l'opportunité et après avoir donné sa définition de l'honneur :

> Hô, ne dites pas cela, ma fille, mais croyez moy qu'il peult advenir de grands inconveniens par les mauvaises langues aux dames quelques vertueuses qu'elles soyent : Car vous debvez entendre que l'honneur ne consiste pas principalement a sçavoir si le fait est arrivé ou non : mais en l'opinion, et de croire qu'il sera advenu, ou de croire le contraire. Et ce, d'autant que l'honneur n'est fondé en autre chose si non en la reputation et opinion parmy le monde […].[306]

---

304 *Ibid.*, p. 16 : « Fille. Quelle sorte de plaisirs devons nous cercher ? – Mère. Ceulx qui ont accoustumé estre plus agreables aux jeunes dames : comme se trouver souvent aux fêtes, festins, estre bien parées, parfumées, avoir tousjours quelque façon nouvelle d'accoustremens, se faire estimer belles et sages tout ensemble, veoir faire mascarades, et faire porter faveurs pour l'amour d'elles, et autres semblables passetemps honnestes, qui donnent contentement aux dames jeunes et belles comme vous estes. – Fille. O ho, vous me faittes bien esbahie : car j'avois tousjours oy dire que telles choses sont plutost peché qu'autrement. »

305 C'est ce que la Mère révèle à la fin du discours, en dévoilant l'intentionnalité de son entreprise progressive : « Les festes, festins, bancquets, mascarades, comoedies, asemblées, les voyages des champs, et tous autres tels passetemps sans l'amour sont froids comme glace et de bien meigre plaisir : Mais avec l'amour, sont de telle consolation et contentement, et en revient tant d'aize et de douceur, que je ne cuide pas qu'on puisse jamais vieillir parmy cela […]. » (*ibid.*, p. 97).

306 *Ibid.*, p. 65.

L'honneur, d'après la Mère, est une question qui relève de l'apparence, de l'image qui est renvoyée dans la société et qui est soumise à autrui. C'est le regard de l'autre qui permet de qualifier une personne d'honnête, quelle que soit la réalité de ses actions. Comme pour les dames galantes chez Brantôme, l'honneur est un concept souple pour la Mère : en rejetant les jugements d'immoralité du côté des médisants, elle tente de laver les comportements féminins qui ne satisfont pas aux impératifs sociaux de toute accusation. Le discours de la Mère rejoint ici les débats qui animent *L'Heptaméron*, qu'il s'agisse des conseils de discrétion de Parlamente aux dames qui ont un ami ou des accusations d'hypocrisie d'Hircan, Guebron et Saffredent qui considèrent que l'honneur n'est, chez les femmes, qu'une apparence. En ce sens, la Mère concilie les deux opinions : comme Parlamente, elle incite à la discrétion, tout en donnant raison aux devisants puisque ce qui animent les femmes, c'est bien le plaisir.

La question de l'honneur est réactivée et précisée lorsque la Fille se demande en quoi consistent les faveurs qu'une dame doit accorder à son ami :

> F. Ma mere, vous en avez parlé assez amplement, car a grand peine s'en pourroit il trouver une qui eust la moitié des parties que vous dites : mais je vouldrois sçavoir une chose : De quelle sorte doibvent estre les faveurs que la damoiselle doibt faire a son amy, lors que les occasions s'en presenteront, et jusques ou luy doibt elle permettre, pour le recompenser de son amitié gardant toutesfois tousjours son honneur ?
>
> M. Vous parlez bien comme une jeune femme et peu experimentée que vous estes : qu'entendez vous par son honneur, pauvrette ?
>
> F. Comment ? ne m'avez-vous dit, que l'honneur est la premiere chose qu'une femme doibt garder ?
>
> M. Ouy bien a l'endroit de tous les autres : Mais avec celuy qu'on aime, il se fault esvertuer de se trouver avecques luy en lieux secrets toutes les fois qu'on en aura les moyens.
>
> F. Et puis quand on se trouve en tels lieux, que fault il faire ?
>
> M. Qu'il fault faire ? il fault enfiler des perles : Par ma foy, ma mie, je vous trouve plus sotte et neufve que je n'eusse pensé. Je vous dis que quand ils se trouveront ensemble, ils se doibvent unir et joindre ensemble de cœur et de corps et de pensée, sans aucune fainte ou dissimulation.[307]

L'échange savoureux entre les deux femmes révèle un malentendu à propos de la question d'honneur et souligne la naïveté de la Fille qui non seulement semble connaître bien de choses des relations sociales et amoureuses, mais qui surtout n'a pas compris le but de la

[307] *Ibid*., p. 91-92.

Mère malgré ses réflexions sur la sexualité ou sa conception particulière de l'honneur. Au-delà du caractère plaisant de l'échange, cet extrait met en évidence le caractère réversible de la notion d'honneur. La reprise, par la Mère, des mots de la Fille (« son honneur », « que fault il faire ») ainsi que l'enchaînement de questions se substituant aux réponses signifient le malentendu et la perplexité : perplexité de la Mère abasourdie par la naïveté de la Fille et perplexité de la Fille qui doute de ce qu'elle a compris de l'enseignement de la Mère. Il faut dire que la Mère complexifie la notion d'honneur en jouant sur l'apparence et la franchise, ce que l'on doit cacher et ce que l'on peut révéler. L'ensemble du système exposé précédemment dans son discours veillait à ce que la femme ne puisse être sujet de médisances. Or, la Fille n'a pas compris dans la définition de l'honneur donnée par son interlocutrice l'idée fondamentale du double jeu et de la différence entre ce qu'on laisse percevoir de soi et ce que l'on fait vraiment. Le système de la Mère repose en effet sur l'idée que rien ne contrevient à l'honneur tant que c'est fait par amour pour son ami, et la dame a même le devoir de ne pas user d'hypocrisie envers lui. Cependant, dans sa réponse à la Fille, transparaît une aporie de son discours : le comportement voluptueux d'une dame amoureuse ne peut être qualifié ni par l'honneur ni par le déshonneur. La Mère propose un système relationnel double, où se côtoient en parallèle les relations sociales, seul espace où l'honneur a un sens et seul espace où il est nécessaire d'user de dissimulation, et les relations amoureuses, espace où la notion d'honneur n'existe pas et où la vérité des cœurs et des corps se découvrent. Le discours de la Mère rejoint ici celui qui domine les *Contes amoureux*, d'autant plus que le renversement de la notion d'honneur qu'elle propose repose également sur les mariages disconvenants.

À la Fille qui s'inquiète de déshonorer son mari si elle suit ses préceptes, la Mère oppose deux arguments. Le premier reprend sa définition de l'honneur et ne fait que la transposer, cette fois, au mari : l'honneur de celui-ci ne peut être entaché si son épouse ne lui donne aucun soupçon d'adultère. Le second argument est celui esquissé au début du dialogue : une femme ne peut pas prendre de plaisir dans son mariage puisque celui-ci est un mariage « à crédit », c'est-à-dire un mariage arrangé qui unit deux personnes que tout oppose. La Mère a une vision réductrice de l'union conjugale : elle exclut toute amitié entre les époux, toute possibilité d'amour et de plaisir, contrairement à une Parlamente, par

exemple, qui définit différemment le plaisir conjugal, ou au troisième conte de Jeanne Flore, qui laisse entrevoir, grâce aux personnages des voisines, des mariages heureux et sources de contentement. La Mère ne cherche pas à changer le système des mariages disconvenants puisque l'adultère est une solution satisfaisante pour pallier le déplaisir qui en découle. Elle ne cache pas qu'il s'agit bien d'un péché, lorsque la Fille le lui fait remarquer, mais c'est selon elle un petit péché comparé à ceux qui guettent une épouse frustrée. Dans sa reprise de la casuistique du moindre mal, la Mère reconnaît une faille dans un système qui, en rejetant l'amour par-delà la notion d'honneur, formulait un idéal, en même temps que son éloge final d'amour semble placer ce sentiment au-dessus de tout. La subversion du dialogue ne repose pas tant sur l'incitation à l'adultère que sur un retournement permanent des valeurs et sur l'instabilité des notions régissant les impératifs conjugaux et sociaux. En ce sens, l'*Instruction* se rapproche de l'*Heptaméron*, puisque Marie de Romieu ne cesse de souligner la difficulté pour une femme à concilier plaisirs et honneur, et la difficulté de donner à l'honneur un sens stable et universel.

Montaigne : le refus de la volupté conjugale

Comme dans le dialogue de Marie de Romieu, c'est l'angoisse de la vieillesse qui fournit à Montaigne une réflexion sur la volupté féminine dans l'essai « Sur des vers de Virgile ». L'essayiste offre au plaisir et à l'honneur féminins une place particulièrement stimulante, dans la mesure où il propose un point de vue différent de ceux émis dans les textes analysés précédemment. L'essai interroge la question du plaisir et les rapports entre hommes et femmes, à partir d'un constat subjectif, celui de la vieillesse et de la maladie. C'est là que réside la grande différence avec les textes précédents : Montaigne parle d'expérience, de l'intérieur. Il ne s'agit pas comme dans *L'Heptaméron* de confronter une pluralité de récits ou d'opinions ni comme chez Brantôme d'observer les agissements de la Cour et d'en tirer une matière ludique. Montaigne est « [luy]-mesme la matiere de [s]on livre[308] » et c'est ce qui donne à sa réflexion sur le mariage, l'amour et la volupté un caractère inattendu et singulier dans l'ensemble de nos textes. Au début de l'essai, Montaigne constate que la vieillesse et la maladie le tirent vers l'austérité et la sagesse. Souhaitant

[308] *Essais*, p. 27.

échapper à un excès de sagesse, il tente de s'emparer de toutes les sources de plaisir à sa portée en soulignant un paradoxe : le plaisir appartient à la jeunesse, la mesure à la vieillesse, alors que ce devrait être l'inverse. « C'est à nous, à resver et baguenauder, et à la jeunesse à se tenir sur la reputation et sur le bon bout[309] », écrit-il. Montaigne envisage le plaisir comme un mouvement, une énergie vitale, une lutte pour soi-même contre la mort et la décrépitude. Cet essai est un espace imaginaire qui ouvre la possibilité de la volupté par le souvenir de lectures érotiques ; c'est également un espace intime qui permet de résoudre, ou plutôt de renverser, le paradoxe. En se demandant pourquoi la mise en mots de l'acte sexuel pose un problème de convenance, il évoque un extrait du chant VIII de l'*Énéide*, les fameux « vers de Virgile » qui donnent son titre à l'essai, dans lesquels sont représentés les amours de Vénus et de Vulcain : « Venus n'est pas si belle toute nue, et vive, et haletante, comme elle est icy chez Virgile. […] Ce que j'y trouve à considerer, c'est qu'il la peinct un peu bien esmeue pour une Venus maritale[310]. » Le point de départ de la rêverie voluptueuse est la représentation de la volupté féminine sous les traits de Vénus. Si l'évocation poétique excite la chair et l'imagination de Montaigne, si c'est la vision du plaisir de la femme qui suscite son intérêt et son désir, le fait que la volupté prenne place dans l'espace conjugal gêne l'auteur pour qui le mariage n'est pas le lieu de la volupté. Sur ce point, Montaigne rejoint les théologiens comme Thomas ou Augustin et, en partie, nous l'avons vu dans le cadre de la hiérarchie des plaisirs, la pensée d'une Parlamente. Montaigne ne refuse pas au mariage le plaisir, mais il lui refuse la dimension sensuelle, estimant que d'autres plaisirs que ceux de la chair reviennent au mariage. Sa pensée est ici très proche de celle de Parlamente, notamment lorsqu'il dénonce le caractère égoïste du mariage : « On ne se marie pas pour soy[311] » dit Montaigne, « que nulle de vous ait envie de se marier pour son plaisir[312] » avertissait Parlamente. Montaigne compare la volupté conjugale à une perversion morale, l'inceste, et appuie ses propos sur des arguments médicaux : le mariage vise avant tout à des enjeux qui dépassent l'intérêt personnel et qui sont « bien loing, pardelà nous[313] », à savoir la postérité. L'argument avancé est exactement le même que celui des médecins, mais Montaigne ne

309 *Ibid*., p. 884.
310 *Ibid*., p. 891.
311 *Ibid*.
312 *Heptaméron*, p. 397.
313 *Essais*, p. 891.

prend pas en compte les théories séministes qui justifient le plaisir, féminin et masculin, dans le mariage et qui en revendiquent la nécessité, mais s'appuie plutôt sur Aristote, qui, contrairement à Hippocrate et Galien, ne reconnaissait pas la nécessité de la volupté féminine dans la génération. Il occulte tout un pan des théories médicales contemporaines, préférant asseoir sa démonstration sur des arguments médicaux justifiant la dégénérescence de la semence et la stérilité en raison d'un excès de volupté :

> […] Il faut (dit Aristote) toucher sa femme prudemment et severement, de peur qu'en la chatouillant trop lascivement, le plaisir ne la face sortir hors des gons de raison. Ce qu'il dit pour la conscience, les medecins le disent pour la santé. Qu'un plaisir excessivement chaud, voluptueux, et assidu, altere la semence, et empesche la conception.[314]

Les arguments médicaux avancés, que l'on retrouve chez Liébault, Paré et Ferrand, concernent cependant chez ces médecins non pas les femmes, mais les hommes. Montaigne assimile les affections des uns aux autres, afin de montrer que la volupté, relevant de la passion, risque de troubler le nécessaire équilibre d'un mariage.

Montaigne se distingue cependant de Parlamente dans l'usage du lexique. Il emploie confusément amour et volupté pour désigner la même chose, c'est-à-dire une relation passionnée qui implique du plaisir pris dans les relations charnelles :

> Le mariage a pour sa part, l'utilité, la justice, l'honneur, et la constance : un plaisir plat, mais plus universel. L'amour se fonde au seul plaisir : et l'a de vray plus chatouilleux, plus vif, et plus aigu : un plaisir attizé par la difficulté : il y faut de la piqueure et de la cuison : Ce n'est plus amour, s'il est sans fleches et sans feu.[315]

Clairement opposé au mariage, l'amour est ici associé au plaisir voluptueux, c'est même à lui uniquement qu'est réservé le plaisir, le mariage se fondant sur d'autres valeurs. Parlamente, elle, réserve *amour* à des relations d'affection soit dans le cadre du mariage, soit dans celui du service amoureux et qui n'ont pas besoin de volupté. Pour évoquer celle-ci, elle emploie majoritairement le mot *plaisir* et réserve *contentement*, nous l'avons vu, aux plaisirs du mariage, ceux que Montaigne qualifie de « plats ». Si le vocabulaire diverge, Montaigne et Parlamente font tous deux la distinction entre la relation qui relève d'*agapè*, et qui est associée aussi bien au mariage qu'à l'amitié, celle-ci fût-elle amoureuse comme dans *L'Heptaméron*, et celle qui relève d'*eros* et qui est associée à la volupté :

---

[314] *Ibid*., p. 891-892.
[315] *Ibid.*, p. 896.

> Un bon mariage, s'il en est, refuse la compagnie et conditions de l'amour : il tasche à représenter celles de l'amitié. C'est une douce société de vie, pleine de constance, de fiance, et d'un nombre infiny d'utiles et solides offices, obligations mutuelles : Aucune femme qui en savoure le goust,
>
> *optato quam iunxit lumine taeda*,
>
> ne voudroit tenir lieu de maistresse à son mary.[316]

Il est frappant de voir à quel point cette affirmation est proche de la pensée de Parlamente pour ce qui est de l'amour conjugal. Pourtant, c'est bien le mot amour qui permet de mesurer l'écart entre le mariage et la volupté, contrairement à l'usage qu'en fait la devisante. Montaigne fait cependant apparaître ici un plaisir de la relation conjugale, souligné par l'image de la saveur : en préférant l'image au mot, l'essayiste semble vouloir signifier la particularité de ce plaisir, que le terme *plaisir* lui-même, trop connoté, n'est pas capable de rendre et qu'il ne peut donc utiliser. L'amitié conjugale apporte ainsi une satisfaction à l'épouse, dans l'honneur même que le statut lui confère puisqu'elle refuse celui de « maîtresse »[317].

Un autre point, plus important, oppose le discours de Parlamente à celui de Montaigne et nous permet d'envisager la question de l'honneur féminin dans le cadre de la volupté. Il s'agit de la réalisation de celle-ci en dehors du mariage. Pour Parlamente, qui a à cœur avant tout la défense de l'honneur féminin, la justification de la volupté en dehors du mariage n'est pas envisageable, alors même que la volupté entre époux reste possible, mais uniquement lorsque l'affection réciproque et le respect mutuel sont satisfaits. Montaigne, lui, confine la volupté à l'extérieur du mariage, y compris pour les femmes. C'est là que se niche la singularité de son discours : non pas dans sa conception du mariage, largement

316 *Ibid*., p. 893.

317 L'idée d'un plaisir mesuré dans le mariage est évoqué par Montaigne dans l'essai I, 29, « De la modération ». Il y expose sa conception du mariage, comme dans l'essai III, 5, mais explicite d'avantage le type de plaisir qu'on peut en tirer : « Je veux donc de leur part apprendre cecy aux maris, s'il s'en trouve encore qui y soient trop acharnez : c'est que les plaisirs mesmes qu'ils ont à l'accointance de leurs femmes, sont reprouvez si la moderation n'y est observée : et qu'il y a dequoy faillir en licence et desbordement en ce subject là, comme en subject illegitime. Ces encheriments deshontez, que la chaleur premiere nous suggere en ce jeu, sont non indecemment seulement, mais dommageablement employez envers noz femmes. C'est une religieuse liaison et devote que le mariage : voylà pourquoy le plaisir qu'on en tire, ce doit estre un plaisir retenu, serieux et meslé à quelque severité : ce doit estre volupté aucunement prudente et conscientieuse. » (*ibid.*, p. 204-205). Il faut noter cependant que dans cet essai, c'est le plaisir masculin qui est envisagé, celui de la femme n'est évoqué qu'allusivement. Au contraire, le passage étudié dans l'essai III, 5 pose la question du plaisir de l'épouse et formule un plaisir différent de celui de l'époux : si celui-ci goûte à une volupté modérée, sa femme goûte à un contentement de l'affection et du respect mutuels.

consensuelle pour son époque, mais dans l'espace qu'il offre au plaisir féminin en dehors du mariage. Cette posture ne fait écho ni à la volupté nécessairement adultère des *Contes amoureux* en raison d'un mariage inconvenant, ni aux différents discours en faveur de la volupté des épouses dans *L'Heptaméron* ou les *Nouvelles Récréations*, ni même à la volupté adultère ludique et qui ne fait que s'ajouter à celle qui est conjugale chez Brantôme.

Si Montaigne refuse la volupté dans le mariage, il la reconnaît et même l'encourage en dehors, sans que cela ne vienne pour autant entacher l'honneur féminin, qui est, dès lors, sujet à débat et réévalué. Montaigne s'appuie pour cela sur le caractère paradoxal de l'impératif d'honnêteté qui est demandé aux femmes : les hommes veulent qu'elles protègent leur honneur tout en évoluant dans un monde qui ne fait que les inciter à la volupté. Comme dans la nouvelle 90 des *Nouvelles Récréations*, Montaigne souligne la quasi-impossibilité de pouvoir résister au désir et au plaisir pour une femme, dans la mesure où même les hommes n'y parviennent pas :

> Ceux mesme d'entre nous, qui ont essayé d'en venir à bout, ont assez avoué, quelle difficulté, ou plustost impossibilité il y avoit, usant de remedes materiels, à mater, affoiblir et refroidir le corps. Nous au contraire, les voulons saines, vigoreuses, en bon point, bien nourries, et chastes ensemble : c'est à dire, et chaudes et froides.[318]

Montaigne souligne la pression paradoxale exercée par les hommes sur les femmes, en même temps qu'il avoue la faiblesse de son sexe à résister au désir. Cette différence entre les hommes et les femmes, sociale mais aussi essentielle, car l'auteur insiste sur le naturel voluptueux des femmes, structure l'ensemble de l'essai par une opposition entre les pronoms personnels « nous » et « elles ». C'est à une relecture de la « Querelle des femmes » que se livre ainsi Montaigne en soulignant, malicieusement, qu' « [i]l y a naturellement de la brigue et riotte entre elles et nous[319] », mais une relecture qui exclut la question de l'éducation pour se consacrer à celle de la chair. Si l'argument essentialiste est retenu, Montaigne ne cherche pas à condamner la volupté féminine, mais, au contraire, à lui donner sa place dans un ordre du monde qu'il reconstruit et où la sexualité n'est plus honteuse. C'est à ce titre qu'il évoque sa propre sexualité : si l'honneur conventionnel des femmes réside dans l'absence de volupté et dans une chasteté que Montaigne juge le plus souvent feinte, celui des hommes sur le sujet

[318] *Ibid.*, p. 897-898.
[319] *Ibid.*, p. 896.

consiste à ne pas parler des choses honteuses. Montaigne déroge ainsi à ces deux règles, non sans plaisir.

Dès lors, le discours de Montaigne sur la volupté féminine prend une portée plus universelle que dans les autres textes que nous avons étudiés jusqu'ici. Comme en témoigne le passage suivant, Montaigne n'explicite à aucun moment le fait que les femmes doivent délaisser leur mari et prendre des amants pour assouvir leurs désirs :

> La libéralité des dames est trop profuse au mariage, et esmousse la poincte de l'affection et du désir. Pour fuir à cet inconvénient, voyez la peine qu'y prennent en leurs lois Lycurgus et Platon. Les femmes n'ont pas tort du tout, quand elles refusent les règles de vie, qui sont introduites au monde : d'autant que ce sont les hommes qui les ont faictes sans elles.[320]

L'asyndète entre les deux premières phrases et la troisième crée l'espace implicite de la volupté. Dans un premier temps, Montaigne dénonce le plaisir pris dans le mariage, mais l'évocation du refus des règles masculines par les femmes, c'est-à-dire l'impératif de chasteté, les autorise, implicitement, à chercher leur plaisir en dehors du mariage. Point d'évocation cependant de la notion d'adultère ou même de l'idée d'ami ou d'amant : la posture de Montaigne dépasse l'institution du mariage, y compris dans les relations adultères qu'elle implique, pour rejoindre une universalité de la volupté, comme l'a souligné Pierre Leschemelle : « Sorti du mariage, il reconnaît volontiers l'égalité des deux sexes[321]. » En ce sens, réfléchir au plaisir, c'est réfléchir sur soi, même quand il s'agit du plaisir féminin. Ce que propose ainsi Montaigne, ce ne sont pas des règles morales à la volupté, mais une éthique qui repose sur l'échange avec l'autre. C'est ainsi que peut se lire l'extrait où il évoque la nécessité qu'il ressent à jouir d'une femme qui l'aime et qu'il aime : « J'ay horreur d'imaginer mien, un corps privé d'affection. […] Je dis pareillement, qu'on ayme un corps sans ame, quand on ayme un corps sans consentement, et sans son desir[322]. » La volonté et le désir de l'autre participent voire conditionnent le plaisir reçu : en prenant en compte le consentement d'autrui – de la dame ici en l'occurrence, mais il faut noter la valeur gnomique de la phrase de Montaigne – l'auteur fait de la volupté non plus un plaisir égoïste, mais un plaisir partagé qui appelle la réciprocité et la communion[323]. Si Montaigne considère alors

---

320 *Ibid*.

321 « Montaigne, misogyne et féministe », *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, VII, 5-6, 1986, p. 41-57.

322 *Essais*, p. 925.

323 Les poètes masculins qui évoquent la volupté féminine dans le cadre du service amoureux tiennent un

que « les limites de l'honneur ne sont pas retranchez du tout si court », c'est pour permettre entre l'homme et la femme un espace de rencontre et de volupté commune, qui puisse, pour un temps, suspendre « la brigue et riotte ».

La redéfinition de l'honneur ouvre la réflexion sur la volupté féminine vers d'autres cadres en lien avec le mariage, à savoir le service amoureux et l'adultère. En effet, si quelques voix, majoritairement féminines, affirment la nécessité de la volupté féminine, la question est à ce point nouvelle et étrange, qu'elle semble plus facilement réalisable à l'extérieur du mariage, ou du moins, dans un de ses prolongements. La relation en dehors du mariage, ou plutôt à ses côtés, apparaît alors comme une nécessité à l'insatisfaction féminine – l'adultère – ou comme le prolongement naturel, le complément du mariage – le service amoureux.

discours semblable. Cf. *infra*, chapitre 3, p. 284 *et sq*.

CHAPITRE 2
LA VOLUPTÉ FÉMININE EN DEHORS DU MARIAGE

I. Plaisirs féminins de l'adultère

En posant la question du droit de l'épouse à la volupté, certains textes donnent au plaisir féminin une place jusqu'alors, sinon ignorée, du moins méprisée et interrogent les limites de l'espace conjugal. L'adultère n'est plus le signe d'une nature féminine vicieuse, mais la réparation possible d'une spoliation. Seul motif littéraire qui permet dans la littérature misogyne d'évoquer, quoique allusivement, le plaisir féminin, l'adultère répond-il toujours, dans le cadre de textes où dialoguent voix féminines et voix masculines, aux mêmes *topoi* ? Le plaisir féminin adultère est-il nécessairement condamné et n'est-il qu'un prétexte pour explorer d'autres types de relations, exclusivement masculines comme l'a analysé Maurice Daumas ? Fait-il sens en dehors de la condamnation morale ? Dans cette perspective, *L'Heptaméron* et *Les Angoisses douloureuses* proposent des perspectives tout à fait stimulantes en donnant à la volupté une épaisseur et une dimension nouvelle et en déplaçant le sujet du récit de l'adultère vers le plaisir féminin. Ce sujet n'est jamais formulé en termes explicites – sauf pour ce qui est de l'évocation et de la formulation du plaisir et / ou du désir, ce qui constitue un de nos critères dans l'élaboration du corpus – mais apparaît dans un système d'échos, de parallèles et de mises en perspective des voix et des discours au sein d'une même œuvre. La volupté adultère n'est donc plus la nécessaire conséquence d'une nature féminine lascive dans un discours misogyne : elle acquiert une place, une fonction dans le cadre du récit et dans la poétique de l'œuvre.

A. Plaisirs adultères dans *L'Heptaméron* : ruses féminines, ruses du texte

Il y a, dans *L'Heptaméron*, plus de nouvelles consacrées à l'adultère masculin qu'à l'adultère féminin. Parmi ces dernières, la plupart accordent une place significative au plaisir de l'épouse trompant son mari, que ce soit dans le conte ou dans le devis qui suit. En effet,

bien souvent les devis éclairent les nouvelles et les échanges entre devisants, infléchissent non seulement le sens des nouvelles, mais modulent également, grâce à la polyphonie des voix, le motif de la volupté adultère. Dans *L'Heptaméron*, ce n'est pas tant ce qui est dit qui importe mais ce qui est dit autour. Cela fonctionne pour le rapport entre contes et devis, mais également, au sein du conte, dans la formulation du plaisir. Nous l'avons vu, la formulation explicite est un de nos critères d'élaboration du corpus. Cependant, pour analyser le plaisir féminin adultère dans *L'Heptaméron*, il faut prendre en compte une particularité du style de Marguerite de Navarre, l'art de l'allusion, brièvement analysé par Simone Perrier[324]. Le plaisir est en effet souvent évoqué en transparence, dans une narration qui tend au contraire à le dissimuler – à l'image des femmes adultères dissimulant leurs actions – et dans des devis qui le révèlent, mais en l'orientant, selon qu'il vient servir ou non des arguments féminins ou masculins, dans une guerre des sexes très appuyée[325]. L'intention de Marguerite de Navarre dépasse cependant le simple cadre de cette opposition entre devisants : il n'y a pas un regard unique porté sur le plaisir adultère, mais un faisceau d'interprétations, qui, loin d'enfermer le plaisir de la femme adultère dans une condamnation morale, ouvre de nouvelles perspectives et points de vue sur cette question. C'est en ce sens que nous parlerons de « ruse du texte », en nous appuyant sur ce que Michel Jeanneret entend par ruse à propos des textes de Marguerite et de ses contemporains, dans son article « Le récit modulaire et la crise de l'interprétation. À propos de *L'Heptaméron* » : « Leur ruse est de montrer que la dichotomie sérieux / non-sérieux ne fonctionne pas, que le jeu et la morale, l'agrément de l'histoire patente et la promesse de valeurs latentes ne s'excluent pas[326]. » Enrichie par des ruses internes aux récits (dissimulations, stratagèmes élaborés par les femmes) qui se révèlent source de plaisir, cette notion de ruse du texte, qui rend compte de l'ambivalence riche et complexe de *L'Heptaméron*, est rendue possible par la polyphonie des voix. En refusant d'enfermer les propos des devisants dans une vérité absolue, nous pouvons dire, avec Gérard Defaux, que Marguerite rejette « tous les clichés, tous les préjugés sexistes, toutes les idées

[324] « Des " choses qui sont si plaisantes à la chair " : l'art de l'allusion dans l'*Heptaméron* », *Marguerite de Navarre 1492-1992*, Nicole Cazauran et James Dauphiné (dir.), Mont-de-Marsan, Éd. Interuniversitaires, 1995, p. 527-536.

[325] Gérard Defaux a mis en évidence les enjeux de cette guerre des sexes dans *L'Heptaméron* à partir d'une analyse de la première journée dans « Marguerite de Navarre et la guerre des sexes », *French Forum*, XXIV, 1999, p. 133-161.

[326] *Le Défi des signes*, éd. cit., p. 67.

reçues […] [qui sont] proprement déconstruits par l'enchaînement concerté des histoires et leur *dispositio* d'ensemble[327] ».

Huit nouvelles sur les treize consacrées à l'adultère féminin forment notre corpus : les nouvelles 1, 15, 26, 43, 49, 60, 61 et 70. Chacune de ces nouvelles met en scène une ou plusieurs ruses servant le plaisir des femmes adultères et rendent compte, par les ruses du textes, les jeux d'allusions et d'échos avec les devisants, de la complexité et de l'ambiguïté du statut du plaisir féminin dans *L'Heptaméron*. Nous avons exclu de notre analyse la nouvelle 3 que nous avons déjà étudiée dans le premier chapitre de cette partie, car elle nous paraît d'avantage interroger le plaisir conjugal que celui de l'adultère.

a. La ruse de la fausse pudeur : nouvelles 1 et 70

La façon dont est traitée la volupté féminine adultère dans la première nouvelle pourrait laisser présager un ensemble peu favorable à la question, ou du moins en parfaite concordance avec l'évocation traditionnelle. Cette nouvelle en effet, de par sa place dans le recueil, pourrait jouer le rôle d'œuvre programmatique pour l'ensemble des journées. Moteur néfaste du récit, origine d'une succession d'événements tragiques et funestes, la volupté féminine – évoquée sous les termes de *plaisir*, *follie* et *péché* – s'inscrit dans une visée morale qui semble fermer toute perspective plus complexe sur sa place dans l'adultère féminin. Dès le début de la nouvelle, le portrait de l'héroïne ne laisse aucun doute sur sa moralité, puisqu'elle est décrite comme « plus belle que vertueuse[328] », sa « beauté et légèreté[329] » étant les deux raisons qui ont incité son premier amant, l'évêque, à la courtiser. Cette dame, en effet, entretient deux relations adultères, l'une avec un évêque « pour son profit[330] » et l'autre avec un gentilhomme nommé du Mesnil, « pour son plaisir[331] ». Cette première indication, très concrète, sur la situation adultère de l'épouse, est le signe d'une variation du schéma narratif traditionnel de la femme lascive par laquelle les malheurs arrivent. En effet, l'adultère n'est pas ici nécessairement associé à la luxure, puisqu'une même situation de relation hors mariage repose sur des motivations distinctes, l'argent et le

[327] Art. cit., p. 156.
[328] *Heptaméron*, p. 68.
[329] *Ibid*.
[330] *Ibid*., p. 69.
[331] *Ibid.*

plaisir, associées aux péchés de concupiscence et de luxure. L'adultère ne suppose donc pas forcément une relation voluptueuse. Entre l'évêque et la dame, point d'amour ni même de liberté : la dame apparaît prisonnière des assiduités de l'évêque, prisonnière de son appât du gain, prisonnière même des désirs de son mari qui la pousse à entretenir des relations sociales avec l'homme d'église : « Or vesquit longuement cest evesque avec ceste malheureuse femme, laquelle luy obeissoit plus par avarice, que par amour, et aussi que son mary la sollicitoit de l'entretenir[332]. » Dans cette première relation adultère, le péché n'est pas tant celui de luxure que celui d'avarice. Les titres-sommaires proposés par Adrien de Thou et par Gruget insistent sur cette opposition entre profit et plaisir : « La femme d'un Procureur, après avoir été fort sollicitée de l'Evesque de Sées, le print pour son profit et, non plus contente de luy que de son mary, trouva façon d'avoir pour son plaisir le filz du Lieutenant-Général d'Alençon, qu'elle feit quelque tems après misérablement massacrer par son mary, lequel depuis, non obstant qu'il eut obtenu rémission de ce meurtre, fut envoyé aus galères avec un Invocateur nommé Galery, et le tout par la méchanceté de sa femme[333] » (Thou) et « Une femme d'Alençon avoit deux amis, l'un pour le plaisir, l'autre pour le profit : elle feit tuer celuy des deux, qui premier s'en apperceut, dont elle impetra remission pour elle et son mary fugitif, lequel depuis pour sauver quelque argent, s'adressa à un Necromancien, et fut leur entreprinse descouverte, et punie[334] » (Gruget). Le double adultère rend compte de deux plaisirs : celui du profit et celui de la volupté, l'un étant d'abord celui du mari, relayé par l'épouse, l'autre n'appartenant qu'à l'épouse. Le titre d'Adrien de Thou insiste sur l'absence de contentement sexuel aussi bien dans la relation avec l'évêque que dans celle avec l'époux, élément qui n'apparaît pas dans la nouvelle.

La seconde relation vient réparer le mariage frustrant et le premier adultère insatisfaisant sur le plan amoureux et sexuel. Il n'est plus question pour la dame d'être uniquement soumise à l'évêque comme à la cupidité de son mari, mais de vivre « librement[335] » sa passion avec du Mesnil. Cette double relation repose, comme il est de coutume dans les récits d'adultère, sur un principe de dissimulation, qui est double ici,

---

332 *Ibid*., p. 68-69.
333 *L'Heptaméron*, éd. Michel François, Paris, Classiques Garnier, 2005, p. 11.
334 *Heptaméron*, p. 68.
335 *Ibid*., p. 69.

puisqu'il s'agit pour la dame de cacher à la fois sa double relation à son époux et de cacher chacun de ses deux amants à l'autre, plus particulièrement la nature véritable de la relation avec l'évêque au gentilhomme. C'est la découverte par du Mesnil de la relation avec l'évêque qui fait basculer le récit. La volupté est sacrifiée, non pas tant à l'honneur – la réputation de la dame, dès les premières lignes de la nouvelle, n'est plus à faire – mais à l'avarice. Pour protéger le masque social qui lui garantit une double situation, celle d'épouse et celle de femme entretenue par l'évêque, elle rend la découverte publique en renversant l'accusation contre le gentilhomme :

> Quand elle entendit que son cas estoit descouvert, et que excuse, jurement, et promesse de plus n'y retourner n'y servoient de rien, elle en feit la plainte à son evesque. Et après avoir bien consulté la matiere, vint ceste femme dire à son mary, qu'elle ne pouvoit plus demeurer en la ville d'Alençon, pource que le fils du lieutenant qu'elle avoit tant estimé de ses amis, la pourchassoit incessament de son honneur : et le pria de se tenir à Argentan, pour oster toute suspicion. Le mari qui se laissoit gouverner à elle, s'y accorda.
> Mais ils ne furent pas longuement audict Argentan, que ceste malheureuse manda à du Mesnil, qu'il estoit le plus meschant homme du monde, et qu'elle avoit bien sceu publiquement il avoit dict mal d'elle et de l'evesque, dont elle mettroit peine de l'en faire repentir. Ce jeune homme qui n'en avoit jamais parlé qu'à elle mesme, et qui craignoit d'estre mis en la malle grace de l'evesque, s'en alla à Argentan avec deux de ses serviteurs.[336]

La malice de la dame consiste à avoir recours à la pudeur faussement outragée. On retrouve ici le motif biblique de la femme de Putiphar (Gen 39, 7-19), qui, devant le refus de Joseph de céder à ses avances, renverse la situation en l'accusant de tentative de viol. Le motif est ici biaisé, puisque ce n'est pas le refus du gentilhomme qui motive la plainte de la dame, mais la découverte de son inconstance. Elle prend l'initiative de révéler la nature de sa relation avec le gentilhomme, mais en inversant le rapport de désir : afin de préserver son honneur tout en anticipant une possible révélation de ce que sait du Mesnil à son sujet, elle se présente comme la victime des outrages du gentilhomme. En prenant le risque de travestir la vérité, elle fait d'une découverte privée – la prise de conscience du gentilhomme – une révélation publique qui s'inscrit dans une stratégie visant à préserver les liens sociaux qui lui sont nécessaires, son mari et l'évêque, et à évincer ce qui peut se révéler potentiellement dangereux, le gentilhomme. En ce sens, la volupté n'est pas nécessaire, elle appartient au superficiel et à l'espace privé. Alors même que la dame est dès le début considérée comme légère et peu vertueuse, ce qui induirait une nature lascive, son penchant au plaisir ne semble

[336] *Ibid*., p. 70.

pas, paradoxalement, lié à sa nature, puisqu'elle est capable de s'en défaire. S'inscrit en creux un autre plaisir dans l'adultère, celui de la ruse. L'adultère avec l'évêque était déjà une forme de ruse puisqu'il visait à satisfaire la cupidité de la dame, et à travers elle, celle de son époux. Le récit de la réaction de l'épouse en apprenant qu'elle est démasquée insiste sur l'organisation de stratagèmes par l'emploi de liens logiques et de locutions temporelles qui soulignent les étapes successives suivies par l'épouse pour les mener à bien. La prise en compte des destinataires de ses différents discours (la plainte au cordelier, la révélation à son époux puis la missive à Du Mesnil) montre que l'épouse joue sur plusieurs tableaux. La dame est une puissance agissante qui refuse de perdre le contrôle de la situation comme le soulignent les verbes indiquant un mouvement ou une requête (*feit*, *vint*, *pria*).

Si cette nouvelle lance le *topos* de la ruse dans l'adultère féminin et le plaisir qui peut y être pris, elle semble cependant fermer toutes perspectives positives ou du moins nouvelles sur la question du plaisir féminin dans l'adultère. Nouvelle sombre dont l'héroïne antipathique ne fait pas débat, la première nouvelle, si on la veut programmatique du recueil, laisse paraître des intentions d'auteur centrées sur une rigueur morale et des visées édifiantes. Le propos conclusif de Simontault ouvre cependant des perspectives plus légères, tant le rapprochement avec la mort cruelle de l'amant dans le récit et sa propre douleur d'amant éconduit est exagéré. Ce décalage entre le contenu du récit et la légèreté avec laquelle se tient le devis est le signe des ruses à l'œuvre dans *L'Heptaméron* et invite le lecteur à penser que les apparences sont trompeuses, dans la réalité comme dans la fiction.

La nouvelle 70 utilise également le motif de la fausse pudeur outragée, dans un contexte cependant particulier, puisque la volupté de l'adultère est ici refusée : il n'y a donc pas quête transgressive du plaisir, mais plaisir de la vengeance. Il est d'ailleurs tout à fait significatif que ce soit le seul de nos contes où l'épouse meurt et le seul qui ne prétend pas être vrai, impératif initial ici non respecté, mais qui souhaite être une nouvelle traduction de *La Châtelaine de Vergy*. Pour cette raison, mais aussi pour celle de sa longueur, Oisille refuse dans un premier temps de le raconter. Parlamente la convainc en disant que ce qui le fera nouveau, c'est le langage dans lequel il va être dit. Ce récit, comme la critique l'a bien montré, déroge ainsi à la structure du récit bref et de la nouvelle, telle qu'elle est entendue dans *L'Heptaméron*.

Est-ce à dire que les personnages et les situations qui apparaissent dans ce récit ne peuvent appartenir qu'à la fiction et ne reflètent pas la réalité des comportements humains ? La question trouve facilement sa réponse lorsqu'on envisage l'ensemble du recueil comme fiction, mais semble plus délicate au sein du récit-cadre. Elle nous permet en tout cas d'examiner les différences avec les autres contes de notre corpus, tant la question du plaisir féminin dans l'adultère est traitée différemment, tout en reprenant cependant des schémas déjà mis en place dans les contes précédents. Il faut noter en effet que le hasard de l'œuvre inachevée fait de cette nouvelle la dernière du recueil à évoquer la question du plaisir féminin. Nouvelle sur un désir adultère frustré et funeste, elle apparaît ainsi inversée sur de nombreux points par rapport aux autres, tout en réinvestissant certains des éléments présents dans les autres contes.

Il est ainsi frappant d'observer ces différences dans l'écart entre *La Châtelaine de Vergy* et *L'Heptaméron*. La finalité n'est d'abord pas la même : s'il s'agit pour l'auteur médiéval de mettre en garde contre la déloyauté et la médisance, le propos d'Oisille est de rendre compte d'« une dame belle et bien mariée, qui par faulte de vivre de ceste honneste amitié, devint plus charnelle, que les pourceaux, et plus cruelle, que les lyons[337] ». Cette intention est motivée par le devis de la nouvelle précédente où était examinée la nature de la satisfaction de l'épouse et les cas où la réciprocité amoureuse est insuffisante et mène à la luxure. Le propos d'Oisille s'insère dans l'illustration de cette situation. En effet, ce n'est pas la volupté sexuelle que cherche la duchesse dans un premier temps, mais le service amoureux, que lui refuse le gentilhomme qui aime ailleurs. C'est ce refus qui fait naître le désir sensuel, la frustration et, de ce fait, la vengeance. Dans cette perspective, il est normal que la nouvelle se focalise d'abord sur la duchesse et non sur les heureux amants comme dans le texte médiéval. Si la duchesse n'est pas présentée comme une femme de nature lascive, elle apparaît toutefois, à l'image des épouses « belle[s] et legiere[s] » des nouvelles 1 et 26 ou à celle de « si mauvais gouvernement » de la nouvelle 60, comme une femme à la vertu chancelante et marquée par la duplicité. Ainsi, « elle feignoit[338] » très bien de complaire à son époux et n'est pas « plus satisfaicte, d'estre aimée parfaictement, que de tous les

[337] *Ibid*., p. 559.
[338] *Ibid*., p. 560.

plaisirs, que le corps peult desirer[339] », pour reprendre les propos de Longarine dans le devis de la nouvelle précédente. Conformément à la dénaturation féminine dans la quête de volupté mise en évidence dans ce devis, la duchesse n'est plus une femme, mais un homme, et Gary Ferguson a bien montré comment ces caractéristiques renvoyaient à l'épouse de la nouvelle 15 et à Camille dans la nouvelle 43[340]. Cependant, si cette masculinisation apparaissait dans les devis pour les nouvelles 15 et 43, elle fait partie intégrante du portrait de la duchesse dans la nouvelle 70 :

> La Duchesse, qui n'avoit pas cueur de femme et de princesse vertueuse, ne se contentant de l'amour que son mary luy portoit, et du bon traictement qu'elle avoit de luy, regardoit souvent ce gentil-homme, qu'elle trouva tant à son gré, qu'elle l'aimoit outre raison : ce que à toute heure mettoit peine de luy faire entendre, tant par regards piteux et doux, que par souspirs et contenances passionnées : mais le gentil-homme, qui n'avoit jamais estudié qu'à la vertu, ne pouvoit cognoistre le vice en une dame, qui en avoit si peu d'occasion : tellement que les œillades et mines de ceste pauvre folle, n'apportoient autre fruict, qu'un furieux desespoir. Lequel un jour la pressa tant, que oubliant qu'elle estoit femme qui devoit estre priée, et refuser, princesse qui devoit estre adorée, et desdaigner tels serviteurs, print le cueur d'un homme transporté, pour descharger ce qui estoit en elle importable […].[341]

À la masculinisation de la duchesse répond la féminisation du gentilhomme et, comme le note Gary Ferguson, dans le jeu de regards et les deux dialogues qui s'instaurent ensuite entre eux, « le comportement sexué s'inverse de plus en plus[342] ». Ce passage, de l'évocation de la nature vicieuse de la Duchesse à la naissance d'un désir qui ne peut trouver satisfaction, montre comment la duchesse franchit la frontière des convenances. Face à l'inefficacité d'une séduction féminine ordinaire – les regards, les soupirs – la duchesse utilise ce qui est normalement réservé aux hommes : la parole. Indissociable de la duchesse et de ses ruses dans l'ensemble de la nouvelle, comme le souligne Gary Ferguson, la parole est ici d'abord un moyen de satisfaction. On retrouve l'idée du soulagement présent chez Camille, mais contrairement à celle-ci, la Duchesse espère, en révélant sa passion au gentilhomme, accéder au plaisir du partage de ses sentiments.

La quête du plaisir se pare d'ambiguïté : s'il est clair que pour Camille – nous le verrons plus en détail – le « remède » à son mal est la jouissance charnelle puisqu'elle refuse

---

339 *Ibid*., p. 558-559.

340 « Parole d'hommes, de femmes et de Dieu », dans *Lire l'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, Dominique Bertrand (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 201 et p. 205.

341 *Heptaméron*, p. 560.

342 Art. cit., p. 202.

de se contenter du regard et de la parole, les intentions de la duchesse sont plus difficiles à cerner : elles sont prises entre le propos affiché d'Oisille de raconter l'issue fatale du refus d'une « honneste amytié » et entre le peu de vertu d'une Duchesse qui, là encore contrairement à Camille, « laiss[e] l'honneur à part, pour le plaisir[343] ». Mais de quel plaisir s'agit-il ? Celui de la libération d'un poids ? Celui d'une volupté promise par l'adultère ? Celui d'un amour chaste et réciproque ? Les actions de la Duchesse sont plus complexes qu'il n'y paraît et la question du plaisir féminin dans l'adultère est ici à la limite de celui du service amoureux. Encore une fois, ce sont les intentions d'Oisille qui apportent une réponse, non pas à ce que pourrait être le plaisir recherché par la Duchesse au moment où elle décide d'avouer son attirance au gentilhomme, mais à ce que ce plaisir devient par la suite, c'est-à-dire une rage sensuelle et cruelle. En effet, lorsque Oisille qualifie la Duchesse comme étant « plus charnelle que les pourceaux », il s'agit de la conséquence de l'impossibilité de l'amitié honnête.

Contrairement au texte médiéval, les autres références au plaisir concernent toutes la duchesse. En effet, alors que dans *La Châtelaine de Vergy* les retrouvailles des amants étaient l'occasion d'évoquer le plaisir que l'un et l'autre éprouvaient, celles du gentilhomme et de la dame du Vergier sont placées sous le signe de la retenue : « La dame, qui aimoit mieux son honneur que son plaisir, ne le voulut retarder de faire son devoir : car la chose que plus elle estimoit en leur honneste amitié, c'estoit, qu'elle estoit secrette devant tous les hommes[344]. » La formulation des valeurs accordées à l'honneur et au plaisir est très proche de ce qui avait été dit au début à propos de la Duchesse. Cette inversion vient expliciter le jeu d'opposition entre la Duchesse et la dame du Vergier et reprend ce qui était à l'œuvre dans la nouvelle 26 avec les deux dames de Pampelune, l'une folle, l'autre sage. C'est bien la relation qu'elles ont au plaisir qui sépare les deux dames dans le récit, mais qui finit par les rapprocher dans le devis. En effet, une large part du devis est consacrée à la question du secret et de l'honnêteté, reprenant ainsi les ambiguïtés des intentions premières d'Oisille voulant donner un exemple d'amitié honnête refusée tout en insistant sur la sensualité de la coupable. Hircan pose ainsi la question : « Puis que l'amour estoit si honneste (dist Hircan) comme vous nous la peignez,

[343] *Heptaméron*, p. 561.
[344] *Ibid*., p. 572.

pourquoy la failloit il tenir secrette[345] ? » Parlamente, pour répondre, invoque « la malice des hommes » et leur incapacité à comprendre qu'un grand amour peut également être honnête, idée habituellement défendue dans les devis par Dagoucin.

Cette complexité du système des valeurs, dans lequel l'honnêteté est reconnue pour la dame du Vergier mais pas pour la Duchesse, met en évidence un point essentiel du texte : le refus du plaisir amoureux, celui du vrai amour, qui devient, par la vengeance, un plaisir faux car fou. L'ensemble de l'analyse du plaisir est lié, dans ce conte, à cette rupture du schéma récurrent de l'adultère féminin dans le recueil. Tous les éléments de la quête transgressive de la volupté sont présents au début, mais celle-ci est inachevée car elle ne trouve pas d'écho chez le gentilhomme. Le plaisir amoureux se transforme en plaisir de la vengeance, de façon assez semblable à ce qui se passe dans la première nouvelle. Dès lors, toutes les évocations du plaisir liées à la Duchesse s'inscriront dans les ruses employées pour se venger du gentilhomme. Dans un premier temps, après le refus du gentilhomme, elle déguise son plaisir refusé en divertissement : « Et les propos que je vous ai tenuz, n'ont esté que pour passer mon temps, et sçavoir de voz nouvelles, et m'en mocquer, comme je fais des sots amoureux[346]. » Cette première feinte annonce le plaisir qu'elle prendra à humilier publiquement la dame du Verger lors du bal : « Helas, ma dame la Duchesse ! quel plaisir vous a esté, quand par moquerie m'avez allegué mon petit chien[347] ? » Privée du plaisir d'amour, il ne reste à la Duchesse que le faux plaisir de la moquerie et de la ruse, comme celle de sa prétendue grossesse. On a vu avec la nouvelle 61 que la maternité est un élément quasi absent des nouvelles consacrées au plaisir de l'adultère féminin. Si les maternités de l'épouse dans la nouvelle 61 servaient à mettre en évidence la volupté sous-jacente, la fausse grossesse signifie, au contraire, l'absence de volupté. Elle a un rôle narratif important, puisqu'elle permet d'attendrir le Duc et de souligner la cruauté de la Duchesse qui se sert de son prétendu état pour assouvir sa vengeance. D'un point de vue plus symbolique, elle est un écho à la frustration première : la grossesse n'existe qu'en paroles, dans les mots de la Duchesse. La clamer auprès du mari serait un moyen pour l'épouse dépitée de dire son désir et le plaisir qui lui a été refusé. Comme le remarque très justement Gary Ferguson dans la

[345] *Ibid*., p. 582.
[346] *Ibid*., p. 563.
[347] *Ibid*., p. 576-577.

lignée des analyses de Robert D. Cottrell et de Colette Winn, « le discours est associé à la transgression, au manque de contrôle de soi et à la maîtrise du désir par la volonté[348] » ; tuer la Duchesse en lui plantant un poignard dans la gorge est un acte qui prend tout son sens.

La ruse ne sert point ici la découverte de la volupté ou le désir féminin de liberté. Elle ne crée qu'un enfermement obsessionnel dans la vengeance et la frustration qui mène à la mort. En ce sens, elle se rapproche de la nouvelle 1 qui ne laissait aucune perspective positive au plaisir. Toutefois, en accord avec la complexité de la perception du plaisir féminin redevable au système de récits à devisants et à la polyphonie des voix, la nouvelle 70 rend possible une lecture qui ferait de la Duchesse non pas une femme à condamner, mais une femme à plaindre. C'est bien le sens, nous semble-t-il, des propos introducteurs d'Oisille qui souligne la transformation de la Duchesse face à l'amour qu'on lui refuse. La question de la réciprocité est mise en évidence, mais pour les cas où c'est la femme qui aime sans retour, en dehors de l'espace conjugal, situation plutôt inédite dans *L'Heptaméron*. Dans un univers où, pour une femme, être courtisée est un signe social fort, la situation de la Duchesse détonne, car ce n'est pas à la femme d'exprimer ce désir de frustration, cette plainte que l'autre se refuse à soi, mais à l'homme, ce que fait notamment Simontault dans la nouvelle 45 : « […] je croy, qu'il n'y a au monde plus grande peine, que d'aimer, et n'estre point aimé[349]. » Par des voies détournées et dans le réseau complexe du plaisir féminin adultère, la nouvelle 70 apparaît comme l'écho de la voix d'une femme à qui sont refusés les plaisirs sociaux du service amoureux et dont la lascivité n'aurait été que la seule expression possible de sa frustration. L'usage vague du terme *plaisir* dans cette nouvelle est le signe d'un flottement des visées de Marguerite de Navarre qui, tout en condamnant la cruauté de la Duchesse, brosse le portrait d'une folle qui aurait pu être une sage si le plaisir lui avait été accordé.

b. La folle dame : nouvelle 26

La nouvelle 26 développe plus particulièrement ce paradigme de la sage et de la folle, annoncé dès la nouvelle 15 dans la remarque d'Oisille : « Pour une qui n'est pas sage, dist

[348] « Parole d'hommes... », art. cit., p. 200.
[349] *Heptaméron*, p. 441-442.

Oisille, il ne fault pas que les autres soient tenuës telles[350]. » « L'une et l'autre espèce de femme », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Marie-Claude Malenfant, servent à mettre en évidence deux comportements féminins opposés face à l'adultère : le vice de celle qui se laisse aller à la volupté, la vertu de celle qui y résiste[351]. La volupté de la folle ne semble donc servir, dans cette nouvelle racontée par Saffredent, qu'à élaborer un double antithétique à la dame sage. Comme pour la femme du procureur d'Alençon dans la première nouvelle, la folle dame se distingue par son goût du plaisir, admis par tous : « Mais à cause que son mary estoit fort fantastique, ses pere et mere, la cognoissans belle et legere, jaloux de son honneur, la tenoient de si près, que ledict seigneur d'Avannes ne pouvoit avoir d'elle chose, que la parolle bien courte en quelque bal[352]. » Dès l'évocation du portrait de la dame s'esquisse en creux la responsabilité du mari dans la conduite de son épouse. Plus préoccupé par la chasse que par les devoirs de la vie conjugale, le jeune époux se soustrait à son rôle et la protection de l'honneur de la dame revient à ses parents, comme si celle-ci n'était pas mariée. La finesse du texte révèle ici la double responsabilité de l'adultère et vient faire écho à la nouvelle 15, mais également à la nouvelle 60 où le mari sera clairement mis en accusation par les devisants eux-mêmes. L'aventure du seigneur d'Avannes avec cette dame occupe relativement peu de place dans l'ensemble du récit, ce qui tend à faire de cet épisode un *exemplum* de la femme folle. Contrairement aux autres personnages féminins adultères et désirants, cette dame ne semble avoir que peu d'intérêt en dehors du pendant négatif qu'elle offre à la dame sage. La ruse ne lui appartient même pas, puisque c'est celle de l'homme – le déguisement en palefrenier – qui permet la rencontre et la relation, la dame ne faisant qu'y répondre.

L'évocation de la relation entre les deux amants attire cependant l'attention :

> Ainsi demeurerent longuement le mary et la dame en meilleure amitié qu'auparavant, et perdit tout le soupçon et la jalousie qu'il avoit d'elle, pource qu'autant qu'elle avoit aimé les festins, dances, et compaignies, elle estoit ententive à son mesnage, et se contentoit bien souvent de ne porter sur sa chemise qu'un chamarre, en lieu qu'elle avoit accoustumé d'estre quatre heures à s'acoustrer : dont elle estoit louée de son mary et d'un chacun, qui n'entendoit pas que le pire diable chassoit le moindre. Ainsi vesquit ceste jeune dame sous l'hypocrisie et habit de femme de bien en telle volupté, que raison, conscience, ordre, ne mesure n'avoient plus de lieu en elle. Ce que ne peult porter gueres longuement la jeune et delicate complexion du seigneur

[350] *Ibid*., p. 214.
[351] Sur le personnage de la sage et son rapport au plaisir, cf. *infra*, chapitre 3, p. 273-277.
[352] *Heptaméron*, p. 315.

> d'Avannes, mais commença à devenir tant palle et maigre, que sans porter masque on le pouvoit bien descognoistre.[353]

Le narrateur présente l'hypocrisie de la dame de façon biaisée. En effet, il ne lui attribue aucune volonté, aucune intention négative dans un premier temps, le changement soudain de comportement n'étant pas associé, au début, à une stratégie pour duper le mari et l'entourage. De la même façon que d'Avannes s'affaiblit physiquement, la dame donne l'impression de s'affaiblir socialement. Son retrait de la vie mondaine ne signifie pourtant pas un comportement vertueux, puisqu'il sert, au contraire, à cacher sa passion pour d'Avannes, la dame donnant, dans l'espace public, les signes extérieurs de l'honnêteté, tout en laissant libre cours, dans l'espace privé, à un comportement déshonnête. En faisant du mari celui qui se trompe dans l'interprétation – mari qui, depuis le début, est incapable de voir –, le narrateur le tient, de nouveau, pour responsable de l'adultère de son épouse. Certes, le mari n'est pas, cette fois, le seul à méconnaître les intentions de la dame. Il n'en demeure pas moins que l'acharnement du narrateur à la qualifier de *folle* et à insister sur sa folie voluptueuse, comme en témoigne l'énumération « raison, conscience, ordre, ne mesure », apparaît en contradiction avec ce que dit réellement le texte des actions de la dame, comme si la volupté dissimulée était volontairement exhibée, exagérée pour s'opposer à la grande vertu de la dame sage. L'aventure avec cette dame n'aura aucune fin du point de vue du personnage féminin : on sait qu'elle renvoie d'Avannes puisqu'il devient trop faible pour satisfaire ses désirs, mais la dame folle disparaît ensuite du récit, emportant avec elle la luxure et laissant le plaisir honnête de la vertu.

c. Les audacieuses : nouvelles 43 et 49

La ruse dans la nouvelle 43 a plus à voir avec l'audace, dans ses deux acceptions, et la dissimulation qu'avec l'ingéniosité, mais c'est dans cette nouvelle qu'elle exprime le plus fortement le caractère transgressif de la quête de la volupté, dans un texte qui, bien que privilégiant, comme de coutume dans *L'Heptaméron*, l'art de l'allusion, se signale lui aussi par son audace. Il est en effet le seul des textes sur l'adultère féminin à donner à voir la scène voluptueuse.

[353] *Ibid*., p. 318.

Camille se distingue par une vertu excessive. Elle inspire à la fois le respect, notamment à sa maîtresse, et la crainte, tant son rapport à l'autre n'est guidé que par le blâme et le reproche à propos des conduites sociales. Cet excès est, dans le cadre de la narration, le signe d'un comportement inverse à venir. Comme dans la nouvelle 30 où la dévotion et la vertu extrêmes de la mère l'entraînaient au débordement des passions et à l'adultère, la froideur de Camille cache un désir ardent :

> Et quant à elle, jamais ne parloit à homme, sinon que tout hault et avec grande audace, tellement qu'elle avoit le bruit d'estre ennemie mortelle de toute amour, combien qu'elle estoit contraire en son cueur : car il y avoit un gentil-homme au service de sa maistresse, duquel elle estoit si fort prinse, qu'elle n'en pouvoit plus. Si est-ce que l'amour, qu'elle avoit à sa gloire et reputation, luy faisoit du tout dissimuler son affection. Mais après avoir porté ceste passion bien un an, ne se voulant soulager (comme les autres) par le regard et la parole, brusloit si fort en son cueur, qu'elle vint chercher le dernier remede, et pour conclusion, advisa qu'il valloit mieux satisfaire à son desir, et qu'il n'y eust que Dieu seul qui cogneust son cueur, que le dire à un homme, qui le peult reveler quelque fois.[354]

Le désir de Camille égale sa rigueur et si elle pèche, ce n'est pas tant par lascivité que par démesure, comme la veuve incestueuse. Cette démesure, cet orgueil, cette « audace » pour reprendre les termes de Marguerite, s'appliquent surtout à son rapport avec Dieu : en considérant qu'elle seule puisse anticiper et déterminer le jugement de Dieu à son égard, elle défie la puissance divine en la soumettant à l'amour de son honneur, qui n'a plus que le seul sens de réputation sociale, et à la satisfaction de son désir. Alors que la sage dame de Pampelune parvient à réprimer et sublimer son désir en honneur glorieux et contentement presque divin, Camille, contrairement à l'image rigoureuse qu'elle renvoie, est incapable de contenir son désir, que le texte ne parvient à qualifier que dans son paroxysme et dans la douleur qu'il suscite. Le tout début de la nouvelle se relit ainsi différemment ; ce n'est plus une Camille vertueuse et moralisatrice qui apparaît mais une femme prise dans une passion dévorante qu'elle ne peut révéler et qu'elle n'a pas encore exprimée. Rien d'étonnant alors à ce que son premier portrait ne soit fait que par la perception d'autrui : celle de sa maîtresse, « l'estimant la plus sage et vertueuse damoiselle, qui fust de son temps[355] », et celle des courtisans, dans l'évocation de sa conduite, dont « elle estoit beaucoup plus crainte que aimée de toute la compagnie[356] ». Ce portrait, renversé ensuite par l'omniscience du

[354] *Ibid*., p. 421-422.
[355] *Ibid*., p. 421.
[356] *Ibid*.

narrateur, est signifiant : la parole excessive, restreinte et pourtant incessante, notamment envers les hommes, annonce la tentative de répression et de sublimation du désir. Litotes marquées par l'excès, ses discours audacieux aux hommes révèlent plus qu'ils ne cachent ; alors que la jeune femme s'affiche comme « une ennemie mortelle de toute amour », elle est, au contraire, celle qui recherche l'amour et le plaisir : premières ruses du texte qui fait des propos de la vertueuse une farouche dénégation de ses propres désirs.

Ces effets de parole masquée sont relayés dans le texte par la présence explicite du masque dans la narration. En effet, c'est l'usage d'un touret-de-nez qui permet à Camille de mettre en œuvre sa quête transgressive tout en tentant de protéger son identité. Le recours à la dissimulation, élément topique des récits d'adultère, est au cœur du dispositif de la ruse et au centre de la tension narrative, puisque c'est grâce à cet impératif de dissimulation que se donne à lire la scène érotique et qu'est précipité le dénouement. La rencontre dans l'obscurité, plutôt que de camoufler les privautés des deux amants, les révèle, selon le principe à l'œuvre dans ces nouvelles consacrées à l'adultère féminin et au plaisir qui en est tiré : plus la narration et les personnages tentent de dissimuler la volupté, plus le texte et Marguerite la révèlent :

> L'heure estoit de cinq ou six heures en hyver, qui entierement luy ostoit la veuë d'elle. Et en touchant ses habillemens trouva qu'ils estoient de veloux, qui en ce temps là ne se portoient à tous les jours, sinon par les femmes de bonnes maisons, et d'authorité. En touchant ce qui estoit dessous, autant qu'il en pouvoit prendre jugement par la main, ne trouva rien qui ne fust en tresbon estat, net, et en bon point. S'il meit peine de luy faire la meilleure chere qu'il luy fut possible de son costé, elle n'en feit moins du sien, et cogneut bien le gentil-homme, qu'elle estoit mariée.[357]

Cette scène, décrite du point de vue du gentilhomme, renvoie la volupté féminine dans l'espace de l'indicible. Camille est devenue objet et seuls les gestes de son amant, et son plaisir à lui, sont évoqués. D'un point de vue du déroulement du récit, ces gestes servent à mettre en place le désir de savoir du gentilhomme ; leur évocation ne sont, dans un premier temps, qu'un moyen de suivre l'investigation du personnage masculin quant à l'identité de la jeune femme. La progression de ces gestes tend cependant à dessiner et à faire voir une scène érotique que le contexte du récit tente de dérober : l'anaphore de « et en touchant », le jeu entre les prépositions « dessus » puis « dessous », l'abandon total de Camille qui ne refuse

[357] *Ibid*., p. 423.

aucune des parties de son corps aux caresses, comme le suggère la négation exceptive renforcée par le pronom *rien*, répondent au désir initial de Camille qui refusait, pour se « soulager », de se contenter du regard et de la parole. Ces deux sources de satisfaction amoureuse sont absentes de cette scène qui laisse place uniquement à la satisfaction charnelle. Le plaisir féminin n'est pas clairement évoqué, mais il est dit par la ruse d'un texte qui, feignant de porter son attention sur le gentilhomme, n'est en fait consacré qu'à la transgression de la jeune femme. L'abandon de la jeune femme est également tout à fait signifiant : son corps, dans la volupté, révèle le désir qu'elle se refuse dans l'espace public, celui de rompre avec un rôle de femme autoritaire et rigide. Si elle contrôle toute l'organisation de la rencontre, maîtrisant l'autre par la parole, une fois réduite au silence par la volupté enfin atteinte, elle se soumet à son amant. Les dernières paroles données avant les premiers ébats marquent ce renversement des rôles, puisque c'est le gentilhomme qui parle et impose ses conditions : « Le gentil-homme luy promist ce qu'elle demandoit, qui la rendit facile à luy rendre la pareille : c'est, de ne luy refuser chose qu'il voulust prendre[358]. » Son vœu est de soumettre Camille à ses désirs, ce qu'elle ne refuse pas comme le révèle implicitement l'enchaînement immédiat sur la scène sexuelle.

La volupté recherchée par la jeune femme apparaît plus complexe que la satisfaction un désir ardent, et l'absence quasi totale du mari dans le récit vient appuyer une autre ruse du texte. Son époux n'est en effet mentionné que deux fois dans le texte et il restera un personnage invisible dans l'ensemble de la nouvelle, conférant à Camille une toute-puissance et une liberté qui inscrivent sa transgression et les ruses qu'elle emploie au-delà d'un rapport de vengeance ou de moquerie vis-à-vis de l'époux. La quête transgressive de la dame de Cour a pour seul objectif son propre plaisir. La première évocation du mari est ainsi tout à fait signifiante puisqu'elle a lieu lors de la scène érotique : le gentilhomme, découvrant l'habileté et la science de sa partenaire dans les jeux de l'amour, en déduit qu'elle est mariée. En creux se dessine la responsabilité du mari dans les agissements de son épouse : Camille est instruite des choses de l'amour et apparaît même savante au gentilhomme. Ce qu'elle ne trouve cependant pas auprès de son mari, c'est la volupté, ce que vient signifier la puissance de son désir, mais également l'absence du mari dans le texte. L'énoncé « elle n'en pouvoit

[358] *Ibid*.

plus » met en évidence l'impossible soulagement physique du désir, à l'image des fureurs de la matrice dans le discours médical qui pour être guéries nécessitent des relations sexuelles. Si la remarque du gentilhomme n'est qu'une déduction, qui, au lieu d'être confirmée par l'existence d'un mari pourrait tout aussi bien l'être par de nombreux amants, elle est cependant entérinée par Camille, lors de la confrontation à visage découvert avec son amant secret. C'est elle en effet qui évoque l'existence de son époux :

> Avez vous jamais ouy dire, que j'aye eu amy ne serviteur ? je suis seure que non. Et m'esbahis dont vous vient ceste hardiesse de tenir tels propos à une si femme de bien que moy. Car vous m'avez assez hantée ceans, pour cognoistre que jamais n'aimay autre que mon mary. Et pource gardez vous de continuer ces propos.[359]

L'argument de l'amour conjugal est topique dans le cas d'une défense de l'honneur féminin, et alors qu'il avait été absent pour Camille jusque-là, il devient un prétexte, un refuge contre les attaques, fondées, du gentilhomme. Ce renvoi à sa fidélité conjugale concourt également à rétablir Camille dans sa position de dominatrice : en faisant corps avec l'institution du mariage, elle s'affirme honnêtement dans l'espace social et rejette hors de cette même sphère ses désirs cachés de soumission, de transgression voire de liberté.

La nouvelle 49 est très proche de la nouvelle 43 car elle met en scène le même type de dissimulation à destination de l'amant de la part d'une femme qui dès le début est caractérisée par la même audace que Camille, à savoir une fierté et un orgueil tels qu'ils inspirent la crainte. La comtesse étrangère de cette histoire racontée par Hircan est, comme Camille, socialement au-dessus de tout soupçon d'immoralité. Mais alors que dans la nouvelle 43 la dame adultère était nommée – ce nom révélé agissant comme le châtiment de son hypocrisie et de sa conduite éhontée – ce n'est point le cas ici, pour des raisons contraires : « En la court d'un Roy de France, nommé Charles (je ne diray point le quantiesme, pour l'honneur de celle dont je veux parler, laquelle aussi ne nommeray par son nom propre) y avoit une comtesse de fort bonne maison, mais estrangiere[360]. » La différence essentielle entre les deux nouvelles concerne cette question de la dissimulation ou non de l'identité de l'audacieuse adultère et tient, nous le verrons, au comportement adopté par l'une et l'autre. Dans la nouvelle 43, le mari n'était évoqué que par incidence par les personnages et par malice érotique par Guebron et Marguerite ; son absence, dans cette nouvelle, motive

[359] *Heptaméron*, p. 425.
[360] *Ibid*., p. 456.

l'adultère car elle permet l'intrusion, dans l'espace conjugal, des amants. L'adultère n'est pas, comme chez Camille, le fruit d'un désir impossible à endurer et qu'il faut assouvir : il est du ressort d'un gentilhomme « fort audacieux[361] », Astillon, qui ose approcher la comtesse. L'audace masculine a alors un tout autre sens que l'audace féminine : il ne s'agit pas d'orgueil et de fierté ou d'une hardiesse qui ne tient qu'à la prise de parole, c'est avant tout une hardiesse dans le comportement, en particulier dans les relations amoureuses entre un homme et une femme. L'homme est audacieux car il ose agir, c'est-à-dire qu'il se comporte selon ce que les conventions sociales attendent d'un homme. La comparaison militaire n'est pas anodine et ne vient qu'annoncer le *topos* de la conquête amoureuse où l'homme est actif, prend l'initiative et où la femme résiste d'abord puis s'abandonne. Ce schéma est d'abord parfaitement respecté dans le récit :

> Au commencement elle luy tint une si grande gravité, le menassant de le dire au Roy son maistre, qu'il en cuyda avoir peur : mais luy, qui n'avoit accoustumé de craindre les menaces d'un bien hardy capitaine, s'asseura des siennes, et la poursuyvit de si près qu'elle luy accorda de parler à luy seule, luy enseignant la manière comme il devroit venir en sa chambre : à quoy il ne faillit. Et affin que le Roy n'en eust nul soupçon, luy demanda congé d'aller en quelque voyage, et s'en partit de la court. Mais dès la premiere journée laissa tout son train, et s'en vint de nuict recevoir les promesses que la comtesse luy avoit faictes : ce qu'elle luy tint.[362]

Toute la finesse du récit et de la situation tient dans le glissement du rapport de force et du personnage dominant. Astillon est présenté comme celui qui mène le jeu, se montrant téméraire et persistant dans sa cour envers la comtesse. L'attitude de cette dernière ne semble que réponse conventionnelle à une attitude masculine qui l'est tout autant. Cependant, un changement s'opère au moment du rendez-vous accordé : c'est bien la dame qui donne ses instructions pour la retrouver, et qui commence donc à poser les règles du jeu, sans qu'Astillon ne se doute de rien. La ténacité et le désir d'Astillon, souligné par la subordonnée « à quoy il ne faillit » trouvent un écho dans la fermeté de la dame mise en évidence par une formulation très proche, « ce qu'elle luy tint ». Le parallèle des structures vient marquer le glissement de l'audace masculine à l'audace féminine.

Le désir féminin n'est pas explicitement dit, contrairement à la nouvelle 43, mais l'art de l'allusion de Marguerite vient le révéler. En effet, l'ensemble du récit est vu et raconté par des hommes, les différents amants, mais également par le narrateur, Hircan. Le plaisir pris

[361] *Ibid*.
[362] *Ibid*., p. 456-457.

par la dame, absent de leurs discours qui ne se focalisent que sur eux-mêmes, n'apparaît qu'en creux mais de ce fait prend sa force même de cette fausse absence. La ruse du texte pour faire apparaître le plaisir de la comtesse réside principalement dans la répétition de la ruse de la dame. La ruse consistant à enfermer l'amant dans la garde-robe est ainsi racontée trois fois : la première fois par Hircan, qui expose aux devisants la malice de la femme pour multiplier les amants tout en conservant une apparence honnête à la fois pour la société et pour chacun d'entre eux, la deuxième fois, à mots couverts, par les amants lors d'un banquet et la troisième fois, toujours à l'occasion de ce banquet, par Astillon qui se propose de leur raconter les délices de son emprisonnement. La deuxième évocation concentre le principe d'allusion à l'œuvre chez Marguerite de Navarre et plus particulièrement pour ce qui est du plaisir féminin dans l'adultère. À aucun moment dans la nouvelle ne sont explicitement évoqués les privautés et les ébats de la dame et de ses amants, mais le banquet favorise les métaphores gustatives dans les allusions des amants : initiées, dans le récit, par l'évocation des « restaurans » dont vivent les amants dans la garde-robe et qui s'entendent aussi bien comme les nourritures fortifiantes que comme les ébats des amants, ces métaphores permettent aux amants de mêler les plaisirs de l'instant, ceux de la table, aux plaisirs passés, ceux du lit, tout en donnant à voir, en creux, ce que le texte a passé sous silence. L'accent est mis sur le plaisir pris par les hommes et son intensité ne laisse aucun doute sur son motif : « car je pense qu'il n'y a plaisir en ce monde, qui approche de celuy que l'on a d'estre prisonnier[363] », « la prison m'a esté si aggreable, que j'eusse bien voulu qu'elle eust duré plus longuement : car je ne fus jamais mieux traicté, ne plus content[364] ». De nouveau le texte ruse : comme dans la cour faite par Astillon à la comtesse, un glissement s'opère. Si le plaisir masculin est mis en avant par la narration, c'est pourtant bien le plaisir féminin qui est l'enjeu principal du récit, la démultiplication du premier soulignant la démultiplication du second. Ainsi, alors que jusque-là le sémantisme du plaisir ne concernait que les hommes, la découverte de la ruse féminine fait apparaître les termes *passe-temps* et *plaisir*, associés à la dame. Le texte, par ses mots, vient seconder le récit : le jeu d'échos entre ce qui est dit et la façon de le dire participe du principe de dissimulation et révélation du plaisir féminin dans

[363] *Ibid*., p. 457.
[364] *Ibid*., p. 458.

l'adultère et dans l'écriture de Marguerite. L'inventivité de la comtesse est ainsi secondée par l'inventivité d'un texte qui joue de la boulimie sexuelle de la dame en insistant sur le sème de la nourriture. La comtesse est en effet présentée, au début de la nouvelle, comme celle avec qui le Roi, profitant de l'absence de son mari, « feit grand chere[365] ». En associant dès l'*incipit* la volupté sexuelle à la volupté gustative, l'auteur donne le ton d'une nouvelle malicieuse qui présente une nouvelle facette de la volupté féminine, celle du plaisir insatiable. Véritable mangeuse d'hommes, si l'on veut filer la métaphore alimentaire, la comtesse ne nourrit ses prisonniers que de nourritures fortifiantes et de viandes tout en les relâchant plus faibles : l'épuisement physique est un épuisement sexuel qui signifie cependant la faim de la comtesse, de la même façon que la folle dame congédiait d'Avannes dans la nouvelle 26 car il devenait trop faible et ne pouvait plus répondre à son appétit. Marguerite de Navarre reprend ici un *topos* misogyne, celui de la femme lascive impossible à satisfaire sexuellement. En envisageant ce travers sans l'expliciter et sans utiliser le vocabulaire péjoratif traditionnel (*luxure*, *lascif*, *concupiscence* par exemple), l'auteur n'en fait plus un péché, mais un motif qui sert l'inventivité de son texte, tout en explorant la complexité, rendue par les stratagèmes de la ruse, du plaisir féminin. En ce sens, la double inventivité de la nouvelle – celle de la comtesse et celle de la mise en récit – pourrait signifier le parallèle à établir entre le plaisir pris par la dame et celui pris par l'auteur, la succession gourmande des hommes imageant la succession des différentes nouvelles et le plaisir avide des devisants.

Il faut alors revenir à la comparaison entre cette nouvelle et l'histoire de Camille et à ce qui vaut à la comtesse d'être protégée dans son identité. Si les deux nouvelles ont des points communs pour ce qui est de la question de l'audace féminine, de la dissimulation et de la démarche de révélation des amants, le traitement des deux personnages féminins souligne la différence d'enjeux sur la question de la volupté. La dernière phrase du récit d'Hircan est révélatrice :

> Parquoy trouva incontinent moyen de les tromper : car elle, qui avoit perdu l'honneur et la conscience, ne voulut point recevoir la honte qu'ils luy cuidoient faire : mais comme celle qui preferoit son plaisir à tout l'honneur du monde, ne leur en feit pire visage, ny n'en changea de

[365] *Ibid*., p. 456.

> contenance, dont ils furent tant estonnez, qu'ils rapporterent en leur seing la honte, qu'ils luy avoient voulu faire.[366]

Contrairement à Camille qui cherche à protéger son honneur au détriment de son plaisir, la comtesse ne pousse pas la dissimulation jusqu'au jeu hypocrite de la pudeur outragée. Son silence et son attitude ne la disculpent pas et, au contraire, semblent afficher le plaisir pris. Cette nouvelle ruse, car il s'agit bien de nouveau de « tromper » Astillon, Valnebon et Duracier, ne vise pas à démentir son comportement, mais à ne pas répondre au comportement que ses amants attendent d'elle. L'audace qui la définissait au début de la nouvelle est exacerbée ici : à la fois orgueil extrême qui ne craint pas les accusations et n'a pas besoin de s'en défendre, et hardiesse d'assumer en silence la révélation, l'audace de la comtesse est le masque de son plaisir. Alors que les amants pensaient trouver en elle une femme qui répondrait à l'image de la maîtresse idéale, soumise et vertueuse en même temps qu'abandonnée à leurs plaisirs, la comtesse déroge à ces attentes et semble, dans son silence, afficher une certaine liberté. Si Hircan se soucie de son honneur, c'est peut-être par respect pour cette audace et pour une dissimulation qui s'apparente plus à une « aventure aussi plaisante[367] », selon les propos d'Astillon, qu'à une véritable hypocrisie. Contrairement à Camille, la comtesse ne cherche pas à défier la puissance divine en protégeant son honneur. Certes, les devisants, et Hircan le premier, condamnent la mauvaise conduite de la dame, mais, de façon exceptionnelle pour une nouvelle sur le plaisir féminin dans l'adultère, aucun devisant n'évoque la question de la volupté, seule celle de la dissimulation et du secret les préoccupant.

d. Les fugitives ensorcelées : nouvelles 60 et 61

La transition entre la sixième et la septième journée par les nouvelles 60 et 61 vient, dans le récit-cadre, d'un désir de raconter et d'écouter. Après la nouvelle 60, racontée par Guebron, Saffredent s'implique dans le débat de telle sorte qu'Oisille soupçonne qu'il a bien des choses à dire sur les femmes qui s'abandonnent aux hommes d'Église et lui demande ainsi d'ouvrir la journée suivante. Le lien entre ces deux nouvelles tient donc à la fois des nécessités du cycle journalier des contes, mais également d'une reprise et d'un

366 *Ibid*., p. 460-461.
367 *Ibid*., p. 458.

développement thématiques. En effet, du point de vue du sujet et de la structure, ces deux nouvelles sont similaires, puisqu'il s'agit, dans les deux cas, de raconter l'adultère d'une femme avec un homme d'église (respectivement un chantre et un chanoine). De la fuite avec leur amant au retour vers leur mari, en passant par la ruse du faux repentir et de la fausse mort, le parcours transgressif de ces deux épouses suit les mêmes étapes. Cependant, la nouvelle 61 apparaît, du point de vue de la place de la volupté, plus aboutie et plus complexe que la nouvelle 60, notamment parce qu'elle se focalise sur le personnage de la femme, alors que la nouvelle de Guebron a pour objet la responsabilité de l'époux. Ces différences d'enjeux sont explicitées dans les interventions préliminaires de chacun des conteurs : Guebron souhaite exposer, dans le prolongement du débat suscité par la nouvelle 59, les « inconveniens [advenus] à plusieurs, par faulte de bien et songneusement s'enquerir de la faulte de leurs femmes[368] » alors que Saffredent veut montrer que certaines femmes éprises d'hommes d'Église « s'estiment plus sainctes, que les autres femmes […] et se tiennent honorées, de perseverer en telles amitiez[369] ». Si la nouvelle de Saffredent semble faire porter l'entière responsabilité de l'adultère sur l'épouse, celle-ci n'est cependant pas taxée d'immoralité dès son portrait, comme c'est le cas pour la Parisienne de la nouvelle 60 qui est décrite comme « une femme de si mauvais gouvernement, qu'il n'estoit possible de plus[370] ». En inscrivant la lascivité dans la nature même de la première épouse et en prenant comme sujet du récit l'inconscience du mari, la nouvelle 60 fait de la volupté un motif topique de l'adultère féminin, qui permet seulement de brosser en creux le portrait d'un époux faible et dupe. En dépit de l'évocation du « si grand plaisir à ouïr le chant du chantre » que prend l'épouse, dont le polyptote souligne les enjeux comiques de la nouvelle, le conte de Guebron reste proche d'une tradition du conte à rire, mais qui, loin d'entériner des conceptions misogynes de l'adultère féminin, propose, par le truchement de Marguerite, une réflexion sociale. Sans valoriser ou justifier la volupté féminine en dehors du mariage en cas d'insatisfaction de l'épouse, comme c'est le cas par exemple dans la nouvelle 3 ou la nouvelle 15, la nouvelle 60 interroge la question des liens conjugaux à partir de celle du plaisir.

368 *Ibid*., p. 515.
369 *Ibid*., p. 520.
370 *Ibid*., p. 516.

La nouvelle 61 reprend ces perspectives en les approfondissant et en les centrant plus particulièrement sur l'épouse et sa quête transgressive du plaisir. Si le terme *plaisir* ou un de ses synonymes n'est jamais utilisé – à l'exception de l'adjectif *joyeuse* sur lequel nous reviendrons – Marguerite a particulièrement recours à l'allusion et aux ruses du texte pour évoquer la volupté et s'inscrit ainsi dans la lignée des autres nouvelles traitant de la question du plaisir féminin dans l'adultère. L'*incipit* de la nouvelle insiste sur le fait que l'épouse avait tout pour être heureuse dans son ménage : « Elle avoit espousé un honneste homme, qui sembloit estre plus jeune qu'elle, lequel l'aimoit, et la traictoit tant bien, qu'elle avoit cause de s'en contenter[371]. » Son mari est plus jeune qu'elle, attentif et aimant, et ne se montre pas aveugle et imprudent comme l'est celui de la nouvelle 60. Le comportement même de l'épouse est exemplaire : alors qu'elle a suivi son mari à la ville pour une affaire en justice, elle se rend à l'église pour prier[372]. C'est là, cependant, qu'elle rencontre le chanoine qui deviendra son amant. Tout ce début concourt à faire de l'épouse une femme honnête et une victime : victime d'un homme d'église qui enfreint son serment et se montre peu scrupuleux envers sa foi, victime du peu d'intérêt que lui accorde son mari qui est plus préoccupé par ses biens. Contrairement à la Parisienne de la nouvelle 60 qui « s'alla abandonner » au chantre avant « d'abandonner son mary[373] », l'épouse apparaît ici contrainte dans son désir : « Et tant frequenta le lieu sainct, qu'un chanoine fort riche, fut amoureux d'elle : et la poursuivit si fort, qu'en fin la pauvre malheureuse luy accorda[374][...] ».

Le plaisir cependant est bien présent et signifié par la litote à propos du départ de la ville : « Et quand ce vint au departir, et qu'il falloit retourner en la maison, qui estoit loing de la ville de sept grandes lieuës, ce ne fut pas sans regret[375][...] ». Si, dans un premier temps, c'est l'amant qui vient visiter sa maîtresse, dès le moment où le mari prend conscience de ce qui se trame, c'est l'épouse qui prend l'initiative, comme ensorcelée par le chanoine : « […] toutesfois si pensa elle qu'elle y donneroit bien ordre : car elle estimoit un enfer, de perdre la

371 *Ibid*., p. 523.

372 Ce début est semblable à celui des *Angoisses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne : en effet, l'élément déclencheur de l'adultère au sein d'un couple amoureux survient au moment où les époux se rendent à la ville. Hélisenne, dont le caractère est marqué par la sensualité, ne se rend cependant pas à l'église pour prier, et le plaisir divertissant qu'elle trouve à regarder les passants à la fenêtre, est bien moins honnête que celui de l'épouse de la nouvelle 61. Cf. *infra*, chapitre 2, p. 170 *et sq*.

373 *Heptaméron*, p. 516.

374 *Ibid.*, p. 524.

375 *Ibid*.

vision de son Dieu[376]. » Cette idée d'ensorcellement, appuyée par le portrait initial de l'épouse en victime, est servie par des métaphores religieuses qui concourent à faire du récit d'adultère un récit de conversion. Deux visions semblent s'opposer dans le texte pour rendre compte de la complexité du regard porté sur la volupté et sur l'impossibilité d'émettre un jugement catégorique sur la question du plaisir féminin, et en particulier adultère. Les faits sont ainsi qualifiés par un vocabulaire religieux qui appartient soit au registre du châtiment soit à celui de l'adoration, selon que le regard est porté par la société honnête (les personnages vertueux du récit, mais également le narrateur, les devisants, tous ceux qui ne peuvent que condamner un tel comportement) ou par celui de l'épouse qui renverse les valeurs et fait de son chanoine un Dieu. On relève deux occurrences de ce recours à la paradiastole, lors de chacune des fuites de l'épouse pour rejoindre son amant. Dans le premier cas, la divinisation du chanoine est le motif de la fuite. Comme le montre le verbe de jugement *estimer*, c'est la passion de la dame qui fait du chanoine une figure divine. Vient ensuite la fuite de l'épouse : immédiatement, le narrateur (« folle amour[377] ») comme le personnage du mari la condamnent (« monitions et excommunications qu'en feist jetter son mary[378] »). De même que l'héroïne de la nouvelle 60, l'épouse est une « brebis perdue[379] » ; c'est toutefois davantage un loup déguisé en brebis, puisqu'elle n'hésite pas, après son retour auprès de son mari et pour préparer une nouvelle fuite vers son amant, à feindre la repentance. Cette ruse, déjà présente dans la nouvelle 60, souligne le caractère diabolique de l'épouse qui imite et parodie un cérémonial catholique pour mieux l'en détourner de son but réel. Elle vise en effet non pas la rédemption par la douleur (ici la mort), mais, dans la perspective de l'honnête société, la damnation par la volupté. Le double regard est repris lors de la seconde fuite, mais, cette fois, sans élément discursif permettant d'associer, de façon explicite, le jugement au point de vue d'un personnage particulier. Dans un premier temps, le narrateur évoque la folie et l'obstination de l'épouse dissimulée dans un marais et qui malgré l'inconfort et le froid ne renonce pas à son désir : « […] combien que la saison et le lieu meritoient de la faire repentir de son damnable voyage. Et qui ne sçauroit comme le feu

[376] *Ibid*.
[377] *Ibid*.
[378] *Ibid.*
[379] *Ibid*., p. 516.

d'enfer eschauffe ceux qui en sont rempliz, l'on devroit estimer à merveilles, comme ceste pauvre femme, saillant d'un lict bien chaud, peut demeurer tout un jour en un si extreme froidure[380]. » Dans cette première évocation religieuse, l'épouse est indiscutablement du côté du vice, de la malice (le terme est employé un peu plus haut pour évoquer sa ruse de la fausse mort), du diable. Cependant, elle devient quelques lignes plus loin « cette pauvre pelerine, [qui] ne faillit d'aller tout droict où demeuroit son corps sainct[381] ». L'emploi ironique des termes d'adoration marque l'aveuglement de l'épouse et son attitude insensée, tout en insistant sur le caractère merveilleux, au sens d'étonnant, d'un tel désir. La témérité soulignée de la jeune femme, qui préfère au confort du lit, le déplaisir d'une marche pénible dans le froid, accentue la puissance de son désir et le but d'une quête qui surpasse la souffrance.

La voix de Saffredent est une voix qui veut transmettre sa perplexité face à une telle conduite. Le système d'inversion de l'épouse, sa parodie de la vertu, déjà amorcée dans le faux repentir et la fausse communion, se poursuit en effet dans la transformation d'une situation déshonnête en mariage et respectabilité, changeant « sa honte en gloire[382] » et affichant son « audace[383] ». Mais là où la question de la volupté rejoint celle de la merveille, au sens cette fois de miracle, et où les interstices du texte laissent une place possible à l'ambiguïté, c'est sur la question des enfants. Parmi les nouvelles consacrées au plaisir féminin dans l'adultère, la nouvelle 61 est la seule à évoquer la maternité de l'épouse adultère[384]. Il faut donc être particulièrement attentif à la signification que Marguerite de Navarre a voulu donner à cette question en l'évoquant par deux fois dans cette nouvelle. La première occurrence a lieu lors du premier retour de l'épouse chez son mari :

> Mais quelque bonne chere, que luy feist son mary, la meschante amour, qu'elle portoit au chanoine, luy faisoit estimer tout son repos tourment. Et combien qu'elle fust tresbelle femme, et luy homme de bonne complexion, fort et puissant, si est-ce que jamais elle n'eut enfans de luy : car son cueur estoit tousjours à sept lieuës de son corps.[385]

---

380 *Ibid*., p. 527.
381 *Ibid*.
382 *Ibid*., p. 528.
383 *Ibid.*
384 Il faut cependant être un peu plus précis sur ce point : il y a bien une autre nouvelle qui évoque la question de la maternité, la nouvelle 70. Mais la maternité, ou plutôt la grossesse, dans ce conte, fait partie intégrante de la ruse de l'épouse et, par ailleurs, cette nouvelle diffère de l'ensemble des autres, car l'adultère – tout comme la maternité donc – n'est qu'un désir qui ne se réalise pas dans la fiction.
385 *Heptaméron*, p. 525.

La seconde occurrence apparaît lors de la vie commune de la dame avec le chanoine :

> Et si quelque temps elle fut cachée, à la fin perdit toute crainte, et qui pis est, print une telle gloire d'avoir un tel amy, qu'elle se mettoit à l'eglise devant la plus part des femmes de bien de la ville, tant femmes d'officiers que autres, et eut des enfans du chanoine, et entre autres une fille, qui fut mariée à un riche marchand, et si gorgiase à ses nopces, que toutes les femmes de la ville en murmuroient tresfort, mais n'avoient la puissance d'y mettre ordre.[386]

En mentionnant les enfants que la dame a eu avec le chanoine, le narrateur insiste sur une relation adultère qui n'a rien de dissimulé, ce que vient appuyer le mariage de la fille. Les enfants sont le signe visible pour tous de la nature des relations entre la dame et l'homme d'église. Cependant, leurs naissances viennent faire écho à la stérilité du couple formé par la dame et son mari. La raison qui est ici donnée ne tient pas à un défaut de complexion mais à une inadéquation entre le cœur et le corps. Comment ne pas lire dans ces lignes les théories médicales de Galien et Hippocrate, reprises plus tard dans les traités de Liébault et Paré, et qui insistent sur la nécessité de la volupté féminine conjointe à la volupté masculine dans le processus de génération ? C'est bien l'absence de plaisir de l'épouse dans les relations sexuelles avec son mari qui empêche ici le couple d'avoir des enfants. Au contraire, la naissance de plusieurs enfants dans le couple formé avec le chanoine, montre bien que la dame a du plaisir. La remarque de Simontault dans le devis appuie cette idée :

> – Mais, dist Simontault, vous avez oublié la principale chose, qui la feit retourner à son mary, c'est, que le chanoine avoit quatre vingts ans, et son mary estoit plus jeune qu'elle. Ainsi gaigna ceste bonne dame en tous ses marchez. Mais si le chanoine eust esté jeune, elle ne l'eust point voulu abandonner.[387]

Le devisant fait ici preuve d'une sagacité d'auditeur attentif, en rappelant les tout premiers mots de la nouvelle qui insistaient sur la différence d'âge entre la dame et son époux, et en s'appuyant sur le passage suivant du plaidoyer de l'épouse :

> Et si ne fault point que l'on pense que je vive contre la volonté de Dieu : car il y a trois ans qu'il ne me fut rien, et vivons aussi chastement, et en aussi grande amour, que deux beaux petits anges, sans que jamais entre nous deux il y ait eu parole ne volonté au contraire : et qui nous separera, fera grand peché : car le bon homme, qui a bien près de quatre vingts ans, ne vivra plus gueres sans moy, qui en ay quarante cinq.[388]

La vie chaste, la différence d'âge entre les époux, la vieillesse du chanoine sont les preuves apportées par la dame d'une vie dénuée des voluptés, accréditant ainsi l'interprétation de

386 *Ibid*., p. 527.
387 *Ibid.*, p. 530.
388 *Ibid*., p. 528-529.

Simontault. L'argument de la chasteté est toutefois une façon inconsciente pour la dame de révéler sa frustration, par l'usage de l'atténuation et de la litote, comme le fait régulièrement l'auteur à propos du plaisir.

Dans le récit de cet adultère, le plaisir de la volupté rejoint celui de la liberté : on a vu comment l'adultère naissait lors du voyage à la ville d'Authun, alors que la jeune femme est laissée seule par son mari. Les deux fuites sont également marquées par ce désir de liberté et une des seules occurrences explicites du plaisir est liée à la jouissance de son indépendance, alors qu'elle est cachée dans les marais pour échapper à son mari qui la recherche : « En ce disant passa outre le mary, et la femme demeura plus joyeuse entre les joncs, de l'avoir trompé, qu'elle n'estoit en sa maison dans un bon lict en servitude[389]. » La joie éprouvée par l'épouse est double : elle tient à la fois du plaisir de la ruse jouée à son mari et de la liberté qu'elle ressent dans son évasion. En opposant les joncs au lit, et la servitude d'une vie conjugale, certes confortable matériellement mais peu épanouissante, à une liberté qui n'est cependant pas nommée, Marguerite de Navarre fait de la dame un personnage complexe qui ne peut être ramené uniquement à une femme lascive et dénuée de vertu. Le flottement dans l'usage des métaphores religieuses, tantôt positives tantôt négatives en sont le signe, et la dernière utilisée, qui est immédiatement reprise par Saffredent ouvrant le devis, ne ferme pas l'interprétation de la nouvelle et continue à en ouvrir l'ambiguïté : « Mais se voyant prisonniere, et le chanoine deliberé de jamais plus la reprendre, remerciant les dames de ce qu'elles luy avoyent jecté un diable hors de dessus les espaules, eut une si grande et parfaicte contrition, que son mary, au lieu d'attendre le bout de l'année à la reprendre, n'attendit pas quinze jours, qu'il ne la vint demander à l'Archediacre, et depuis ont vescu en bonne paix et amytié[390]. » Les paroles de l'épouse témoignent d'une expérience d'exorcisme et viennent clore la métaphore de la possession, du « diabl[e] au corps », comme le dit Saffredent, qui avait été développée tout au long du récit. Cependant, au vu des situations que nous venons d'analyser – la quête du plaisir, le goût de la liberté, l'ambiguïté du diabolique et du divin – les paroles de l'épouse peuvent s'interpréter autrement. Si le diable dont il est question est bien celui qui l'a poussé à la volupté et à la liberté, il n'est en rien chassé, puisque c'est

[389] *Ibid*., p. 526-527.
[390] *Ibid*., p. 529.

l'emprisonnement et l'impossibilité de retourner auprès du chanoine qui la pousse au repentir, autrement dit, l'absence de liberté et de plaisir. En retournant près de son mari, elle retrouvera l'un et l'autre, comme le souligne l'interprétation de Simontault, mais également celle de Parlamente : « Encores je croy que ceste pauvre creature se chastia plus par la prison, et pour l'opinion de ne veoir plus son chanoine, qu'elle ne feit pour remontrance que l'on luy eust sceu faire[391]. » Les devisants sont de fins auditeurs, mais leurs suppositions habiles font écho aux ruses du texte pour parler du plaisir féminin : celui-ci échappe à une vérité toute faite tout comme l'épouse adultère échappe au récit, poursuivant sa fuite, malicieusement, au-delà de toute interprétation univoque.

e. Devis : le plaisir féminin et les voix masculines

Ouvrir le récit

Les devis des nouvelles sur le plaisir adultère féminin, s'ils donnent en effet la possibilité aux devisants de mettre en lumière certains aspects des contes, se manifestent surtout par la place qu'y occupent les voix masculines. Notons ainsi que dans la première nouvelle, c'était l'intervention légère de Simontault qui permettait de ne pas enfermer le début du recueil dans une perspective sombre et moralisatrice.

L'ouverture du récit à l'interprétation, à partir de l'idée du plaisir, est particulièrement mise en évidence dans le devis de la nouvelle 26. Contrairement à la sage, sur laquelle s'ouvre et se ferme la nouvelle, la folle n'est qu'une parenthèse explicative, didactique pour le propos de Saffredent. Cependant, ces petites failles du texte que nous venons de relever, ces contradictions entre un récit qui ne révèle que peu de choses des motivations de la dame et un narrateur qui, au contraire, l'accable dans sa luxure, participent de la ruse de Saffredent énoncée au moment d'introduire son texte : « […] j'ay en main l'histoire d'une folle et d'une sage : vous prendrez l'exemple qu'il vous plaira le meilleur.[392] » La formulation est ambiguë, comme l'a souligné Gisèle Mathieu-Castellani[393], car on ne sait quelle dame Saffredent souhaite donner en exemple. Si à la fin de son récit, il prend le parti de la conduite de la sage,

[391] *Ibid*., p. 530.
[392] *Ibid*., p. 312.
[393] *La Conversation conteuse*, éd. cit., p. 88.

c'est lui qui, dans la suite du devis, réamorce le débat sur la volupté féminine et sa répression, en se montrant ironique envers la sage :

> Pensez, dist Saffredent, que voilà une bonne et sage femme, qui pour se monstrer plus vertueuse par dehors, qu'elle n'estoit au cueur, et pour dissimuler une amour, que la raison de nature vouloit qu'elle portast à un si honneste seigneur, se laissa mourir, par faulte de se donner le plaisir qu'elle desiroit couvertement, et luy ouvertement.[394]

L'attaque est imperceptible si l'on ne saisit pas l'ironie et si l'on oublie que Saffredent était celui qui, dans la nouvelle 15, révélait que les femmes étaient toutes les mêmes sous leurs robes. La position instable et malicieuse de Saffredent invite à relire la nouvelle en étant attentif à son aspect excessif, notamment dans les termes relevant du vice et de la vertu. En interrompant le débat, qualifié de « dispute », afin de donner la parole à Nomerfide, Saffredent, et avec lui Marguerite, refusent la « prédication » qui enfermerait les uns et les autres dans des catégories, pour préférer la variété qu'offre « le compte ». Le paradigme de la sage et de la folle apparaît ici comme une opposition trop tranchée qui ne peut prendre en compte la multiplicité des perspectives en jeu dans la question de la volupté féminine. Une lecture possible de la nouvelle 26 consisterait à invalider le paradigme de « l'une et l'autre espèce de femme », dans la mesure où il serait incapable de rendre compte de la variété de la nature humaine.

La guerre des sexes

En s'ouvrant sur la question du plaisir féminin, les devis sont l'occasion de débats qui recentrent l'intérêt de la nouvelle sur la question du plaisir et qui opposent les hommes aux femmes. Dans ces devis, ce sont Parlamente et Oisille qui argumentent face aux hommes, souvent Simontault, Saffredent et Hircan. Leur opposition vient d'une différence axiologique accordée à l'idée du plaisir et s'exprime notamment dans le cadre de débats qui interrogent la nature des femmes. Le devis de la nouvelle 15 présente ainsi la recherche de la volupté par les femmes comme un comportement masculin :

> – Ouy bien vous, dist Parlamente, qui n'aimez que vostre plaisir : mais une femme de bien ne doibt laisser ainsi son mary. – Toutesfois, respondit Simontault, celle dont le compte est faict, a oublié pour un temps qu'elle estoit femme, car un homme n'en eust sceu faire plus belle vengeance. – Pour une qui n'est pas sage, dist Oisille, il ne fault pas que les autres soient

[394] *Heptaméron*, p. 327.

> tenuës telles. – Si estes vous toutes femmes, dist Saffredent, et quelques beaux et honnestes accoustremens que vous portez, qui vous chercheroit bien avant soubs la robbe, on vous trouveroit femmes.[395]

La quête du plaisir féminin est ici l'occasion d'opposer les devisants aux devisantes. Les arguments féminins valorisent la conduite exemplaire de l'épouse envers son mari ; les arguments masculins tendent, au contraire, à créer une égalité de désir entre hommes et femmes, mais chaque partie convient du caractère masculin de la quête du plaisir. Parlamente en effet ouvre le débat sur cette question en associant la recherche du plaisir à un trait masculin et Simontault assimile le comportement de l'héroïne à celui d'un homme. La femme en quête de volupté déroge à sa nature féminine (arguments féminins) ou, au contraire, ne fait que s'y soumettre (arguments masculins).

On retrouve cette idée dans la nouvelle 43 :

> – Voilà, dist Oisille, une vilanie inexcusable : car qui peult parler pour elle, quand Dieu, l'honneur, et mesmes l'amour l'accusent ? – Qui ? dist Hircan, le plaisir et la follie, qui sont deux grands advocats pour les dames. – Si nous n'avions d'autres advocats, dist Parlamente, qu'eux avec vous, nostre cause seroit mal soustenuë. Mais celles, qui sont vaincuës de plaisir, ne se doivent plus nommer femmes, mais hommes, desquels la fureur et concupiscence augmente leur honneur.[396]

Pour Hircan le plaisir vient justifier et même excuser le comportement de la folle dame. Alors que le mot avait jusque-là été évité, le récit préférant s'attarder sur le désir de Camille, Hircan puis Parlamente l'emploient, révélant un des enjeux du conte qui avait été jusque-là passé sous silence et continuant également la guerre des sexes à l'œuvre dans l'ensemble du récit-cadre, ici plus particulièrement portée par le couple marié le plus féru de querelles sur la cause des femmes. Hircan défend la conduite de Camille par la recherche de la volupté qu'il assimile à un moteur commun à toutes les femmes et qu'il associe à la folie. Son intervention s'apparente alors a un éloge paradoxal puisqu'il rend positives deux idées qui sont associés à un comportement négatif[397]. Le dialogue entre Hircan et Parlamente relève de la paradiastole, puisque la norme à laquelle renvoie le plaisir et la folie n'appartient pas au même système de valeur. Parlamente, pour qui une femme cherchant le plaisir est dénaturée, récuse l'idée que le plaisir puisse justifier la folle conduite de Camille. Le débat sur la nature

---

395 *Ibid*., p. 214.
396 *Ibid*., p. 427.
397 Ce paradoxe est le même dans le *Débat de Folie et d'Amour* de Louise Labé : Folie, personnage féminin, est également clairement du côté du plaisir.

féminine est relancé et Parlamente ne veut voir en la femme que « douceur, patience, et chasteté[398] », c'est-à-dire les qualités que la société lui impose. Elle utilise le même argument que Saffredent ou Simontault – la volupté masculinise les femmes – mais pour une conclusion différente : alors que le discours des deux hommes tendait à montrer l'égalité des hommes et des femmes dans leur relation à la volupté, Parlamente, qui adhère à la *doxa*, refuse d'associer féminité et volupté.

Des voix masculines audacieuses

Il est difficile de résumer la guerre des sexes à laquelle se livrent les devisants à une défense du sexe féminin par les femmes et à la répétition de *topoi* misogynes par les hommes. Au contraire, les devis donnent une place singulière aux voix masculines porteuses d'un discours sur le plaisir féminin qui évite la simplicité de ce type d'argumentation. Elles envisagent ainsi le plaisir non pas en terme d'opposition des sexes, mais dans une perspective hédoniste.

La métaphore de la robe dans les devis des nouvelles 15 et 26 est en ce sens révélatrice. Elle permet ainsi à Saffredent, dans la nouvelle 15, de souligner, chez la femme, une dualité entre son comportement social, qui la pousse à la sagesse et à la vertu, et un comportement naturel, qualifié de folie par Oisille, qui est celui de la quête du plaisir. Si les ornements peuvent changer, si le masque social diffère selon les femmes, leur nature reste la même. Le propos du devisant est ici ambigu et se partage entre écueil misogyne à propos de la nature lascive de la femme et propos audacieux qui vise à faire de la femme l'égale de l'homme dans la recherche du plaisir. Plus question de valoriser le comportement de l'un au détriment de celui de l'autre : le plaisir n'est plus qualifié comme une vertu masculine ou un vice féminin, il est un trait essentiel de chacun des deux sexes. On touche ici à l'intention de Marguerite à propos de cette guerre des sexes, telle qu'analysée par Gérard Defaux : « Il n'a jamais été question pour la Reine de dénoncer la malice des hommes plutôt que celle des femmes, ou l'inverse, mais de montrer la malice générale de la nature humaine[399] ». Si la volupté pose un problème moral, qui ne peut se résoudre de manière tranchée, elle concerne

[398] *Heptaméron*, p. 427.
[399] « Marguerite de Navarre et la guerre des sexes », art. cit., p. 158.

aussi bien les hommes que les femmes. L'image de la robe réapparaît dans le devis de la nouvelle 26 à propos de la dame sage :

> – Vous me la peindrez, dist Hircan, comme il vous plaira : mais je sçay bien que tousjours un pire diable met l'autre dehors : et que l'orgueil chasse plus la volupté entre les dames, que ne faict la crainte et l'amour de Dieu. Aussi que leurs robbes sont si longues, et si bien tissues de dissimulation, que l'on ne peult cognoistre ce qui est dessoubs. Car si leur honneur n'estoit non plus taché que le nostre, vous trouverez que nature n'a rien oublié en elles, non plus qu'en nous. Et pour la crainte qu'elles se font, de n'oser prendre le plaisir qu'elles desirent, ont changé ce vice en un plus grand, qu'elles trouvent plus honneste : c'est, une gloire et cruauté, par laquelle esperent d'acquerir nom d'immortalité.[400]

La métaphore, cette fois dans la bouche d'Hircan, sert un propos légèrement différent de celui de Saffredent dans la nouvelle 15. En employant le mot « dissimulation », il ancre sa perspective dans une dualité, comme Saffredent, mais une dualité hypocrite puisque faite de frustration (« n'oser prendre le plaisir qu'elles desirent ») et de sublimation négative (« ont changé ce vice en un plus grand, qu'elles trouvent plus honnête »). En mettant sur le même plan vice et honnêteté, Hircan réévalue le système de l'honneur féminin : le vice n'est pas dans la volupté mais dans sa répression. Les voix masculines interrogent les catégories qui fondent l'honnêteté du sexe féminin en se heurtant à une conception du plaisir qui leur échappe, celle du plaisir de la chasteté. Hircan l'évoque comme un péché, celui de l'orgueil, qui peut être plus dangereux que celui de luxure comme en témoigne la mère incestueuse de la nouvelle 30[401].

Il est frappant de voir comment le débat sur la volupté prend place dans le cadre d'un adultère, contrairement à d'autres devis. Si nous avons déjà analysé comment la question de la volupté pour l'épouse émergeait dans *L'Heptaméron*, c'est la question de la nécessité voire de l'existence de la volupté féminine dans son ensemble, et non plus uniquement dans le cadre du mariage, qui est soulevée ici. Si, dans le cadre de la relation conjugale, le discours en faveur de la volupté de l'épouse était porté essentiellement par des voix féminines, dans le cadre de la relation adultère, l'entrelacs des voix et des postures des devisants est plus ambigu. On peut alors se demander, avec Gisèle Mathieu-Castellani « Qui soutient le mieux la "cause des femmes" ? Celles qui idéalisent leur condition et se soumettent aux codes anciens de l'honneur, ou ceux qui reconnaissent aux femmes un cœur et des désirs pareils à

[400] *Heptaméron*, p. 327.
[401] Cf. *infra*, chapitre 5, p. 480-485.

ceux des hommes[402] ? » Les voix masculines apparaissent comme des prismes répondant à la fois, d'un point de vue de la narration, à l'héritage d'une tradition misogyne du récit bref d'adultère (Saffredent, Hircan, Simontault, Guebron incarnant un type de personnages attendu) et à la fois, d'un point de vue de la polyphonie des voix, à une ouverture possible vers un autre regard porté sur la volupté féminine par Marguerite de Navarre qui « est à la fois Parlamente et Hircan, Oisille et Simontault, Longarine et Saffredent : partagée, non point entre réalisme cynique et idéalisme naïf, mais entre les exigences de l'honnêteté (qui ne se confond point avec l'honneur) et les tentations du plaisir, entre les prestiges de la vertu et les séductions du désir[403]. » La polyphonie des voix permet de ne pas enfermer la volupté féminine dans une condamnation morale, contrairement à ce que supposait la première nouvelle. La modulation discursive est ainsi une ruse de Marguerite pour donner à entendre la complexité de la nature humaine dans cette question de la volupté.

f. Structure du récit adultère et plaisir amoureux : la nouvelle 15

Comme d'autres nouvelles de *L'Heptaméron*, et en particulier la nouvelle 3, le motif de départ de la nouvelle 15 est celui de l'épouse délaissée. Cette nouvelle est cependant singulière dans la mesure où, si elle emprunte les motifs structurels du récit d'adultère (relation triangulaire, dissimulation, quête transgressive), elle met en scène le plaisir de l'amitié parfaite et non la volupté adultère. La structure narrative de cette nouvelle et l'importance accordée au mari nous a incitée à l'analyser dans le cadre des plaisirs adultères plutôt que dans celui des plaisirs du service amoureux. Le plaisir de la ruse interroge la relation conjugale tout en redéfinissant un autre espace du plaisir, celui de la parfaite amitié. En ce sens, cette nouvelle entretient des liens forts avec *Les Angoisses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne, roman de transgression adultère et de la quête ambiguë d'un plaisir idéalisé. Comme Hélisenne, l'épouse de la nouvelle 15 ne consomme pas l'adultère et considère que le plaisir de voir son amant est le plus grand des plaisirs. Audacieuse et hardie tant dans son comportement que dans son discours, elle est en quête d'un idéal, celui de

[402] *La Conversation conteuse*, éd. cit., p. 200.
[403] *Ibid*., p. 204.

l'amour conjugal impossible à réaliser et qui ne peut s'exprimer, de façon insatisfaisante cependant, que dans le service amoureux.

Ce n'est pas la reconquête d'une volupté refusée qui motive la dame, contrairement à la Reine de la nouvelle 3, mais l'absence d'affection de la part de son mari : « Et qui plus luy estoit importable, est que jamais ne parloit à elle, ny faisoit signe d'amitié[404]. » Son dépit est celui d'une amante éconduite et non celui d'une épouse sexuellement insatisfaite. L'épouse idéalise la relation conjugale en amitié parfaite. Dans une époque où le mariage d'amour n'est pas la norme, la jeune femme projette dans sa relation conjugale un idéal, que la société de Cour ne dément pourtant pas : la dame au service de laquelle est l'épouse attire l'attention du mari sur les qualités de celle-ci, l'avertissant du dépit dans lequel elle pourrait être plongée. L'espace public renvoie à la dame sa beauté et ses atouts, mais l'espace privé, représenté par l'époux, ne s'en préoccupe pas. Le texte insiste ainsi sur la douleur de l'épouse, plus précisément sur son *desplaisir* et l'emploi de ce terme, qui fait entendre le plaisir bafoué, n'est pas anodin. Comme dans la nouvelle 3, un gentilhomme sert de guide à la jeune épouse sur le chemin du plaisir amoureux. Sa solitude la pousse à écouter les discours de consolation du gentilhomme et à y trouver une réponse à son goût de l'amour idéal : « Et combien qu'elle eust tousjours desir de conserver son honneur, si prenoit elle grand plaisir à parler à luy, et de se veoir aimée et estimée : chose dont elle estoit quasi affamée[405]. » L'appétit de l'épouse n'est pas charnel, il est amoureux. En ce sens, cette héroïne se distingue de toutes les autres, y compris d'Hélisenne pour laquelle le service amoureux, grâce au regard, est une forme de volupté. Elle se conduit comme une épouse adultère guidée par l'assouvissement d'un désir sexuel et pourtant ses actes ne répondent qu'au désir d'un idéal, celui de la parfaite amitié, comme elle le dit à son premier amant qui, sous l'injonction du Roi, veut la quitter : « Mais puis que votre cueur n'est pas remply de si vraye amour, que craincte n'y trouve encores quelque place, vous ne pouvez estre amy parfaict, et d'un imparfaict je n'en veulx poinct faire un amy aymé parfaictement comme j'avoys deliberé de faire de vous[406]. » La jeune femme, qui à la rencontre du gentilhomme

404 *Heptaméron*, p. 199.
405 *Ibid*., p. 201.
406 *Ibid*., p. 202.

« s'estim[ait] bien heureuse d'estre en sa bonne grace[407] » n'est plus dans l'attente et la découverte, mais dans l'affirmation de soi. Le désir d'être aimée et l'ennui ont fait place au plaisir de l'amour parfait et de sa perfection. Paradoxalement, elle n'apparaît pas comme celle qui est quittée mais comme celle qui rejette l'amour imparfait du gentilhomme. Dans cette première relation s'est élaboré l'objet d'une quête qu'elle va désormais mener en affirmant son indépendance et en restant maîtresse de ses choix et de ses sentiments. La rencontre avec le second amant renverse ici celle avec le premier. Alors qu'avec le premier amant, la jeune femme était dans une situation passive, écoutant ses paroles de consolation et se laissant aller à être aimée, avec le second amant, c'est elle qui raconte son déplaisir et qui est l'initiatrice de cette relation :

> Et pour ne perdre si tost le plaisir, que l'amour luy commençoit à donner, s'en va adresser à un jeune gentil-homme si tresbeau, si bien parlant, et de si bonne grace, qu'il estoit aimé de toutes les dames de la court. Et en luy faisant ses complainctes de la façon dont elle avoit esté traictée, l'incita d'avoir pité d'elle, en sorte que ce gentil-homme n'oublia rien pour essayer à la reconforter. Et elle pour se recompenser de la perte d'un prince qui l'avoit laissée, se meit à aimer si fort ce gentilhomme qu'elle oublia son ennuy passé, et ne pensoit sinon à finement conduire son amitié.[408]

L'audace de l'héroïne se dessine : son rôle actif dans la séduction et la naissance de l'amour, aussi bien par ses actes que par ses propos, est souligné par les verbes de mouvement et de persuasion – « s'en va adresser », « faisant ses complainctes », « incita ». Si le schéma de la naissance de l'amour s'inverse, ce second amant remplit le même rôle que le premier : il la console d'un amour perdu, celui du premier amant, comme ce dernier l'avait consolée de l'absence d'amour de son mari. Ce personnage féminin se rapproche alors de la dame de la nouvelle 49 : toutes les deux sont affamées, l'une de volupté et l'autre d'amour et d'absolu, et toutes les deux n'hésitent pas à remplacer les hommes les uns par les autres.

La fuite de la dame lorsque son mari la découvre en compagnie de son second amant est révélatrice de ce désir d'absolu. Contrairement aux épouses des nouvelles 60 et 61, la fuite n'est pas tant le signe d'un affranchissement, que d'une contrainte, marquée par la peur et la culpabilité. L'ensemble du passage retraçant la fuite puis le retour auprès du mari est tendu entre l'élan et la paralysie, le courage et la peur : lorsque son mari la surprend la première fois auprès de son amant, elle perd la raison et s'enfuit, oubliant les convenances et

[407] *Ibid*., p. 201.
[408] *Ibid*., p. 202-203.

« sault[ant] dessus la table[409] » ; lorsqu'il se présente à sa chambre à la place de son amant, elle s'évanouit. L'audace de la jeune femme est retenue, dans un premier temps, par la peur de mourir de la main de son mari. À la suite de la seconde découverte, le texte insiste sur les images funèbres : « plus morte que vive[410] », « esvanouye[411] », « comme morte, couchée en terre[412] », « portez ce malheureux corps à la mort[413] », « demy esvanouye de tristesse[414] ». Le retour à la vie, et donc à l'audace, se fait grâce à la parole : « Mais elle qui avoit desja passé les premieres apprehensions de la crainte de mourir, print cueur, se deliberant avant que mourir de ne luy rien celer, et aussi de ne luy dire chose dont le gentilhomme qu'elle aimoit peust avoir à souffrir.[415] » Dans l'ordre des nouvelles, la nouvelle 15 est la première à introduire cette idée d'audace féminine. L'audace, et ses dérivés dans *L'Heptaméron*[416], quand ils sont associés à un comportement féminin, recoupent deux définitions, celle d'orgueil[417] et celle de « hardiesse ». Dans le cas du long discours de la dame à son mari, il s'agit du second sens. En effet, elle donne au mari le motif de son adultère, celui de « l'ennuy et [du] desplaisir[418] », et se peint telle qu'elle était apparue au lecteur : assoiffée d'idéal et à l'initiative de la séduction. Le discours au mari vient ainsi redoubler le portrait qui avait été fait jusque-là de la jeune femme, en l'ancrant cette fois-ci, par la prise de parole, dans une affirmation et une conscience de soi. Si elle insiste sur le fait qu'elle n'a commis aucun péché avec son amant – et c'est cet aveu que retiendra le mari pour l'épargner – elle n'hésite pas cependant à dévoiler le plaisir pris dans les baisers et les échanges de regards :

> Je ne veux point aussi nyer, qu'estant en un lieu si privé et hors de tout soupçon, je ne l'aye baisé de meilleur cueur que je ne feis jamais vous. Mais je ne demande jamais mercy à Dieu, si entre nous deux il y a jamais eu privauté, ne si jamais il m'en a pressée plus avant, ne si mon

409 *Ibid*., p. 203.
410 *Ibid*., p. 205.
411 *Ibid*.
412 *Ibid*.
413 *Ibid*.
414 *Ibid*., p. 206.
415 *Ibid*.
416 Fabienne H. Baider, « Plaisir du discours, discours sur le plaisir dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre », *Woman in French Studies*, XI, 2003, p. 22-23.
417 En ce sens, la première occurrence se trouve dans le devis de la nouvelle 10, lorsque Saffredent dit que les attitudes des dames rigoureuses « sont tant audacieuses, et les parolles tant honnestes, qu'elles se font craindre, aimer, et estimer de ceulx qui ne voyent que le dehors. » (*Heptaméron*, 158-159). L'occurrence de la nouvelle 15 est, cependant, tout sens confondu, la première en actes et en paroles chez un personnage féminin.
418 *Ibid.*, p. 207.

> cueur en a eu le desir : car j'estois si aise de le veoir qu'il ne me sembloit point qu'il y eust au monde un autre plus grand plaisir.[419]

La jeune femme prend plaisir à la transgression en représentant à son mari des saynètes amoureuses avec son amant. Ces aveux visent en effet tout autant à prouver son innocence, puisqu'elle ose raconter sans honte une part de son intimité adultère, qu'à jouer avec les limites de ce qui peut être dit.

Ce discours est ainsi tout à fait remarquable par la multiplication de ses visées : récit permettant à la jeune femme de se définir, confession au seuil de la mort, plaidoyer pour son innocence et réquisitoire contre le mari, son audace tient à un effet polymorphique du discours qui, au-delà de la voix d'une femme révoltée contre les comportements masculins, montre un personnage malicieux qui sait user et jouer du langage et se construire grâce à lui. La fin de ce discours, péroraison du plaidoyer ou du réquisitoire, est exemplaire :

> Et s'il faut mettre en la balance l'offence de vous et de moy : vous estes homme sage, et experimenté, et d'aage, pour cognoistre et savoir eviter le mal : moy jeune et sans experience nulle, de la force et puissance d'amour. Vous avez une femme qui vous cherche, estime, et aime plus que sa vie propre : et j'ay un mary qui me fuit, qui me hait, et me despite plus qu'une chambriere. Vous aimez une femme desja d'aage, et en mauvais point, et moins belle que moy, et j'aime un gentil-homme plus jeune que vous, plus beau et plus amiable. Vous aimez la femme d'un des plus grans amis que vous ayez en ce monde, et l'amye de vostre maistre, offençant d'un costé l'amitié et de l'autre la reverence que vous portez à tous deux : et j'aime un gentilhomme qui n'est à rien lié, sinon à l'amour qu'il me porte. Or jugez monsieur, sans faveur lequel de nous deux est le plus punissable ou excusable, ou vous ou moy. Je n'estime homme sage ny experimenté, qui ne vous donne le tort, veu que je suis jeune et ignorante, desprisée et contemnée de vous, et aimée du plus beau et honeste gentil-homme de France, lequel j'aime par le desespoir de ne pouvoir jamais estre de vous aimée.[420]

Au seuil d'une mort qui n'arrivera cependant pas, l'épouse justifie, sans toutefois s'en repentir, sa découverte et sa quête du plaisir. La rigueur de son argumentation, associée à un *ethos* de jeune femme innocente et à un *pathos* reposant sur l'injustice des relations conjugales, montre que ce n'est plus la jeune femme « plus morte que vive » qui s'exprime, mais bien une dame décidée à se battre dans ce qu'elle pense être ses derniers instants. L'emploi du présent de l'indicatif dans cette péroraison, s'il a vocation à présenter les faits à un mari à la fois juge, témoin et coupable, aplanit cependant le récit chronologique précédent. Alors même que la dame avait retracé l'évolution de ses sentiments en suivant l'ordre de ses amants, l'amour pour son mari se changeant en haine, le présent met sur un

[419] *Ibid.*, p. 207-208.
[420] *Ibid*., p. 208.

même plan ces différents sentiments et elle fait ainsi disparaître toute idée de haine à l'encontre de son mari. Seul son amour semble ainsi subsister et c'est au contraire le mari qu'elle accuse de haine envers elle. L'*ethos* de jeune épouse naïve tend à faire du mari le responsable de la situation : en confrontant son propre comportement amoureux et adultère à celui de son mari par le biais des pronoms *vous*/*je*, mais également à celui de sa maîtresse, la dame oppose non seulement l'honneur féminin et l'honneur masculin, à la façon des devisants dans *L'Heptaméron*, mais elle établit entre le couple qu'elle forme avec son amant et celui formé par son mari et sa maîtresse une différence morale, qui repose notamment sur l'anormalité. Semblablement à l'idéal de jeunesse et de beauté que défendent les devisantes des *Contes amoureux*, la jeune femme met en évidence la responsabilité de son mari par le choix presque contre-nature de sa maîtresse. En opposant, d'un côté, la beauté, la jeunesse et l'innocence, naturellement vouées au plaisir, et de l'autre la laideur, la vieillesse et la sagesse, qui réclament la continence, la jeune femme inverse la conclusion logique : ce sont les jeunes qui sont vertueux et les vieux qui sont vicieux. L'appel final à des juges extérieurs, les sages, vise non seulement à innocenter la dame, mais également, au sein d'un groupe social, à isoler le mari. En choisissant de finir sur l'absence d'amour de son mari, la dame passe sous silence le changement qui s'est opéré chez le mari avec son déclin et fait de son discours non plus un récit introspectif, une confession ou un morceau de rhétorique judiciaire, mais une déclaration d'amour meurtri.

Toute la finesse de sa parole réside dans cette multiplicité discursive et tend à faire de la jeune audacieuse une femme rusée, comme le révèle la suite de la nouvelle. Le véritable plaisir de la dame réside dans le fait d'affirmer son indépendance : le discours est une première étape, le rire et les moqueries seront les suivantes. L'adresse à son époux semble avoir agi comme un élément libérateur : toutes les occurrences du rire interviennent après ce discours et la première le suit immédiatement et vient révéler la supercherie sur laquelle reposait son plaidoyer, à savoir la garantie de l'absence de relation charnelle entre son amant et elle :

> Mais toutesfois puis qu'elle juroit qu'il n'y avoit point eu de peché entre celuy qu'elle aimoit et elle, il n'estoit point deliberé de luy en faire pire chere, par ainsi qu'elle n'y retournast plus : et que l'un ne l'autre n'eussent plus de recordation des choses passées, ce qu'elle luy promist, et s'en allerent coucher ensemble par bon accord. Le matin une vieille damoiselle, qui avoit grand

> peur de la vie de sa maistresse, vint à son lever, et luy demanda : « Et puis, madame, comment vous va ? » Elle luy respondit en riant : « Quoy mamie ? il n'est point un meilleur mary que le mien, car il m'a creuë en mon serment. »[421]

Le rire de l'épouse est le signe révélateur de sa ruse en même temps qu'il est l'expression du plaisir pris et du plaisir à venir, plaisir à la fois de la chair – sa quête de volupté va se poursuivre malgré ses serments – et de la tromperie. Sa réponse à la vieille dénote un sentiment de toute-puissance : la crédulité du mari démontrant sa faiblesse, elle s'érige ainsi en maîtresse de sa liberté et du jeu qu'elle ne réserve plus seulement à son mari, mais également aux serviteurs qui doivent la conduire auprès de sa belle-famille et la surveiller : « Elle qui sçavoit ce commandement, leur donnoit tous les jours des alarmes, et se mocquoit d'eux et de leur mauvais soing[422]. » Le tour qu'elle leur joue en impliquant un cordelier est ainsi significatif :

> […] congneurent bien que ce n'estoit ce qu'ils cherchoient, et que leur maistresse s'estoit bien moquée d'eux : ce qu'elle feit encores mieux à leur retour, en disant : « C'est à telles gens à qui l'on doit bailler telles femmes à garder : ils les laissent parler sans sçavoir à qui, et puis adjoustant foy à leurs parolles, vont faire honte aux serviteurs de Dieu. » Et après toutes ses moqueries s'en alla au lieu où son mari l'avoit ordonné, où ses deux belles sœurs et un mary de l'une la tenoit fort subjette.[423]

La moquerie est un moyen pour la jeune femme de se garantir une liberté alors même qu'elle est entravée. Les mots qu'elle adresse aux serviteurs viennent confirmer ce que le discours au mari avait déjà mis en évidence : la parole est une puissance, un espace de liberté dont peuvent s'emparer les femmes audacieuses et qui est le signe même d'une jouissance, dans le sens d'une possession, de celui qui pense pouvoir imposer ses règles.

La nouvelle, en s'achevant sur la douleur du gentilhomme d'avoir été remplacé par un autre amant, souligne le caractère mouvant des relations amoureuses et le plaisir de l'inconstance. La multiplication des amants semble l'unique réponse à l'amour impossible du mari, au temps où il était en mesure de remplir le rôle du parfait ami en plus de celui d'époux. En effet, le changement de rôle entre le mari et son épouse s'opère au moment où le mari commence à perdre ses charmes. La quête du plaisir de l'amant parfait se fait en parallèle avec la dégradation de l'image du mari : « Mais voyant de jour en jour que sa femme embellissoit, et luy devenoit vieil et amoindrissoit sa beauté, commença à changer de

[421] *Ibid*., p. 209.
[422] *Ibid*., p. 211.
[423] *Ibid*., p. 212.

rolle, prenant celuy que long temps il avoit faict jouër à sa femme[424][…]. » À ce premier parallèle entre l'époux et sa femme, accentué par les antonymes embellissoit/amoindrissoit, un autre parallèle dénote les changements de rôle dans la nouvelle, celui entre le mari et le second amant. La nouvelle 15 est le seul texte de notre corpus consacré à l'adultère féminin qui donne, un temps, une image séduisante du mari et cette image est la même que celle utilisée pour décrire les charmes de l'amant : « Or estoit ce gentil-homme tant honneste et plein de bonne grace, que toutes les dames de la court en faisoient bien grand cas[425] » (à propos du mari) et « un gentil-homme si tresbeau, si bien parlant, et de si bonne grace, qu'il estoit aimé de toutes les dames de la court[426] » (à propos de l'amant). Le plaisir de l'inconstance mis en évidence dans la nouvelle n'est pas seulement celui d'une dame en particulier, c'est celui de l'ensemble des dames de la cour, qui font et défont les réputations masculines en fonction de l'âge. Deux réflexions se profilent derrière cette nouvelle. Du point de vue de la dame, elle recherche, dans l'amitié parfaite auprès de ses amants, le mari parfait qu'elle n'a pu avoir, alors même qu'elle l'avait choisi par amour : « Vous sçavez que moy estant enfant, mes parens me vouloient marier à un personnage de plus grand maison que vous, mais jamais ne m'y sceurent faire accorder, dès l'heure que j'eu parlé à vous : car contre leur opinion je tins ferme pour vous avoir sans regarder ny à vostre pauvreté, ny aux remontrances que me faisoient mes parens[427]. » La nouvelle, racontée par Longarine qui est veuve, serait le récit du mariage d'amour impossible ou, si on la replace dans l'ensemble du recueil en la mettant en écho avec les discours de Parlamente, un plaidoyer en creux pour l'amour conjugal. Du point de vue des personnages masculins, la nouvelle propose une réflexion sur la vieillesse et l'inconstance : les hommes remplacés aussi bien dans le cœur des femmes que dans l'espace social, l'errance mélancolique du second amant à la fin du récit rendent compte des vicissitudes du temps. Les femmes semblent moins marquées par ce poids du temps : la maîtresse du mari est aimée et préférée malgré son âge, de même que la vieillesse de l'épouse échappe au récit, la dame disparaissant, avec sa jeunesse et sa beauté, dans le tourbillon de nouveaux plaisirs auprès d'un nouvel amant. La mélancolie semble

[424] *Ibid*., p. 202.
[425] *Ibid*., p. 199.
[426] *Ibid*., p. 202.
[427] *Ibid*., p. 206-207.

cependant rejetée en dehors du récit, ou plutôt dans ses failles puisque la maîtresse est délaissée pour l'épouse et que celle-ci signifie par son inconstance même l'impossibilité de réaliser son désir d'absolu. Le rire de la dame et ses changements d'amants ne seraient pas tant le signe de la découverte du plaisir que de sa quête insatisfaisante et perpétuelle, l'amour conjugal idéal étant la cause de cette mélancolie érotique.

Étudié dans la perspective du concept de « polyphonie des voix », le plaisir féminin dans l'adultère échappe à toute simplification qui opposerait d'un côté les voix des devisantes et de l'autre celles des devisants. Au contraire, loin de ne servir qu'un débat d'idées sur l'amour, le plaisir adultère est mis au service du récit : paradigme de la ruse et du plaisir de la transgression, il permet à Marguerite de Navarre de jouer avec les finesses du récit à devisants pour montrer la complexité d'un phénomène autant littéraire que social qui ne peut se résumer à une opposition facile entre condamnation ou émancipation. Si *L'Heptaméron* offre une pluralité des voix, sur le même sujet *Les Angoisses douloureuses* apparaissent au contraire comme l'émergence singulière mais problématique d'une seule voix, celle d'Hélisenne.

B. Hélisenne et la voix donnée au plaisir féminin adultère

L'œuvre en triptyque d'Hélisenne de Crenne, *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour*, les *Épîtres familières et invectives* et *Le Songe*, ainsi que la triple instance narrative, Hélisenne-amoureuse, Hélisenne-narratrice et Hélisenne-auteur, que Julie Côté a analysé et appelé « Hélisenne-tripartite[428] », donnent un ensemble ambigu où les genres narratifs – romanesque, épistolaire, allégorique – mêlent leur approche du récit d'adultère à un système de voix qui se superposent, se confondent voire s'opposent. Dans ce cadre complexe où l'amour adultère est la matière commune aux trois textes, le plaisir féminin occupe une place tout à fait particulière : il est non seulement intrinsèque à la

[428] *Voix et échos des romancières...*, éd. cit., p. 9. Comme le précise Julie Côté, cette question des trois voix d'Hélisenne a peu été analysée par la critique qui s'est davantage intéressée à la polyphonie des voix d'Hélisenne, Guénélic et Quézinstra. Notons toutefois, les travaux de Marie-Claude Malenfant dans *Argumentaires de l'une et l'autre espèce de femme,* éd. cit. et ceux de Philippe de Lajarte dans « Une autobiographie à géométrie variable : *Les Angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LX, 1998, p. 297-321.

question de l'adultère, mais il apparaît comme l'essence même d'Hélisenne, amoureuse, narratrice et auteur.

Si l'acte sexuel définit l'adultère, il n'y a, à proprement parler, pas d'adultère dans ces trois œuvres et donc encore moins de plaisir qui puisse lui être associé. Hélisenne-amoureuse est, dans la troisième partie des *Angoisses*, en est bien consciente. Au moment de sa mort, s'adressant à Guénélic, elle se réjouit de ne pas avoir succombé au péché de chair. Cependant, ce n'est pas l'adultère qui crée le plaisir, mais le plaisir qui crée l'adultère : la délectation qu'Hélisenne prend à sa relation avec Guénélic et son espoir de parvenir à la réalisation de son désir charnel concourent à placer l'héroïne dans la posture de l'épouse adultère, rejoignant ainsi le précepte de Matthieu, mais en inversant le sexe des coupables : « Vous avez entendu qu'il a été dit : Tu ne commettras pas l'adultère. Et bien ! moi, je vous dis : Quiconque regarde une femme pour la désirer a déjà commis dans son cœur l'adultère avec elle[429] ».

La question de l'adultère féminin dans *Les Angoisses douloureuses* a largement été analysée par la critique[430] qui a mis en évidence les liens entre désir féminin et subjectivité féminine, révélant ainsi la tension entre un discours moralisateur s'appuyant sur des images traditionnelles misogynes, et l'émergence d'un moi féminin dans son rapport à l'écriture. L'intérêt s'est cependant peu porté de façon précise sur l'expression du plaisir pris dans cette relation adultère, en dehors des considérations morales ou poétiques, ou des liens entre plaisir et douleur. Le point de départ de notre étude est la réflexion que Robert D. Cottrell propose à ce sujet : « *Female erotic desire and female suffering seem to have no voice of their own in the text, for they come, by and large, from male discourse. The scripts of female desire, female pleasure, female suffering that are inscribed in* Les Angoisses *were in most*

---

429 Matthieu 5, 27-28, *Bible de Jérusalem*, p. 1989.

430 Sur cette question voir Laëtitia Dion, *Histoires de mariage*, éd. cit., p. 262-264 ; Robert D. Cottrell, « Female Subjectivity and Libidinal Infractions: Hélisenne de Crenne's *Angoisses douloureuses* qui procèdent d'amours », *French Forum*, XVI, 1991, p. 5–19 ; Philippe de Lajarte, « La passion amoureuse et sa représentation dans la première partie des *Angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne », dans *La Peinture des passions de la Renaissance à l'Âge Classique*, Bernard Yon (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995, p. 61-78 ; Dora Polachek, « Le jeu du tabou et de la vertu : Hélisenne de Crenne et la remise en question de la culpabilité féminine », dans *Jeu de masques* ..., éd. cit, p. 61-71 ; Colette H. Winn, « La symbolique du regard dans *Les Angoysses douloureuses qui procèdent d'Amours* d'Hélisenne de Crenne », *Orbis Litterarum*, XL, 3, 1985, p. 207–221.

cases written by men, who vilified erotic desire in woman[431]. » La remarque de Robert D. Cottrell s'appuie sur le travail de Paule Demats qui, dans son édition de la première partie des *Angoisses*, a mis en évidence les emprunts d'Hélisenne-auteur à trois textes : la translation par François Dassy du *Dialogue treselegant intitulé le Peregrin* de Caviceo (Galliot du Pré, Paris, 1527), la *Complainte des tristes amours de Flammette à son amy Pamphile, translatée d'italien en vulgaire françoys* de Jean Boccace (Claude Nourry, Lyon, 1532) et *Les Illustrations de Gaule et Singularitez de Troie* de Jean Lemaire de Belges (Jean de Tournes, Lyon, 1549). Le relevé de l'ensemble des occurrences des mots du plaisir féminin, qu'ils viennent de voix féminine (Hélisenne) ou masculines intradiégétiques (le mari, le prêtre), permet difficilement de souscrire à ce jugement[432]. En effet, peu de ces occurrences coïncident avec un emprunt et, à l'inverse de ce qu'affirme Robert D. Cottrell, l'expression du désir et du plaisir féminins trouve largement sa voix propre. Il est vrai, cependant, que les emprunts renvoient plus souvent à des occurrences de la souffrance féminine, et l'on pourrait alléguer que dans la mesure où cette souffrance résulte d'un désir inassouvi ou d'un plaisir impossible, l'expression de ce désir ou de ce plaisir trouve sa source dans des discours masculins réinvestis par l'auteur. Ce raisonnement ne prendrait cependant pas en compte l'attention portée au plaisir par Hélisenne : le plaisir ne peut se réduire, en dépit du titre du roman, à des épisodes violents ou à des rappels de la narratrice sur l'origine de sa douleur, justifiés par un enchaînement d'actions et d'événements qui mènent Hélisenne à la mort.

Dans cette perspective, nous souhaitons revenir à « la base de son récit », pour reprendre les termes de Dora Polachek[433], en centrant notre analyse sur les plaisirs sensuels,

---

[431] « Female Subjectivity... », op. cit, p. 14. Nous traduisons : « Le désir érotique féminin et la souffrance féminine ne semblent pas exprimés dans le texte par des voix qui leur sont propres, dans la mesure où ces voix proviennent majoritairement de discours masculins. Ce qui est dit, dans *Les Angoisses*, de la douleur, du désir, du plaisir féminins est, dans la plupart des cas, écrit par des hommes qui calomnient le désir érotique chez la femme. »

[432] Pour le relevé des occurrences du plaisir féminin dans le triptyque hélisénien, nous renvoyons à notre tableau en annexe qui les thématise et qui, pour les *Angoisses*, les confronte aux emprunts que fait Hélisenne au roman sentimental. Cf. annexe 1, p. 619.

[433] « Le jeu du tabou et de la vertu... », art. cit., p. 64 : « Sans aucun doute, à la base de son récit se trouvent les aspects troubles de son expérience, car la narratrice se concentre d'une manière obsédante sur les « infinis désirs et amoureux aiguillonnements » qui la tourmentent depuis le jour où elle a vu Guénélic pour la première fois. »

charnels, émotionnels liés à l'adultère[434]. L'étude des occurrences du plaisir féminin, en regard, lorsque nécessaire, avec les emprunts, mais aussi avec l'influence plus générale du modèle boccacien de *Flammette*, nous sert ici d'appui méthodologique pour mettre en évidence la voix donnée au plaisir féminin par Hélisenne.

a. Hélisenne, femme de plaisirs

De l'enfance au mariage

Le plaisir de l'adultère doit être réinscrit de façon plus large dans une détermination favorable d'Hélisenne pour le plaisir. Elle se manifeste, dans *Les Angoisses*, par un important champ lexical : une vingtaine de synonymes différents sont employés, la majorité des occurrences concernant le mot *plaisir* lui-même[435]. La proportion de mots à connotation péjorative ou employés dans un contexte de culpabilisation est faible par rapport à l'ensemble des occurrences relevées dans les propos tenus par Hélisenne. Dans le cas des voix masculines, cette proportion s'inverse et atteint les trois quarts des emplois ; certains mots (*lubricité*, *libidineux*) leur sont même exclusifs. Dans presque la moitié des occurrences cependant, les mots du plaisir prononcés par une voix féminine sont suivis de l'expression d'une contrainte ou d'une douleur. Il n'en demeure pas moins qu'il y a une saturation du texte par le discours sur le plaisir féminin et en particulier un plaisir féminin qui apparaît à la fois comme constitutif d'Hélisenne-personnage et comme source de perplexité.

Le plaisir préside en effet à la naissance d'Hélisenne et semble conditionner l'ensemble de sa vie d'épouse comme de sa vie d'amoureuse adultère. Le contexte de sa naissance est proche de celui de Flammette, l'évocation du milieu noble étant un emprunt au texte de Boccace[436]. Dans le texte italien, cette mention est immédiatement suivie de la plainte de la jeune femme sur son destin, plainte que l'on retrouve également formulée chez Hélisenne. Cependant, dans les *Angoisses*, une évocation du plaisir s'intercale entre sa haute naissance et sa plainte : « […] et fus cause à ma naissance de réduire en grande joie et liesse

---

434 Nous analyserons l'ensemble du triptyque et ses liens avec l'écriture dans le chapitre 6, p. 584 *et sq*.

435 Cf. annexe 1, p. 619.

436 Voir *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours*, éd. Christine de Buzon, Paris, Honoré Champion, 1997, note 7, p. 511 : « je feuz procrée de nobles parents ». On trouve chez Hélisenne : « je fus procréée de noblesse » (*Angoisses*, p. 33). Nous simplifions désormais les renvois à l'édition de Christine de Buzon sous la forme *Angoysses Buzon*.

mes plus prochains parents, qui sont père et mère, parce qu'ils étaient hors d'espérance de jamais avoir génération[437]. » Le plaisir ne concerne pas directement Hélisenne, dans le sens où ce n'est pas elle qui le ressent, mais l'évocation de la joie de ses parents à sa naissance élabore un contexte propice au développement d'une Hélisenne en quête de plaisir puisqu'il en fait une enfant désirée et aimée. Ce contexte familial se poursuit par la mort du père d'Hélisenne, la petite fille devenant alors la consolation de sa mère, l'unique objet de son amour et sa seule source de plaisir. Cette relation mère-fille se retrouve également dans la deuxième épître familière. Nous reviendrons plus longuement, dans la troisième partie, sur le sentiment et le plaisir maternels dans l'œuvre d'Hélisenne, car en dépit d'un petit nombre d'occurrences, ils se révèlent particulièrement significatifs pour l'accomplissement féminin. Toutefois, il faut d'ores et déjà noter que ces nouvelles mentions du plaisir faites dans les jeunes années de l'héroïne préparent la quête du plaisir qui caractérise Hélisenne. Contrairement à la plupart des héroïnes adultères de Marguerite de Navarre, si le plaisir est un bouleversement et une source de perplexité, il n'est pas une découverte totale : la nouveauté tient plus à l'intensité du plaisir qu'à son existence. La douleur est toutefois présente, accompagnant le plaisir comme une fatalité : à l'évocation du bonheur de la naissance d'Hélisenne-personnage se superpose celle de la difficulté des parents à enfanter et celle de la douleur d'Hélisenne-narratrice ; de même, les joies maternelles s'accompagnent de la douleur du veuvage. L'auteur met ainsi en place le système sur lequel reposera une bonne partie de l'évocation du plaisir dans le roman, à savoir un système d'opposition qui fait que « la peine et le plaisir sont inséparables[438] ». En prenant en compte ce système dès le début du roman, on s'aperçoit qu'il n'est pas propre à l'adultère, mais plutôt caractéristique du personnage d'Hélisenne. L'adultère est l'aboutissement fatal de ces prédispositions et non l'origine d'une tendance masochiste d'Hélisenne, pour reprendre la caractérisation de Robert D. Cottrell.

Le mariage d'Hélisenne à onze ans ne vient pas rompre le contexte de plaisir ambigu dans lequel baigne Hélisenne, dans la mesure où il prend le relai de l'enfance :

> Et quand je fus parvenue à l'âge de onze ans, je fus requise en mariage de plusieurs gentilshommes, mais incontinent je fus mariée à un jeune gentilhomme, à moi étrange (parce

[437] *Angoisses*, p. 33.
[438] Dora Polachek, « Le jeu du tabou et de la vertu... », art. cit., p. 67.

> qu'il y avait grande distance de son pays au mien). Mais nonobstant qu'il n'y eût eu fréquentation ni familiarité aucune, il m'était si très agréable que me sentais grandement tenue à Fortune et me réputant heureuse. Et aussi j'étais le seul plaisir de mon mari, et me rendait amour mutuel et réciproque. Moi vivant en telle félicité, ne me restait qu'une chose, c'était santé qui de moi s'était séquestrée, au moyen que j'avais été mariée en trop jeune âge. Mais ce ne me pouvait empêcher de persister en l'ardente amour de mon mari, et quand il était contraint soi absenter pour faire service à son prince, je demeurais si chargée d'une extrême tristesse que je l'estime indicible et non équiparable, combien que son absence était propre pour ma santé.[439]

Comme dans *Flammette*, la relation conjugale qui ouvre le roman, et dans laquelle va s'immiscer l'adultère, n'est pas la conséquence d'un mariage défaillant, insatisfaisant ou inconvenant, contrairement aux nouvelles des *Contes amoureux* ou de *L'Heptaméron*. Il est caractérisé par l'équilibre amoureux, l'équilibre de l'âge – du moins en ce qui concerne l'époux qui est jeune – et l'équilibre social, mais surtout par le plaisir qu'il procure équitablement à chacun des deux époux, tout en s'insérant dans le système déceptif mis en place dès l'*incipit*. En effet, Hélisenne établit un lien explicite entre son bonheur conjugal et la faiblesse de sa santé, conformément à ce que formuleront Paré et Liébault, qui mettront en garde contre le fait de marier une jeune fille trop tôt[440]. Le mariage d'Hélisenne est présenté comme une source de bonheur – on relève ainsi six occurrences de l'expression du plaisir féminin en lien avec l'époux – et le récit n'hésite pas, par deux fois, à expliciter l'intimité du couple et la volupté qu'Hélisenne trouve auprès de son mari. La première occurrence apparaît après la rencontre avec Guénélic, lors du débat intérieur de la jeune femme : « Tu es liée de mari, tu peux prendre ton plaisir en mariage, c'est beau chemin, lequel suivant, tu te peux sauver[441]. » Prenant ici la voix et les arguments de Raison, Hélisenne met en évidence que la volupté qu'elle connaît auprès de son mari est non seulement suffisante, mais que c'est la seule qui puisse être considérée comme chaste. Contrairement aux héroïnes des *Contes amoureux*, de certaines dames des récits de *L'Heptaméron* ou des *Nouvelles Récréations*, la volupté conjugale n'est pas inconnue à Hélisenne et elle n'est pas une épouse insatisfaite que seul l'adultère pourrait combler. La seconde occurrence de l'intimité du couple souligne le souci qu'a l'époux du plaisir de sa femme :

---

439 *Angoisses*, p. 34.
440 Cf. *supra*, chapitre 1, p. 60 *et sq*.
441 *Angoisses*, p. 38.

> Mais il me priait de délaisser le fol désir que j'avais de mon jeune ami, disant que facilement le pourrais faire, en me conseillant en moi-même, et que, combien qu'il soit difficile, si est-il possible.
>
> Et en me faisant telles remontrances s'approcha de moi, pour parvenir au plaisir de Vénus, mais en grande promptitude me retirai loin de lui […].[442]

Si l'entreprise du mari est déçue par le rejet d'Hélisenne, elle participe pourtant d'une tentative de persuasion par la volupté. En effet, alors qu'il vient de la battre, le mari essaie de lui faire oublier le jeune homme, tout en la rappelant à son devoir conjugal et en s'affirmant comme seul maître de son plaisir. L'entreprise du mari est ambiguë, mais en joignant le geste à la parole, il reprend, en situation cette fois, l'argument qu'Hélisenne, par la voix de Raison, se tenait à elle-même un peu plus tôt et confirme que l'absence de volupté n'est pas ce qui pousse Hélisenne en dehors de l'espace conjugal.

L'importance du regard

Mais quelle est donc la motivation d'Hélisenne dans sa quête du plaisir en dehors du mariage ? Le point de convergence des plaisirs d'enfance et de vie conjugale se trouve dans l'intérêt donné au regard, plaisir fondateur de la féminité d'Hélisenne et de son rapport aux autres. Pour Robert D. Cottrel, le parcours d'Hélisenne dans les *Angoisses* est celui qui la fait passer de regardée à regardante[443]. Fille unique, objet de « l'ardeur d'amour[444] » de sa mère comme « seul plaisir de [s]on mari[445] », au centre de tous les regards dans l'espace public, Hélisenne n'existe que par autrui et apparaît en parfaite adéquation avec sa définition de la femme qui n'est « jamais rassasié[e] de voir et d'être vu[e][446] ». Hélisenne prend part, dès le début du roman, aux conventions de la parade sociale :

> Quand me trouvais en quelque lieu, rempli de grande multitude de gens, plusieurs venaient entour moi pour me regarder (comme par admiration), disant tous en général : « Voyez là le plus beau corps que je vis jamais. » Puis après, en me regardant au visage, disaient : « Elle est belle, mais il n'est à accomparer au corps.[447]

---

442 *Ibid*., p. 52.

443 Robert D. Cottrell, *art. cit*., p. 7 : « Les Angoisses *can be read as a representation of the process by which subjectivity is formed. It demonstrates how the subject, that is to say, the Self, is shaped and molded by the gaze and the voice that come from the Other*. » Nous traduisons : « *Les Angoisses* peuvent être lues comme la représentation du processus de subjectivisation. Le roman met en évidence comment le sujet, c'est-à-dire, Soi, est formé et modelé par le regard et la voix de l'Autre. »

444 *Angoisses*, p. 33.

445 *Ibid.*, p. 34.

446 *Ibid*., p. 36.

447 *Ibid*., p. 34.

Dans cette première évocation de l'attroupement d'admirateurs, Hélisenne ne fait pas mention de son plaisir, mais elle y fait allusion à la fin du chapitre suivant, une fois qu'elle a rencontré Guénélic : « J'avais accoutumé de prendre et captiver les hommes, et ne me faisais que rire d'eux, mais moi-même misérablement je fus prise. Je ne pouvais retirer mes yeux, ne désirais autre plaisir que cettui-là[448]. » Si le passage d'une Hélisenne regardée à une Hélisenne regardante est bien explicite ici, ce renversement en induit un autre, celui de la liberté à la captivité. Paradoxalement, c'est en étant objet des regards qu'Hélisenne affirme sa liberté – mise en évidence par la distance entretenue par son rire. Sujet du regard, elle devient prisonnière, comme elle le répète à plusieurs reprises dans le roman.

Hélisenne recherche la volupté de ce regard, ou plutôt la puissance érotique d'un *innamoramento* qu'elle n'a pas connu avec son mari. En effet, lorsqu'elle évoque son mariage, Hélisenne précise que son mari lui était étranger, qu'il vivait loin et que pour cette raison il n'y eut « frequentation ni familiarité aucune[449] » entre eux avant leurs noces. Les rencontres à la fenêtre apparaissent ainsi comme des jeux de séduction et de coquetterie entre Hélisenne et Guénélic qui viennent réaliser ce dont Hélisenne a été privée. Guénélic est ainsi présenté comme un personnage à la fois regardant et regardé, qui aime se donner à voir : « Et un jour entre les autres, je vis qu'il était plus pensif qu'il n'avait accoutumé, et se pourmenait seul tenant son bonnet en sa main pour me donner récréation, en voyant ses beaux cheveux tant peignés[450]. » La coquetterie masculine répond ici en miroir à la coquetterie féminine. Lors de leur première rencontre, la fenêtre ouverte fonctionnait déjà comme un miroir sur deux intimités parallèlement dévoilées et associées à la parure : Hélisenne était en train de s'habiller alors que Guénélic ne portait qu'un pourpoint en raison de la chaleur. Cet instant de l'*innamoramento* est également un des seuls à évoquer le regard de Guénélic : « […] je vis un jeune homme, aussi regardant à sa fenêtre, lequel je pris à regarder ententivement. […] Il me regardait aussi, [ce] dont j'étais fort contente, mais je prenais admiration en moi-même de me trouver ainsi sujette à regarder ce jeune homme, ce que d'autres jamais ne m'était advenu[451]. » La première phrase met en évidence un glissement entre le verbe *voir* et

[448] *Ibid*., p. 36.
[449] *Ibid.*, p. 34.
[450] *Ibid.*, p. 59.
[451] *Ibid.*, p. 37.

le verbe *regarder*. Le premier rend compte objectivement d'un fait, alors que le second implique une intentionnalité qui est ici présentée comme réciproque, venant à la fois du jeune homme et d'Hélisenne. Cette réciprocité est reprise dans la seconde phrase, mais la narratrice marque un déséquilibre entre les deux regards : elle est plus préoccupée par le sien et par le plaisir qu'elle y prend, que par celui que Guénélic porte sur elle. Celui-ci n'est d'ailleurs jamais qualifié et ne témoigne que rarement d'une émotion ou d'un sentiment. Quand c'est le cas, il ne s'agit pas d'exprimer l'amour ou le plaisir, mais la perplexité : « À ces mots, il me prit à regarder comme par admiration, considérant en son imagination (comme j'ai pu comprendre depuis) que l'impétuosité d'amour avait rompu en moi les lacs de tempérance et de modération, qui me faisait excéder toute audace féminine[452]. » S'il y a un effet de miroir dans le jeu amoureux de la coquetterie, cet effet se rompt quand il s'agit du plaisir du regard : sur ce point, Hélisenne dépasse Guénélic qui ne se reconnaît pas dans les agissements de sa maîtresse. Il y a un décalage entre la hardiesse d'une Hélisenne qui découvre la volupté du regard et la prudence d'un Guénélic qui s'étonne de la singularité de son comportement. On retrouve ce rapport déséquilibré entre les deux amants du *Songe*, la dame tenant un discours audacieux, proche du discours de persuasion amoureuse traditionnellement masculin, et l'amant tempérant ses désirs[453].

b. La quête transgressive du plaisir

Cette audace caractérise la quête de plaisir d'Hélisenne, comme c'est le cas chez les héroïnes adultères de *L'Heptaméron*. Nous avions vu que dans ce recueil le sens qui est donné à l'audace diffère selon que celle-ci est masculine ou féminine. Masculine, elle renvoie à un comportement de séduction qui vise à satisfaire un désir. Féminine, elle est un signe d'orgueil et de fierté ou témoigne d'une parole hardie. Si l'on met de côté l'idée d'orgueil, l'audace induit un comportement risqué, dans le cadre de la relation amoureuse pour l'homme et dans le cadre des conventions vis-à-vis du sexe féminin pour la femme. Chez Marguerite de Navarre, les femmes adultères ne sont pas, paradoxalement, associées à une témérité amoureuse, mais à une hardiesse de langage – ce qui est le cas pour Hélisenne

[452] *Ibid*., p. 60.
[453] Cf. *infra*, chapitre 3, p. 278 *et sq*.

dans les épîtres invectives lorsqu'elle s'adresse à son mari. Dans les *Angoisses*, au contraire, l'audace d'Hélisenne est comparable à celle dont font preuve les personnages masculins de *L'Heptaméron*. C'est en ce sens qu'on peut la mettre en relation avec le plaisir : la hardiesse de la jeune femme vient du plaisir qu'elle découvre et a pour but de l'amener à la jouissance de son ami.

Cette quête du plaisir amoureux signifie pour le personnage féminin une tension constante entre public et privé, exhibition et dissimulation, qui ne peut se faire que sur le mode de la transgression et de l'instabilité. L'adultère prend d'ailleurs son origine dans le déplacement de la sphère privée (le domicile conjugal) à l'espace public (affaires publiques que doit régler le mari). À l'image de ce déplacement initial, la première partie est une succession de va-et-vient entre des espaces intérieurs (la demeure conjugale) et des espaces extérieurs (le temple et le tribunal) afin, pour Hélisenne, de tenter d'accéder au plaisir de voir, parler, toucher son amant.

De Flammette à Hélisenne : inversion d'une structure

Le parallèle avec le premier livre de *Flammette* de Boccace met en avant une différence significative sur les espaces du plaisir. Ce premier livre pourrait correspondre à l'ensemble de la première partie des *Angoisses* : l'enfance de l'héroïne, son mariage heureux, la rencontre avec l'amant en sont les points communs. Flammette ne rencontre cependant pas les mêmes obstacles qu'Hélisenne, son mari, par exemple, est totalement absent de l'intrigue et elle parvient ainsi, à la fin du premier livre, à l'union charnelle avec son ami. Ce n'est pas le cas pour Hélisenne et le parcours spatial des deux héroïnes insiste sur ces différences. La rencontre avec l'amant est en ce sens significatif de la différence entre les deux récits : alors que Flammette rencontre Pamphile lors d'une fête solennelle à l'église[454], dans l'espace public, Hélisenne croise le regard de Guénélic alors qu'elle est chez elle[455]. Le cheminement vers le plaisir suit cette opposition : la relation de Flammette et Pamphile va se resserrer sur l'espace privé, jusqu'à créer les conditions idéales de l'intimité pour accéder à la volupté,

[454] Boccace, Flammette. Complainte des tristes amours de Flamette a son amy Pamphyle, Translatee d'Italien vulgaire en Françoys, Lyon, Claude Nourry, 1532, f. 5 v°. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Flammette*.

[455] *Angoisses*, p. 37.

mais celle entre Hélisenne et Guénélic s'inscrit dans l'espace public. Le parcours adultère de Flammette répond à un schéma traditionnel, celui du plaisir pris et tenu secret. Au contraire, le parcours d'Hélisenne n'est qu'une tentative vaine pour créer un espace intime pour les amants, et c'est un plaisir exhibé et qui ne peut s'empêcher de se montrer. Entre le premier livre de Flammette et la première partie des *Angoisses*, les éléments spatiaux, mais également les motifs d'introspection, sont ainsi inversés. L'église lors de la fête solennelle[456], qui est le lieu de rencontre avec Pamphile, apparaît bien plus tard dans la quête d'Hélisenne et constitue même le cadre de la dernière rencontre des amants[457]. Ce déplacement des espaces se manifeste également par l'apparition d'autres personnages et par leur mise en scène dans le récit, ainsi que par les espaces intérieurs tels que les rêves. Ainsi, alors que le rêve prémonitoire précède la rencontre avec Pamphile pour Flammette[458], il arrive bien après la rencontre chez Hélisenne[459] ; le personnage de la vieille nourrice qui tente d'empêcher le plaisir adultère pour Flammette[460] devient chez Hélisenne une femme bienveillante et consolatrice à la fin de la première partie, après la quête adultère[461]. Dans un premier temps, elle occupe le même rôle que la vieille nourrice, mais alors que celle-ci refuse de nuancer sa posture morale quant à la condamnation de l'adultère, la vieille se montre plus compréhensive envers Hélisenne, lui conseillant, si elle ne parvient pas à se débarrasser de son désir et du souvenir de Guénélic, d'écrire à son amant pour qu'il vienne la délivrer. Le personnage de la vieille chez Boccace fonctionne également en duo avec l'apparition de Vénus qui conforte Flammette dans son choix de la volupté[462]. Cet espace du débat *pro et contra* incarné par deux types de personnages féminins dans le texte italien est remplacé dans les *Angoisses* par un débat intérieur dans lequel Hélisenne oppose, par le biais de sa propre voix, Raison et Sensualité[463]. Au début de leurs amours, l'une est dans l'extériorisation de son désir, alors que l'autre privilégie l'intériorisation. Ce n'est que dans la progression de la quête qu'Hélisenne extériorise son désir, dans la conversation avec le prêtre, dans ses

456 *Flammette*., f. 6 r°.
457 *Angoisses*, p. 48, 56, 58, 69.
458 *Flammette*., f. 4 r°-5 r°.
459 *Angoisses*, p. 116-117.
460 *Ibid*., f. 11 r°-13 v°.
461 *Angoisses*, 137-141.
462 *Flammette*., f. 14 r°-16 r°.
463 *Angoisses*, p. 38-39.

affrontements avec son mari ou dans l'écoute des conseils de la vieille, car cette extériorisation est source de satisfaction et de délectation, et compense l'impossibilité de jouir de Guénélic : « Il [le prêtre] ne me peut contraindre d'user de son conseil, et si prendrai plaisir à parler de celui que j'aime plus ardemment que jamais amoureux ne fut aimé de sa dame[464]. » En ce sens, la mise à l'écrit de ses amours, nous y reviendrons, permet à Hélisenne de donner une forme publique à son introspection.

L'espace intime et la place du plaisir

Le désir et le plaisir adultère commencent dans les *Angoisses* là où ils devraient finir : dans la chambre. En effet, la première rencontre entre Hélisenne et Guénélic se fait par l'ouverture de la fenêtre de la chambre à coucher, dans le logis que louent les époux, venus à la ville pour affaire : « […] et, en m'habillant, vins ouvrir la fenêtre. Et en regardant à l'autre part de la rue, je vis un jeune homme, aussi regardant à sa fenêtre, lequel je pris à regarder ententivement[465]. » L'intérieur s'ouvre vers l'extérieur – la rue – pour donner vers un autre intérieur, la chambre de Guénélic. La veille de cette rencontre, alors qu'Hélisenne et son époux viennent d'arriver, leur premier réflexe est d'aller se mettre à la fenêtre. De nouveau, Hélisenne se situe dans le plaisir de la parade sociale, que partage son mari, puisque tout en étant accoudée à la fenêtre, elle lui tient « propos joyeux[466] ». Dès le début, la chambre est donc montrée comme un espace intime, celui des époux, mais ouvert vers l'extérieur. Cette ouverture est révélatrice du désir qui pousse Hélisenne de l'espace privé à l'espace public et qui se manifeste au début du deuxième chapitre par son impatience à partir pour la ville. C'est d'ailleurs dans ce contexte de nouveauté et de vie sociale promise que prend place sa réflexion sur le naturel des femmes :

> Et craignant d'être prévenus délibérant y aller, je n'étais aucunement marrie de inquiétitude, ignorant la fortune et malaventure où brièvement je devais succomber, mais suivant le naturel du sexe féminin (lequel n'est jamais rassasié de voir et d'être vu), ne pensais jamais voir le jour de notre partement et continuellement incitais mon mari que ce fut bientôt. Le désiré jour venu, nous transmigrâmes en ladite ville (pour avoir raison de justice) où était le comble de mes prochains malheurs.[467]

[464] *Ibid.*, p. 77.
[465] *Ibid.*, p. 37.
[466] *Ibid*., p. 36.
[467] *Ibid*.

Au désir de voir d'Hélisenne-personnage s'oppose le malheur d'Hélisenne-narratrice, à l'impatience et à la frivolité de l'une, l'expérience déçue et douloureuse de l'autre. L'espace du plaisir est ainsi dès le début soumis lui aussi au système déceptif qui caractérise la plupart des occurrences du plaisir. Il est cependant également immédiatement assimilé par Hélisenne au regard, et le fait de voir sera tout l'enjeu des tensions spatiales et du rapport entre intérieurs et extérieurs dans la première partie des *Angoisses*. La tension entre public et privé est ambivalente : fenêtre fermée, la chambre est un espace intime, mais fenêtre ouverte, c'est un lieu s'ouvrant à l'espace public. L'échange appuyé de regards entre les deux amants relève ainsi à la fois de l'échange social et permis – dans un premier temps, le mari s'en amusera et n'y trouvera rien à redire – et de la relation privée qui naît entre Hélisenne et Guénélic.

L'ambivalence de cette première rencontre est marquée par les vêtements d'Hélisenne et Guénélic : la jeune femme est en train de s'habiller et le jeune homme « au moyen de la grande chaleur, n'avait autre habillement qu'un pourpoint de satin noir[468]. » En s'ouvrant, la fenêtre fait littéralement se découvrir Hélisenne et Guénélic ; ils s'exhibent publiquement à la vue l'un de l'autre, dans une tenue relevant de la sphère privée. Ce détail du récit qui fait apparaître les deux amants dans une semi-nudité conserve la structure inversée de leurs amours : c'est au début de leur relation qu'ils accèdent, en partie, au corps de l'autre, créant ainsi pour Hélisenne l'image mentale obsessionnelle qui fondera sa quête. Hélisenne-auteur introduit par cette évocation une érotisation de la scène qui reste implicite, mais qui appuie le caractère voluptueux du plaisir pris par le personnage féminin. La première rencontre apparaît ainsi comme la scène originelle, source de désir et de plaisir, qui vient motiver la quête transgressive d'Hélisenne. L'ensemble de la première partie n'est qu'une tentative de reconstituer cet espace intime idéal et idyllique, lieu de la naissance non pas tant de l'amour mais du plaisir du regard.

Face à cette intrusion du désir et de la volupté adultères dans l'espace privé conjugal, la fenêtre représente une menace contre l'honneur, pour le mari comme pour Hélisenne. L'intensité des échanges de regards par la fenêtre pousse ainsi le mari à redéfinir l'espace privé en déménageant de nouveau. Hélisenne et son époux sont tous deux en quête d'un

[468] *Ibid*., p. 37.

espace privé dans la première partie des *Angoisses*, mais ce sont deux espaces inconciliables : espace voluptueux pour Hélisenne, espace où son mariage peut être protégé pour le mari. Dès lors, une instabilité se crée et la chambre comme la fenêtre perdent de leur statut privilégié de lieu de rencontre. À la suite du deuxième déménagement, d'autres pièces apparaissent dans le décor. D'abord une deuxième chambre, juste après une dispute entre les deux époux, puis, après une prise de conscience par Hélisenne de sa hardiesse nouvelle : « Tout subit qu'il eut achevé son propos, je lui commençai à nier le tout, car j'étais devenue hardie et audacieuse, et jusqu'à ce temps avais été timide[469]. » Si jusque-là la chambre ne représentait un danger que pour le mari, elle en est un également pour Hélisenne : la présence du mari y devient synonyme d'intrusion, voire de violence, tant et si bien que cet épisode conduit à la première sortie d'Hélisenne à l'extérieur du logis. L'affirmation de la hardiesse d'Hélisenne agit comme un déclencheur : elle permet de déplacer la quête transgressive à l'extérieur du logis, de l'espace privé à l'espace public.

Investie d'un fort pouvoir fantasmatique, la chambre reste cependant un lieu concret dans la suite du récit, en dépit de l'absence de Guénélic de l'autre côté de la fenêtre. Au sein d'un espace intime fragilisé qui ne cesse de subir les intrusions – la violence du mari, l'espionnage de la servante – se crée un espace imaginaire qui favorise en pensée la réalisation de la quête d'Hélisenne. La chambre, lieu du coucher et du sommeil, mais aussi lieu de l'introspection, est ainsi propice au rêve et à la rêverie, refuges intimes du désir. Les plaisirs qu'y prend Hélisenne sont singuliers et délectables et lui permettent de laisser libre cours à ses pensées amoureuses :

> Les miennes lettres sigillai, et, avec un grand désir, trouvai subtil moyen de les lui consigner, et il les reçut joyeusement. Et tout subit après les lui avoir exhibées, me retirai en ma chambre, où j'étais plus volontiers seule qu'accompagnée, pour plus solitairement continuer en mes fantasieuses pensées. Et en telle sollicitude, je me délectais à lire les lettres de mon ami, puis après je regardais le double des miennes, [considérant] distinctement tous les termes de l'une et de l'autre.[470]

Hélisenne insiste sur la nécessité de s'isoler pour poursuivre sa rêverie amoureuse, et ces réflexions solitaires sont à la fois une introspection, puisqu'elles sont un retour sur ses désirs, et une projection matérielle, grâce aux lettres, de sa relation amoureuse. La jeune femme ne

[469] *Ibid*., p. 47.
[470] *Ibid*., p. 65.

se contente pas en effet de relire les lettres de Guénélic : elle met, en regard de celles-ci, le double des siennes, projetant ainsi leur relation dans un espace de dialogue virtuel. Ce double mouvement d'intériorisation puis d'extériorisation de la relation adultère est ce qui fait naître le danger. Hélisenne insiste sur la solitude de sa chambre, mais cette solitude est forgée par la rêverie et non par l'absence véritable de toute autre présence que la sienne[471].

L'espace imaginaire de ces plaisirs renforce le caractère idéal de la chambre, tout en l'inscrivant ans la violence du réel, selon le mode déceptif de la tension entre plaisir et douleur. En effet, le rêve et la rêverie, s'ils sont des expressions de l'intime, ne demeurent guère longtemps privés. Non que leur contenu soit rendu public – sauf dans le cas où ces rêveries s'appuient sur un élément matériel, comme les lettres –, mais ce sont des espaces qui, sitôt créés, sont détruits par l'irruption du mari. Ainsi en va-t-il de la rêverie d'Hélisenne après avoir aperçu Guénélic à l'église : « Ainsi que je prenais plaisir en mes singulières pensées, mon mari se vint appuyer auprès de moi, lequel ne se put garder de déclarer et décharger son cœur[472]. » ou encore, après son rêve : « Et je, oyant ses douces et melliflues paroles, me semblait qu'interrompais sa voix, par souvent le baiser et accoller. Mais las, que je fus dolente ! car pour donner ordre à quelque affaire de grande importance, mon mari m'éveilla, dont je demeurai fort mélencoliée[473] ». Le plaisir pris dans l'intimité de l'imaginaire appartient au domaine du virtuel. Le mari s'impose comme un principe de retour à la réalité et marque ainsi la tension entre réalisation impossible d'un plaisir adultère et impératifs sociaux : lorsqu'il interrompt les rêveries de son épouse, c'est soit pour lui faire part de sa fureur car il a deviné la liaison secrète de sa femme, soit parce qu'il doit sortir pour affaires. Dans les deux cas, il incarne les règles sociales, posant des limites au désir coupable de sa femme et faisant du plaisir un objet qui n'a pas sa place dans le réel.

c. Plaisirs obliques : la volupté déviée

Le personnage d'Hélisenne apparaît ainsi tendu entre deux espaces : l'espace virtuel intérieur, qui permet de recréer un plaisir imaginaire, et l'espace réel extérieur, dans lequel

[471] Nous analyserons le double plaisir de l'écriture et de la lecture des lettres dans le chapitre 6. Cf. *infra*, p. 604 *et sq*.
[472] *Ibid*., p. 44.
[473] *Ibid*., p. 115.

elle tente de réaliser son désir et de rendre son plaisir concret. Sur ce point, la quête d'Hélisenne reste vaine si l'on considère que c'est le plaisir sexuel qui en est l'enjeu. La volupté du regard se substitue cependant à la jouissance charnelle. Dora Polachek a montré qu'Hélisenne ne réalisait jamais, pas même en rêve, son désir de jouissance, alors même qu'elle est suffisamment hardie et passionnée pour y arriver. En analysant le songe du chapitre XX, Dora Polachek explique ainsi que cette impossibilité procède d'une tension :

> Même dans ses rêves, Hélisenne ne peut éviter de se torturer ; elle est incapable de savourer le plaisir de l'image de l'interdit, tellement elle incarne la réunion de deux voix opposées, celle de l'ordre patriarcal et celle de la passion (qui correspond dans ce contexte au désordre). Si la loi du Père a toujours le dessus, elle ne réussit cependant pas à oblitérer complètement le désir amoureux. Les deux visages d'Hélisenne – comme femme soucieuse de la morale et comme pécheresse endurcie (cherchez le masque !) – la condamnent à une frustration sans répit.[474]

La volupté du regard comme jouissance ultime

Dans la mesure où le plaisir du regard constitue un type de plaisir féminin récurrent dans *Les Angoisses*, jusqu'à être présent au moment de la mort de l'héroïne dont le discours est alors plus proche de l'ordre patriarcal que de celui de la passion, ce n'est pas tant au plaisir de l'interdit qu'il faut s'intéresser, mais à la volupté du regard comme véritable réalisation de la quête transgressive. Ne prendre en compte, en effet, dans une étude sur la volupté féminine, que le seul plaisir charnel, ce serait non seulement s'attacher à un plaisir qui n'est que virtuel dans le texte – contrairement au roman de Boccace, où l'héroïne parvient à la jouissance charnelle – mais ce serait également omettre un plaisir voluptueux souvent présenté et sur lequel s'attarde à plusieurs reprises Hélisenne-personnage comme Hélisenne-narratrice.

Si l'on inclut, dans le plaisir pris à regarder Guénélic, le plaisir d'être avec lui ainsi que les regards qualifiés d' « impudiques », on dénombre vingt-quatre occurrences de la volupté féminine du regard dans l'ensemble des *Angoisses douloureuses*[475]. Ces occurrences rendent compte de la variété sémantique présente dans l'ensemble de l'œuvre d'Hélisenne de Crenne pour évoquer le plaisir féminin : *plaisir*, *désir*, *délectation*, *liesse*, *joie*, *récréation*, *contentement, béatitude* pour les substantifs évoquant le ressenti d'Hélisenne ; *délectable*,

[474] « Le jeu du tabou et de la vertu... », art. cit., p. 69.
[475] Cf. annexe 1, p. 616.

plaisant, *impudiques* pour les adjectifs qualifiant le regard. La motivation d'Hélisenne pour franchir les limites de l'espace privé traditionnellement dévolu aux femmes et pour pénétrer dans l'espace public procède d'un regard qui abolit la frontière entre l'intériorité d'Hélisenne et l'extériorité du monde, entre ses désirs et leur réalisation. C'est lui qui rend la quête d'Hélisenne transgressive, dans la mesure où il est le signe, visible par tous, de l'honnêteté féminine bafouée et du plaisir pris publiquement par la jeune femme. Les trois occurrences d'*impudique* sont ainsi significatives : deux appartiennent au discours d'Hélisenne, une à celui du mari. L'expression « regards impudiques » quand elle est employée par Hélisenne est plus ambiguë et ne témoigne pas d'une culpabilisation de l'héroïne. Dans les deux cas, au contraire, le syntagme est mis en relation avec l'idée de honte : « Alors, je commençai à user de regards impudiques, délaissant toute crainte et vergogne, moi qui avais jusqu'à ce temps usé de regards simples et honnêtes[476] », puis « [j]e me pris à regarder sans avoir honte ni vergogne, et ne me souciais d'un sien compagnon, qui évidemment pouvait apercevoir mes regards impudiques et artificiels[477]. » Hélisenne s'exclut de l'espace public : l'instant du plaisir l'isole dans un espace privé virtuel où les conventions – l'honnêteté, la honte, la pudeur – n'ont plus de sens. L'autre n'existant plus, la honte, que Sartre assimile à la « reconnaissance[478] » par l'autre de ce que je suis, ne peut être ressentie. Le terme *impudique* est ainsi utilisé non comme relevant du vocabulaire propre à Hélisenne mais comme un emprunt aux discours moraux d'autrui. C'est pour celui qui la regarde que ses regards paraissent impudiques, non pour elle-même, ce que vient confirmer la voix du mari : « Je vous vois user de regards dissolus et impudiques[479] ». Regardante, Hélisenne se pense invisible aux yeux des autres, exceptés à ceux de Guénélic, dans la mesure où le regard vers son amant est une re-création de l'espace et de l'instant intimes de la première rencontre.

Dans son ouvrage *Love's Fatal Glance*, Lance K. Donaldson-Evans retrace l'évolution du motif du regard amoureux de ses origines antiques à ses avatars néoplatoniciens et pétrarquistes à la Renaissance. Il rappelle ainsi le rôle que Jacques Ferrand, en s'appuyant sur Aristote, lui attribue dans l'*innamoramento* et met en évidence,

476 *Angoisses*, p. 40.
477 *Ibid*., p. 48.
478 Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1976, p. 260.
479 *Angoisses*, p. 45.

dans un développement sur la poésie de Du Guillet, Labé, Magny et Tyard, le lien entre regard, volupté et attraction physique : « *Secondly, sight often implies physical attraction and is a means of recreating the corporal image of the Beloved in the mind*[480]. » L'image mentale est une source de plaisir qui se traduit physiquement et sensuellement. Sur ce point, Lance K. Donaldson-Evans, en s'appuyant sur les travaux d'Édouard F. Meylan, souligne que les textes philosophiques de Ficin et Hébreu, bien que métaphysiques, étaient compris dans un sens érotique[481]. Cette idée du regard voluptueux source de troubles physiques s'applique parfaitement à Hélisenne qui se complaît dans la délectation prise dans le regard qu'elle porte sur Guénélic. Peu d'extraits rendent compte précisément des effets physiques du plaisir, mais les quelques passages présents mettent en avant une attention portée aux sensations et au corps, inscrivant le regard dans un ébranlement voluptueux des sens. L'une des scènes de rencontre au tribunal témoigne de ce bouleversement :

> Cependant que j'écoutais ses paroles, subitement je fus par excessif amour et ardent désir si aiguillonnée que mon amoureux cœur battait plus tôt que les légères ailes de l'arondelle quand elle vole. D'autre part, la crainte de la survenue de mon mari me tourmentait et exagitait, en sorte que selon ma coutume tous mes membres commencèrent à trembler.[482]

Le regard n'est pas le seul médiateur de la relation des amants : la parole est également présente, mais Hélisenne est dans la posture de celle qui écoute, de celle qui contemple. La narratrice précise qu'avant que Guénélic ne prenne la parole, les amants furent « quelque espace sans qu'en [leur] faculté fût de pouvoir parler, à l'occasion de l'excessive joie par [eux] conçue[483] ». Hélisenne reçoit la parole : c'est Guénélic qui vient lui parler et c'est lui qui rompt le silence, laissant la jeune femme dans la première excitation, celle du regard, renforcée par une deuxième, la parole de l'amant. L'effet de ces deux sources d'excitation est celle d'un désir-plaisir difficile à décrire et pour lequel Hélisenne ne semble posséder qu'un seul recours, celui de l'emprunt au texte de Boccace. En ce sens, comme l'avançait Robert

---

480 Lance K Donaldson-Evans, *Love's Fatal Glance : a Study of Eye Imagery in the Poets of the « École Lyonnaise »*, University of Missouri, Romance monographs, 1980, p. 62. Nous traduisons : « Dans un second temps, la vue implique souvent une attraction physique et est un moyen de recréer, en esprit, l'image corporelle de l'Ami(e). »

481 Il cite ainsi les propos d'Édouard F. Meylan dans « L'évolution de la notion d'amour platonique », à propos des *Dialogues* de Léon Hébreu, *ibid*., p. 63 : « Il est vrai que dans leur ensemble, les *Dialogues* ont une signification plutôt métaphysique qu'érotique, mais la majorité des lecteurs ne les prenaient plus dans ce sens. »

482 *Angoisses*, p. 95.

483 *Ibid*., p. 94.

D. Cottrell, la voix du plaisir féminin n'est pas une voix qui lui est propre. Cet emprunt est cependant un des rares, dans nos occurrences concernant le plaisir féminin, à avoir été modifié de façon significative. Le texte original donne en effet la formulation suivante : « Et subitement fuz par ire et douleur si aiguillonnee, que mon triste cueur battoit plus tost que les legieres alles de l'arondelle quand elle volle[484]. » Il faut d'abord noter que le contexte de cet extrait de *Flammette* est bien différent de celui des *Angoisses*. En effet, et c'est ce qui vient justifier l'idée de douleur, Flammette vient d'apprendre par un serviteur que Pamphile ne reviendra pas vers elle, car il est marié à une autre femme. Au récit d'une union rompue fait place chez Hélisenne celui d'une déclaration d'amour passionnée, et à la colère et à la douleur font place l'amour et le désir. Ce souvenir du texte boccacien est à la fois une définition de la volupté telle qu'elle est ressentie par Hélisenne dans les *Angoisses* et un présage : volupté, parce qu'il rend compte de la tension de l'excitation, entre plaisir et déplaisir ; présage, car sous la réécriture se dissimule un texte-source qui annonce la trahison à venir[485].

Le texte esquisse ici non l'absence d'une voix du plaisir féminin, mais une tension entre *Eros* et *Thanatos*. Dire le plaisir, pour Hélisenne, c'est aussi dire la douleur : les images employées, si elles sont topiques (« une très perçante œillade, qui me fut pénétrative jusqu'au

---

[484] *Angoysses Buzon*, p. 529, note 143.

[485] Sans vouloir donner une lecture psychanalytique des *Angoisses douloureuses*, le concept de pulsion scopique, défini par Freud et nommé ainsi plus tard par Lacan, permet d'approfondir la réflexion sur ce regard voluptueux et ses liens avec la puberté : « L'œil, zone érogène la plus éloignée de l'objet sexuel, joue un rôle particulièrement important dans les conditions où s'accomplira la conquête de cet objet, en transmettant la qualité spéciale d'excitation qui nous donne le sentiment de la beauté. Les qualités de l'objet sexuel, nous les nommerons : excitantes. Cet excitant détermine, d'une part, un plaisir ; il entraîne, d'autre part, une augmentation de l'excitation sexuelle, ou la provoque si elle manque encore. Si à cette première excitation s'en ajoute une autre, provenant d'une zone érogène différente, par exemple des attouchements de la main, l'effet reste le même : sentiment de plaisir bientôt renforcé par un plaisir nouveau, qui provient des modifications préparatoires, et augmentation de la tension sexuelle qui, bientôt, prendra un caractère de déplaisir des plus marqués, si on ne lui permet pas d'aboutir au plaisir ultérieur. » (*Trois essais sur la théorie de la sexualité*, trad. Blanche Reverchon-Jouve, Paris, Gallimard, 1962, p. 115-116). La réflexion de Freud, dans sa proximité avec la volupté du regard telle qu'elle apparaît dans les *Angoisses*, nous semble intéressante pour approfondir notre analyse. En effet, on retrouve dans cette définition la place primordiale du regard dans l'éveil à la volupté, la notion de quête et l'idée d'excitation, qui recoupe naissance du plaisir, désir et plaisir du désir. Nous l'avons dit, dans les *Angoisses douloureuses* – mais également dans les *Épîtres* et dans *Le Songe* – l'héroïne ne parvient pas à la jouissance de son ami : elle n'atteint pas l'objet sexuel, restant ainsi au stade de la pulsion scopique. Ce stade est présenté par Freud comme caractéristique de la puberté, ce qui, là encore, vient faire écho à Hélisenne-personnage, puisque ses troubles, en accord avec les textes de Paré et de Liébault, coïncident avec les affections des jeunes filles. Si l'on ne peut déterminer précisément l'âge d'Hélisenne, il semblerait pourtant qu'elle réponde à la définition actuelle de l'adolescence, c'est-à-dire, l'âge de la puberté.

cœur[486] », l'« ardent désir si aiguillonné[487] ») sont également évocatrices. Tout plaisir dans les *Angoisses douloureuses* est une « petite mort » dans le sens de la syncope définie par Paré[488], et avant lui Hippocrate, et illustrée dans le roman par les évanouissements d'Hélisenne. Les occurrences du plaisir du regard dans la troisième partie prennent alors tout leur sens. Le plaisir de la mort est évoqué à plusieurs reprises dans la première partie en ce qu'il apparaît comme un soulagement à l'excitation insupportable et à l'impossibilité de concilier l'espace intime imaginaire avec l'espace du réel[489]. Le regard est à la fois plaisir, maladie et remède à cette maladie. Ce plaisir est repris dans la dernière partie, non plus sur le mode du désespoir, mais sur celui de l'apaisement : c'est une autre Hélisenne qui est donnée à voir et à entendre dans cette partie où les occurrences du plaisir du regard sont mises en relation avec le plaisir de la mort. Apprenant qu'elle va revoir Guénélic, Hélisenne lui écrit plusieurs lettres qui témoignent du pouvoir régénérant du regard :

> […] mais présentement, par être avertie de ta venue, mon cœur a été d'une certaine liesse si profus que par superabondante délectation à grande peine ai pu évader que de mon débile corps l'âme ne se soit séparée. Mais toutefois, après longue syncopsie, m'a été restituée aucune vigueur, qui m'a donné le pouvoir de t'écrire ces présentes, ayant affectueux désir que tu sois assistant et présent pour recouvrer le singulier plaisir de ta vue, et aussi afin de t'exprimer quelle est mon opinion sur ce que tu désires tant savoir.[490]

La même source de plaisir – la promesse du regard délectable – est à l'origine de l'affaiblissement d'Hélisenne et de son regain de vigueur. L'évanouissement est une reprise des maux dont elle est victime dans la première partie, mais il a lieu cette fois dans un contexte qui est uniquement celui du plaisir, alors qu'il se mêlait, dans la première partie, à la frustration du désir et à la violence du mari. Il est le signe physique d'un excès de plaisir et, à l'image de l'orgasme sexuel, s'apparente à la mort. Dans cette dernière partie, le discours sur le plaisir du regard entre cependant en contradiction avec la repentance d'Hélisenne. Si cette contradiction et ces ambiguïtés, mises en évidence par la critique[491], sont présentes dans

---

[486] *Angoisses*, p. 48.
[487] *Ibid*., p. 95.
[488] Cf. *infra*, note 550.
[489] On dénombre cinq occurrences du plaisir ou du désir de la mort, cf. annexe 1, p. 616.
[490] *Ibid.*, p. 311.
[491] Sur le caractère paradoxal des *Angoisses douloureuses*, ainsi que sur l'unité problématique du roman voir Jean-Philippe Beaulieu, « Tripartitions dans l'œuvre d'Hélisenne de Crenne », *Hélisenne de Crenne. L'écriture et ses doubles*, éd. cit., p. 251-263 ; Christine de Buzon, « Roman et style piteux : *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* (1538) », *Entre les lignes. Mélanges offerts à Jiri Pechar à l'occasion de son 70e anniversaire*, Prague, Filosofia, 1999, p. 276-302 ; Martine Debaisieux, « "Subtilitez

l'ensemble de la première partie, par le jeu des voix entre Hélisenne-personnage, Hélisenne-narratrice et Hélisenne-auteur, elle se retrouve à la fin sans qu'il y ait télescopage entre le temps de l'action et celui de la narration : l'ambiguïté ne tient donc pas à un retour d'Hélisenne-narratrice sur son comportement passé d'amoureuse, mais à la posture contradictoire d'une Hélisenne-personnage qui n'est plus ni l'amoureuse ni la narratrice de la première partie. Le plaisir du regard n'est ainsi jamais renié, il contribue même à lui faire accepter la mort : « Bien puis dire que, avec la délectation que j'ai de te voir**,** nulle espèce de mort ne me peut épouvanter[492]. » Les trois dernières occurrences du plaisir féminin sont toutefois négatives et rejoignent le discours tenu aux dames dans l'ensemble du roman : *sensualité*[493], *volupté et plaisir précédent*[494], *péché d'adultère*[495] viennent mettre à distance un discours sur le plaisir qui, sans être entièrement positif, rendait compte toutefois de la découverte émerveillée d'un sentiment nouveau. La voix du plaisir féminin semble ainsi s'accorder avec un discours plus conventionnel, tout en incluant cependant l'amant. En effet, seule l'occurrence du mot *sensualité* renvoie directement à Hélisenne, les autres prenant en compte le plaisir partagé par les amants. La volupté individuelle et féminine initiale est ainsi déviée vers la luxure des amants, et l'imprécation d'Hélisenne s'achève sur ce qui est toujours demeuré en suspens dans le roman, la consommation du péché d'adultère. Cette dernière évocation apparaît comme le cœur de la contradiction en même temps que sa possible résolution : c'est parce que la volupté n'est restée qu'au stade du regard qu'Hélisenne peut se permettre de la ressentir et de l'approuver, même au moment de son repentir. Le plaisir du regard échappe à la condamnation car il participe de l'imaginaire et du virtuel, rejoignant, comme nous le verrons dans notre troisième partie, l'écriture.

Ainsi, le plaisir recherché par Hélisenne n'est pas la jouissance charnelle, mais la répétition infinie du plaisir du regard. Les deux premières occurrences sont en cela

---

feminines" : l'art de la contradiction dans l'œuvre d'Hélisenne de Crenne », *Études littéraires*, XXVII, 2, 1994 ; Janine Incardona, « *Les Angoysses douloureuses qui procèdent d'amours*, une vision ambiguë de l'amour », *Bulletin de l'Association d'Étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, XLII, 1, 1996, p. 7-28 ; Marie-Claude Malenfant, *Argumentaires...*, éd. cit., p. 423-464 ; Pascale Mounier, « *Les Angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne : un antiroman sérieux », *Études françaises*, XLII, 1, 2006, p. 91-109.

492 *Angoisses*, p. 336.

493 *Ibid.*

494 *Ibid.*

495 *Ibid*., p. 337.

significatives : « ne désirais autre plaisir que cettui-là[496] » et « je veux avoir le plaisir délectable de mon ami[497] ». Hélisenne, dès la première rencontre, est habitée par une certitude et une détermination, celle de la volupté du regard. Elle ne cherche donc pas autre chose que le plaisir de voir Guénélic et n'a d'ailleurs pas conscience qu'un autre plaisir peut exister au-dessus de celui-ci : « J'avais tant de plaisir en le regardant que n'estimais liesse qui la mienne supérât[498] ». Ce plaisir scopique se suffit à lui-même et n'a pas pour aboutissement le jouissance sexuelle. L'idée du plaisir sexuel n'est pas absente du texte cependant. Nous avons vu qu'elle est même formulée par Hélisenne elle-même, au moment de sa mort, mais de façon virtuelle. C'est d'ailleurs le seul moment où la voix d'Hélisenne évoque ce type de volupté. Dans les autres cas, il s'agit de voix différentes : la voix de Raison – qui, même si elle prend place dans le débat intérieur d'Hélisenne, n'est pas la voix d'Hélisenne-personnage mais la voix de sa conscience soumise à la convention – la voix du mari[499] et celle de « l'ancienne demoiselle »[500]. Les personnages appartenant à l'espace du réel et n'ayant aucune prise véritable sur l'espace intérieur et imaginaire d'Hélisenne ne peuvent saisir la vérité de son plaisir, dans la mesure où ils apposent sur ce qu'ils voient d'Hélisenne des conventions soit morales et culpabilisantes (le mari), soit relevant d'un idéal courtois (l'ancienne demoiselle, évoquant les cinq degrés dans la progression amoureuse). Le plaisir ressenti par Hélisenne – et c'est ce qui fait l'originalité de sa voix dans le roman – échappe à toute classification, tout en réinvestissant un *topos* de la relation amoureuse, le regard, et en le considérant cependant pour ce qu'il est et ce qu'il fait ressentir et non ce vers quoi il peut amener. En ce sens, Hélisenne-personnage répond de nouveau à sa définition de la femme dont le naturel est de voir et d'être vue. Hélisenne n'est que regards. Deux occurrences peuvent toutefois sembler ambigües quant à l'objet du désir d'Hélisenne. La première se trouve dans les questionnements d'Hélisenne au moment où elle va rencontrer le religieux : « Il me réprimera et blâmera [de] ce qui autrefois lui a été plaisant, en me pressant

[496] *Ibid*., p. 37.
[497] *Ibid*., p. 39.
[498] *Ibid*., p. 40.
[499] *Ibid*., p. 70 : « Ô méchante et malheureuse créature remplie d'iniquité, qui ne désires que l'exécution de ton appétit désordonné, comment t'oses-tu trouver en ma présence ? »
[500] Ibid., p. 138 : « J'entends bien qu'il n'a tenu à vous que ne soyez parvenue à ce dernier, mais la continuelle présence de monsieur votre mari vous a empêchée, en sorte que n'avez eu seulement que le regard et le parler ; encore c'était en merveilleuse timeur et crainte. Parquoi vous êtes agitée de regrets indicibles, à cause que n'espérez jamais parvenir à vos fervents et ardents désirs. »

et stimulant de chasser amour sans en avoir la jouissance ; et si je le croyais, je n'aurais que la peine et le tourment, sans ce qu'il me fût imparti quelque plaisir et délectation[501]. » De quelle jouissance s'agit-il ici ? Hélisenne fait de la jouissance l'aboutissement naturel de la relation amoureuse. Rien n'empêche cependant que ce plaisir soit celui du regard exclusivement, dans la mesure où c'est l'absence de cette volupté qui fait naître la douleur chez Hélisenne. Par ailleurs, quand le religieux s'adressera ensuite à Hélisenne, c'est bien le plaisir qu'elle prend à regarder Guénélic qu'il évoquera et tentera de chasser, non un désir sexuel :

> [...] car combien que vous dites avoir singulière délectation en son regard, mais vous ne considérez l'amaritude qui est mêlée avec cette douceur, qui vous est pire qu'un venin mortifère. Et puis donc que la peine est si véhémente et qu'elle passe le plaisir, bienheureuse vous pourrez-vous nommer si vous pouvez modérer l'ardeur et vous remettre à plus modestes termes.[502]

La seconde occurrence ambiguë se trouve dans la troisième partie, lorsque Hélisenne fait à Guénélic le récit des souffrances endurées auprès de son mari, c'est-à-dire le résumé de ce que le lecteur a pu lire dans la première partie des *Angoisses douloureuses* :

> Toutefois m'intervenaient [toujours] quelques empêchements, parquoi ne pouvais exécuter mon inique et misérable vouloir. Et pource que mon mari voyait qu'il ne m'était possible de me désister de ton amour, et que, pour ce que je ne pouvais avoir jouissance, me voulais désespérer, pour obvier aux inconvénients, il me fit absenter.[503]

Le « vouloir » renvoie sémantiquement à la détermination d'Hélisenne lors de la première rencontre avec Guénélic (« je veux avoir le plaisir du regard délectable de mon ami[504] ») ce qui lie la jouissance au regard. Hélisenne se montre empêchée dans sa quête d'extériorité pour voir Guénélic. C'est bien parce qu'elle ne pouvait s'empêcher de le chercher des yeux et de lui lancer des regards « impudiques » que son mari a voulu l'éloigner et l'enfermer.

En considérant que la jouissance évoquée est celle du regard, Hélisenne, à plusieurs reprises, accomplit son désir. La douleur qu'elle éprouve est liée à l'absence de Guénélic, soit pendant leur relation, soit lorsqu'elle est enfermée. Les « angoisses douloureuses » ne viennent pas d'une frustration consciente, d'un désir impossible, mais du plaisir connu puis retiré, puisque le plaisir constitue à la fois la maladie et le remède. En ignorant cependant

---

501 *Ibid*., p. 77.
502 *Ibid*., p. 84.
503 *Ibid*., p. 316.
504 *Ibid*., p. 39.

qu'il y a un plaisir supérieur à celui du regard[505], la question de ce que connaît Hélisenne du plaisir sexuel se pose de nouveau et donne un autre sens au roman, faisant dévier la relation entre Hélisenne et Guénélic vers celle entre Hélisenne et son mari.

La fonction ambigüe du mari

Il est frappant de voir à quel point la scansion du plaisir dans la première partie des *Angoisses* est proche de celle qu'on trouve dans le premier livre de *Flammette*. Or, cet ouvrage ne repose pas sur la relation triangulaire épouse-mari-amant. La seule occurrence de l'époux dans tout le premier livre n'apparaît qu'au début, lorsqu'est évoqué le mariage de Flammette[506] . Alors que la rencontre avec Pamphile se fait lors d'une fête religieuse, où il n'est fait nullement mention du mari, l'échange de regards avec Guénélic a lieu au logis qu'Hélisenne partage avec son époux. Celui-ci a un rôle particulier dans la quête du plaisir d'Hélisenne, rôle qui viendrait justifier l'incapacité d'Hélisenne « à savourer le plaisir de l'interdit[507] » dans l'accès à la jouissance. Marie-Claude Malenfant a judicieusement noté que l'amour d'Hélisenne pour Guénélic est une « répétition amplifiée, dans son intensité et dans son exposition narrative, des premières amours pour le mari[508]. » Nous voudrions approfondir cette perspective en montrant comment la quête du plaisir adultère d'Hélisenne est, paradoxalement, commandée par son mari.

Le propre d'Hélisenne est de voir et d'être vue : la rencontre avec Guénélic ne fait qu'exacerber cette nécessité en lui adjoignant la découverte de la volupté du regard. Hélisenne, en dehors des scènes de rencontres à la fenêtre, n'est cependant que très peu regardée par Guénélic, alors que le texte insiste sur les regards de ceux qui l'entourent et sur

---

505 Cette ignorance ne rentre pas en opposition avec l'évocation finale du « péché d'adultère », puisque la formule n'exprime pas nécessairement un plaisir pris, mais renvoie, dans son implication théologique, à une faute, celle de connaître charnellement un autre que son mari. Nul besoin qu'il y ait plaisir pour que l'acte sexuel soit un péché.

506 *Flammette*, f. 4 r° : « […] mais cependant je fuz mariee parquoy comme hors d'esperance l'insistente multitude des amoureux delaissa donques me solliciter, moy doncques deuement et par bonne raison contente de tel mary qui me fut donné, demouray heureuse en felicité avecques luy jusques à ce que je sentis en ma jeune pensee l'ardente flamme d'amours. Helas jamais ne fust chose que je peusse, ou que aultre dame peult desyrer que promptement et à ma volunté ne fust satisfaict, j'estoys tout le seul bien de mon gentil et jeune amy mary et ainsi autant bien dignement l'aymoys comme il m'aymoit, et me pouvoys dire plus heureuse que nulle aultre, si j'eusse tousjours perseveré en telle amour. » Nous simplifions désormais cette référence sous la forme *Flammette*.

507 Dora Polachek, « Le jeu du tabou et de la vertu... », art. cit., p. 69.

508 Marie-Claude Malenfant, *Argumentaires*..., éd. cit, p. 438.

ceux de son mari qui s'insinuent jusque dans la quête transgressive de son épouse. Le mari, en effet, est le premier observateur des « regards impudiques » d'Hélisenne. Les premières rencontres des amants à leurs fenêtres se déroulent sous ses yeux et il est parfaitement conscient du jeu de séduction qui se met en place. Ses réactions à ces premiers échanges de regards sont tout à fait étonnantes. Dans un premier temps, il a quelques soupçons et fait part à Hélisenne du changement d'humeur qu'il remarque en elle. Celle-ci le rassure, lui disant qu'elle craint seulement de ne pouvoir profiter des divertissements de la ville à cause de leur affaire en cours. Sur ce point, le mari se veut tout à fait rassurant :

> M'amie, je vous supplie, ne craignez rien de ce que soyons prévenus ou surpris, car je vous promets y avoir tel soin que n'aurez cause de vous irriter, et ne vous souciez de rien que de faire bonne chère et prendre récréation. » Et en ce disant, il me montra mon ami (comme s'il n'eut pris garde à nos continuels regards) et me dit : « Voyez là le jouvenceau le plus accompli en beauté que je vis de longtemps, bienheureuse serait celle qui aurait un tel ami. »[509]

L'ambiguïté de sa réaction tient de l'alliance du geste à la parole et des liens implicites qu'ils supposent : alors qu'il enjoint son épouse à se divertir, il montre Guénélic en louant sa beauté et le plaisir qu'une jeune femme pourrait avoir avec lui. Mise à l'épreuve ou inconscience, rien ne transparaît pour Hélisenne, et pour le lecteur, de ses véritables intentions, mais sa réaction sonne comme une invitation pour sa femme, qui, au chapitre précédent, vient tout juste de faire débattre Raison et Sensualité et de conclure qu'elle veut prendre du plaisir en regardant Guénélic. L'insistance sur la vue avec l'impératif « Voyez là » redouble ainsi le regard d'Hélisenne, encouragée cette fois par son mari. La situation est cependant intenable pour la jeune femme :

> Ainsi qu'il proférait telles paroles, mon amoureux cœur se débattait dedans mon estomac. En muant couleur, du principe devins pâle et froide, puis après, une chaleur véhémente licencia de moi la pâle couleur, et devins chaude et vermeille ; et fus contrainte de me retirer, pour l'affluence des soupirs dont j'étais agitée, comme le montrais par indices évidents, gestes extérieurs et mouvements inconstants. Et quand je voulais prononcer quelque propos par manière de plaintes et exclamations, l'extrême détresse de ma douleur interrompait ma voix. Je perdis l'appétit de manger, et de dormir m'était impossible.[510]

Les symptômes de l'affection soudaine d'Hélisenne ressemblent à ceux que Liébault identifiera comme relevant de la fureur utérine, qui a lieu quand la matrice « est desbordee par quelque desir insatiable d'avoir l'arrousement du sperme viril[511] ». Hélisenne ne

[509] *Angoisses*, p. 41.
[510] *Ibid.*
[511] *Thresor*, II, 46, p. 459.

comprend pas ce qui lui arrive et, dans la mesure où elle ignore qu'il existe un plaisir supérieur à celui du regard, elle ne peut que décrire des effets dont elle ne maîtrise pas la cause. Celle-ci est complexe : elle vient à la fois de la peur d'être découverte, du plaisir démultiplié du regard vers Guénélic – le sien, celui de son mari, celui que son mari lui enjoint de porter –, du désir qu'excite en elle son mari en lui représentant une situation imaginaire, celle d'une amitié avec Guénélic, tout en se positionnant comme celui qui l'y invite. La représentation entre espace intime virtuel et espace conjugal réel est alors troublée et devient un sujet de perplexité pour Hélisenne au point d'en perdre sa voix et sa contenance. Elle n'est plus qu'un corps, instrumentalisé par son propre désir et par le désir oblique de son mari.

Cette scène se reproduit peu après, dans le même chapitre, mais elle découvre les motivations du mari :

> Je ne fus en cette délectation suave que jusqu'au sixième jour, parce que mon mari me donna à connaître la suspicion que, celément et tacitement, portait en son triste cœur ; car en se venant appuyer à la fenêtre auprès de moi, me vint prononcer aucunes paroles, qui me semblèrent merveilleusement acerbes. Il se tourna vers moi et en souriant me dit :
>
> « M'amie, ce jeune homme-là vous regarde fort, il a ses yeux immobilement sur vous ; je sais que c'est d'amour, comme celui qui l'a expérimenté, mais je jugerais et serais d'opinion, selon ses gestes et contenances, qu'il est surpris de votre amour. » La prononciation de ce maudit et insidieux propos me transperça le cœur, et fus agitée, persécutée et affligée de nouvelles douleurs. Parquoi ne pus promptement répondre ; et quand je pus parler, riant feintement, lui dis : « Je crois que ce bien-là ne m'est pas dû, car vous estimez que celle[-là] serait félice et heureuse, qui aurait un tel ami. Non pour tant, je n'en ai point d'envie, car fût-il aussi beau que Narcisse, qui n'estimait créature équiparable à lui en beauté, jamais mon cœur ne pourrait varier ni vaciller. Et certes aussi je crois que ses pensées et imaginations ne sont pas en moi, au moins que j'eusse pu apercevoir. »
>
> Et après avoir excusé mon ami, je me retirai outrageusement irritée ; nouveaux et divers pensements discouraient par ma fantaisie, j'étais incessamment aiguillonnée de la beauté imaginée et peinte en ma mémoire du plaisant jouvenceau.[512]

Le dialogue entre les époux est un dialogue masqué, chacun tentant de dissimuler à l'autre ses véritables sentiments : tous les deux feignent la gaieté (le sourire pour le mari, le rire pour Hélisenne) et prennent des chemins détournés pour exposer leur propos. Ainsi, le mari se concentre d'abord sur Guénélic pour en venir aux sentiments de son épouse. Celle-ci les dissimule et, très finement, reprend les paroles précédemment tenues par son mari à propos du bonheur de la jeune femme ayant Guénélic pour ami. Ce sont les corps qui dans cette

[512] *Angoisses*, p. 42-43.

scène sont les plus parlants : celui du mari en se positionnant près de la fenêtre, puis en se tournant vers Hélisenne, occupe l'espace intime imaginaire d'Hélisenne, non plus en rompant la relation triangulaire, mais, au contraire, en la rappelant. En s'immisçant dans la scène entre les deux amants, le mari n'est plus dans la position d'observateur et de voyeur, mais dans celle du censeur. La réaction physique d'Hélisenne montre que celle-ci a bien senti l'enjeu de ce dialogue qui vise à la déstabiliser en montrant qu'elle est découverte. Paradoxalement, les suspicions du mari ne font qu'éveiller un peu plus les désirs d'Hélisenne, son irritation d'être démasquée faisant rapidement place au plaisir de contempler, en imagination, le visage de Guénélic. L'entreprise du mari, de nouveau, est ambiguë puisqu'elle ne fait que redoubler la volupté et le désir d'Hélisenne. Cette ambiguïté s'efface complètement lorsque cette scène du dialogue suspicieux a lieu pour la troisième fois. Le mari a imposé un changement de logis à Hélisenne, « mélancolieusement irrité de voir [s]es gestes et contenances[513]. » Il est intéressant de remarquer qu'Hélisenne-narratrice reprend les mêmes termes que ceux que le mari employait à propos des « gestes et contenances » de Guénélic : sa jalousie a grandi avec l'audace d'Hélisenne, qui des regards impudiques est passée aux « gestes et contenances ». Dès le moment où Hélisenne n'apparaît plus comme un objet – la belle épouse convoitée par un beau jeune homme, exhibée inconsciemment par son mari – mais comme une femme sujet des regards et prenant plaisir avec un autre, faisant ainsi dévier le plaisir conjugal, le comportement du mari change et se fait plus violent. Cette violence est dans un premier temps verbale : « regards dissolus et impudiques », « fausse femme », « ardeur libidineuse », « amour lascif » font ainsi leur apparition dans la bouche du mari[514]. La modulation d'une même scène en trois répétitions souligne les tentatives de mise en garde du mari, de moins en moins clémente, et montre également la place ambiguë qu'il occupe dans la relation triangulaire adultère. Comme dans la nouvelle 15 de *L'Heptaméron,* où les interdictions du mari attisent le plaisir transgressif, les suspicions du mari, en brossant le tableau imaginaire des amours d'Hélisenne et Guénélic, font naître, ou du moins redoubler, le désir et la volupté de la jeune femme.

513 *Ibid*., p. 44.
514 *Ibid*., p. 45-46.

Ces ambiguïtés ne s'arrêtent cependant pas avec l'explicitation de la colère du mari. Celui-ci poursuit son désir contradictoire d'exhiber sa femme et, de fait, de la soumettre au regard de Guénélic, ou plutôt de soumettre Guénélic au regard délectable d'Hélisenne. La coquetterie de celle-ci joue ici un rôle significatif. Elle ne rentre pas uniquement en écho avec la séduction de Guénélic ou avec l'idée de parade sociale. Elle s'insère dans les enjeux complexes de la relation adultère triangulaire et de la place qu'y occupe le regard : Hélisenne cherche le regard de Guénélic, elle est observée par son mari et admirée par tous. Le plaisir du paraître est d'abord chez Hélisenne un goût personnel et individuel : « J'étais fort curieuse en habillements, c'était la chose où je prenais singulier plaisir[515] » dit-elle alors que Guénélic vient de marcher sur sa robe. Si elle précise, dans un premier temps, qu'elle est soucieuse de sa tenue, c'est pour mieux marquer l'enjeu que revêt, pour elle, ce qui est à la fois une souillure et une intrusion dans son espace privé, mais qu'elle considère comme un témoignage sacré d'amour. En cela, le plaisir de la coquetterie chez Hélisenne s'oppose à celui de Flammette chez Boccace, présenté comme une conséquence de l'amour adultère pour Pamphile et inscrit uniquement dans un désir de plaire à l'amant[516]. Chez Hélisenne, ce goût est indépendant de son amour pour Guénélic, même s'il n'apparaît dans le récit qu'une fois Guénélic rencontré. Il est en particulier associé à sa vie d'épouse : de la même façon qu'Hélisenne dans la troisième épître invective défendra la parure féminine au nom de la soumission de l'épouse à son mari, le plaisir de la parure est régulièrement associé à un plaisir permis par le mariage, conformément aux préceptes de Thomas d'Aquin[517]. Sur ce point, l'épisode de la fête solennelle dans le chapitre VI est particulièrement significatif :

> « […] Quant à moi, je ne vous prêterai matière ni occasion de mélancolie. Il est demain le jour d'une fête solennelle, parquoi je veux, et vous commande, que vous accoutriez triomphamment afin que vous assistiez au temple avec moi. Car dorénavant ne vous sera permis de sortir de la maison, sinon en ma compagnie, car je veux voir quelle contenance sera la vôtre en ma présence, parce que je suis certain que votre ami s'y trouvera. »[…] Je vêtis une cotte de satin blanc et une robe de satin cramoisi, j'ornai mon chef de belles brodures et riches pierres

[515] *Ibid.*, p. 57.

[516] *Flammette*, f. 9 v°-10 r° : « Et lors je commencay aymer riches et triumphans habillemens, et diversitez d'habitz, desquelsz au paravant ne me challoit, pensant que je luy plairoys plus quand je seroys bien joliement aornee. Et quand je vestoys mes beaulx habitz enrichiz d'or, de pierrerie, et aultres aornemens je m'estimoys trop plus valloir. Et commencay à frequenter plus que n'avoys de coustume les temples, festes, jardins, compaignies et lieux où se trouvoient les jeunes gens pour les veoir ou estre veue et desiree. Non pas sans que premier eusse prins conseil en mon mirouer avant que partir de ma chambre. »

[517] Sur cette question de l'honnêteté de la parure, cf. *infra*, chapitre 4, p. 338.

> précieuses. Et quand je fus accoutrée, je commençai à me pourmener, en me mirant en mes somptueux habillements, comme le paon en ses belles plumes, pensant plaire aux autres comme à moi-même. Et cependant, mon mari s'habillait, lequel prenait singulier plaisir en me voyant, et me dit qu'il était temps d'aller. En ce disant, sortîmes de la chambre, en la compagnie de mes demoiselles. Je cheminais lentement, tenant gravité honnête. Tout le monde jetait son regard sur moi, en disant les uns aux autres : « Voilà la créature excédant et outrepassant toutes autres en formosité du corps. » Et après qu'ils m'avaient regardée, ils allaient appeler les autres, les faisant saillir de leurs domiciles, afin qu'ils me vissent. C'étaient une chose admirable de voir le peuple qui s'assemblait entour moi. Et quand je fus parvenue jusqu'au temple, plusieurs jeunes hommes venaient en circuit, tout à l'entour de moi, me montrant semblant amoureux, par doux et attrayants regards tirés du coin de l'œil, pour essayer de me divertir et décevoir.
>
> Mais je ne m'en souciais aucunement, car toutes mes pensées étaient accumulées en un seul. Je regardais en plusieurs et divers lieux, mais je ne voyais celui qui était le singulier plaisir de ma vue. […]
>
> Mon mari voyait le tout, lequel, par fâcherie, fut contraint soi absenter, dont contre mon vouloir, et pour éviter occasion de noise, je le suivis. Et incontinent que fûmes à la maison, il me dit :
>
> « Je m'ébahis de votre ami, lequel n'a su dissimuler son amoureuse folie en ma présence ; il lui procède de grande présomption de venir marcher sur votre cotte. Il semble par cela qu'il eut grande privauté et familiarité avec vous. Donc, pour éviter de m'engendrer plus de passions et fâcheries que mon triste cœur ne saurait porter, je vous prohibe et défend de vous trouver en lieu où il soit en mon absence. »[518]

La coquetterie est ici explicitement commandée par le mari. Elle ne pourrait être qu'une nouvelle mise à l'épreuve d'Hélisenne, mais le plaisir que prend le mari à regarder Hélisenne parée complexifie l'ensemble. Tout comme il lui indiquait le plaisir à prendre auprès de Guénélic, il la pare pour qu'elle lui fasse honneur, tout en sachant qu'elle ne pourra résister à l'envie de se montrer à Guénélic et de le chercher du regard. Le mari est clairement dans une position de voyeur (« mon mari voyait le tout »), qui apparaît trop souvent dans un roman conduit par la puissance du regard et sa volupté pour qu'il ne s'agisse que d'une simple mise à l'épreuve. L'obstination d'Hélisenne à tomber dans les pièges dressés par son mari témoigne d'une ambivalence quant à sa quête du plaisir. Son audace et sa hardiesse, dans la perspective masochiste décrite par Robert D. Cottrell, seraient les signes d'un plaisir recherché non seulement auprès de Guénélic, mais également auprès de son mari. Les motifs du regard visent ainsi à faire d'Hélisenne non pas un sujet exclusivement regardant, mais un sujet regardant et regardé, répondant à la double injonction initiale du « voir et être vue ». Même si, de son propre aveu, tout son amour a été retiré à son mari pour être donné à

[518] *Angoisses*, p. 55-57.

Guénélic, le mari est nécessaire dans la mesure où il vient intensifier le désir, par le danger qu'il représente, mais également par ce qu'il laisse transparaître de son propre désir. La force de la voix d'Hélisenne, en tant que voix du plaisir féminin, vient de ces équivoques et de ces ambiguïtés et donne à entendre, dans le texte, une expression émerveillée et perplexe du plaisir féminin.

La quête de la volupté n'est pas seulement celle du regard de Guénélic : elle est aussi celle d'une volupté conjugale qui s'est construite à l'écart de l'*innamoramento* et des codes du service amoureux, précisément recherché par Hélisenne, de la même manière que le faisait l'épouse de la nouvelle 15 dans *L'Heptaméron*. L'amant apparaît comme une figure de substitution du mari et la voix donnée à la volupté féminine dans *Les Angoisses* est une voix oblique dans la mesure où non seulement le but jamais atteint n'est pas son réel but, mais où son destinataire n'est pas uniquement celui qu'elle revendique. Le retour d'Hélisenne à l'ordre moral, à la fin du roman, rend compte de cette quête impossible : le mari a disparu de l'action, Guénélic a donc moins d'attrait et c'est alors vers le plaisir céleste – les occurrences de ce type de plaisir n'apparaissent en effet qu'au moment de la mort d'Hélisenne – que se tourne désormais la jeune femme, sans pour autant renier ce qui la constitue, la volupté du regard.

La question du plaisir adultère dans *Les Angoisses douloureuses* peut sembler, au premier abord, un sujet sinon rebattu du moins évident, dans la mesure où c'est bien là que se fonde le nœud de l'intrigue de ce roman. Pourtant, l'analyse précise des occurrences du plaisir en lien avec les trois voix d'Hélisenne révèle des enjeux complexes : la véritable volupté du roman n'est pas là où on l'attend. En place de la relation sexuelle, on a l'obsession du regard ; en place de l'amant, se profile le mari. Roman d'un plaisir conjugal complet – *vray*, aurait pu dire Jeanne Flore ? – et donc impossible, *Les Angoisses douloureuses* sont le récit d'une quête transgressive qui dit à la fois l'émerveillement face à la découverte du plaisir en même temps que la douleur qu'il cause.

Les voix féminines prennent une place essentielle dans le cadre d'un *corpus* de textes consacrés à l'adultère féminin qui se dégagent des *topoi* misogynes. En choisissant de faire entendre une pluralité des voix, Marguerite de Navarre et Hélisenne de Crenne donnent au

plaisir un autre statut que celui d'un comportement lascif féminin à condamner : il permet de mettre en regard les sexes, d'interroger les codes sociaux et en particulier l'espace conjugal. Celui-ci n'est pas rejeté comme tel mais ses limites sont interrogées, souvent dans la perspective de l'amour conjugal. En ce sens, le plaisir de la relation adultère, loin de signifier l'appétit sexuel démesuré des épouses, marque plutôt l'échec du mariage et les récits, ne se contentant pas d'en souligner les manques, en proposent les causes et envisagent un idéal de l'amour conjugal.

Paradoxalement, alors qu'il s'agit de relations dans lequelles les femmes sont seules ou entre elles, les plaisirs déviants ne semblent pas réfléchir à cette même perspective : provenant majoritairement de voix masculines, les plaisirs déviants ne seraient-ils que le reflet des fantasmes masculins ? Les plaisirs de la masturbation et des relations homosexuelles féminines ne serviraient-ils qu'à rassurer les hommes et qu'à satisfaire leur plaisir d'écrire ?

II. Plaisirs déviants : homosexualité, godemiché et travestissement

Dans son discours consacré à l'adultère, Brantôme pose malicieusement une question : une femme qui a une relation avec une autre femme trompe-t-elle son mari ? La question de l'homosexualité est envisagée sous l'angle de l'adultère et de ce fait pose implicitement celle de l'honnêteté. L'homosexualité féminine, bien que condamnée officiellement, est à la Renaissance moins vivement réprimandée que l'homosexualité masculine et c'est un sujet qui reste assez marginal dans la littérature. Écart par rapport à la norme hétérosexuelle, prégnante même dans l'adultère, elle rejoint d'autres types de relations souvent qualifiés d'étranges par les auteurs étudiés comme la masturbation et le travestissement féminin en homme. Ces questions, dans leur forme littéraire, suscitent des interrogations, car elles mettent en scène un espace féminin qui échappe aux hommes. Ces relations impliquent une déviation de la norme du mariage – et plus généralement de la relation hétérosexuelle –, que celle-ci soit transgressée dans l'adultère homosexuel et la masturbation, ou pervertie dans les cas de travestissement. Le statut de ces relations, honnête ou déshonnête, est cependant plus ambigu. Elles témoignent en effet plus d'une fascination que d'un jugement moral de la part des auteurs masculins. Ces relations déviantes, en dépit de masques féminins que prennent parfois les auteurs, semblent une préoccupation plus masculine que féminine et viennent révéler une curiosité des hommes pour un espace qui leur échappe et dans lequel le plaisir féminin évolue en les mettant à l'écart.

La littérature française de la Renaissance compte relativement peu de textes consacrés aux voluptés déviantes[519]. Si la majorité d'entre eux traite des relations homosexuelles féminines, on trouve aussi des références à la masturbation et au travestissement, ces deux comportements étant souvent liés à l'homosexualité. L'évocation des voluptés lesbiennes recouvre des genres et des tonalités différents : théories et prescriptions médicales chez Paré

[519] Nous avons choisi de réserver les textes mettant en scène des plaisirs déviants mais relevant du service amoureux et de l'inspiration pétrarquiste pour le chapitre 3, consacré aux plaisirs d'amour. Les deux pièces des *Elégies, Mascarades et bergeries* de Ronsard, parues en 1565 (l'élégie « Pour vous monstrer que j'ay parfaite envie » et le sonnet « Anne m'a fait de sa belle figure »), le sonnet qu'il a consacré au godemiché, l'*Elégie pour une dame énamourée d'une autre dame* de Pontus de Tyard, l'énigme 23 des *Enigmes* de Marc Papillon de Lasphrise et l'épigramme de son recueil *Diverses Poésies*, le sonnet « Pour le plus doulx esbat que je puisse choisir » de Madeleine de l'Aubespine seront donc étudiés dans notre deuxième partie.

et Liébault à propos des parties génitales féminines, chronique mondaine dans *Le Recueil des dames*, où le discours sur l'homosexualité féminine est démultiplié entre les références à Lucien de Samosate, les propos racontés par les courtisans et les réflexions propres de Brantôme, pasquil anonyme dans le « Dialogue de la Frigarelle », donné par Pierre de l'Estoile dans son journal et qui est une réécriture du dialogue V des *Dialogues des courtisanes* de Lucien. Le « Dialogue de la Frigarelle » excepté, les voix masculines dominent dans les textes consacrés aux plaisirs féminins déviants et rendent compte d'un regard perplexe posé sur ces plaisirs qui s'écartent de l'espace conjugal. Il est ainsi frappant de constater que la masturbation, prescrite par Galien et par les médecins médiévaux pour soulager les fureurs féminines[520], devient l'objet de condamnations à la Renaissance. Entre normalisation et poétisation de la déviance, il s'agira de voir si l'écriture de ces plaisirs déviants s'inscrit dans la dynamique de valorisation, ou du moins de réévaluation, mise en évidence jusqu'alors.

A. Normaliser la déviance : entre condamnation et perplexité

Le poids de la norme sociale, morale et religieuse à la Renaissance fait que les plaisirs féminins de la déviance sont nécessairement, pour une partie de la production littéraire, condamnés ou du moins pris dans un processus visant à les expliquer par rapport à la norme établie. Placer la réflexion sur les parties génitales féminines dans un livre consacré aux « monstres et prodige »s dans le cas de Paré est ainsi tout à fait significatif. Ces voluptés déviantes répondent ainsi à la définition que donne Jean Céard du monstrueux chez Paré :

> C'est que, dans l'ordre naturel proprement dit, il est des opérations dont le mécanisme nous échappe et nous échappera toujours : ce domaine de l'occulte, selon le terme que le XVIè emploie couramment, est le lieu où la nature, dans le secret de son activité, s'occupe à produire des effets inintelligibles à l'homme, effets que Paré appelle précisément « monstrueux ».[521]

Le monstrueux appelle la perplexité, et la perplexité deux postures différentes et parfois complémentaires : la condamnation et l'explication. La condamnation témoigne d'une volonté d'asseoir la norme contre une menace éventuelle du monstrueux ; l'explication tente de considérer le monstrueux à partir de la norme et dans les incidences qu'il peut avoir sur

[520] Cf. également Danielle Jacquart et Claude Thomasset, *Sexualité et savoir médical*, éd. cit., p. 209-211 (à propos des jeunes filles) et p. 240-242 (à propos de la suffocation de la matrice chez la femme mariée).

[521] Jean Céard, « Introduction », Ambroise Paré, *Des Monstres et prodiges*, Genève, Droz, 2003, p. XXXIII.

celle-ci. La condamnation veut préserver, l'explication raisonner, mais toutes deux tentent de saisir ce qui échappe. Les textes médicaux d'une part (Liébault et Paré) et les textes témoignant de ces plaisirs de la déviance dans des faits divers d'autres part (Estienne, Paré, Montaigne) rendent compte de cette double posture.

a. Les voluptés féminines déviantes, une monstruosité médicale

Les plaisirs de la déviance échappent non seulement à la norme sociale, mais également à la norme du bien dire : évoquer ces plaisirs pose un problème de référent, d'autant plus lorsque le référent conventionnel, masculin, est absent. C'est en ce sens que la volupté féminine déviante est *nécessairement* masculinisée. La présence masculine, rejetée hors de l'espace de ces plaisirs féminins, s'immisce pourtant, dans le texte, en dénaturant la femme, en rétablissant sa présence de façon métaphorique. La masculinisation de la femme n'est qu'une réactivation des théories médicales et des discours religieux qui font du corps féminin un corps masculin imparfait. Ainsi, si les ouvrages de Paré et de Liébault s'éloignent de cette tradition qui soumettait et assimilait dans son observation le corps de la femme au corps de l'homme, leur conception de l'homosexualité féminine et de la masturbation, évoquée à propos des parties génitales de la femme, s'appuie pourtant sur ces considérations :

> En aucunes femmes est produicte au couronnement et tout au haut des parties honteuses participante et prenant son commencement d'un costé et d'autre de l'os pubis sus le conduict de l'urine, conjoignant les bords et ailes d'icelle partie honteuse d'une substance partie charneuse partie nerveuse, semblable au membre viril, si petite toutesfois qu'elle ne se cognoist sinon en peu de femmes : en d'aucunes aussi elle se monstre si grande et prenant telle croissance qu'elle represente le membre viril, dont aucunes femmes en abusent malheureusement : Elle est si grande quelquefois que tantsost remplist la nature de la femme : tantost sort dehors en façon d'une queuë, à raison dequoy aucuns l'appellent tentigine, d'autres Cercosis, autres verge. Fallopius la nomme Clitoris.
>
> Telle substance d'autant qu'elle est monstrueuse et contre le naturel de la femme, doit estre extirpee.[522]

> D'abondant, au commencement du col de la matrice est l'entrée et fente de la nature de la femme que les Latins appellent *Pecten*, et les bords, qui sont revestus de poil se nomment en grec *Pterygomata*, comme si nous disions ailes ou lévres du couronnement de la femme : et entre icelles sont deux excroissances de chair musculeuse, une de chaque costé, qui couvrent

[522] *Thresor*, II, 64, p. 511.

> l'issue du conduit de l'urine, et serrent apres que la femme a pissé. Les Grecs les appellent Nymphes, qui pendent et sortent à aucunes femmes hors le col de leur matrice, et s'allongent et accourcissent comme fait la creste d'un coq d'Inde : principalement lors qu'elles desirent le coït, et que leurs maris les veulent approcher, se dressent comme la verge virile, tellement qu'elles s'en jouënt avec les autres femmes. Aussi les rendent fort honteuses et difformes, estant veuës nues. Et à telles femmes on leur doit lier, et couper ce qui est superflu, parce qu'elles en peuvent abuser : se donnant le Chirurgien garde de n'inciser trop profondément de peur d'un grand flux de sang, ou de couper le col de la vessie. Car puis apres ne pourroient tenir leur urine, mais decouleroit goutte à goutte. Or qu'il y ait des femmes qui par le moyen de ces caruncules ou Nymphes abusent les unes des autres, c'est chose aussi vraye que monstrueuse et difficile à croire, confirmée toutesfois par un narré memorable, tiré de l'histoire d'Afrique, composée par Leon l'Africain, livre troisiéme (Voyez l'Arrest de Jean Papon en son Recueil, livre 22. tiltre 7. Arrest 2. Deux femmes, etc., lesquelles furent bruslées.) asseurant en autre lieu, qu'il y a gens en Afrique qui vont par la ville, à la mode de nos Chastreux, et font mestier de couper telles caruncules : comme avons dit aux operations de Chirurgie.[523]

Chez Paré comme chez Liébault, les parties génitales féminines – lèvres et clitoris – « se dressent comme verge virile » et il faut noter que dans le texte de Paré et dans le chapitre 63 de Liébault le parallèle avec les parties masculines se fait au moment même du basculement de la description physique vers l'évocation des pratiques voluptueuses. La dénaturation du corps féminin semblable au corps masculin ne se fait que lorsque le comportement sexuel est perverti ; c'est à ce moment-là que le corps de la femme est dénaturé et se transforme[524]. L'idée d'une monstruosité est présente chez les deux médecins et doit être prise également au sens étymologique de « ce qui est montré » : c'est en effet la difformité, la disproportion, la visibilité de cette partie du corps qui la rend monstrueuse, dans le sens où l'excroissance engendre des comportements contre-nature avec d'autres femmes. D'une monstruosité physique on passe donc à une monstruosité morale, celle d'une volupté condamnable, car homosexuelle et donc stérile. Le plaisir pris est un plaisir dénaturé, car il engage deux femmes et non un homme et une femme. La comparaison des parties féminines aux parties masculines ne fait qu'accentuer le caractère factice et aberrant des pratiques lesbiennes, qui ne sont qu'une pâle copie pervertie des relations hétérosexuelles.

Paré comme Liébault n'envisagent cependant pas le clitoris et les nymphes comme une source de plaisir dans l'absolu : la volupté n'est possible que lorsque les parties génitales

---

[523] *Livre de l'anatomie*, ch. 34 dans *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 168-169. Nous simplifions désormais les renvois à ce texte sous la forme *Livre de l'anatomie*.

[524] Ce point est moins sensible dans le chapitre 64 du livre II du *Thresor* de Liébault : le clitoris y est immédiatement défini comme « semblable au membre viril » (p. 511). L'emploi du groupe « partie honteuse » avant ce parallèle montre toutefois que le discours ne se place plus dans l'observation clinique, mais dans le jugement moral, à partir duquel peut se formuler la dénaturation.

sont démesurées – le terme d' « excrescence » chez Liébault est en ce sens significatif[525]. En dépit de leurs observations physiologiques, le plaisir féminin échappe aux médecins qui ne voient et condamnent que ce qui est visible. De même, la volupté contre-nature est rejetée à l'extérieur de l'espace connu, l'espace européen occidental. Le monstrueux dans le regard masculin, appartient à l'inconnu. La pratique de l'excision, prônée par Paré et Liébault, est un moyen de rendre à la femme sa nature de femme, en supprimant en elle les parties assimilables à la nature masculine. L'usage de la masculinisation de la femme est double : il s'agit, d'une part, pour l'homme, de se rattacher au connu pour se faire une place dans l'inconnu et, d'autre part, de faire de cette dénaturation un signe de la monstruosité de ces pratiques. Donner à la femme déviante des caractères masculins découle d'un mouvement paradoxal qui met à distance l'étrange, tout en essayant de le rendre plus familier. L'inquiétude masculine vient de l'ambiguïté du statut d'étranger : dans le fait social, ils sont les étrangers face à des pratiques insaisissables ; dans les représentations de ces faits, dans leurs textes, c'est la femme et son plaisir qui deviennent étrangers à la norme masculine que le langage tente de maintenir. La prescription de l'excision par les deux médecins est une passerelle entre l'espace du fait et celui de la représentation. En préconisant cette pratique dans leurs traités, ils peuvent agir sur le réel à partir de la représentation imaginaire et grâce au discours médical prescriptif, et maîtriser un plaisir féminin qui leur échappe et s'affranchit des conventions sociales. En ce sens, les indications détaillées de Liébault, dans les chapitres à propos des nymphes et de la queue (le clitoris), à propos de la réalisation de l'excision, permettent au discours de sortir du cadre de la représentation étrangère, héritée des lectures de Galien et d'Aèce, pour se projeter dans la réalisation effective de cette pratique. Par ces recommandations, le chapitre 63 passe de l'évocation de la volupté à celle de la douleur, nécessaire pour annihiler tout plaisir contre-nature. Les injonctions verbales – *faictes asseoir*,

[525] Bien que dès 1559 Mateo Colombo établisse le lien entre la stimulation du clitoris et la volupté féminine, indépendamment de la thérapie des affections féminines envisagées par Galien, c'est davantage la taille inhabituelle du clitoris et/ou des lèvres qui est associée à la volupté féminine, comme c'est le cas chez Paré, Liébault ou Du Laurens. Sur la découverte et la redécouverte du clitoris, l'apparition du mot en français et l'évolution des représentations féminines qui lui sont liées, cf. notamment Michèle Clément, « De l'anachronisme et du clitoris », *Le Français préclassique : 1500-1650*, XIII, 2011, p. 27-45 et Katherine Park, « The Rediscovery of the Clitoris. French Medicine and the Tribade, 1570-1620 », *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, David Hillman et Clara Mazzio (dir.), London ; New York, Routledge, 1997, p. 171-193.

empoignez, *couppez*, *tranchez*, *estanchez*, *espandez* – ont un but didactique[526] tout en permettant au lecteur de visualiser la scène. Tout comme le plaisir n'était pas expressément mentionné dans la première partie de ce chapitre mais sous-entendu par l'évocation des pratiques lesbiennes – l'érection du clitoris, les jeux entre femmes – la douleur n'est pas explicitée, mais suggérée par la situation de la seconde partie – les instruments tranchants, l'effusion de sang, voire les gestes malhabiles du médecin. Paré rend ainsi familier à ses pairs l'espace étrange de la volupté grâce à des référents connus, ceux des opérations chirurgicales. S'il donne très peu d'indications sur la réalisation de l'excision[527], Paré affirme cependant son point de vue sans ambiguïté dans le chapitre 34 du livre III, puis, de façon plus subjective, dans sa réponse aux accusations de la faculté de Médecine : « De ma part je suis opinion, et ay escrit qu'on coupe ceste caruncule, à fin que l'on n'en abuse, et qu'on ne tombe en tel inconvenient, combien que pour une femme qui se trouve en avoir, il y en a dix mille qui n'en ont point[528]. » La réaffirmation de sa position à propos de l'excision, par le rappel de ses œuvres[529], permet à Paré de contrer l'accusation d'immoralité dans la description précise des parties honteuses de la femme, tout en se situant dans une tradition anthropologique, juridique et médicale forte, puisqu'il fait mention de Léon l'Africain[530] et Jehan Papon[531], mais également de Galien, d'Hippocrate et de Paul Egine. L'honnêteté du discours est garantie par des textes antérieurs et la condamnation d'une volupté monstrueuse par une pratique chirurgicale discriminatoire, mais visant à établir une norme parmi les femmes. Toutes n'ont en effet pas les lèvres ou le clitoris excédents, mais l'excision est une mesure de précaution garantissant l'ensemble des femmes contre les pratiques déviantes de certaines. Réaffirmer la dénaturation de ces plaisir féminins par l'excision, c'est pour le chirurgien sortir d'un espace suspicieux, déshonnête, dans lequel les médecins de la Faculté

---

526 C'est également le cas dans le chapitre « Sur la manière d'habiter et de faire génération » dans *Le livre de la generation de l'homme* d'Ambroise Paré.

527 Seul le risque d'hémorragie est évoqué dans le chapitre 34.

528 « Responce de M. Ambroise Paré », dans Claude Stephen Le Paulmier, *Ambroise Paré par de nouveaux documents découverts aux archives nationales*, Paris, Perrin, 1887, p. 232.

529 L'excision apparaît dans le livre consacré aux opérations de chirurgie (ch. II) et dans le *Livre de l'anatomie* (ch. 34).

530 Léon l'Africain, *Historial description de l'Afriqu*e, Lyon, Jean Temporal, 1556.

531 *Recueil d'arrests notables des cours souveraines de France*, Paris, Robert Foüet, 1621, Livre XXII, Titre VII, Arrêt II, p. 1258.

l'avaient enfermé ; c'est redonner à un discours qui, assimilé à son sujet, avait paru étranger à la norme, une place dans cette norme.

La question des nymphes chez Paré témoigne à la fois d'un parcours éditorial complexe et d'une relecture orientée des textes de Léon l'Africain. La description des nymphes a connu plusieurs avatars dans les traités de Paré. Dans la première édition, en 1573, se trouve l'extrait de 1585, mais placé dans le chapitre VI des *Monstres et prodiges* consacré aux hermaphrodites. Dans la deuxième édition en 1575, il figure toujours dans ce livre mais avec un ajout important, l'extrait de Léon l'Africain à propos des fricatrices, simplement mentionné en 1585. L'extrait est par ailleurs suivi de l'évocation d'un autre passage de Léon l'Africain à propos de la pratique de l'excision. C'est cette édition qui provoque la colère de la Faculté de Médecine et amène Paré à se défendre dans sa *Responce*. A partir de cette date, la description des nymphes dans les éditions suivantes n'apparaît plus dans le *Livre des Monstres et prodiges* mais dans celui de l'Anatomie, au chapitre 34. L'édition de 1579 propose une version tout à fait particulière qui ne reprend que très peu les éditions précédentes et que l'édition de 1585 ne conservera pas :

> Où noteras que les labies de ladicte partie sont appelees en Grec *Pterygomata*, en notre langue Ailes, et la region ornee de poil. D'avantage faut entendre, que de la partie superieure descendent deux petites Apophyses, et excrescences de cuir musculeux, qu'on appelle Nymphes, lesquelles descendent une de chacun costé de l'os Pubis en bas jusques à l'orifice du col de la Vessie, lequel elles reçoivent au milieu de soy, et s'erigent mesmement à aucunes femmes, comme nous lisons, en telle grosseur et grandeur, qu'elles se levent pour tenir au coït la partie de l'homme : et pource est ordonné de les leur coupper en jeunesse avec grande discretion, de peur que si on les couppe trop avant, il s'ensuyve telle hemorrhagie qu'elle apporte danger de mort, ou sterilité à la matrice par la refrigeration faicte en icelle, en raison de telle amputation. Les recens Anatomistes, comme Colombus et Faloppius, outre les parties susdictes, ont fait mention d'une autre particule qui est tout au haut des parties honteuses, mesmes sus le conduit de l'urine, et conjoint les ailes desquelles nous avons parlé. Colombus l'appelle *Tentiginem*, Fallopius luy accomode le nom Grec *Cleitoris*, duquel est derivé le verbe infame *Cleitorizein*. Et pource que ladicte partie est fort obscene, je renvoye le lecteur à Collombus et Fallopius.[532]

Suite aux accusations de la Faculté, Paré soustrait à son texte tout ce qui est susceptible d'être qualifié d'immoralité et se contente d'une description anatomique, évoquant toutefois l'érection des nymphes et l'excision, sans donner aucune raison à celle-ci. Il n'est ainsi plus fait mention de dénaturation monstrueuse et de comportements lesbiens. L'intérêt de cette

[532] *Second livre de l'anatomie*, ch. 34, dans *Œuvres*, Livre II, Paris, Gabriel Buon, 1579, p. 130.

variante réside dans les termes employés par Paré pour évoquer les parties génitales féminines : si on retrouve les nymphes et leur pendant grec *Pterygomata*, le texte fait apparaître, en référence à Fallope, le terme de *clitoris* sous la forme grecque *cleitoris*, qui, toujours d'après Paré, serait un dérivé du verbe *cleitorizein* signifiant « effleurer, chatouiller ». L'édition de 1585 ne reprend pas ces termes – se fondant pour la description des nymphes sur le texte de 1573 – mais redonne une place à l'évocation monstrueuse des fricatrices et mentionne Léon l'Africain et Jehan Papon, tous deux déjà évoqués ensemble par Paré dans sa *Responce* en 1575 à propos des comportements lesbiens.

Ainsi, dès la première édition l'anatomie des nymphes – et par là-même le plaisir féminin – était liée à l'idée du monstre puisqu'elle accompagnait l'évocation des hermaphrodites et d'autre part, la réflexion de Paré était élaborée, dès la deuxième édition, à partir des textes de Léon l'Africain et de Jehan Papon, pour ce qui touchait à la volupté lesbienne et au moyen d'y remédier. Paré a ainsi préféré s'appuyer dans le corps de son traité sur des textes contemporains, ne recourant, sur ce point, aux figures traditionnelles et antiques – Galien, Hippocrate – que dans la réponse adressée à la faculté. Paré ne se contente cependant pas de compiler des textes en lien avec sa réflexion : les références à l'*Historial description de l'Afrique* s'inscrit dans une dynamique de relecture. Elles servent à la fois d'arguments et de moteur à sa propre réflexion ; Paré les interprète selon les nécessités de sa démonstration. La version de 1575, qui propose l'anecdote des fricatrices de Fez dans son intégralité, reste très proche du texte de Léon l'Africain : Paré le reproduit à peu de choses près. Dans l'*Historial description de l'Afrique*, cet extrait se situe dans le livre 3 à propos de Fez, à la fin d'un chapitre sur les devineurs :

> La tierce espece est de femmes qui font entendant au populaire, qu'elles ont grande familiarité avec les blancs Démons. Et lors qu'elles veulent deviner, à l'instance de qui que ce soyt, se parfument avec quelques odeurs : puis (comme elles disent) l'esprit qui est par elles conjuré, entre dans leurs corps, feignans par le changement de leurs voix, que ce soit l'esprit, lequel rend réponce par leur gorge : Ce que voyant l'homme, ou la femme, qui est venue pour savoir aucune chose, de ce, qu'elle demande, apres avoir réponce du Démon, laisse quelque don en grande reverence, et humilité pour ledit Démon. Mais ceux qui se sont acquis outre leur naturelle bonté, le savoir, et experience des choses, appellent ces femmes Sahacat, qui vaut autant à dire, comme en la langue latine, Fricatrices : et, à dire vray, elles sont attaintes de ce méchant vice d'user charnellement les unes avec les autres : ce que je ne sauroys exprimer avec vocable plus propre ny qui convienne mieux à icelles : lesquelles voyans une femme (entre celles qui les vont interroguer, et se conseiller de leurs affaires) qui ayt en soy aucune

> beauté, elles la prendront en amour, comme feroit un homme : et au nom de l'esprit pour recompence et payement, luy demandent les copulations charnelles, dont celles, à qui elles font cette impudique et deshonneste demande, pensans (comme peu rusées) complaire au Démon, s'y consentent le plus souvent. Il s'en trouve plusieurs, lesquelles ayant prins goût à ce jeu, et aléchées par le doux plaisir qu'elles y reçoivent, feignent d'estre malades : au moyen dequoy elles envoyent querir l'une de ces devineresses, et le plus souvent font faire ce message au mari mesme : puis soudainement leur découvrent leur maladie, et là où git le remède : mais pour mieux couvrir leur méchanceté, font à croire au mari, (comme sot et peu rusé qu'il est) qu'un esprit est entré dans le corps de sa femme, la santé de laquelle ayant en recommandation, il faut qu'il luy donne congé de se pouvoir mettre du rang des devineresses, et converser seurement en leur compagnie. Ce qu'elles savent facilement persuader à quelque Jan, qui s'y consentant, prepare un somptueux festin à toute cette venerable bande, à la fin duquel l'on se met au bal avec quelques instrumens, dequoy jouent les Noirs : puis la femme a congé de s'en aller là où bon luy semblera. Mais il s'en trouve quelques uns, lesquels finement s'appercevans de cette ruse, font sortir l'esprit du corps de leurs femmes, avec un terrible son de coups sours, et belles bastonnades. D'autres aussi donnans à entendre aux devineresses estre detenus par l'esprit, les deçoivent par mesme moyen, qu'elles ont fait leurs femmes.[533]

Le contexte est tout à fait éloigné de ce qu'en fait Paré : l'évocation de Léon l'Africain se situe dans un passage consacré à des pratiques sacrées où la dimension lesbienne n'est qu'une particularité des Sahacat. Le lesbianisme permet à Léon l'Africain d'interroger les croyances populaires en remettant en question leur bien fondé, tout en proposant une anecdote tenant plus de la farce que de l'*exemplum*. Même si la « méchanceté » des fricatrices est évoquée, Léon l'Africain place leur comportement dans un jeu entre la norme et l'écart : la communauté qu'elles forment, leur pouvoir de divination, leur volonté d'arracher les belles femmes à leur vie de couple les mettent à l'écart de la société, mais il ne les stigmatise pas pour autant, car cet écart fait partie du système social. En effet, il enclenche le processus de retour à la norme par les maris éclairés, grâce au schéma final du trompeur trompé. La fricatrice est davantage un motif narratif qu'un type social, car c'est elle qui introduit, dans le chapitre sur les « devineurs », le rire du lecteur et la réflexion sur la superstition. Le contexte de l'anecdote chez Paré est tout à fait différent puisqu'il l'insère à la suite de la description anatomique des parties génitales féminines, opérant par là même un rapprochement entre les nymphes et les comportements lesbiens des Sahacat. La fin de l'anecdote continue dans ce sens en apportant, par la mention de l'excision, une condamnation morale de ces pratiques que seule une opération chirurgicale semble pouvoir résoudre. Or, si on se réfère à l'autre extrait de Léon l'Africain que mentionne Paré, à aucun

[533] *Historial description de l'Afrique*, éd. cit., p. 161-162.

moment ce rapprochement entre excision et plaisir déviant n'est évoqué. Le passage se trouve dans le livre 8 consacré au Caire, à la toute fin d'un chapitre sur les « Coutumes, habits, et manière de vivre des habitans du Caire, et des faubourgs » : « Quelques vieilles vont encore par la cité crians, et barbotans je ne say quoy non intelligible : mais tant y a, que leur office est de tailler la créte de ce, qui passe en la nature des femmes : chose étroitement enjointe par la Loy de Mahommet : combien que elle ne soit observée qu'en Egypte, et Surie seulement[534]. » Comme pour les Sahacat, le contexte dans lequel Léon l'Africain évoque l'excision est différent de celui de Paré : il passe en revue dans ce chapitre les différents habitants du Caire. Par ailleurs, les vieilles deviennent chez le chirurgien « des gens en Afrique », ce qui d'une part élimine le caractère féminin de celles qui sont en charge de cette pratique, et d'autre part étend à l'ensemble de l'Afrique une pratique que Léon l'Africain précise pourtant être restreinte à l'Egypte et à la Syrie, en dépit du Coran. Si Paré établit l'excision comme une pratique courante, ce n'est pas ce que fait l'Africain : dans l'*Historial*, cette opération est l'apanage de femmes qui, bien que déambulant dans Le Caire, semblent à l'écart de la ville, comme le montre le déterminant « quelques » et le caractère incompréhensible de leurs paroles qui ne sont que des cris. En décrivant ainsi les praticiennes, Léon l'Africain marginalise l'excision, alors que Paré tend à l'amplifier et à lui faire prendre une importance toute autre. Si on peut supposer que la suppression de l'ensemble de l'anecdote dans l'édition de 1579 fait suite au mécontentement de la Faculté de Médecine, cette absence instrumentalise le texte de Léon l'Africain. En créant un raccourci entre les nymphes et les fricatrices – raccourci appuyé par l'ajout de la référence à Jehan Papon[535] – Paré se sert des observations du voyageur comme argument d'autorité, tout en détournant le texte de départ qui n'entendait pas donner une quelconque vision moralisatrice des comportements lesbiens et de l'excision. Du plaisir saphique perçu comme désacralisant et propre au rire chez Léon l'Africain, Ambroise Paré ne retient que ce qui est immoral et ce qui accréditerait l'existence de fricatrices au-delà de la France, dans un mouvement amplificateur, au fondement même de son argumentation.

---

534 *Ibid*., p. 357.

535 Le texte de Jehan Papon, même s'il n'est pas cité, est en accord avec la visée morale de Paré, puisqu'il s'inscrit dans un contexte de condamnation juridique de telles pratiques.

b. Les voluptés féminines déviantes, sujets de faits-divers

À l'image du *Recueil des arrestz notables des courts souveraines de France* de Jean Papon en 1556 ou des *Histoires prodigieuses* de Boaistuau en 1560, la seconde moitié du XVIè siècle voit grandir l'intérêt pour les faits divers. Les monstres et autres étrangetés de la nature occupent une place importante dans cette production : Boaistuau, mais aussi le *Livre des Monstres et prodiges* de Paré en témoignent. Les problématiques liées aux voluptés féminines déviantes apparaissent dans deux faits divers autour de la confusion des genres, à propos de femmes condamnées pour travestissement en homme, chez Henri Estienne dans l'*Apologie pour Hérodote* et chez Montaigne dans le *Journal de voyage en Italie.* Dans ces deux textes, la question du plaisir rejoint celle de la liberté transgressive. Ils traduisent la perplexité du regard masculin face à un espace féminin troublé qui leur échappe et disent l'inquiétude d'un temps où la confusion des genres apparaît comme une menace.

Dans l'*Apologie pour Hérodote*, Henri Estienne veut faire la satire des mœurs de son temps, en montrant que celui-ci n'a rien à envier aux siècles antiques. Dans cette perspective de morale contemporaine, il s'appuie notamment sur des affaires portées devant la justice. Le récit de travestissement est l'une d'entre elles et se trouve dans le chapitre XIII, intitulé « Du Péché de sodomie et du péché contre nature en nostre temps » :

> Je vien de réciter un forfaict merveilleusement estrange : mais j'en vay réciter un autre qui l'est encore d'avantage (non pas toutesfois si vilain), advenu aussi de nostre temps, il y a environ trent'ans. C'est qu'une fille native de Fontaines, qui est entre Blois et Rommorantin, s'estant desguisee en homme, servit de valet d'estable environ sept ans en une hostelerie du faux-bourg de Foye, puis se maria à une fille du lieu, avec laquelle elle fut environ deux ans, exerceant le mestier de vigneron. Après lequel temps estant descouverte la meschanceté de laquelle elle usoit pour contrefaire l'office de mari, fut prise, et ayant confessé fut là brulee toute vive. Voici comment nostre siecle se peut vanter qu'outre toutes les meschancetez des precedens, il en ha qui luy sont propres et peculieres. Car cest acte n'ha rien de commun avec celuy de quelques vilaines qu'on appeloit anciennement tribades.[536]

Cette histoire, qui clôt le chapitre XIII, fait suite à la narration d'un autre fait divers, la condamnation d'une femme pour zoophilie à Toulouse. Estienne insiste sur le caractère étonnant de ces deux faits divers, employant en tout trois fois l'adjectif *estrange*, dont une fois avec l'adverbe *merveilleusement*. L'anecdote du travestissement est moins « vilain[e] »

[536] *Introduction au Traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes, ou Traité préparatif à l'Apologie pour Hérodote*, éd. Bénédicte Boudou, Genève, Droz, 2007. p. 279-280. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Apologie Hérodote*.

que celle sur la zoophilie, mais elle est cependant plus étrange : la femme dénaturée en homme est un cas de perplexité plus grand que celui de la bestialité. Le texte d'Estienne est empreint de la subjectivité de son auteur, qui à la condamnation judiciaire fait suivre une condamnation morale – « meschancetez » et « vilaines » reviennent deux fois. Le chapitre lui-même, qui succédait à un autre intitulé « De combien la paillardise est plus grande aujourd'huy qu'elle n'a esté », annonce, par son titre, le cadre moral dans lequel se trouve le fait divers. Celui-ci sert d'exemple dans l'argumentation d'Estienne sur la contre-nature et sur la corruption morale de la société. En conclusion du chapitre, ce fait divers devient le paradigme de sa démonstration. Il lui permet de pointer le caractère extraordinaire d'une telle anecdote, qui, accompagnée de l'histoire de la Toulousaine zoophile, arrive après des exemples de comportements contre-nature masculins. Estienne note même que ce qui fait toute la particularité et le caractère extraordinaire du fait divers toulousain, c'est qu'il s'agit d'une femme et non d'un homme : « Je tien cest acte pour plus estrange, ayant esguard au sexe. » Terminer ainsi le chapitre XIII, mais également l'ensemble que celui-ci forme avec le chapitre XII sur la question de la luxure, a une portée forte. En effet, pour Estienne le travestissement signifie une transgression des comportements sexuels, mais surtout des codes sociaux définissant la place de l'homme et de la femme – c'est en ce sens qu'il est plus extraordinaire que le fait divers sur la zoophilie. « Contrefaire l'office du mari » revient à renverser les rôles, à prendre pour la femme la place non seulement de l'époux mais de l'homme. Estienne condamne cette liberté transgressive, ce franchissement délibéré de la hiérarchie des genres et minimise la volupté déviante de l'homosexualité féminine qui ne se permet pas cette transgression : « Car cest acte n'ha rien de commun avec celuy de quelques vilaines qu'on appeloit anciennement tribades ».

Ce fait divers contraste avec celui évoqué, sur le même sujet, par Montaigne dans son *Journal de voyage* :

> L'autre, que depuis peu de jours il avait été pendu à un lieu nommé Montier-en-Der, voisin de là, pour telle occasion : sept ou huit filles d'autour de Chaumont en Bassigny complotèrent, il y a quelques années, de se vêtir en mâles et continuer ainsi leur vie par le monde. Entre les autres, l'une vint en ce lieu de Vitry sous le nom de Mary, gagnant sa vie à être tisserand, jeune homme bien conditionné et qui se rendait, à un chacun, ami. Il fiança audit Vitry une femme qui est encore vivante ; mais pour quelque désaccord qui survint entre eux, leur marché ne passa plus outre. Depuis étant allé audit Montier-en-Der, gagnant toujours sa vie audit métier, il devint amoureux d'une femme laquelle il avait épousée, et vécut quatre ou cinq mois avec elle

> avec son contentement, à ce qu'on dit ; mais ayant été reconnu par quelqu'un dudit Chaumont, et la chose mise en avant à la justice, elle avait été condamnée à être pendue : ce qu'elle disait aimer mieux souffrir que de se remettre en état de fille. Et fut pendue pour des inventions illicites à supplir au défaut de son sexe.[537]

Si les anecdotes renvoient à deux actualités différentes, les faits sont proches dans leur déroulement : une femme prend l'habit d'homme pour vivre sous une identité masculine, travaille, épouse une femme, est découverte et est condamnée à mort. Cependant, le texte de Montaigne, pris dans l'économie d'un récit de voyage, est plus objectif que celui d'Estienne. En effet, l'anecdote est rapportée dans une triple évocation de choses vues et entendues à Vitry-le-François : une vieille douairière en pleine santé, l'exécution d'une femme travestie en homme et le cas de Marie Germain. Le texte s'en tient uniquement aux faits – noms, lieux, déroulement de l'affaire – et aucune implication personnelle ne semble *a priori* transparaître. Pourtant, la perplexité est bien présente, comme le montre certains changements lexicaux et grammaticaux tout à fait signifiants. En effet, dès le moment où le récit évoque la vie de Marie en habits masculins, elle est désignée comme un homme : le pronom *elle* devient *il*, la « fille » devient un « jeune homme » et ce jusqu'à son arrestation où le texte reprend alors la désignation féminine. Le travestissement du fait divers gagne la langue qui, à son tour, se travestit, rendant dans le texte la confusion de genre. Les deux anecdotes n'ont pas le même sens et dépendent de l'ensemble plus vaste dans lequel elles sont prises : un pamphlet satirique pour Estienne, un journal de voyage pour Montaigne. Ces deux genres différents déterminent la portée de ces faits divers pourtant très proches. Si l'un condamne la dénaturation féminine, l'autre est, nous le verrons, plus ambigu.

Le type d'ouvrage dans lequel se trouve le fait divers, mais également la place qu'il y occupe, son agencement par rapport à l'économie de l'ensemble, déterminent sa ré-actualisation et permettent de mettre en perspective les enjeux propres à chaque auteur relativement à des faits divers semblables ou identiques. Ces effets d'agencement rendent également compte de la perplexité des auteurs face à cette confusion des genres, cet espace féminin étrange et troublé. Les auteurs semblent toutefois tenter de maîtriser cette perplexité dans leurs textes, de saisir l'insaisissable qui ne cesse, pourtant, de se dérober en présentant de nouvelles facettes étonnantes. Le langage, la narration permettent d'opérer une maîtrise de

[537] *Journal du voyage en Italie*, éd. Fausta Garavini, Paris, Gallimard, 1983, p. 77. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Journal de voyage*.

l'étrange, mais l'ouverture à un espace de réflexion ne semble que prolonger la perplexité face à la confusion des genres vers d'autres sujets de perplexité qui en découlent comme les voluptés féminines lesbiennes ou le désir féminin de liberté.

Les deux faits divers apparaissent comme les paradigmes d'un désir de liberté, d'une volonté de jouissance que ne permet pas l' « état de fille ». Chez Montaigne, la jeune femme préfère mourir plutôt que retourner à cet état. L'initiative du travestissement est d'ailleurs présentée comme un mouvement collectif de rébellion contre la condition féminine : « sept ou huit filles complotèrent […] de se vêtir en mâles et continuer ainsi leur vie par le monde. » La condamnation à mort de la jeune femme arrêtée sert d'exemple pour dissuader d'autres transgressions de ce genre. Montaigne ne porte aucun jugement négatif sur ce fait, mais les interstices du texte semblent esquisser, sinon un élan de sympathie, du moins une posture ambiguë. Les transformations lexico-grammaticales, en insinuant jusque dans la langue le travestissement, offrent à la jeune femme une postérité ou, du moins, une certaine reconnaissance de son acte courageux. Sans prendre explicitement parti, Montaigne met en évidence un malaise social chez les femmes lié au désir transgressif d'acquérir une liberté masculine et de jouir de cette liberté.

Évoquer les mariages revient à évoquer les relations sexuelles qui découlent de cette union, puisque la procréation est le but même du mariage chrétien. La question du plaisir est posée ici par le biais des rumeurs : « il devint amoureux d'une femme laquelle il avait épousée, et vécut quatre ou cinq mois avec elle avec son contentement, à ce qu'on dit. » L'emploi du terme *contentement* ouvre le texte à l'intrusion de la volupté et en particulier de la volupté lesbienne. Gary Ferguson analyse ainsi la mention des « inventions illicites pour supplir au défaut de son sexe » comme une allusion au godemiché[538]. Dans les interstices du texte s'immisce ainsi une autre source de perplexité, un autre espace féminin étrange et troublé qui apparaissait déjà chez Estienne dans le motif de la condamnation. En analysant la formule « la meschanceté de laquelle elle usoit pour contrefaire l'office du mari » dans le même sens que fait Ferguson pour Montaigne et en y voyant donc une périphrase évoquant un substitut phallique, le texte d'Estienne n'est plus seulement une imprécation contre un fait

[538] *Queer (Re)readings in the French Renaissance : Homosexuality, Gender, Culture*, Aldershot ; Burlington, Ashgate, 2008, p. 271-272.

divers sur la transgression du statut social féminin. Il ouvre un espace de réflexion sur l'espace étrange des voluptés lesbiennes. L'allusion finale aux tribades permet à Estienne de mettre en évidence deux types de pratiques dans les amours saphiques, l'usage de caresses ou celui de godemichés. Moralement et socialement, la différence entre les deux est importante et justifie la clémence d'Estienne envers les tribades. Si les unes se contentent de caresses, de frottements comme leur nom l'indique – *tribade* venant du grec *tribein*, « frotter » – les autres s'affranchissent des relations hétérosexuelles en usant d'un substitut du membre viril. Le danger qu'elles représentent est double, puisqu'elles menacent à la fois leur statut social, défini par les hommes, remettant en cause leur place, passive, dans la société, tout en portant atteinte au mariage, seul cadre légal et reconnu pour la volupté, et aux relations entre les hommes et les femmes, l'usage d'un substitut phallique les rendant indépendantes par rapport au membre viril.

Loin de réussir à maîtriser complètement la perplexité née de la confusion des genres, les auteurs démultiplient la question de la confusion en ouvrant le fait divers ancré dans une actualité et une réalité particulière à des interrogations plus vastes à propos d'un espace féminin insaisissable. En s'intéressant à ces faits divers, ils exposent leur perplexité et celle d'une époque face à la confusion des genres, tout en tentant de saisir, par l'écriture, le travail de la langue ou les effets d'agencement, un espace féminin étrange et troublé, qui, loin d'être saisi, se dérobe et s'échappe, en ouvrant l'espace du texte à d'autres sources de perplexité. La démarche d'Estienne et de Montaigne s'inscrit dans une quête de l'autre, et le fait divers permet d'actualiser cette quête à partir de préoccupations contemporaines.

B. Normaliser la déviance ? Une poétique de l'écart

Si le discours médical et la réécriture des faits divers permettent une normalisation de la déviance, dans le sens où cette dernière est condamnée et/ou expliquée par rapport à la norme établie, on peut envisager un autre type de normalisation de ces voluptés étranges, dans des textes qui ne les utilisent pas à des fins morales ou sociales. Ces voluptés sont normalisées car elles sont intégrées dans un processus de création. L'écart qu'elles constituent est ainsi réinvesti au sein d'une norme poétique particulière – lyrique amoureuse,

textes à rire – tout en permettant de redéfinir cette poétique. Les extraits de Brantôme consacrés aux plaisirs lesbiens et à la masturbation, ainsi que le dialogue de la Frigarelle font de la déviance le moteur d'un jeu créatif organisé autour du fantasme et de la posture du voyeur.

a. Mettre en scène le désir : rumeurs et voyeurs dans *Le Recueil des dames* de Brantôme

Parmi les voluptés de la déviance, Brantôme s'attache essentiellement à l'homosexualité féminine. Lorsqu'il évoque les godemichés, c'est toujours dans le cadre de la relation lesbienne. Dans l'ensemble des anecdotes évoquées par Brantôme, les relations déviantes sont celles qui prennent le plus en compte l'existence et l'expression de la volupté féminine, comme si celle-ci ne pouvait être formulée ou imaginée pour le regard masculin que dans un espace qui le rejette et qui fasse appel à son imagination. La volupté éprouvée par les lesbiennes est évoquée comme un plaisir sans égal avec les relations hétérosexuelles. Brantôme se réfère en premier lieu au cinquième *Dialogue des courtisanes* de Lucien à propos de l'expérience saphique de Léaina avec Mégilla : « […] et me sembloit qu'elle y prist un plaisir outre mesure ; et cohabita d'une certaine façon beaucoup plus agreable que d'un homme[539]. » Ce constat d'une volupté supérieure et difficile à cerner – rendue ici, dans la traduction de Filber Bretin, par la modalisation de la perception, « me sembloit », « d'une certaine façon » – scande l'ensemble du parcours de Brantôme dans le milieu des fricatrices et sert parfois de point de départ à une anecdote sur l'adultère hétérosexuel :

> J'ay cogneu de mon temps deux belles et honnestes Damoiselles de bonne maison, toutes deux cousines, lesquelles ayant couché ensemble dans un mesme lict l'espace de trois ans, s'accoustumerent si fort à cette fricarelle, qu'après s'estre imaginées que le plaisir estoit assez maigre et imparfait au pris de celuy des hommes, se mirent à le taster avec eux, et en devinrent très-bonnes putains ; et confesserent après à leur amoureux que rien ne les avoit tant desbauchées et esbranlées à cela que cette fricarelle, la detestant pour en avoir esté la seule cause de leur desbauche. Et, nonobstant, quand elles se rencontroyent, ou avec d'autres, elles prenoyent toujours quelque repas de cette fricarelle, pour y prendre tousjours plus grand appetit de l'autre avec les hommes.[540]

La volupté lesbienne est ici déviante, dans le sens étymologique, puisqu'elle fait changer de voie les deux cousines, qui passent de la voie de la vertu à celle du vice, comme le souligne

[539] *Recueil des dames*, p. 363-364.
[540] *Ibid*., p. 366.

la présence par deux fois de « débauche ». Mais cette déviance est une facétie de Brantôme : elle n'est pas décriée, ni par les demoiselles – en dépit de leur prise de conscience –, ni par Brantôme qui se contente malicieusement de rapporter l'anecdote, sans avoir peur d'utiliser « putains » pour qualifier celles qu'il nommait au début « belles et honnestes damoiselles ». La confession aux amoureux témoigne à la fois d'une hypocrisie féminine qui reconnaît et condamne sa propre débauche tout en continuant à s'y adonner, et d'un processus que développe Brantôme de façon plus explicite dans d'autres anecdotes sur les fricatrices : la naissance de la curiosité masculine pour les pratiques lesbiennes. L'insistance sur la volupté incomparable des pratiques lesbiennes rejoint l'idéal de la relation saphique comme accomplissement des plaisirs de la vertu et de l'amour que développait Tyard dans « Élégie pour une dame énamourée d'une autre dame ». En effet, Brantôme évoque cette idée à propos des jeunes filles et des veuves, à la fois dans le premier discours – où se trouve la majorité des anecdotes sur les fricatrices – et dans le discours sur les femmes mariées, les veuves et les filles :

> Encor excuse-t'on les filles et femmes veufves pour aymer ces plaisirs frivols et vains, aymans bien mieux s'y adonner et en passer leurs chaleurs que d'aller aux hommes et se faire engroisser [...].[541]
>
> J'ay ouy dire un'autre raison encor à une personne fort habille, je ne dis fille ou femme, et possible l'avoit-elle experimenté : pourquoy les filles aucunes sont si tardives de se marier. Elles disent que c'est *propter mollitiem*. Et ce mot *mollities* s'interprette qu'elles sont si molles, c'est-à-dire tant amatrices d'elles-mesmes et tant soucieuses de se delicater et se plaire seulles en elles-mesmes, ou bien avecques d'autres de leurs compaignes, à la mode lesbienne, et y prennent tel plaisir à part elles, qu'elles pensent et croyent fermement qu'avec les hommes elles n'en sçauroient jamais tant tirer de plaisir ; et, pour ce, se contentent-elles en leurs joyes et savoureux plaisirs, sans se soucier des hommes, ny de leurs acointances, ny mariages.[542]

La question de l'honnêteté et de la vertu est envisagée ici de façon plus pragmatique que chez Tyard : il s'agit pour les jeunes filles non mariées et les veuves de prendre du plaisir sans en subir les inconvénients. La volupté lesbienne, étendue dans le second extrait au plaisir solitaire, permet cette conciliation entre honnêteté et plaisir féminin, au point que ces femmes retardent le mariage ou le re-mariage, excluant les hommes de leur espace intime et sexuel. Les voluptés lesbiennes et solitaires ne sont donc pas seulement supérieures aux

[541] *Ibid*., p. 369.
[542] *Ibid.*, p. 582.

voluptés hétérosexuelles, elles sont également suffisantes, même si l'argumentation de Brantôme, à propos du godemiché par exemple, tend à démontrer le contraire.

Le principe de l'accumulation d'anecdotes sur un même sujet, de mise en scène de la rumeur, permet ainsi un discours polyphonique sur la question des voluptés déviantes, donnant à entendre d'une part la voix des femmes – qu'elle soit réelle ou fantasmée – et la voix des hommes, à travers celle de Brantôme. La voix du chroniqueur rend la multiplicité des postures masculines face à la caractérisation des fricatrices et le discours tenu est ainsi pluriel. En affirmant qu'il n'est « ni leur censeur ny leur mary »[543], Brantôme introduit dans son texte une liberté de ton et d'approche, qui lui permet de traiter la question du lesbianisme sous divers angles, sans tenir compte de la morale sociale ou religieuse, ne s'intéressant qu'aux petites histoires de la Cour dans ce qu'elles peuvent avoir de piquant. Ainsi, ses fricatrices n'ont pas cette dimension monstrueuse vue chez Liébault ou Paré. Au contraire, la relation lesbienne est un moyen pour la femme, dans le prolongement de ce que suggérait Montaigne, d'accéder à une certaine forme d'émancipation. Brantôme rapporte d'abord une réflexion de Lucien dans *Les Amours* :

> Toutesfois il adjouste qu'il est bien meilleur qu'une femme soit adonnée à une libidineuse affection de faire le masle, que n'est à l'homme de s'effeminer ; tant il se monstre peu courageux et noble. La femme donc, selon cela, qui contrefait ainsi l'homme, peut avoir reputation d'estre plus valeureuse et courageuse qu'une autre [...].[544]

Un peu plus loin, contestant les propos de Martial pour qui une relation lesbienne est une relation adultère, il réaffirme cette idée, en établissant un parallèle entre sa pensée et celle du poète grec :

> Dont, comme dit Lucian, il est bien plus beau qu'une femme soit virile ou vraye amazone, ou soit ainsi lubrique, que non pas un homme soit femenin, comme un Sardanapale ou Heliogabale, ou autres force leurs pareils : car d'autant plus qu'elle tient de l'homme, d'autant plus elle est courageuse […].[545]

Non seulement ces propos accordent à la femme des qualités traditionnellement réservées aux hommes comme le courage, mais ils témoignent d'un comportement déshonnête – « libidineuse affection », « lubrique ». La relation lesbienne est perçue comme émancipatrice, lorsque la femme se comporte comme un homme. Pourtant, ces propos ne

[543] *Ibid*., p. 369.
[544] *Ibid*., p. 363.
[545] *Ibid*., p. 369.

font qu'entériner la conception de la perfectibilité de la femme se changeant en homme présente chez Paré à propos de Marie Germain. Si Brantôme accorde un espace de liberté à la femme homosexuelle, celui-ci est restreint – ces amours sont très souvent décrites comme de simples récréations et, nous le verrons, elles répondent plus à un fantasme masculin qu'à une véritable tolérance – et permet ainsi de maintenir la hiérarchie sociale où l'homme occupe la place supérieure. Dans une certaine mesure, les voluptés lesbiennes ne sont pas une menace pour Brantôme qui les voit comme une passerelle vers le plaisir hétérosexuel :

> Son mary en estoit très-aise et fort content, ainsi que beaucoup d'autres marys que j'ay veu, qui estoyent fort aises que leurs femmes menassent ces amours plustost que celles des hommes (n'en pensant leurs femmes si folles ny putains). Mais je croy qu'ilz sont bien trompez : car, à ce que j'ay oüy dire, ce petite exercice n'est qu'un apprentissage pour venir à celuy grand des hommes ; car, après qu'elles se sont eschauffées et mises bien en rut les unes et les autres, leur chaleur ne se diminuant pour cela, faut qu'elles se baignent par une eau vive et courante, qui raffraischit bien mieux qu'une eau dormante ; aussi que je tiens de bons chirurgiens et veu que, qui veut bien penser et guerir une playe, il ne faut qu'il s'amuse à la medicamenter et nettoyer à l'entour ou sur le bord ; mais il la faut sonder jusques au fonds, et y mettre une sonde et une tente bien avant.[546]

Le chroniqueur hiérarchise les voluptés selon les conventions sociales : pour une femme, la volupté prise avec un homme est supérieure à celle prise avec une autre femme. Les plaisirs lesbiens ne sont que les préliminaires – *petit exercice, apprentissage, eschauffées* – à la véritable volupté, hétérosexuelle. La menace n'est donc pas celle d'un plaisir qui dévoierait les femmes des hommes, mais, dans une optique plus traditionnelle, un plaisir qui détournerait les femmes de leurs époux en prenant des amants. La relation hétérosexuelle est présentée comme un remède soulageant le désir provoqué par les amusements lesbiens : la métaphore filée finale, appuyée sur des prétendus conseils de médecins, est tout à fait signifiante. À partir d'éléments de comparaison topiques – la plaie pour le sexe féminin – il établit de manière facétieuse une hiérarchie entre les deux plaisirs grâce aux vertus thérapeutiques de la relation hétérosexuelle, conformément à ce qu'on trouve dans les textes médicaux depuis Hippocrate, tout en donnant à lire une évocation obscène d'une pénétration. Grâce à l'usage de l'exemple métaphorique, Brantôme peut insérer dans son texte des détails qu'une évocation sans détour n'aurait pu permettre, comme l'idée de la profondeur pour la relation hétérosexuelle – *jusques au fond*, *bien avant* – et de surface pour les relations homosexuelles – *à l'entour ou sur le bord*. En opposant caresses lesbiennes et pénétration

[546] *Ibid*., p. 365.

hétérosexuelle, Brantôme donne à voir l'inconnu, fait entrer son lecteur dans l'espace intime et étranger des pratiques lesbiennes, tout en montrant que les femmes s'adonnant aux joies saphiques, loin de s'affranchir des hommes et de la volupté qu'ils peuvent leur donner, ne font qu'en être un peu plus dépendantes. Comme le note Gary Ferguson[547], Brantôme, dans l'évocation des pratiques lesbiennes, différencie « two possible erotic activities » : des jeux de caresses et de frottements et des jeux incluant la pénétration par des substituts du membre viril, tels que clitoris et nymphes hypertrophiés (comme chez Paré et Liébault) ou, surtout, godemichés, employés également pour les plaisirs solitaires. Dans la mesure où la pénétration est le remède à l'échauffement féminin qui ne pouvait être comblé par des pratiques « fricatrices », l'usage d'une « sonde » qui ne soit pas le membre viril représente une menace pour les hommes. En pouvant avoir accès au vrai plaisir par un artifice, les femmes s'émancipent de la relation hétérosexuelle et rejettent les hommes de leur espace intime.

Le point de vue de Brantôme n'est cependant pas le même à propos de l'usage du godemiché :

> On dit que plusieurs femmes en sont mortes, pour engendrer en leurs matrices des apostumes faites par mouvemens et frottemens point naturels. J'en sçay bien quelques-unes de ce nombre, dont ç'a esté grand dommage, car c'estoyent de très-belles et honnestes Dames et Damoiselles, qu'il eust bien mieux vallu qu'elles eussent eu compagnie de quelques honnestes Gentilshommes, qui pour cela ne les font mourir, mais vivre et resusciter, ainsi que j'espere le dire d'ailleurs ; et mesmes, que, pour la guerison de tel mal, comme j'ay oüy conter à aucuns chirurgiens, qu'il n'y a rien plus propre que de les faire bien nettoyer là dedans par ces membres naturels des hommes, qui sont meilleurs que des pesseres qu'usent les medecins et chirurgiens, avec des eaux à ce composées ; et toutesfois il y a plusieurs femmes, ne nobstant les inconvenients qu'elles en voyent arriver souvent, si faut-il qu'elles en ayent de ces engins contrefaits.[548]

Brantôme, pour condamner l'instrument, s'appuie sur les rumeurs – « on dit que », « j'en sçay bien quelques-unes » – et sur des allégations médicales – « j'ay ouy conter à aucuns chirurgiens ». Comme dans l'évocation des fricatrices, Brantôme choisit le discours médical, mais il ne s'agit pas ici de donner à lire une évocation facétieuse et gaillarde. En effet l'usage qu'il fait de la médecine et de la comparaison du membre viril à un remède est différent. Dans le passage précédent, la relation hétérosexuelle était un remède pour l'échauffement dû

[547] *Queer (Re)readings*..., éd. cit., p. 273.
[548] *Recueil des dames*, p. 367-368.

aux relations fricatrices, un apaisement du désir féminin. Ici, c'est un remède aux dommages causés par le godemiché. On est donc passé d'un plaisir soulageant un désir, à un plaisir soulageant une douleur. Alors qu'un plaisir entre femmes était reconnu, il est ici annihilé quand il y a usage d'un godemiché, afin de montrer toute la dangerosité de l'instrument. L'évocation des affections causées par celui-ci est hyperbolique : Brantôme évoque des cas de morts et cette allusion permet ensuite d'évoquer la relation hétérosexuelle comme une relation régénératrice, presque divine. La compagnie des hommes, le plaisir donné par le membre viril sont, contrairement au godemiché, sources de vie et même plus, de résurrection. C'est la promesse d'une volupté merveilleuse qui fait passer de la mort réelle à la petite mort métaphorique de l'orgasme[549]. Comme l'a montré Gary Ferguson à propos du godemiché dans le *Recueil des Dames*[550], ce qui est objet d'inquiétude dans ces pratiques étranges pour les hommes leur permet d'affirmer la supériorité de leur sexe, puisqu'il a des vertus thérapeutiques, voire miraculeuses. La menace que l'instrument représente est mise à distance par la réappropriation de ses défauts : le plaisir faux qu'il donne, les dangers qu'il représente pour la santé des femmes sont autant d'arguments masculins qui servent à assurer la promotion du membre viril. Contrairement au passage précédent, le sexe féminin n'est évoqué que par la périphrase « là-dedans » : Brantôme se concentre uniquement sur les parties masculines – « ces membres naturels des hommes » – pour mieux vanter leurs mérites face « aux engins contrefaits ». Le chroniqueur crée ainsi un désir, le fantasme d'un membre puissant, suprême source de volupté et, par la mention de la résurrection, d'une liberté dans le plaisir, contre l'aliénation du godemiché. Il retourne ainsi la question de l'émancipation féminine par cet instrument en faisant du membre viril la seule modalité émancipatrice du corps terrestre, qui par la jouissance, permet à la femme d'accéder à un corps céleste et régénéré.

La mise en scène de la rumeur concourt cependant à créer une succession de portraits de voluptueuses déviantes qui vient atténuer un discours masculin inquiet. Le peu de poids du discours normatif face à la multiplication des cas et à la surenchère dans leur présentation

[549] Ambroise Paré emploie l'expression « petite mort » à propos des syncopes (*Œuvres complètes*, tome I, éd. cit., II, 14, p. 450) et Liébault parle de « petite epilepsie » (*Thresor*, III, 2, p. 529) pour désigner l'orgasme masculin. Il semble donc que l'usage de petite mort comme métaphore de l'orgasme date de cette époque.

[550] *Queer (Re)readings*..., éd. cit., p. 274-276.

témoigne d'ailleurs d'une convention de la part de Brantôme pour lequel la représentation des plaisirs lesbiens permet de susciter le rire par une mise en scène comique, comme dans cette anecdote :

> Je feray encor ce conte de deux Dames de la Cour qui s'entr'aymoient si fort, et estoyent si chaudes à leur mestier, qu'en quelque endroit qu'elles fussent, ne s'en pouvoyent garder ny abstenir que pour le moins ne fissent quelques signes d'amourettes ou de baiser ; qui les escandalisoyent si fort et donnoyent à penser beaucoup aux hommes. Il y en avoit une veufve, et l'autre mariée ; et comme la mariée, un jour d'une grand' magnificience, se fust fort bien parée et habillée d'une robbe de toille d'argent, ainsi que leur maistresse estoit allée à vespres, elles entrerent dans son cabinet, et sur sa chaire percée se mirent à faire leur fricarelle si rudement et si impetueusement, qu'elle en rompit sous elles, et la dame mariée, qui faisoit le dessous tomba avec sa belle robbe de toille d'argent à la renverse, tout à plat sur l'ordure du bassin, si bien qu'elle se gasta et souilla si fort qu'elle ne sceut que faire que s'essuyer le mieux qu'elle put, se trousser, et s'en aller à grande haste changer de robbe dans sa chambre, non sans pourtant avoir esté apperceuë et bien sentie à la trace, tant elle puoit : dont il en fut rit assez par aucuns qui en sceurent le conte ; mesmes leur maistresse le sceut, qui s'en aydoit comme elles, en rist son saoul. Aussi il falloit bien que cette ardeur les maistrisast fort, que de n'attendre un lieu et un temps à propos, sans s'escandaliser.[551]

S'inscrivant dans la tradition du comique scatologique des fabliaux, l'anecdote est particulièrement riche pour ce qui est de la mise en scène de la volupté lesbienne. L'homosexualité féminine n'est pas évoquée comme une pratique secrète : les deux femmes affichent leur différence et leur plaisir, mais ces agissements « escandalys[ent] » les hommes, dans le sens où ils ruinent la réputation des deux femmes, tout en donnant à penser aux hommes. L'indiscrétion des deux femmes est symbolisée, dans le récit, par la robe : signe ostentatoire de la magnificence et du statut social, elle devient, par la souillure, le signe de leur débauche. La tache et l'odeur révèlent ce que les deux femmes souhaitent cacher, alors même qu'au début les amantes exposaient publiquement ce qui auraient dû rester privé. La lubricité des femmes – « estoyent si chaudes à leur mestier » –, la progression narrative avec l'évocation de la belle robe puis celle de la chaise percée participent à la mise en scène d'une volupté qui prête à rire. Brantôme ne s'en tient cependant pas uniquement à une perspective comique et satirique. De nouveau, et par une allusion rapide, il évoque la dimension fantasmatique des plaisirs lesbiens qui donnent « à beaucoup penser aux hommes ». En évoquant la position adoptée pour la fricarelle – « la dame, qui faisoit le dessous » – ou

[551] *Recueil des dames*, p. 368-369.

encore leur ardeur qui amène à l'incident, Brantôme soulève quelques pans d'une intimité qui attise la curiosité masculine, met en scène ce qui est donné à penser.

Ce rôle du fantasme et cette part accordée à la curiosité masculine sont essentiels dans la représentation des voluptés étranges chez Brantôme. La plupart de ses personnages masculins sont en position de voyeur, tout comme le lecteur, ce que met en évidence la première anecdote rapportée par Brantôme à propos des fricatrices :

> J'ay oüy conter à feu Monsieur de Clermont-Tallard le jeune, qui mourut à La Rochelle, qu'estant petit garçon, et ayant l'honneur d'accompagner Monsieur d'Anjou, despuis nostre Roy Henry III, en son estude, et estudier avec luy ordinairement, duquel Monsieur de Gournay estoit precepteur ; un jour, estant à Thoulouze, estudiant avec sondit maistre dans son cabinet, et estant assis dans un coin à part, il vid, par une petite fente […], dans un autre cabinet, deux forts grandes Dames, toutes retroussées et leurs callesons bas, se coucher l'une sur l'autre, s'entrebaiser en forme de colombes, se frotter, s'entrefriquer, bref se remuer fort, paillarder et imiter les hommes ; et dura leur esbattement près d'une bonne heure, s'estans si très-fort eschauffées et lassées, qu'elles en demeurerent si rouges et si en eau, bien qu'il fit grand froid, qu'elles n'en purent plus et furent contraintes se reposer autant. Et disoit qu'il vit joüer ce jeu quelques autres jours, tant que la Cour fut là, de mesme façon ; et oncques plus n'eut-il la commodité de voir cet esbattement, d'autant que ce lieu le favorisoit en cela, et aux autres il ne put.
>
> Il m'en contoit encor plus que je n'en ose escrire, et me nommoit les Dames. Je ne sçay s'il est vray ; mais il me l'a juré et affirmé cent fois par bons sermens. Et, de fait, cela est bien vraysemblable ; car telles deux Dames ont bien eu tousjours cette reputation de faire et continuer l'amour de cette façon, et de passer ainsi leur temps.[552]

Le récit des passe-temps érotiques des deux dames transmis au chroniqueur par M. de Clermont-Tallard suit le même cheminement que l'ensemble des anecdotes sur les voluptés déviantes dans le *Recueil des dames*. Comme le suggère la remarque suspicieuse de Brantôme, « Je ne sçay s'il est vray », ce récit est un truchement de la réalité vue par quatre filtres différents : la fente de la cloison, l'enfance, le souvenir, la mise en récit par Brantôme. Dans un premier temps, la fente a rétréci le champ de vision, sélectionné une part de la réalité en focalisant le regard sur un environnement et des gestes restreints, ce dont rend compte l'écriture fragmentée de Brantôme, sur le mode de l'énumération, lors de l'évocation des caresses érotiques. Le jeune âge du voyeur, alors « petit garçon » et facilement impressionnable, est un autre paramètre de modulation du réel signifié par le caractère hyperbolique de la description : « elles en demeurèrent si rouge et si en eau, bien qu'il fit grand froid ». Enfin, le souvenir est une autre entrave à la réalité de ces voluptés puisque

[552] *Ibid.*, p. 364-365.

c'est un souvenir partagé où la parole ne peut rendre compte précisément de l'expérience, comme en témoignent les serments faits par le conteur à Brantôme. Si ce dernier rapporte ce récit, ce n'est donc pas pour rendre compte d'une réalité du monde des fricatrices, mais bien plutôt pour agir sur son lecteur comme la scène a agi sur le comte. En ne donnant à lire qu'une partie du récit du comte, tout comme celui-ci n'a pu voir qu'une partie de la scène à cause de la fente et du départ de la Cour, Brantôme met son lecteur dans une position de voyeur et joue avec son désir d'en savoir plus. Cette question du savoir revient souvent dans l'évocation des voluptés déviantes et Brantôme en propose un autre exemple à propos de l'usage des godemichés :

> J'ay oüy conter qu'un grand Prince, se doutant deux Dames de sa Cour qui s'en aydoient, leur fit faire le guet si bien qu'il les surprit, tellement que l'une se trouva saisie et accommodée d'un gros entre les jambes, gentiment attaché avec de petites bandelettes à l'entour du corps, qu'il sembloit un membre naturel. Elle en fut si surprise qu'elle n'eut loisir de l'oster ; tellement que ce Prince la contraignit de luy monstrer comment elles deux se le faisoyent.[553]

Le dispositif de voyeurisme est différent de l'anecdote du souvenir d'enfance. Le récit n'est pas raconté directement à Brantôme par le protagoniste – il s'agit d'une rumeur – et celui-ci n'est pas caché. Alors que le comte subissait la découverte, le prince ici est maître de la situation : il surprend les dames, mais c'est une découverte préparée d'après ses soupçons. Il n'est pas soumis aux aléas des déplacements de la Cour pour pouvoir profiter du spectacle, mais, au contraire, crée le spectacle, puisqu'il les oblige à lui montrer comment elles se donnent du plaisir. En ce sens, le prince est plus proche du chroniqueur, voyeur actif qui, d'après ce qu'il sait, met en scène dans ses anecdotes les voluptés étranges qui attisent sa curiosité. Le comte, voyeur passif, est semblable au lecteur, dont la curiosité satisfaite dépend de ce que l'auteur veut bien lui faire voir.

b. Mettre en scène le désir : les voix du plaisir dans le « Dialogue de la Frigarelle »

À la fin de l'année 1581, Pierre de l'Estoile insère dans son journal du règne d'Henri III un texte très proche dans l'esprit des anecdotes de Brantôme à propos des plaisirs lesbiens[554]. Il s'agit du dialogue dit *de la Frigarelle*, pasquil (écrit satirique) qui aurait circulé

[553] *Ibid*., p. 367.

[554] Ce texte est un cas limite dans le cadre de l'étude car s'il présente bien des plaisirs déviants, ceux-ci n'interrogent pas la place, contrairement à ceux vus précédemment, de l'espace conjugal, dans la mesure où les deux protagonistes sont des courtisanes et sont en dehors de l'institution conjugale. Nous avons

à la Cour avec beaucoup de succès. Ce texte est la réécriture du cinquième des *Dialogues des courtisanes* composés vers 160 par Lucien de Samosate. Le texte grec donne à lire la conversation de deux courtisanes, Klonarion et Léaina, à propos de l'expérience lesbienne de Léaina avec Mégilla. Le pasquil conserve cette trame de départ, mais en l'adaptant au contexte de la Cour d'Henri III. Le dialogue de la Frigarelle reprend le principe du dialogue à trois présent chez Lucien, en proposant deux voix présentes, Marie et Jeanne, et une voix rapportée, Frigarelle par Jeanne. Marie incite Jeanne à raconter son expérience « étrange et nouvelle ». Chaque voix fait entendre une posture féminine différente par rapport à la question du plaisir lesbien. Ce triple *ethos* féminin renforce l'effet de dialogue confidentiel et permet la mise en abîme de la curiosité érotique : Jeanne pour Frigarelle, Marie pour Jeanne, le lecteur pour les lesbiennes et plus généralement, pour la volupté féminine[555].

Le triple *ethos* féminin s'élabore dans un premier temps d'après le modèle de Lucien. Le pasquil entretient en effet plusieurs points communs avec le texte grec, dont la première traduction française, par Filbert Bretin, date également de 1581 : la trame est identique, on retrouve l'aspect masculin de la Frigarelle, et l'avancée du dialogue se fait également par des allusions et détours. Les différences entre les deux textes permettent cependant d'ancrer le texte dans l'époque renaissante et dans le contexte de la Cour : ainsi, toutes les références antiques, mythologiques sont remplacées par des références modernes ou sont supprimées. Comme chez Lucien, le dialogue met en place une communauté féminine. Le double dialogue – Marie et Jeanne (Klonarion / Léaina) et à l'intérieur de celui-ci, rapporté par Jeanne / Léaina, le dialogue Jeanne / Frigarelle (Léaina / Mégilla) – ne donne aucune place aux hommes. Cet effet de communauté renforce l'aspect masculin de la Frigarelle et de Mégilla, puisque leur dénaturation est la seule référence à un univers masculin : « elle est

toutefois choisi de faire figurer ce texte ici car il entretient des liens intéressants, dans la manière d'aborder l'homosexualité féminine, avec le *Recueil des dames* de Brantôme.

555 La traduction du texte de Lucien est celle proposée par Sandra Boehringer dans son article « Pratiques érotiques antiques et questions identitaires : ne pas prendre Lucien au mot (*Dialogues des Courtisanes*, V) », *Clio*, vol. 31, juillet 2010, p. 19-52. Notre texte de référence pour la Frigarelle est celui de l'édition du *Registre-journal* de Pierre de l'Estoile par Madeleine Lazard et Gilbert Schrenk, Genève, Droz, 1997, t. III, p. 185-189, avec, toutefois, le rétablissement correct de la répartition des voix dans le dialogue, d'après l'édition de Lefèvre, Paris, Gallimard, 1943, vol. IV, p. 289-290. Nous simplifions désormais la référence au texte de Lucien sous la forme *Dialogue Lucien* et celle au « Dialogue de la Frigarelle » sous la forme *Registre-Journal*.

Hommace[556] » (Jeanne à Marie), « comme hommes amoureux / me baisoient doulcement[557] » (Jeanne parlant de la Frigarelle et de sa compagne), « [v]eis-tu jamais garson si beau ni si gaillard[558] », « [c]ar je suis homme aussi[559] » (la Frigarelle parlant d'elle-même à Jeanne). La masculinisation se retrouve dans les différents niveaux du dialogue. La femme dénaturée appartient à un troisième sexe et non aux deux sexes de façon simultanée ou successive, comme le suggèrent l'allusion à l'hermaphrodite et celle à Tirésias. La Frigarelle et Mégilla sont conscientes de leur dénaturation et la difficulté qu'elles éprouvent à définir leur nature montre qu'elles appartiennent à un autre genre, ni masculin ni féminin tout en étant masculin et féminin, qui permet à la communauté féminine de vivre une sexualité autonome, indépendante des hommes. Chez Lucien, seule Mégilla est masculinisée (« Je l'ai prise dans mes bras comme avec un homme[560] »), alors que dans le pasquil Jeanne l'est aussi à la fin du récit de son expérience. L'expression utilisée est toutefois plus ambiguë que chez Lucien : « Et je l'embrasse aussi, tout ainsi comme un Masle[561] ». Dans la version du pasquil, qui est une reprise de la traduction de Bretin, on ne sait pas quel est le comparé dans le syntagme « comme un Masle ». Si c'est la Frigarelle, le sens est alors le même que chez Lucien, mais si c'est Jeanne, il s'agit bien de la masculinisation de celle-ci. Le trouble du sens fait ainsi écho au trouble des genres. En considérant la deuxième hypothèse, l'homme est rejeté un peu plus encore hors de la sphère des plaisirs lesbiens, en même temps que ce rejet creuse un peu plus le désir de percer l'intimité féminine. Il y a une autre ambiguïté du pasquil par rapport au texte de Lucien. Chez celui-ci, le titre de l'ouvrage identifie immédiatement Léaina et Klonarion comme des courtisanes, dans le sens de « femme publique », instruites et pratiquant divers arts. Mégilla, elle, est évoquée comme « la riche Mégilla de Lesbos ». Sur ce point Sandra Boehringer fait deux remarques. Dans un premier temps, elle note que le lien entre Lesbos et l'homosexualité féminine apparaît pour la première fois dans ce texte[562]. Ensuite, elle met en évidence les mœurs de Mégilla, très libres pour une dame noble[563]. Ce

[556] *Registre-Journal*, p. 186.
[557] *Ibid*., p. 187.
[558] *Ibid.*
[559] *Ibid*.
[560] *Dialogue Lucien*, p. 25.
[561] *Ibid*., p. 189.
[562] *Ibid*., p. 30.
[563] *Ibid*., p. 32.

dernier point pourrait être analysé conjointement avec le premier : les agissements de Mégilla pourraient être ceux d'une courtisane, plus riche et plus indépendante encore que Klonarion et Léaina. Cette ambivalence se retrouve dans le pasquil, notamment à cause de la différence d'époque et de la volonté de l'anonyme d'effacer les références antiques. La Frigarelle est évoquée comme « ceste riche et grand' Dame[564] », ce qui fait écho aux « Dames de Cour, qui ne se veulent pas / [a]ccoupler avec l'homme aux amoureux Esbas[565] », mentionnées par Marie. Frigarelle fait-elle donc partie de ces dames et de la Cour ? C'est ce que semble suggérer la précision de Pierre l'Estoile en introduction du dialogue qui témoignerait des « amours d'une grande dame avec une fille[566] ». Si l'on suit ce raisonnement et le schéma sous-jacent de Lucien, Jeanne et Marie sont des filles, des prostituées, des courtisanes dans le sens de femme publique, même si le texte ne nous dit rien sur leurs compétences artistiques (contrairement au texte de Lucien qui montrait une Léaina musicienne). Par ailleurs, le démonstratif « ces » dans « ces Dames de Cour » semble être exclusif : Jeanne et Marie ne sont pas des dames de Cour. Le terme de *courtisane* n'est jamais employé dans le dialogue, mais il semble peser de toute son ambiguïté, d'autant plus que lorsque Pierre de l'Estoile l'utilise, c'est pour insister sur la dépravation contre-nature des grands : « les affections vilaines et contre nature de nos courtizans et courtizannes[567] ». Dès lors, la Frigarelle est une courtisane dans les deux sens du terme, le premier grâce à son statut social, le second à cause de sa débauche.

La particularité du texte de la Frigarelle, tel qu'il nous est parvenu, est constituée par le cadre moralisateur posé par Pierre de l'Estoile avant et après son insertion. Le dialogue est dans le journal un *exemplum* des mœurs dépravées de la Cour d'Henri III. Dans ce cadre, le dialogue de la Frigarelle est mis en rapport avec les autres pasquils publiés, portant eux sur l'homosexualité masculine dans un mouvement de moralisation et de condamnation : « Dialogue surnommé la *Frigarelle*, aussi vilain que les autres, traictant des amours d'une grande dame avec fille, divulgué en mesme temps à la Cour, où il estoit commun, et n'en faisoit l'on que rire[568] ». La satire plaisante devient sous l'inflexion de Pierre de l'Estoile une

564 *Registre-Journal*, p. 185.
565 *Ibid.*, p. 186.
566 *Ibid*., p. 185.
567 *Ibid.*
568 *Ibid.*

preuve de la dépravation des grands qui au lieu de condamner le texte, en rient. La voix de l'anonyme rit d'une intimité dévoilée, à peine dissimulée par le sobriquet, alors que Pierre de l'Estoile voit en la Frigarelle l'incarnation des vices du temps. Dans ce cadre paradoxal de texte anonyme avec une voix autre le condamnant, les trois voix féminines prennent plus d'importance que chez Lucien.

La forme du dialogue livre la parole féminine sans intermédiaire. Seule cette parole construit les trois personnages féminins, qui se situent chacun différemment par rapport à la question de la volupté lesbienne. Marie est l'initiatrice du dialogue par l'évocation de la rumeur : « l'on dit de toi[569] ». Elle est celle qui questionne sur le plaisir lesbien et écoute. Elle réclame la parole de Jeanne, ses confidences à défaut de ne pouvoir voir ou faire. La curiosité de Marie a deux caractéristiques principales : la perplexité et la supplication. En effet, Marie énonce des interrogations légitimes face aux voluptés lesbiennes. En tant que praticienne du plaisir, si on considère qu'elle est elle aussi une « fille », elle s'interroge sur des pratiques qu'elle ignore. Sa curiosité vient d'une incompréhension première, comme le marquent l'incise « (et si ne scai comment[570]) » et son aveu d'ignorance (« Je ne sçai que tu dis[571] »). Et, comme chez Brantôme, la perplexité entraîne le désir de savoir. La supplication est le seul moyen d'avoir accès à ce savoir. Contrairement à Klonarion qui se contentait de questions, Marie ajoute le ton de la prière pour infléchir Jeanne et obtenir des réponses : « Je te prie, di moi[572] » ; « or de grace, di moi[573] » ; « [n]e me tiens, je te pry, telle chose celée[574] » ; « [d]i moi, je te supply[575] ». La fin du dialogue marque la frustration de Marie et l'urgence du savoir de la vérité :

> Encor' n'est-ce pas tout. Que fait-elle ? Mais quoi ?
> Comment se fait cela ? Je te pry di-le moi.[576]

Le désir s'emballe et se fait bégaiement d'une seule obsession : la réalisation du plaisir incomparable pris par la Figarelle. L'amitié qui la lie à Jeanne est ce qui permet le récit de

---

569 *Ibid.*
570 *Ibid.*, p. 186.
571 *Ibid.*
572 *Ibid.*
573 *Ibid.*
574 *Ibid.*
575 *Ibid.*
576 *Ibid.*, p. 189.

cette dernière, en même temps qu'elle constitue le cadre intime et confidentiel parfait pour la révélation. Marie est ainsi le médiateur entre un espace privé – vie féminine – et un espace public – les questions, la curiosité d'un regard extérieur et étranger à ces voluptés. L'*ethos* de Jeanne est tout à fait différent. Ses première et dernière interventions révèlent chez elle un souci de pudeur, la volonté de distinguer l'honnête du déshonnête. Sa première réplique est ainsi marquée par la « honte[577] », le caractère « vilain[578] » de son expérience et la dernière par son absence d'honnêteté : « Cela n'est point honneste[579] ». La parole de Jeanne doit être sans cesse stimulée par Marie et le début du dialogue avance par dérobades : Jeanne parle peu et donne des explications laconiques (« [e]lle est Hommace », « celle-ci est de même »). Cependant, dès le moment où elle rentre dans le détail de son aventure avec la Frigarelle, le récit s'éloigne de la retenue et de la pudeur première, aussi bien dans sa formulation que dans la mise en scène qu'elle fait d'elle-même : Jeanne n'apparaît pas hésitante face aux propositions voluptueuses de la Frigarelle ; aucune transition n'est faite entre le moment de la demande (« M'amie, / Demeure avecques moi, à coucher je te prie ») et celui des caresses (« Comme hommes amoureux / me baisoient doulcement[580]... »). Entre les deux, seulement l'impatience curieuse de Marie :

> He ! donques tu couchas au milieu d'elles deux ?
> Or' que t'ont elles fait ?[581] ?

Jeanne ne se dérobe plus, elle répond à Marie et raconte ce que les deux femmes lui ont fait. Jeanne élabore son récit en adéquation avec son sujet : elle ménage une phase de séduction (supplications de Marie / demande de la Frigarelle), puis installe une progression dans ce qui est dévoilé (caresses / parties du corps) et enfin, le paroxysme de son récit est souligné par son entrée dans l'action avec la Frigarelle (frustration pour Marie / orgasme pour Frigarelle). La dernière évocation de son expérience reste cependant en suspens : « Et je l'embrasse aussi, tout ainsi comme un Masle[582] » n'obtient pas d'approfondissement. L'honnêteté n'est qu'un effet rhétorique ; l'*ethos* de Jeanne est double : elle se montre en femme honnête, car

[577] *Ibid*., p. 186.
[578] *Ibid*.
[579] *Ibid*., p. 189.
[580] *Ibid*., p. 187.
[581] *Ibid*.
[582] *Ibid*., p. 189.

cela permet d'entretenir le désir de savoir de Marie, et en femme libre de parole et d'actes, à l'image de la Frigarelle, Jeanne devenant ainsi pour Marie avec des mots, l'initiatrice que la Frigarelle avait été pour elle avec des gestes. Plus que l'incarnation des relations lesbiennes, la Frigarelle est la figure d'une sexualité et d'un comportement féminin libre et affranchi, ce qui lui vaut la satire. La revendication de son propre plaisir a cependant besoin des codes masculins pour s'exprimer. Ces codes masculins sont à la fois un instrument de la satire, mais aussi le signe d'une difficulté à rendre compte de la volupté féminine. Dès la rencontre entre Jeanne et Frigarelle, on est dans un contexte de plaisir : « Un soir, que ceste ci un beau Festin dressa[583] », plaisir qui se poursuit avec les caresses prodiguées par la Frigarelle et sa compagne à Jeanne. La Frigarelle est une jouisseuse dans le sens fort du terme : elle jouit de Jeanne, au sens où elle s'empare d'elle par le plaisir, comme le soulignent le rôle actif de Frigarelle et celui passif de Jeanne dans les caresses : « Et quasi dedans moi toute s'incorporant[584] ». Cette possession est une métaphore toute masculine pour la pénétration, en même temps qu'une relecture charnelle de la pensée ficinienne[585]. Le recours à ce type d'images pour traduire le plaisir féminin semble être la seule possibilité pour tenter de le saisir :

> Je donne et prens aussi plus de contentement,
> Que quelque homme qui soit.[586]
>
> Mais j'ai entierement tout le Desir d'un homme.[587]

Ces propos marquent une égalité entre hommes et femmes dans l'accès au plaisir. La masculinisation de la Frigarelle ne signifie pas nécessairement qu'elle est dénaturée, mais que seules des images masculines sont connues pour décrire la volupté féminine. La mesure de son plaisir se fait à l'aune de celui des hommes, réactivant ainsi implicitement un débat encore présent à la fin de la Renaissance, à savoir, qui, de l'homme ou de la femme, prend le

583 *Ibid*., p. 187.
584 *Ibid*.
585 Marsile Ficin, *Commentaire sur « Le Banquet » de Platon, « De l'amour »*, éd. Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 38 : « Il arrive souvent aussi que l'on désire se transférer dans la personne aimée […]. » « *Illud quoque evenire sepenumero solet ut se in amati personam quisque transferre cupiat.* » Nous simplifions désormais cette référence sous la forme *Commentaire sur « Le Banquet »*.
586 *Registre-Journal*, p. 188.
587 *Ibid*.

plus de plaisir. La référence implicite à Tirésias – constamment cité par les médecins et notamment Liébault, quand il s'agit de prendre position sur cette question – en serait un signe :

> T'est-il, dy je advenu un Changement tout tel
> Qu'à une qu'on m'a dit, qui Femme naturelle
> Un Homme apres devinst ?[588]

Les propos de la Frigarelle sont également une revendication de liberté. Ils ne résonnent pas uniquement comme la provocation d'une femme aux pratiques et à la volupté marginales face à une femme adoptant la norme hétérosexuelle ; ses paroles sont une affirmation du plaisir féminin et par là-même l'affirmation d'une femme qui refuse de rester à la place que la société et la morale lui assignent.

La reprise des trois personnages de Lucien, dégagée du contexte des dialogues successifs entre courtisanes, crée le rire des courtisans souligné par Pierre de l'Estoile. Le prétexte de la satire permet toutefois de représenter un objet de fantasmes masculins : la volupté féminine, prise ici dans sa forme la plus insaisissable et absolue puisqu'elle rejette toute présence masculine. Dans un premier temps Jeanne parle peu et reste évasive ; dès qu'elle commence son récit, elle change cependant d'attitude et n'hésite pas à être explicite. Le passage des caresses est particulièrement suggestif et l'évocation de la volupté féminine pendant l'acte sexuel par une voix féminine est tout à fait exceptionnelle pour la littérature de la Renaissance. L'évocation accorde une grande importance aux sensations : « doulcement », « moittes », « rouges », « halenans et succans », « je sens »... Les caresses vont du haut (bouche) vers le bas (poitrine) sans toutefois descendre davantage. C'est justement au moment où l'évocation des jeux sexuels pourrait s'intensifier que survient le dialogue entre Jeanne et la Frigarelle à propos de ce que celle-ci possède ou non qui pourrait l'assimiler à un homme. Les organes sexuels sont ce qui manque, dans les caresses, à la Frigarelle pour être tout à fait un homme, dans ses propos qui ne révèlent pas le détail de ses pratiques érotiques. Tout le pasquil repose sur ce jeu avec ce qui est révélé ou non, jeu avec la curiosité érotique et le désir de savoir. Après la pause discursive, l'évocation reprend, présentant une Frigarelle proche de l'orgasme :

---

[588] *Ibid*.

Pantoisant et soufflant, sembloit qu'en moi ravie,
Elle deust rendre l'ame et l'esprit et la Vie.[589]

« Pantoisant et soufflant » succèdant à « halenant et succant », Jeanne devient active et Frigarelle passive. Le désir est au cœur du dialogue que ce soit le désir de savoir de Marie et Jeanne, le désir de la Frigarelle ou le désir du lecteur. Cependant, c'est un désir sans cesse trompé : Marie n'obtient pas les révélations espérées (tout comme le lecteur) et le désir de la Frigarelle reste impossible à définir autrement que par un acte, échappant ainsi à ce qui peut être formulé et donc donné à lire. Seul le désir de Jeanne – celle qui pourtant semble sans désir de parler au début du dialogue – est assouvi ; c'est ce qui lui permet de couper court à la conversation. Dans le dialogue avec la Frigarelle, elle est comme Marie : avide de savoir. Or, contrairement à sa compagne, Jeanne n'a pas eu à se contenter de mots. Elle se retire de la discussion avec Marie au moment où il n'était plus question de mots entre elle et la Frigarelle, laissant ainsi Marie frustrée. Cependant, cette frustration relance le désir de Marie et du lecteur, son double, car il peut se poursuivre en imagination. Le lecteur peut ainsi tenter d'élucider les manques d'un texte entièrement élaboré sur des formules évasives : « chose estrange et nouvelle », « elle te le fait », « un Plaisir que nul autre n'esgale »...

Si, d'après Pierre de l'Estoile, le pasquil semble n'avoir suscité que le rire, le triple *ethos* féminin qui porte le dialogue permet une triple lecture : lecture satirique, lecture érotique et lecture poétique. La communauté féminine est une part de la satire, puisque c'est une intimité féminine qui représente des femmes bavardes, curieuses et qui parlent de sexualité, trois *topoi* misogynes. La masculinisation de la Frigarelle, la représentation des plaisirs, mais aussi la référence à la Cour participent d'un effet satirique. L'expression « ces dames de Cour » peut ainsi être prise dans un sens péjoratif, qui laisserait apparaître les pratiques lesbiennes et leurs voluptés comme un effet de mode à la Cour, le démonstratif isolant une partie des dames de Cour et marquant ainsi une communauté singulière. L'évocation érotique fait cependant disparaître toute allusion grotesque de la masculinisation, signifiant ainsi les limites de la lecture satirique. Le rire des courtisans, que stigmatise l'Estoile, est, comme dans l'épisode de la coupe ornée chez Brantôme, un rire de sublimation du désir, l'expression d'un désir, d'une excitation et le seul moyen d'évacuer la frustration[590].

[589] *Ibid*.
[590] Sur ce sujet, voir Catherine de Vulpillières, « "Les Dames Riantes". Rire et sexualité dans une anecdote des

Enfin, le dialogue repose également sur une lecture poétique, dans le sens où le texte met en place le mécanisme de la puissance suggestive de l'imaginaire. Les voix féminines sont des voies vers un plaisir pris en pensée, à l'image du principe de stimulation et frustration utilisé par Jeanne dans son récit à Marie. Son évocation érotique était coupée par la discussion avec la Frigarelle et la seconde arrêtée par fausse pudeur. Cet arrêt du récit – et du dialogue – est malicieux : Jeanne est la véritable initiatrice car sa voix, son *ethos* entre pudeur honnête et soumission curieuse à Eros, initient le lecteur au désir comme moteur fantasmatique et aux plaisirs de la curiosité en suspens.

Sandra Boehringer rappelle que le personnage de Mégilla a souvent suscité les travaux des critiques, alors même que l'étude des deux autres personnages révèle une richesse et une pluralité quant à certaines pratiques érotiques dans l'Antiquité[591]. Notre constat reprend une partie de cette idée : si la Frigarelle est tout à fait intéressante par son discours sur le plaisir féminin et son attitude affirmée, c'est le personnage de Jeanne, en particulier grâce à un *ethos* double, qui porte le dialogue et l'enjeu principal autour de la question du désir et du plaisir. Le plaisir « que nul autre n'esgale » semble être pour Jeanne moins la volupté découverte grâce à la Frigarelle et dont elle ne dit rien à propos de son ressenti personnel, que le plaisir de raconter son expérience à Marie et de jouer avec son désir. Voix-pastiche, voix créée par un anonyme peut-être uniquement dans un but satirique, il n'en demeure pas moins que la voix de Jeanne est celle d'une conteuse initiant au plaisir des mots et aux pouvoirs de l'imagination et des fantasmes.

La plupart des discours consacrés aux plaisirs féminins déviants sont tenus par des voix masculines qui explicitent le caractère étonnant et subversif de tels plaisirs. Les auteurs tentent de maîtriser la déviance en la normalisant, soit dans le discours scientifique soit dans le discours poétique. Ces discours disent finalement peu sur les femmes elles-mêmes et révèlent bien plus sur les hommes. Majoritairement fantasmatiques, ils témoignent cependant d'une ambivalence à l'égard de ces plaisirs : peurs et angoisses du côté des médecins, mais fascination et puissance de l'imaginaire du côté des écrivains et des poètes. L'espace conjugal éclate alors complètement : le mari et l'épouse ne sont plus que des personnages

Dames galantes de Brantôme », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, XIX, 1995, p. 235-250.

591 « Pratiques érotiques antiques et questions identitaires », *art. cit*., p. 26-28.

dans une mise en scène où seuls dominent la « volonté de savoir » et le plaisir des mots. La singularité du « Dialogue de la Frigarelle », texte anonyme et parodique, met en relief cet éclatement par la reprise de motifs utilisés aussi bien par les médecins que par Brantôme, mais dans un cadre qui s'éloigne de l'espace conjugal. La déviance est poussée à l'extrême puisque l'homosexualité féminine est évoquée par des figures en dehors de la norme, à savoir des courtisanes. La volupté féminine déviante est aporétique : on ne peut l'évoquer que sur le mode de l'excès et de la démesure et ces textes sont assez proches d'un corpus misogyne. En cela, l'absence de véritables voix féminines – Jeanne et Marie n'étant que des masques voire des archétypes – et plus encore, contrairement à nos précédentes analyses, d'auteurs féminins[592], est signifiante : le discours sur le plaisir féminin ne semble pouvoir se renouveler que dans la présence de voix féminines, ou du moins, dans la confrontation et le dialogue entre voix féminines et voix masculines.

[592] On trouve très peu de références à des plaisirs féminins déviants dans un texte féminin : à ce jour, nous n'en avons recensé que deux, un sonnet de Madeleine de L'Aubespine, que nous analyserons dans le chapitre 3 (cf. *infra*, p. 331-334), et un extrait de l'*Instruction pour les jeunes dames* de Marie de Romieu, situé dans le passage à propos des voluptés à prendre auprès du mari : « Combien que les caresse et plaisir que l'on a avec le mary ne sont gueres plus plaisants et savoureux que ces maigres passetemps ou Gauchemichy dont s'accomodent ces pauvres religieuses qui ou par sottise ou faulte de bonne rencontre, ne peuvent avoir mieux. », *Instruction*, p. 22. Les plaisirs pris avec le mari sont comparés à ceux des religieuses avec leurs godemichés : des plaisirs bien insatisfaisants, donc, dans un passage doublement subversif. D'une part, ils discréditent la volupté conjugale et remettent en cause l'institution du mariage en incitant à l'adultère – nous avons vu cependant que pour le personnage de la Mère tout mariage est inconvenant et donc insatisfaisant – ; d'autre part, la représentation des religieuses voluptueuses, qui ne figure pas dans le texte italien de Piccolomini et qu'a donc sciemment ajouté Marie de Romieu, est non seulement un affront à l'institution religieuse des couvents, mais surtout une des rares évocations de religieuses dévergondées et paillardes dans la littérature française de la Renaissance, qui fait plutôt la part belle aux moines cordeliers – le motif de la religieuse lubrique ne se développant qu'un peu plus tard dans l'histoire littéraire. Là encore, la déviance prend place dans une situation démesurée et peu commune, celle de la vie au couvent ; les plaisirs de la masturbation ne sont guère valorisés puisqu'ils sont qualifiés de « maigres passetemps » et même les caresses d'un mari les surpassent de peu. Même de la part d'une voix féminine – la Mère et, au-delà, Marie de Romieu – la masturbation n'est donc pas perçue comme source d'une véritable volupté.

CONCLUSION

Cette première partie a permis d'établir un contexte physiologique et moral propice à la valorisation de la volupté féminine. C'est en effet le plaisir sexuel qui nous a largement occupé dans l'espace conjugal, et les discours médicaux ont permis de mettre en lumière des perspectives singulières par le biais d'un retour, dans le discours sur la génération de l'homme, aux théories galénistes. L'hybridité du texte médical concourt par ailleurs à l'inflexion de la morale sociale, tout comme les traces des affections féminines dans les textes de fiction révèlent une préoccupation des voix féminine qui lie le corps et le statut social de la femme. Les discours sur les plaisirs de l'adultère donnent lieu par ailleurs à une polyphonie particulièrement saisissante qui se double d'une polysémie de la notion d'honneur qui fait tout le problème du rapport à la volupté, mais pose également la question de l'idéologie misogyne dans les voix féminines. Quels types de discours féminins peut-on considérer comme étant en faveur des femmes ? Celui de Parlamente qui, tout en refusant l'idée d'une lascivité naturelle de la femme refuse également la vision plus souple du « plaisir nouveau » proposé par Nomerfide ? Celui d'Hélisenne de Crenne qui témoigne de la découverte de la sensualité tout en affirmant une volonté didactique pour éloigner les femmes des dangers de l'amour ? L'absence de voix féminines pour exprimer les plaisir déviants, autres que celle d'une *persona* fictive créée par l'anonyme du « Dialogue de la Frigarelle », est ainsi signifiante : la question de la volupté féminine, même dans le cadre de l'espace conjugal, reste trop empreinte d'ambivalences morales pour qu'un discours féminin dénué de jugement moral puisse exister. Même *Les Contes amoureux* n'échappent pas à une certaine moralisation du plaisir féminin : s'il y a une promotion du plaisir conjugal, il y a également une condamnation violente de celles qui aiment en dehors de leur rang, ce que montre la honte finale de Cebille, déshonorée par ses amours avec un palefrenier.

L'espace conjugal dans l'imaginaire littéraire de la Renaissance reste ainsi un espace de tension qui, en dépit de son honnêteté inhérente selon la perspective augustinienne, ne permet que partiellement d'offrir un lieu au plaisir féminin. Le plaisir féminin reste tributaire

de discours masculins forts et les voix féminines ne peuvent trouver leur place que dans le cadre de débats entre les sexes. Les expressions *a priori* inédites du plaisir féminin relèvent de fantasmes masculins. Les traités médicaux et *L'Heptaméro*n se détachent de ce constat. Sans quitter pas les débats sur l'honnêteté, ils mettent en évidence des élans nouveaux. Ces discours sur le plaisir ne constituent pas le cœur de ces œuvres : ils sont tributaires des intentions propres à chacune d'entre elles, mais permettent également de problématiser de façon aiguë la question féminine. Les discours médicaux sur la génération de l'homme sont sur ce point les plus novateurs : à la fois observations anatomiques, *ars erotica* et réflexions sociales, ils œuvrent pour une valorisation du mariage à partir du plaisir que peuvent y prendre les époux, dans une langue qui favorise la diffusion et la vulgarisation. *L'Heptaméron*, en multipliant les voix et les débats, en faisant surgir des contradictions au sein même des voix féminines, échappe au danger d'une moralisation comme d'une valorisation excessive et pouvant paraître suspecte comme c'est le cas pour Jeanne Flore. Le discours ambivalent d'Hélisenne ne doit cependant pas être négligé : s'il reste fortement lié, dans sa rhétorique et la situation d'énonciation qu'il met en place dans *Les Angoisses*, à une idéologie misogyne, il donne à lire un éveil à la volupté, dont l'héroïne est à la fois objet et sujet. Ce discours intérieur, qui n'élimine pas d'emblée la volupté conjugale, révèle le caractère le plus problématique du désir et du plaisir féminins pour les voix féminines.

Il nous faut maintenant élargir l'espace du plaisir, comme l'adultère nous y a invité, et sortir du cadre conjugal et de ses limites transgressives. Si les voix féminines avaient un rôle essentiel dans les représentations du plaisir de l'adultère, leur place est-elle la même dans un lieu qui les expose ?

Deuxième Partie

Plaisir féminin et espace social

INTRODUCTION

Après une première partie consacrée à l'espace privé de la relation conjugale, y compris dans ses implications avec l'adultère, cette seconde partie envisage les plaisirs féminins dans l'espace public. Il s'agira ainsi d'analyser l'idée d'une éthique sociale et la place que les plaisirs féminins peuvent y occuper de manière polémique, soit dans leurs sujets, soit dans leurs formes. Sur ce point, l'influence majeure est *Le Livre du courtisan* de Castiglione. Publié en 1528 en Italie puis traduit en français pour la première fois en 1537, il fournit un double modèle : celui de l'idéal courtisan et celui de la conversation. Selon Alain Pons, l'œuvre se situe au confluent de plusieurs traditions dont le syncrétisme justifiera l'influence de l'ouvrage : on y trouve ainsi une « inspiration amoureuse et galante où la tradition courtoise était vivifiée par une érotique et une esthétique néoplatonicienne[593]. » L'espace social dans lequel évolue le Courtisan est un espace dans lequel sont distingués les comportements masculins des comportements féminins. En effet, le propos premier de l'assemblée, qui regroupe des hommes et des femmes, est de faire le portrait de l'homme de cour idéal. Sur les quatre livres de l'ouvrage de Castiglione, trois sont consacrés à l'homme et un à la femme suite aux remarques misogynes de Gasparo à la fin du livre II. La définition de la dame de Cour se fait donc en réaction à l'idéologie misogyne et le livre IV reviendra sur le Courtisan, refusant d'entrer de nouveau dans l'évocation d'une éthique féminine en dépit des provocations de Gasparo. Les trois premiers livres, qu'il s'agisse du courtisan ou de la dame de cour, envisagent une morale sociale qui repose sur la *sprezzatura*, une désinvolture travaillée qui ne doit cependant rien laisser paraître de son artifice. Cette tension entre artifice et naturel est constante et rend compte du souci d'apparence qui gouverne l'espace social. Si les divertissements sociaux sont envisagés pour les hommes comme pour les femmes – ceux pour les femmes comportant toutefois des particularités liées à l'impératif de chasteté et sur lesquelles nous reviendrons au fil de notre étude –, Ottavio au début du livre IV, en voulant établir la vertu du courtisan, considère que celui-ci ne peut être entièrement tourné vers les récréations de cour sous peine de paraître efféminé :

[593] « Présentation », dans Baldassare Castiglione, *Le Livre du courtisan*, éd. Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. II. Nous simplifions désormais les références à cette édition sous la forme *Livre du courtisan*.

> Car à la vérité, si avec sa naissance noble, sa grâce, son caractère plaisant, son adresse en tant d'exercices, le Courtisan ne produisait d'autre fruit que d'être tel pour lui-même, je n'estimerais pas que pour acquérir cette perfection de courtisanerie l'on dût employer autant de soins et de peine qu'il en faut à quiconque veut y parvenir ; mais je dirais plutôt que beaucoup des qualités qui lui ont été attribuées, comme de danser, faire la fête, chanter et jouer, ne seraient que légèreté et vanité, et, chez un homme important, plutôt dignes de blâme que de louange. Car ces manières élégantes, ces devises, ces bons mots et autres choses semblables, qui appartiennent au divertissement des femmes et aux jeux d'amour, bien que peut-être beaucoup d'autres pensent le contraire, ne font souvent rien d'autre qu'efféminer les cœurs, corrompre la jeunesse, et l'amener à la vie la plus dissolue qui soit.[594]

Les plaisirs sociaux, qui regroupent divertissements collectifs et plaisirs d'amours, sont ainsi associés spécifiquement aux femmes et apparaissent peu sérieux et peu propices à fonder une véritable honnêteté du Courtisan. En formulant cet idéal, Ottavio donne ainsi, ce qui est rare dans nos textes, une définition des plaisirs féminins qui s'appuie sur une distinction ontologique avec l'homme, mais, par le peu d'importance qu'il leur accorde, les relègue dans une honnêteté moindre mais toutefois suffisante aux femmes. Dès lors, le livre IV, qui développe une pensée de la vertu distinguant vrais et faux plaisirs ainsi qu'une conception de l'amour selon le néoplatonisme ficinien, exclut les femmes de ses visées philosophiques.

C'est à partir de cette définition des plaisirs féminins dans l'espace social que nous souhaitons poursuivre nos analyses en envisageant les deux perspectives non seulement d'Ottavio mais de l'ensemble du *Livre du courtisan*, à savoir les plaisirs d'amour et les plaisirs de cour. Les premiers permettent de définir la place accordée au plaisir féminin dans le cadre du service amoureux à partir des réseaux d'influences pointés par Alain Pons. La tradition de l'amour courtois médiéval constitue en effet un héritage important dans la conception du service amoureux renaissant et bénéficie cependant des apports du néoplatonisme et du pétrarquisme. Nous chercherons à déterminer principalement quelle place peut occuper la voix féminine dans une tradition avant tout marquée par un discours amoureux masculin dans lequel la femme est objet et non sujet du désir et du discours. Dans un second temps, nous envisagerons les plaisirs de cour à partir d'une distinction entre les plaisirs du corps et les plaisirs de la parole. Il s'agira d'examiner comment les voix masculines et féminines parviennent à valoriser des plaisirs qui apparaissent mineurs et futiles, c'est-à-dire faux alors même qu'ils sont soumis, en particulier pour les plaisirs du corps, à de nombreuses polémiques morales particulièrement vives au XVI^{e} siècle.

[594] *Ibid.*, p. 327.

Ainsi à partir du contenu des débats et de leurs structures, nous examinerons comment l'émergence d'un plaisir féminin honnête et sérieux est possible grâce à l'échange, les questions en lien avec l'espace public et social trouvant leur épanouissement précisément dans des mises en forme de ces débats.

CHAPITRE 3
PLAISIRS D'AMOUR

À la Renaissance, l'espace littéraire des relations sociales entre hommes et femmes offre une place importante à la question du service amoureux, héritée de la *fin'amor* médiévale et réactivée par la « Querelle des Amies » autour de 1542. L'amour courtois permet à la femme d'acquérir un statut qui ne fait plus d'elle « un simple signifiant qui circule au bénéfice du désir homosexuel de ces maîtres du jeu social que sont les hommes »[595]. Si la femme est au cœur du discours courtois, sa position supérieure est, comme le remarque Yasmina Foehr-Janssens, un leurre :

> À travers le rapport amoureux, il est question du rapport d'un sujet du discours, l'amant, à une position de pouvoir que la dame incarne, mais qu'elle ne détient pas. La dame courtoise est une idole, elle est comme statufiée par le poème qui la loue, mais le système ne réclame en aucune façon qu'elle accède elle-même à la parole. Elle est prise dans une dynamique du désir masculin qui donne vie au poème.[596]

Le plaisir pris par la dame est supposé par la voix masculine qui y voit le plaisir d'être louée et servie[597]. Or, en 1424, *La Belle Dame sans mercy* d'Alain Chartier interroge le service amoureux en remettant en cause la réciprocité et en plaçant au centre de son propos la question du désir féminin. En effet, la dame conteste la légitimité de la requête de l'amant, dans la mesure où elle n'éprouve aucun désir pour lui. Sous forme de dialogue, le texte fait entendre l'affrontement entre ces deux désirs : la voix masculine réclame le plaisir pour son service d'amour, qu'il considère comme un dû, et la dame revendique le plaisir de son indépendance et son absence de désir envers l'amant. Ce modèle de la confrontation des voix, et en particulier d'une voix féminine qui s'immisce dans une dynamique du désir jusque-là exclusivement masculine, influence la production littéraire de la Renaissance, et plus exactement de la première moitié du siècle. En effet, à l'héritage courtois, et sous

---

595 Charles Baladier, *Erôs au Moyen Âge : amour, désir et délectation morose*, Paris, Ed. du Cerf, 1999, p. 147.

596 *La Jeune Fille et l'amour : pour une poétique courtoise de l'évasion*, Genève, Droz, 2010. p. 27.

597 Le service amoureux à la Renaissance ne suppose pas nécessairement une relation adultère comme dans le schéma courtois et engage aussi bien des femmes mariées que des jeunes filles ou des veuves. Il faut bien distinguer à ce propos les plaisirs d'amour des plaisirs adultères tels que nous les avons déjà évoqués. Dans la relation de service amoureux, le plaisir recherché n'est pas, en premier lieu la volupté, et la question de la transgression, contrairement aux textes traitant de la luxure féminine et de l'adultère, n'est pas primordiale. Il ne s'agit pas tant d'une relation périphérique mais liée au mariage, que d'une relation dont les enjeux sont à la fois mondains et spirituels.

l'influence du *Livre du courtisan* de Castiglione, se superpose la pensée néoplatonicienne issue du *Commentaire sur le Banquet* de Marsile Ficin, publié en 1469 et traduit en français en 1546 par Jean de La Haye, et des *Dialogues d'amour* de Léon Hébreu, publiés en 1535 et traduits en 1551 par Pontus de Tyard et par Denis Sauvage. La réflexion sur le service amoureux contribue à bâtir une éthique de Cour entre idéal spirituel et pragmatisme social. La question du plaisir, bien présente dans les deux textes, est particulièrement délicate. Pour Ficin, l'amour est jouissance de la beauté, mais une jouissance spirituelle, puisqu'il exclut de sa réflexion, dès le premier discours, la *libido* qu'il oppose à l'amour. Léon Hébreu porte également une attention particulière aux termes employés afin de distinguer les différents types de plaisir et d'exclure ceux qui n'appartiennent pas au vrai amour, lequel se signifie par sa tempérance : « L'excessif désir et immodérée conversation des choses délectables se nomme luxure[598] ». Le plaisir honnête et vrai dans l'amour néoplatonicien est un plaisir réciproque qui constitue l'union spirituelle entre les amants.

Cette double influence courtoise et néoplatonicienne est particulièrement signifiante chez les auteurs des années 1540-1550, en particulier ceux évoluant dans l'entourage de Marguerite de Navarre. Le service amoureux est réinvesti par des valeurs et des enjeux qui servent à la fois à établir des codes courtois et à appuyer l'évolution spirituelle de la Réforme, par le biais d'un *topos* littéraire plus que d'une réelle pratique sociale. Si la question du service amoureux reste présente dans la suite du siècle, la double influence courtoise et néoplatonicienne se voit remise en question par l'influence pétrarquiste. Celle-ci substitue à l'amour réciproque l'amour à sens unique et au plaisir mutuel des amants un plaisir solitaire du poète dans son chant, plaisir proche de la « délectation morose » analysée par Charles Baladier dans la littérature médiévale, plaisir fantasmé « durant le laps de temps où le désir hésite à conquérir son objet et où l'on résiste, tout en les savourant, aux attraits de la sensualité[599] ». Paradoxalement, la formulation du plaisir féminin se fait, dans cette deuxième moitié du XVI^e^ siècle, sur le mode de la promesse de la réciprocité du plaisir, sans en envisager cependant les enjeux spirituels. Le plaisir féminin qui s'exprime dans ces textes est uniquement un plaisir voluptueux.

---

598 *Dialogues d'amour*, trad. de Pontus de Tyard, éd. de Tristan Dagron, Paris, Vrin, 2006, p. 70. Nous simplifions désormais les références à cette édition sous la forme *Dialogues*.

599 *Erôs au Moyen Âge,* éd. cit., p. 89.

L'évolution de cette représentation est parcourue par une constante, celle du dilemme de la dame face aux désirs de son amant : refuser le don ultime, l'union charnelle, c'est à la fois se glorifier de la qualité féminine par excellence, la chasteté, mais c'est également prendre le risque de ne pas être une amie parfaite. Si l'honneur est bien l'enjeu du plaisir féminin dans le service d'amour, ce plaisir diffère selon où est placé l'honneur, dans le refus ou dans l'abandon. Cette tension trouve son expression dans des formes qui permettent l'échange entre les amants. Qu'il s'agisse de textes influencés par l'amour courtois et néoplatonicien, ou de ceux dont le néoplatonisme s'allie au pétrarquisme et à la tradition du *canzionere*, ils privilégient la forme de l'échange, du dialogue, de l'adresse ou du débat. Les premiers (textes de Marguerite de Navarre, La Borderie, Héroët, Hélisenne de Crenne, Anne de Graville) mêlent voix masculines et voix féminines en travaillant les motifs courtois et médiévaux à la lumière néoplatonicienne d'un idéal qui place au cœur des débats l'honneur féminin. Les seconds, tous d'auteurs masculins et dans lesquels la voix masculine est majoritaire (Ronsard, Magny, Tyard, Pierre de Cornu et Papillon de Lasphrise), inscrivent dans le poème et le recueil de tradition pétrarquiste, un néoplatonisme sensuel, où la réciprocité de la volupté fonde la question du plaisir féminin dans le service amoureux[600] et où l'honneur n'est plus qu'une convention, prise dans une rhétorique de séduction.

I. 1540-1550. L'héritage courtois à la lumière néoplatonicienne

La production littéraire des années 1540-1550 qui s'est intéressée à la question du service amoureux envisage le plaisir féminin dans une dimension complexe faite de tensions et de contradictions. Le plaisir est ambivalent, pouvant être honnête ou déshonnête. Il est honnête quand il s'agit pour la femme d'entretenir un serviteur, de prendre plaisir à l'amour qu'il fait naître en elle et quand cet amour permet une fusion spirituelle entre les amants. Il est déshonnête, ou plutôt risque le déshonneur, quand il s'accompagne de la volupté charnelle. Les textes sont en effet ambigus sur ce point : alors que dans l'adultère, la luxure

[600] Nous avons choisi de ne pas inclure Pernette du Guillet et Louise Labé dans ces analyses, dans la mesure où pour ces deux poétrices la question du plaisir féminin dans le service amoureux est intimement liée à celle de la création poétique, faisant entendre une voix qu'accapare la délectation morose jusqu'alors réservée aux voix masculines et que nous préférons ainsi étudier dans notre troisième partie.

était condamnable car sans objet et égoïste, dans le service amoureux[601], la volupté participe d'un élan réciproque, ce qui lui permet d'acquérir une légitimité. Celle-ci est défendue toutefois le plus souvent par des voix masculines, car le dilemme de l'honneur ne permet pas l'affirmation de telles positions de la part de femmes. Le service amoureux, sous l'impulsion de la *Belle Dame sans mercy*, devient cependant un enjeu féminin : les héroïnes refusent d'être servie, meurent de ne pouvoir l'être voire sortent de leur rôle d'objet pour devenir sujet du service amoureux. Contrairement à ce que mettait en évidence Yasmina Foehr-Janssens pour l'époque médiévale, ces nouvelles postures leur permettent d'accaparer le discours : la dame amoureuse du *Songe* d'Hélisenne de Crenne, les devisantes de *L'Heptaméron*[602], les jeunes femmes des comédies de Marguerite de Navarre, *L'Amie de court* de La Borderie, *La Parfaicte Amye* d'Héroët sont toutes des figures féminines qui s'inscrivent dans la dynamique du service amoureux en faisant entendre leur voix. L'utilisation de motifs courtois et néoplatoniciens fait ainsi émerger des voix et des postures qui jusqu'alors étaient minoritaires.

A. Plaisir d'être servie

Les plaisirs féminins du service amoureux répondent à des schémas médiévaux précis : le plaisir de soumettre l'amant renvoie à l'*assag*, celui de l'inconstance et de la

---

[601] Il rejoint sur ce point les adultères qui viennent réparer un mariage inconvenant, sans toutefois prendre en compte le mari, excluant la dimension transgressive inhérente à l'adultère.

[602] La posture des devisantes défendant l'honneur contre le plaisir, dans la tradition de la *Belle Dame sans mercy*, est à rapprocher, dans l'œuvre de Marguerite de Navarre, de l'épigramme « Ung Amoureux plus hardy », publié pour la première fois en 1534 dans l'*Hecatomphile,* dont nous citons la réponse de la strophe responsive dame :

> « Pour vous donner perfaict contentement
> Ma volunté vouldroit ouy choisir :
> Mais estimant honneur sur tout plaisir,
> Nenny diray plus que jamais aymant :
> Gloire en aurez d'aymer si fermement
> Sans esperer loyer, temps ne loysir,
> Et moy aussi de vaincre mon desir
> Pour honnorer Amour parfaictement. »
>
> Marguerite de Navarre, « Épigramme 21 », *Épigrammes*, dans *Œuvres complètes VIII. Chrétiens et mondains, poèmes épars*, éd. Richard Cooper, sous la direction de Nicole Cazauran, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 373-374.

multiplication des amis au discours de la Vieille dans *Le Roman de la Rose* de Jean de Meung et celui de la liberté et de l'indépendance à la *Belle Dame sans mercy*.

a. Le plaisir de mettre l'amant à l'épreuve

Notre corpus accorde peu de place au plaisir féminin de la mise à l'épreuve, comme si, en raison d'une grande présence de voix féminines, ce plaisir, constitué comme tel dans la tradition médiévale par la voix masculine, n'en était pas un, ou du moins, était perçu différemment. L'*assag*, terme occitan signifiant « l'essai », est une épreuve particulière à laquelle la dame soumet l'amant et qui consiste à le faire coucher à ses côtés, nu, alors qu'elle est nue également, sans toutefois céder à la consommation charnelle. Un des épisodes littéraires les plus connus de l'*assag* est celui de Lancelot et de la demoiselle dans *Le Chevalier à la charrette* de Chrétien de Troyes. Cette mise à l'épreuve, faisant partie intégrante du code courtois chez les troubadours, est cependant dévaluée à la Renaissance, discérditant la dame, dont l'honneur est remis en cause en même temps que la virilité de l'amant est mise en doute.

La nouvelle 18 de *L'Heptaméron* illustre ce renversement de valeurs par une voix masculine. Le récit fait par Hircan apparaît en effet comme un « roman courtois en raccourci[603] » dans lequel une demoiselle éprise d'un gentilhomme choisit de mettre à l'épreuve l'amour de celui-ci avant de s'abandonner à lui. C'est une femme immédiatement séduite que choisit de présenter le narrateur : « Mais avant qu'amour s'essayast à vaincre ce gentil-homme par la beauté de ceste dame, il avoit gaigné le cueur d'elle, en voyant les perfections qui estoient en ce seigneur : car en beauté, grace, bon sens, et beau parler, n'y avoit nul de quelque estat qu'il fust, qui le passast[604]. » La stratégie discursive d'Hircan vise à renverser celle des devisantes fustigeant la séduction masculine et valorisant la vertu féminine. Il ne cherche donc pas à montrer une femme résistant à l'amour et au désir, comme le fait Parlamente dans la nouvelle 26 avec le portrait de la vertueuse dame de Pampelune. L'*assag* est au contraire un moyen de vérifier la perfection du gentilhomme, mais il ne fait que différer, si l'épreuve est réussie, la volupté charnelle. Hircan ne crée pas d'inégalités

[603] Gisèle Mathieu-Castellani, « La structure de l'épreuve dans la dix-huitième nouvelle de l'*Heptaméron* », *RHR - Réforme, Humanisme, Renaissance*, 3, 1976, p. 9.
[604] *Heptaméron*, p. 226.

dans ce couple de personnages : l'un et l'autre font preuve d'un amour véritable[605], l'un et l'autre conçoivent le même désir charnel, mais l'un comme l'autre souhaitent le temporiser :

> La jeunesse qui en luy engendroit crainte, luy faisoit pourchasser son affaire le plus doucement qu'il luy estoit possible. Mais celle qui estoit vaincue d'amour n'avoit besoing de force. Toutesfois pour la honte qui accompaigne les dames, le plus qu'elle peut se garda de monstrer sa volonté. Si est-ce qu'à la fin la forteresse du cueur, où l'honeur demeure, fut ruinée de telle sorte, que la pauvre dame s'accorda en ce dont elle n'avoit esté discordante.[606]

Cette réciprocité apparente est cependant ambivalente puisqu'elle montre une dame incapable de résister à ses désirs : Hircan mine ainsi malicieusement la relation amoureuse égalitaire qu'il met en place en montrant que la dame n'est plus vertueuse. La subordonnée relative qui qualifie la métaphore de la forteresse est révélatrice du jeu mené par le devisant à l'intention de son auditoire féminin, car elle vient souligner, la forteresse étant « ruinée », que la dame a perdu son honnêteté. La stratégie discursive d'Hircan réussit : « C'est dommage, dist Oisille, qu'il ne s'adressa à une femme aussi vertueuse que luy : car c'eust esté la plus parfaicte, et la plus honneste amour, dont on ouït jamais parler[607]. » Oisille constate le peu de vertu de l'héroïne, sans toutefois en faire une femme tout à fait déshonnête, la devisante ne faisant qu'établir une hiérarchie entre le gentilhomme, plus vertueux, et son amie. La voix masculine, cependant, fait entendre un système axiologique qui n'est pas le même que dans le roman courtois ; dès lors, l'*assag* ne peut plus avoir le même sens et rend l'obstination de la dame à éprouver son serviteur ambiguë[608].

Le récit d'Hircan repose donc sur une double intention : une intention affichée, celle de louer la patience et la fermeté d'un homme, et une intention cachée, celle de montrer que les femmes qui résistent aux hommes n'en éprouvent pas moins le désir de la volupté[609]. En effet, bien que le texte s'achève sur la « fruition » dont jouit le gentilhomme, c'est sur le plaisir recherché par la dame que se concentre le récit. L'amour immédiat, le désir éveillé

---

605 *Ibid*. : « Vous qui sçavez le prompt chemin que faict ce feu, quand il se prend à l'un des bouts du cueur et de la fantasie, vous jugerez bien qu'en deux si parfaicts subjects, n'arresta gueres amour qu'il ne les eut à son commandement, et qu'il ne les rendist tous deux si plains de sa claire lumiere, que leur pensée, vouloir et parler n'estoit que flamme de cest amour. »

606 *Ibid*.

607 *Ibid*., p. 229.

608 À partir de l'hypocrisie de la dame, Gisèle Mathieu-Castellani a ainsi analysé la structure de l'épreuve dans la nouvelle 18 comme relevant d'une parodie de l'idéologie courtoise. Cf. Gisèle Mathieu-Castellani, art. cit.

609 Voir les propos qu'il tient dans le devis de la nouvelle 26 et l'utilisation de la robe comme métaphore de la dissimulation féminine, *ibid*., p. 327-328. Cf. *supra*, chapitre 2, p. 152 *et sq*.

sans même que son ami n'ait à le susciter invitent à lire la triple épreuve imposée à l'amant comme une épreuve que la dame s'impose à elle-même. Les trois occurrences de l'adjectif *contente*, qui qualifient les sentiments de la dame, soulignent cette comédie du désir et du plaisir qu'elle se donne à elle-même. La première occurrence apparaît dans l'explication de l'épreuve imposée par la dame, au discours indirect libre : « C'est, qu'elle estoit contente de parler à luy dedans un lict tous deux couchez en leurs chemises, par ainsi qu'il ne luy demandast rien d'avantage, sinon la parolle et le baiser[610]. » La proposition vise à satisfaire en premier lieu la dame et non le gentilhomme ; Hircan fait ainsi entendre le désir que la dame ne peut exprimer de façon plus explicite afin de maintenir une apparence d'honnêteté. L'épreuve doit mesurer sa propre résistance plus que celle de son ami, ce qui justifie la deuxième occurrence que l'on trouve après la première épreuve : « La dame (comme je croy) plus esmerveillée que contente de ce bien, soupçonna incontinent que son amour n'estoit si grande qu'elle pensoit, ou qu'il n'avoit trouvé en elle tant de bien comme il estimoit, et ne regarda pas à sa grande honnesteté, patience, et fidélité, à garder son serment[611]. » L'intrusion du narrateur révèle son intention cachée puisqu'elle remet en question l'affirmation du plaisir chaste que souhaitait prendre la dame dans la proposition initiale. Le sème de l'étonnement voire de l'admiration, dans l'opposition entre *contente et esmerveillée*. souligne la perplexité de la dame et sa véritable intention. Paradoxalement, la grande vertu du gentilhomme ne met pas en doute la perfection de son amour, et la dame est blessée dans sa vanité, puisque ce qu'elle attendait ne s'est pas réalisé. La troisième occurrence de l'adjectif apparaît après la dernière épreuve : « La dame, qui avoit entendu tous ces propos, fut tant contente et esbahie de veoir la grandeur et fermeté de son amour, qu'il luy tarda bien qu'elle ne le pouvoit reveoir pour luy demander pardon des maulx qu'elle luy avoit faicts à l'esprouver[612]. » Au moment où le rapport de force s'inverse entre la dame et le gentilhomme, plaisir et étonnement sont réconciliés. Elle avait jusqu'alors imposé ses conditions et soumis le gentilhomme à ses volontés. La dernière épreuve, dans laquelle son ami explicite le peu de vertu de la dame et se met en colère en découvrant ses stratagèmes, redonne à l'homme la place qu'il occupe dans le discours des devisants misogynes, à savoir celui d'un homme qui

610 *Heptaméron*, p. 226.
611 *Ibid.*, p. 227.
612 *Ibid*., p. 229.

s'impose par la force. Cette force ici est seulement verbale – Saffredent eût aimer qu'elle fût aussi physique[613] – mais elle suffit pour soumettre la dame qui cherche à se faire pardonner sa conduite. Hircan assure que leur amitié est parfaite et honnête, mais il semble que ces mots n'ont pas le même sens pour lui et pour Oisille : l'amitié parfaite consiste, pour le devisant, en l'abandon des deux amants au désir et à la volupté et non au maintien d'une relation chaste faite d'hommages et de serments – dès la première épreuve, les baisers et les caresses ne suffisaient pas.

Feignant de pouvoir prendre plaisir à une amitié chaste, la narration révèle les véritables désirs de la dame. La démultiplication de l'épreuve et la mise en scène de ses stratagèmes contribuent à élaborer la comédie qu'elle se joue à elle-même. Malgré la promesse faite à Oisille qui souhaite qu'il dise « quelque bon compte à la louange d'un homme[614] », lui qui est « tant accoustumé de dire mal des femmes[615] », Hircan se montre fidèle à lui-même. La mise en doute de la virilité du gentilhomme par Saffredent achève de révéler l'intention réelle du conteur : l'exploit du gentilhomme est finalement peu intéressant – Montaigne tiendra d'ailleurs ce même discours[616] – et c'est bien sur le personnage féminin que se focalise le devis. En dépit de la stratégie discursive adoptée par Hircan, l'insistance sur la perfection de l'amitié entre la dame et son ami est frappante : certes, le sens de cette perfection semble ironiquement détourné par Hircan, mais il n'en demeure pas moins que le bonheur final qu'il propose permet de retrouver l'équilibre amoureux de la situation initiale, accompagnée cette fois de la volupté. Malgré leur résonance misogyne dans l'ensemble de

---

613 *Ibid*., p. 231 : « Et puis, dist Saffredent, n'estoit il pas assez fort pour la forcer, puis qu'elle luy avoit donné camp ? »

614 *Ibid*., p. 225.

615 *Ibid*.

616 Dans l'essai « De la cruauté » (II, 11), Montaigne affirme en effet que le désir et le plaisir sexuels peuvent être temporisés. Il cite à cet effet la nouvelle 18 en montrant que la résistance du gentilhomme ne relève en rien d'un exploit : « Je ne prens pour miracle, comme faict la Royne de Navarre, en l'un des comptes de son Heptameron (qui est gentil livre pour son estoffe) ny pour chose d'extreme difficulté, de passer des nuicts entieres, en toute commodité et liberté, avec une maistresse de long temps desirée, maintenant la foy qu'on luy aura engagée de se contenter de baisers et simples attouchemens » (p. 451). La lecture proposée par Montaigne paraît réduire la complexité de la nouvelle : l'étonnement n'est pas tant celui de Marguerite de Navarre, que de son personnage féminin, et plutôt que signifier la difficulté de résister à la volupté, il pourrait souligner, de la part de l'auteur et non plus du narrateur Hircan, une ironie qui renverserait la lascivité féminine en lascivité masculine. Si la dame est étonnée, c'est bien parce qu'un homme – et les personnages misogynes de *L'Heptaméron* le montrent par leurs discours – n'est pas capable de contenir son désir. La lascivité féminine qu'Hircan sous-entend dans sa nouvelle rencontrerait en fait une critique ironique de la lascivité masculine par Marguerite de Navarre.

L'Heptaméron, il semblerait ainsi que les discours d'Hircan soient plus ambigus et laissent une part possible à la réciprocité de la volupté entre les hommes et les femmes, dégagée de tout jugement quant à son honnêteté. De manière oblique, l'héroïne symbolise à la fois la fermeté amoureuse et une volupté possible et honnête dans le service amoureux, lorsque l'ami comme l'amie font preuve de vertu.

Cette relecture de l'*assag* qui met la dame au cœur de la tentation est présente également dans *L'Amie de court* de La Borderie. Œuvre à l'origine de la « Querelle des Amies », ce texte donne la parole à une jeune femme qui multiplie les serviteurs, tout en demeurant chaste et en rêvant à *vray amour*. La même année, Héroët lui oppose une « parfaicte amye » qui, elle, a trouvé sa relation idéale et condamne la mondanité de l'Amie de court[617]. L'échange entre ces deux voix féminines fictives renverse la posture médiévale de la dame passive n'accédant ni à la parole ni, de fait, à l'expression de son désir. La situation d'énonciation de ces deux poèmes établit une différence sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir : l'Amie de court tient un discours donné comme autobiographique devant une assemblée de dames, alors que celui de la Parfaicte Amye est donné comme un texte écrit. La spontanéité des échanges sociaux d'un côté, la réflexion de l'autre contribuent à souligner l'écart de maturité affective et d'expérience sociale entre l'une et l'autre. Dans les vers 521 à 608, l'Amie de court raconte l'épreuve de chasteté qu'elle a endurée. Le récit en lui-même ne concerne que neuf vers, entrecoupés d'adresses :

> Je diray donc pour le faire enraiger
> (Sans mon honneur toutesfois oultraiger)
> Que quelque fois dedans mon lict couchée
> Ung survenant maulgré moy ma touchée
> En la partie en moy la plus parfaicte,
> Au tetin ferme, ou la cuisse refaicte,
> […]
> La privaulté ne fut desmesurée.
> Celuy qui eut telle audace asseurée
> Veult tant l'honneur observer & attaindre
> Qu'il n'eust voulu de rien ord me contraindre

[617] Nous ne retiendrons pour notre étude que ces deux textes, *La Contr' Amye* de Charles Fontaine étant peu pertinent pour l'analyse du plaisir féminin.

Et quand ausé il auroit aultrement
Il ne l'eust peu sans mon consentement.[618]

La situation de départ est ambiguë puisqu'il s'agit de caresses sans le consentement de la dame. Toutefois, selon la logique morale de l'époque, le simple fait de raconter l'anecdote signifie le plaisir qui en a été pris[619]. L'Amie en est parfaitement consciente et en joue, puisqu'elle arrête son évocation des caresses pour s'adresser à ses auditeurs et anticiper leurs accusations : « Le mien parler aulcun tort ne me fait[620] ». Ce suspens du récit de l'*assag* sur plusieurs vers retarde la chute de l'anecdote qui révèle que le jeune homme n'a pas eu jouissance de sa dame. Par cette adresse, l'Amie s'amuse à la fois de l'éthique sociale qu'elle anticipe et contredit, et des attentes de son auditoire, tout en prenant un plaisir certain à évoquer ses perfections physiques et à se présenter en objet de désir. En se plaçant sous la patronage de Diane[621], tout en signifiant l'inconvenance de ses propos[622], la voix féminine est provocatrice car elle joue avec les motifs traditionnels – la déesse de la chasteté, l'*assag*. L'épreuve courtoise est ici renversée : si elle permet de vérifier la vertu de l'amant qui respecte l'honneur de son amie, elle permet surtout à celle-ci de se valoriser :

Suis doublement en son cueur estimée,
Pour avoir veu en moy l'esprit & corps
De beaulté chaste unir les deux accordz,[623]

Le plaisir pris dans l'épreuve est un plaisir narcissique qui n'implique pas l'autre. En ce sens, *L'Amie de court* va plus loin que la dame de la nouvelle 18 de *L'Heptaméron* qui, dans son plaisir, restait liée à son ami par la réciprocité de leur amour. La suite du récit confirme ce

---

618 *L'Amie de court*, éd. Danielle Trudeau, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 32-33, v. 531-554. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Amie de court*.

619 Cette logique est formulée dans les nouvelles 4 et 39 de *L'Heptaméron* : les deux héroïnes, victimes d'un viol ou d'une tentative de viol, font face au problème de la parole. Raconter, partager publiquement une expérience privée revient à avouer le plaisir qui a été pris et donc à remettre en cause son statut de victime. La mise en récit du souvenir de l'acte commis pour faire rire l'audience dans la nouvelle 39, ou simplement pour que le coupable soit puni dans la nouvelle 4, est perçu comme suspect : on ne se souvient que de ce qui a été plaisant. Les dames doivent oublier – soit par le silence, soit par le suicide, à l'image de Lucrèce – ce qui a été une violence. Se souvenir est déjà un aveu de plaisir. Cf. Audrey Gilles-Chikhaoui, « Viol et Volupté : se souvenir de Lucrèce chez Valla, Castiglione et Marguerite de Navarre », *Le Verger*, « Viol et Ravissement », IV, juin 2013. URL : http://www.cornucopia16.com/a-le-verger-revue-en-ligne/le-verger-bouquets/juin-2013-audrey-gilles-chikhaoui/ [Consulté le 01/07/2013]

620 *L'Amie de court*, p. 32, v. 543.

621 *Ibid*., p. 31, v. 521 : « Saincte Diane icy je vous invoque ».

622 *Ibid.*, p. 31, v. 523 : « Réciter cas à femme impertinent ».

623 *Ibid*., p. 33, v. 555-557.

narcissisme : l'Amie s'adresse aux Dames en les exhortant à ne pas l'imiter si elles ne s'en sentent pas capables. La mise en garde est orgueilleuse ; elle ne suppose pas tant un conseil qu'un élan de vanité qui pousse l'Amie à se présenter comme celle qui a réussi à triompher de la tentation, et ce succès implique une nécessaire connaissance de soi :

> Rien ne me sert tant que la cognoissance
> Que j'ay de moy, qui me donne puissance
> De refrener toute envie soubdaine,
> D'endurer soif au pied d'une fontaine.[624]

La connaissance de soi permet d'inscrire la tentation dans une dynamique de délectation morose. L'Amie se complaît dans cette situation ambiguë et dangereuse, et comme la dame de la nouvelle 18, elle prend plaisir, mais par la parole, à recréer une situation plaisante. Si elle insiste sur son honneur sauf, il n'en demeure pas moins que sa qualité de femme de bien et d'amie est mise à mal par le caractère narcissique de son comportement : « L'Amie s'applique à rehausser ses mobiles narcissiques des nobles couleurs de l'idéologie courtoise, mais son épreuve n'a pas la valeur de l'anecdote rapportée dans *Le Courtisan*. La satire ne vise ni l'épreuve ni son principe, mais la témérité et l'auto-satisfaction, manifestes dans les justifications que donne l'Amie.[625] » La relecture de l'*assag* ne vise donc pas à assurer l'honneur du plaisir pris par la dame, mais à en montrer au contraire l'inconvenance. La provocation et l'arrogance de la jeune Amie de court, si elle permet de faire entendre une voix féminine dans une dynamique du plaisir différente de ce que la tradition a donné jusqu'alors, la limitent à être une figure emprisonnée dans la contradiction et la faiblesse du raisonnement. Toutefois, *L'Amie de court* propose un type de plaisir qui est particulièrement développé par des autrices telles Hélisenne de Crenne, Pernette du Guillet, Louise Labé[626], le plaisir de la connaissance de soi. Si dans ce passage, il est lié à la vanité, sa présence dans l'ensemble du texte permet de dépasser la seule réflexion narcissique. Le vers 262, « Je me

---

624 *Ibid*., p. 36, v. 605-608.

625 Danielle Trudeau, « *L'Amie de Court* et la " Chasteté d'amour " » dans *Amie de court*, p. 98. Le passage du *Courtisan* évoqué ici est le suivant : « Que direz-vous d'une autre qui, pendant six mois, coucha presque chaque nuit avec un très cher amoureux, et qui, pourtant, dans un jardin rempli de fruits délicieux, invitée par son propre désir qui était fort ardent, et par les prières et les larmes de celui qui lui était plus cher que sa propre vie, se garda bien de les goûter, et bien qu'elle fût prise et liée nue dans l'étroite chaîne des bras aimés, ne se rendit jamais, mais garda immaculée la fleur de son honnêteté ? » (*Livre du courtisan*, p. 280).

626 Ce plaisir est, chez les autrices, lié à l'écriture. L'évocation de Diane et celui de la fontaine entrent en écho avec l'usage que fait Pernette du Guillet de ces mêmes motifs. Cf. *infra*, chapitre 6, p. 630-633.

cognois, de moy je me contente », établit un lien entre la connaissance de soi et le plaisir que la femme peut en tirer. La satisfaction personnelle est une liberté qui semble garantir à la femme son indépendance face aux dangers de l'amour. Ainsi, en dépit de la provocation affichée, *L'Amie de court* proposerait un code de prudence à l'usage des dames, pour lesquelles la garantie de leur honneur ne peut se faire sans un retour sur soi. Dans le service amoureux, ce retour est nécessaire pour que la femme puisse jouir avec mesure et discernement des plaisirs de l'amour :

> Mieulx ne povez voz forces asseurer
> Que dedans vous vous mesmes mesurer.[627]

L'*assag* n'est plus une épreuve imposée à l'amant, mais à l'amie. Elle permet de mesurer sa force de volonté dans une situation ambiguë et qui compromet son honneur (Amie de court), mais également de révéler le plaisir sensuel qu'elle prend à cette épreuve et le désir qui l'habite. La question de la voix trouble l'axiologie de de l'épreuve. La voix masculine d'Hircan doit être considérée dans la polyphonie du recueil et ne peut réduire le plaisir de la dame à un manque de vertu. La voix féminine de L'Amie de court participe participe d'une féminité textuelle qui joue sur les représentations topiques et les attentes : la parole féminine est audacieuse, transgressive, mais là encore ne peut se réduire à une voix déshonnête et inconvenante.

b. Plaisir de l'inconstance

Cette ambiguïté de la parole féminine dans le service amoureux est manifeste dans le discours sur le plaisir de l'inconstance[628]. Celui-ci emprunte également à la tradition médiévale, mais se caractérise non par un motif structurel, comme *l'assag*, mais par un personnage, celui de la Vieille dans *Le Roman de la Rose*[629]. Dans leur introduction à la *Comédie des quatre Femmes* de Marguerite de Navarre, composée en 1542, Geneviève Hasenohr et Olivier Millet ont analysé les rapprochements entre le personnage de la Vieille

---

627 *Amie de court*, p. 35, v. 597-598.

628 Nous entendons par *inconstance* la multiplication par l'amie de ses serviteurs, pour le plaisir d'être entretenue.

629 Il y a en fait deux personnages de vieille dans *Le Roman de la Rose*. Le premier est l'allégorie Vieillesse dans la partie de Guillaume de Lorris, le second, nommé la Vieille, est le seul personnage du roman qui ne soit pas une allégorie et se trouve dans la seconde partie, celle de Jean de Meung.

dans la comédie de Navarre et celle du *Roman de la Rose*. Ils évoquent en particulier le discours de ces deux vieilles qui visent à promouvoir l'inconstance :

> Enfin, la Vieille du *Roman* prêche auprès de Bel Accueil une doctrine cynique : une femme aurait tort d'aimer en un seul lieu, à moins de chercher volontairement le chagrin et la peine, et, tous les hommes trompant toutes les femmes, il convient aux femmes de leur répondre par la pareille, selon un point de vue général que *L'Heptaméron* reprendra par la bouche de Saffredent :
>
> Nous sommes faicts beaux fils sans doubte
>
> Toutes pour tous, et tous pour toutes.
>
> Cet arrière-plan éclaire les conseils que donne notre Vieille aux quatre Femmes. Aux deux Femmes mariées, elle conseille de tromper leur mari, et aux deux filles, de perdre leur illusion, celle de la liberté ou celle de l'amour.[630]

Hormis dans la *Comédie des quatre Femmes*, où le plaisir de l'inconstance n'est toutefois pas assez développé pour faire l'objet d'une analyse, l'héritage du *Roman de la Rose* ne se manifeste pas, dans les plaisirs d'amour, par la présence d'un personnage semblable à celui de la Vieille. Les incarnations de son discours en sont même l'opposé puisqu'il s'agit de jeunes femmes. Dans *L'Amie de court*, le service amoureux est un passe-temps, un divertissement social dans lequel l'entretien de plusieurs serviteurs fonde la « doctrine »[631] de la jeune fille. De manière générale, l'ensemble du texte de La Borderie, en particulier tous les arguments qui touchent à la justification du plaisir de l'inconstance, apparaît comme une réécriture, une transposition à la Cour et dans la bouche d'une très jeune femme, du discours que tient la Vieille chez Jean de Meung[632] lorsqu'elle expose sa doctrine à Bel Accueil. Les conseils donnés par la Vieille deviennent la doctrine suivie par l'Amie qui la partage dans son discours.

Le début de celui-ci se veut paradoxal : aux traditionnelles plaintes et récriminations contre Amour, l'Amie oppose et propose un remède qui permet de changer la douleur en plaisir :

> J'appelleray telle divinité
> Plustost folie ou infelicité,

---

630 « Introduction », dans Marguerite de Navarre, *Comédie des quatre femmes*, *Œuvres complètes IV, Théâtre*, éd. Geneviève Hasenohr et Olivier Millet, dir. Nicole Cazauran, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 374-375. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Théâtre* et les renvois à chaque pièce comme suit : *Quatre femmes*, *Mont-de-Marsan*, *Nativité*, *Désert*.

631 *Amie de court*, p. 3, v. 47.

632 *Roman de la rose*, p. 250-261, v. 13130 à 13548.

Pour tous ceulx la qui s'en laissent saisir,
Et pour moy seule aggreable plaisir :
Qui scay tresbien comme il la fault conduire
Et son tourment en liesse reduire.[633]

Le narcissisme de l'Amie est présent dès ce début, dans l'opposition qu'elle crée entre « tous ceulx la qui s'en laissent saisir » et « moy ». Elle se présente comme la seule qui soit parvenue à maîtriser Amour, la seule qui détienne le savoir permettant de changer le « tourment » en « liesse ». Elle renverse la posture de l'amoureuse passive et soumise à Amour en s'érigeant en amoureuse triomphante :

Ma vertu peut à l'heure commander
Je le chastie, & luy fais amander
Envers moy seule une faulte infinie
Qu'il a commis en mainte compagnie.[634]

On retrouve de nouveau l'opposition narcissique entre « moy seule » et « mainte compagnie » : en prenant plaisir au service d'amour, l'Amie venge toutes les femmes qui ont souffert des tourments amoureux. Cette idée de vengeance, qui justifie l'inconstance de l'amie, est présente dans le discours de la Vieille chez Jean de Meung :

Pas ne m'en peulx bien despecher
Sinon en monstrant ma doctrine,
Pource beau filz vous endoctrine,
Et quant endoctriné serez
Des ribaudeaulx me vengerez
[…].[635]

Grâce à l'enseignement prodigué à Bel Accueil, la Vieille pense pouvoir se venger du temps et des hommes. La Borderie conserve le propos en associant le plaisir de l'inconstance au plaisir de la vengeance. Toutefois, le personnage féminin, en début de carrière amoureuse, ne renouvelle pas les erreurs commises par la Vieille et applique pour elle-même les conseils donnés par la Vieille à Bel Accueil. L'Amie va jusqu'à reprendre le vocabulaire de la Vieille, en employant, à son tour, le mot *doctrine*. S'il était répété dans un jeu de paronomase dans *Le Roman de la Rose*, il est associé à la rime, chez l'Amie, avec *médecine*. La jeune femme

633 *Amie de court*, p. 2, v. 21-26.
634 *Ibid.*, p. 3, v. 39-42.
635 *Roman de la rose,* p. 254, v. 13265-13269.

propose son enseignement comme un remède à la maladie d'amour, dont les effets physiologiques imprègnent la littérature fictionnelle de l'époque[636]. La parole thérapeutique est un moyen pour la jeune femme de placer au centre de son discours la question du corps qui occupe une place essentielle dans son argumentaire sur le plaisir de l'inconstance. Tout comme la jeune Hélisenne au début des *Angoisses douloureuses*, l'Amie prend conscience de son corps et du plaisir qu'elle peut en tirer par le regard et les requêtes des hommes :

> Je ne scavois si priere & service
> (Comme je scay) estoient vertu ou vice.
> Mais ma beaulté qui creut en tresgrand pris
> En peu de temps me l'eut assez apris.
> Sur les quinze ans le corps plaisant à veoir
> Fut consummé, & l'esprit de scavoir.
> Tant que devint ma grand perfection
> Le seul object de mainte affection.
> Gaignant les cueurs d'une grand multitude
> De serviteurs qui mettent leur estude
> Chascun pour soy d'avoir ma bonne grace.
> Je retiens tout, & personne ne chasse,
> Fondant ma gloire & louange estimée
> Sans aymer nul, estre de tous aymée,
> Qui est le point de mon enseignement.[637]

La rime antithétique entre *unicité* et *multiplicité*, l'opposition entre le *je* et les « serviteurs », souligne de nouveau une structuration narcissique de l'espace social dans lequel l'Amie évolue. Le chiasme du vers 98 poursuit cette idée en l'accomplissant dans la formulation de sa doctrine, qui n'est qu'une reformulation de celle de la Vieille :

> Mon beau filz avers ne soyez
> En plusieurs lieux les cuers ayez
> En ung seul lieu ne le mettez.[638]

Le corps de la jeune femme n'est pas le réceptacle du mal d'amour, mais le point de départ du plaisir : la suite de l'extrait insiste en effet sur l'absence de « maladie », de « fiebvre », de

---

636 Cf. supra, chapitre 1, p. 55 *et sq.*
637 *Amie de court*, p. 6-7, v. 85-99.
638 *Roman de la rose*, p. 258, v. 13422-13424.

« fureur » chez l'Amie au contraire des amants malheureux. La multiplication des serviteurs permet d'entretenir la santé et la beauté de son corps :

> Ainsi la dame à qui nul ne s'adresse,
> Qui des amans advisez fuyt la presse
> S'anonchallit, & tant se laisse aller
> Qu'il ne luy chault de bien ou mal parler
> De decorer le corps ny l'esperit,
> Parquoy sa grace en peu de temps perit.
> S'il est donc vray que ceulx la qui me servent
> En ma beaulté eulx mesmes me conservent,
> Pour durer belle il m'est doncques permis
> De recouvrer infinité d'amys.[639]

La coquetterie de l'Amie va ici plus loin que celle de Meridienne dans *Les Contes amoureux*, de la première fille dans la *Comédie des Quatre femmes* ou de la Mondaine dans la *Comédie de Mont-de-Marsan*[640]. Ces trois personnages envisagent la coquetterie dans un rapport univoque, de soi à soi, alors que l'Amie étend la coquetterie à l'autre, ou plutôt aux autres, ses nombreux serviteurs. Elle n'est pas coquette pour eux : au contraire, ce sont eux qui font sa valeur et entretiennent sa beauté. L'Amie utilise ainsi les codes courtois dans la seule perspective narcissique. Les serviteurs n'ont aucune importance, elle ne fait aucune distinction particulière entre eux, et seule compte leur capacité à flatter sa vanité et à l'inciter à entretenir son pouvoir de séduction. Ce discours reprend en partie celui de la Vieille :

> Il ne fault ja que je m'atour
> Pour vous or apprendre le tour
> Des robes et des ornemens
> Dont vous ferez voz paremens
> Pour sembler aux gens mieulx valoir.[641]

La Vieille enseignait à Bel Accueil l'usage de la parure comme un moyen d'accroître sa valeur aux yeux des autres : l'Amie fait de même, mais en utilisant ses serviteurs. En effet, si elle multiplie les amis, c'est pour le plaisir de recevoir d'eux des cadeaux propres à rehausser sa beauté. La multiplication des serviteurs lui permet d'acquérir une double valeur : leur

639 *Amie de court*, p. 17, v. 283-292.
640 Pour une analyse de la coquetterie de ces personnages, cf. *infra* chapitre 4, p. 345-349 et p. 353-357.
641 *Roman de la rose*, p. 259, v. 13462-13466.

nombre montre à quel point elle est demandée et donc désirable, mais il permet aussi d'enrichir sa parure, afin d'attirer plus d'amants. L'Amie est dans une relation mercantile où elle fait fructifier son bien, c'est-à-dire son corps :

> J'ay sceu gaigner ung grand seigneur ou deux
> Pour avoir tout ce dont j'ay besoing d'eulx,
> Accoustremens, anneaulx, chaynes, dorures,
> Nouveaulx habitz & nouvelles parures : [642]

Comme le note Danielle Trudeau, « l'Amie ne cherche ni à ruiner ses amants ni à accumuler les parures : celles-ci ne sont pour elle que des moyens de mener ce qu'elle appelle son « industrie », c'est-à-dire augmenter sa valeur sur le marché matrimonial[643]. » Il semble cependant que ce n'est pas tant le marché matrimonial que vise l'Amie : en effet, l'évocation finale d'un mari idéal se fait sur le mode néoplatonicien et ne requiert pas la nécessité d'artifices pour séduire la moitié tant rêvée. Si effectivement elle ne cherche pas à ruiner ses amants ni à accumuler les parures, elle se complaît dans un narcissisme qui fait d'elle l'objet de toutes les attentions et de tous les regards : ainsi, la posture énonciative qu'elle adopte la place au centre des attentions. Le plaisir que prend l'Amie dans l'inconstance, s'il s'inscrit dans le narcissique, ne relève ni de la luxure – elle revendique sa chasteté – ni de la coquetterie. C'est un besoin maladif d'occuper l'espace social, que traduisent les nombreuses formulations l'opposant à la multitude : la parole thérapeutique ne guérirait alors pas tant le mal d'amour qu'un manque d'estime de soi. Au regard de son jeune âge, son comportement est celui d'une adolescente troublée qui rejoint le désir transgressif et luxurieux d'Hélisenne qui a à peu près le même âge. Occuper la scène mondaine, attirer les regards ne flattent pas tant sa vanité, mais lui permettent d'ancrer son existence dans les relations à autrui. Le récit de son éveil à la coquetterie est révélateur : les regards des autres, et des hommes, lui donnent un corps, l'incarnent en même temps qu'ils la reconnaissent comme l'une des leurs, apte désormais à participer au jeu social et à sortir ainsi de l'enfance. Une dimension comique du texte affleure alors quand la jeune fille dit vouloir dresser ses amants :

> Et ne scaurois plus grand heur demander
> Qu'estre obeye, & tousjours commander.

---

642 *Amie de court*, p. 18, v. 293-296.
643 Danielle Trudeau dans *Amie de court*, p. 18, note 1.

Durant ainsi de moy garde & tutrice
Je me sens royne ou quelque imperatrice,
Ayant sus tous commandement & loy,
Faveur, puissance, & nul ne [l'a] sus moy[644].

Le pouvoir de la jeune fille est un pouvoir fantasmé : « je me sens » dit-elle. Elle se rêve en femme puissante, alors qu'elle n'est qu'une adolescente. Et si en effet, des hommages lui sont rendus, il n'en demeure pas moins qu'elle les interprète :

Bien aise suis ceulx cy veoir adresser
A moy qui prens plaisir de les dresser.[645]

L'éducation des serviteurs par l'Amie de court est une prise de pouvoir fantasmatique, puisque la jeunesse de l'Amie la rend tout aussi inexperte que les gentilshommes qu'elle prétend éduquer : l'Amie ne fait que prendre pour expérience et doctrine ce qui constitue le cœur des rapports sociaux amoureux de la Cour. Les regards masculins qui lui ont révélé sa féminité n'étaient qu'une parade sociale qu'elle a pris pour un témoignage unique et particulier. Adolescente rêveuse, l'Amie de court tente, par la provocation, de se faire une place dans l'espace mondain. La rêverie finale achève ce portrait et fait s'évaporer toute dimension subversive et réellement cynique de la jeune fille. Chaste, elle rêve à l'amant idéal, qu'elle épousera et qui lui fera connaître l'extase de l'union des âmes :

O bien heureuse, O vraye Amour future,
Que je prevoy certaine en mon augure,
Puis que desja je la cognois presente
A celle fin que plus d'aise je sente
A bien gouster les plaisirs qu'elle donne
Pour le penser le dire, j'abandonne.[646]

Elle substitue à la parole suffisante et à sa forfanterie – sa parade de femme en devenir – un silence qui lui permet de savourer l'image de l'amant idéal, où elle redevient enfant, *infans*, c'est-à-dire étymologiquement « celle qui ne parle pas ».

La question du plaisir de l'inconstance reçoit un traitement forcément différent chez Héroët qui, dans *La Parfaicte Amye* ne met pas en scène une adolescente, mais une jeune

644 *Amie de court*, p. 38, v. 641-646.
645 *Ibid*., p. 40-41, v. 685-686.
646 *Ibid*., p. 52, v. 889-894.

femme : si elle s'est éprise de son ami à « la fleur premiere de l'enfance[647] », cela fait « six et six ans[648] » que cet amour dure. Cette différence d'âge et de situation influent également sur la situation d'énonciation : il ne s'agit pas d'un discours s'adressant à un cercle d'ami(e)s comme chez La Borderie, mais d'une réflexion, d'un « livre[649] ». La problématique est alors différente : si la Parfaicte Amye se pose en modèle en adressant son texte à une communauté féminine et, par là, en occupant une place exemplaire dans l'espace social, elle ne cherche pas à se sentir unique par les regards masculins. Au contraire, l'objet de son discours est le plaisir de n'avoir qu'un amant : « Je le voulus seul seulement choisir / Pour conducteur et roy de mon plaisir[650]. » Le polyptote « seul seulement » fait écho aux nombreux « moy seule » utilisés par l'Amie de court. Or, ici, le caractère unique n'est pas appliqué à l'héroïne, mais à son ami. Ce n'est pas vers elle que se dirigent tous les regards, mais vers lui :

> Le plus souvent je me rencontre en lieu
> Ou aultre femme, et plus belle, l'adore.
> Qui me croyra, si je dys que je honnore
> Telle personne, et l'audace, et la faulte
> Qu'elle commect d'entreprinse si haulte ?
> Qui me voirroit sa voulunté priser
> Et les faveurs d'elle favoriser,
> Penseroit il qu'en mon affection
> Il n'y eust rien de double fiction ?
> Ha, certes j'ayme, et qui faict comme moy,
> N'entre jamais en soupçonneux esmoy.
> Touts les plaisirs de mon amy je tiens
> Non aultrement, que si les sentois miens.[651]

La situation est exactement l'inverse de celle présentée dans *L'Amie de court* : l'amant occupe ici la place que l'Amie occupait chez La Borderie. La Parfaicte Amye n'aime qu'un seul homme et ne cherche pas à être unique. Au contraire, ce n'est pas dans sa propre

---

647 *La Parfaicte Amye*, dans *Œuvres poétiques*, éd. Ferdinand Gohin, Genève, Droz, 1943, p. 7, v. 40. Nous simplifions désormais les renvois à ce texte sous la forme *Parfaicte Amye*.
648 *Ibid*., v. 55.
649 *Ibid*., p. 6, v. 22.
650 *Ibid*., p. 7, v. 35-36.
651 *Ibid*., p. 13, v. 184-196.

inconstance qu'elle prend plaisir, mais dans celle de son ami. Cette opposition d'attitude avec l'Amie de court s'explique par l'expérience de la Parfaicte Amye :

> Mais le temps seul luy donnera science
> De mes secrets, et lui explicquera
> Ce que doubteux en mes propos sera.[652].

Elle a parfaitement conscience de l'étrangeté que peuvent avoir ses propos pour une adolescente de « Trop de vouloir et peu d'experience[653] » et délivre la sienne avec beaucoup plus de sagesse. La Parfaicte Amye condamne l'inconstance (v. 223-282), mais ne mentionne pas le plaisir que peuvent prendre les femmes, sauf dans le cas de la dissimulation :

> Mais craindre fault que soubz discretion
> Ne se nourrisse aulcune affection,
> Et à la fin que ce desguisement
> Contente plus que le contentement[654].

La Parfaicte Amye ne récuse pas l'usage de la dissimulation – elle-même reste discrète sur l'objet de son amour – mais elle met en garde contre le plaisir que la femme peut prendre dans ce jeu, le plaisir transgressif du danger qui peut naître et qui peut ainsi inciter la femme à le renouveler avec d'autres serviteurs que son ami. Ce jeu plaisant de la dissimulation est celui auquel s'adonne l'Amie de court, à la fois pour pouvoir multiplier ses serviteurs sans crainte, mais également comme un véritable passe-temps, qui lui permet d'exploiter son goût pour le fantasme et l'imagination. L'usage de la dissimulation lui permet ainsi de mettre en scène diverses situations exaltantes, comme le passage allégorique où Dissimulation est une adjuvante dans le combat mené par les amants contre la forteresse de son cœur[655]. Tout comme la jeune fille s'imaginait impératrice ou reine, elle se rêve ici en guerrière et le recours à l'allégorie est un moyen pour La Borderie de souligner la tendance fabulatrice de son personnage. L'Amie de court a conscience de l'inefficacité de son recours aux images qui tend à créer un discours confus et, de fait, à l'éloigner de son auditoire et de l'espace social. Elle y met fin en opérant un retour sur soi qui permet de la situer de nouveau, par sa singularité, dans cet espace :

---

652 *Ibid*., p. 12, v. 164-166.
653 *Ibid*., v. 163.
654 *Ibid*., p. 17-18, v. 279-282.
655 *Amie de court*, p. 13-5, v. 211-258.

Mais pour ne plus parler en parabolles
Et esclaircir l'obscur de mes parolles,
Depuis le temps (dames) que je me hante
Je me cognois, de moy je me contente,
Je me sens forte instruicte & bien aprise
Pour prendre aultruy & n'estre jamais prise[656]

Le *je* omniprésent s'oppose aux « dames ». La voix féminine tente de s'affirmer, en même temps que celle de l'auteur joue sur l'ironie en opposant sa jeunesse implicite et le temps qu'elle dit avoir passé à se connaître. L'Amie modalise d'ailleurs son propos au vers 263, où l'on retrouve, comme dans le passage à propos de l'éducation des serviteurs, la formule « je me sens ». Comme le souligne la Parfaicte Amye, il y a chez l'Amie de court « un trop grand vouloir », qui trahit la parade de la jeune fille pour tenter d'accéder au rang de femme. Le plaisir de l'inconstance, s'il se fonde sur le discours de la Vieille dans le *Roman de la Rose*, ne peut être réduit à un signe de lascivité. L'Amie de court est une très jeune femme qui tente d'exister dans un espace social qu'elle découvre, qui lui fait bon accueil en flattant sa vanité, mais qui la trouble. Multiplier les amis de manière provocante, afficher un discours audacieux révèlent davantage une angoisse existentielle qu'un comportement déshonnête. En ce sens, sa disposition à la rêverie la rapproche de la mélancolie érotique qui gagne les jeunes filles chez Liébault et permet de mieux saisir les contradictions de ce personnage.

c. Plaisir de la liberté : les « belles dames sans mercy »

Si le discours de l'Amie de court est ambigu, il donne cependant à entendre une réflexion sur la liberté dans le service amoureux – et le plaisir pris à cette liberté – qui fait écho à d'autres voix féminines de la même époque. Ce plaisir de la liberté rejoint le plaisir de la connaissance de soi comme nous l'avons vu, mais il ne s'agit pas tant d'être libre de choisir et d'être inconstante, que d'être libérée de l'influence douloureuse d'Amour en refusant le service amoureux. Le modèle courtois est ici celui de *La Belle Dame sans mercy* d'Alain Chartier (1424), texte dans lequel le dialogue entre l'amant et la dame révèle un désir et un amour non-réciproques. L'amant réclame un juste retour pour son service, que la dame se refuse à lui accorder car elle ne l'aime pas et préfère rester libre :

[656] *Ibid*., p. 16, v. 259-264.

Choisisse qui vouldra choisir :
Je suis france et france veul estre,
Sans moy de mon cueur dessaisir
Pour en faire ung aultre le maistre[657].
[…]
Plaisir n'est mie par tout ung ;
Ce vous est doulx qui m'est amer,
Si ne poués vous ou aucun
A vostre gré moy faire amer.
Nul ne se doibt amy clamer
Si non par cueur ains que par livre,
Car force ne peust entamer
La voulenté france et delivre[658].

La dame refuse de se soumettre au code courtois qui veut que l'amant soit récompensé pour sa cour même si l'amour n'est pas réciproque et dénonce ainsi la contrainte que fait peser le service amoureux sur la femme. Le dialogue fait ainsi jaillir au cœur de la polémique la question problématique du désir féminin et la volonté de choix, d'indépendance et de liberté des dames, question qui un peu plus d'un siècle plus tard est reprise dans la traduction que donne Anne de Graville de *La Belle Dame sans mercy*, ainsi que dans les personnages l'Amie de court et de la première fille de la *Comédie des Quatre femmes*.

La translation de la *Belle Dame sans mercy* par Anne de Graville[659] en *Rondeaux* relève à la fois de la fidélité et de l'infidélité au poème de Chartier, comme l'a analysé Mawy Bouchard[660] : fidélité, car la traductrice reprend la forme du dialogue, l'alternance des voix et suit la progression du texte originel ; infidélité car elle infléchit subtilement l'œuvre médiévale pour faire entendre une voix féminine qui ne cherche pas cependant à créer une partition sexuée entre un langage masculin d'une part (le texte de Chartier) et un langage féminin d'autre part (ses *Rondeaux*), même si l'agencement de l'édition manuscrite donne à

657 Alain Chartier, *La Belle Dame sans mercy* dans *Le cycle de « La belle dame sans mercy » : une anthologie poétique du XV^e siècle*, éd. David F. Hult et Joan E. McRae, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 22,v. 285-288.
658 *Ibid*., p. 42, v. 329-336.
659 Le texte a été composé vers 1515.
660 « Les belles [in]fidèles ou la traduction de l'ambiguïté masculine : *Les Rondeaux* d'Anne de Graville », *Neophilologus*, LXXXVIII, 2, avril 2004, p. 189-202.

lire une composition bilingue faisant apparaître côte à côte les deux versions du texte. Pour Mawy Bouchard, l'intention d'Anne de Graville est de clarifier le texte de Chartier en le rendant plus agréable : Anne de Graville ne se situerait donc pas dans un discours épidictique de défense des femmes et de blâmes des hommes, mais dans un discours délibératif exhortant « les hommes à la discussion et les dames à la chasteté[661] ». Mais le texte est également un moyen de faire entendre une voix de femme : la traduction est l'expression idéale pour une femme, car elle permet de moduler le texte source en le réinvestissant par des modifications propres à la traductrice sans toutefois que celle-ci prenne le risque d'un *ethos* d'auteur exposé et public. Les *Rondeaux* sont ainsi « un échantillon d'éloquence féminine à l'usage des dames[662] » en même temps que la formulation d'une éthique sociale et amoureuse. Mawy Bouchard a souligné les modulations du texte de Graville qui permettent de mettre en place cette éthique, notamment dans le rejet de la responsabilisation des femmes dans la conduite amoureuse des hommes[663]. Afin de poursuivre son propos, nous souhaiterions étudier plus particulièrement les rondeaux 9 et 10 qui accordent une place particulière au plaisir et qui sont la traduction des vers à propos de la liberté clamée par la dame[664] :

Lamant :

Helas dame il vault trop mieux
Pour courtoisie et bonte faire
Dun doulant faire deux oyeux
Que le doulant du tout deffaire
Ie nay desir ne autre affaire
Fors que mon service vous plaise
Pour escheuer sans riens meffaire
Deulx plaisirs en lieu dun mesaise

Lamant :

Croyez de vray quil vaudroit trop mieux faire
Dun cœur dollent deux ioyeux que deffaire
Du tout mon cœur si merencolieux
Qui ne desire et ne cherche en tous lieux
Que bien servir sans iamais vous meffaire.

Ie nay desir ne en ce monde affaire
Qua vous seruir et vos voulloirs parfaire
Vous aymant mieux quaultre dessoubz les cieux
Croyez de vray.

661 *Ibid*., p. 193.
662 *Ibid*., p. 200.
663 Elle a notamment analysé les développements moraux ajoutés par la traductrice ainsi que le passage d'un discours gnomique chez Chartier à un discours subjectif, porté par un « je » chez Graville. Cf. *ibid*., p. 196-198.
664 Nous retranscrivons le texte dans l'agencement donné dans l'édition manuscrite et repris dans l'édition suédoise de 1894 que nous suivons : à gauche le texte de Chartier, à droite celui d'Anne de Graville.

Ie pry amour a qui ne veuil desplaire
Quen bien seruant ie vous puisse tant plaire
Que me changez mon mesaise ennuyeux
En doulx plaisir car ie ne cherche mieulx
Que de scavoir et poioir vous complaire
Croyez de vray.[665]

La dame :

Damours ne quier courroux naisance
Ne grant espoir ne grant desir
Et si nay de voz maulx plaisance
Ne regard a vostre plaisir
Choisisse qui vouldra choisir
Ie suis franche et franche veulx estre
Sans moy de mon cueur dessaisir
Pour en faire ung autre le maistre.

La dame :

De telz amours ie ne veuil congnoissance
De vous voir mal ie neuz onc plaisance
Ne aucun regret si viuez en plaisir
De vous aymer nay espoir ne desir
Et si nen quiers ne foy ny asseurance.

Il peult choisir qui cherche ioyssance
Au faict damours car il en a puissance
Mais ie vus dis que ce mest desplaisir
De telz amours.
Franche naquis et par bonne ordonnance
Franche seray sans crainte ne doubtance
Dhomme viuant et sans me dessaisir
De liberte que iay voullu choisir
Et pour autant ie nen veulx acointance
De telz amours.[666]

Que la thématique du plaisir soit particulièrement développée au moment même où il est question de la liberté de la dame n'est pas un hasard. Ce sémantisme est bien présent dès le texte de Chartier, mais l'articulation entre la voix masculine et la voix féminine met en évidence l'éthique de la chasteté féminine développée par Anne de Graville.

En effet, deux remarques, *a priori* paradoxales, s'imposent à la lecture de ces deux rondeaux et dans leur comparaison avec le texte source. D'une part, le rondeau consacré à la

[665] Rondeau 9, *Rondeaux*, dans *La Belle Dame sans mercy*, éd. Carl Wahlund, Upsala, Almkvist & Wiksell, 1897, p. 13. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Rondeaux*.
[666] Rondeau 10, *ibid*, p. 14.

voix masculine tend à faire disparaître la mention du plaisir féminin présent dans le discours de l'amant et venant soutenir, par le biais de la réciprocité du plaisir, une rhétorique de la requête du don de mercy. Ainsi, par un jeu de paronomase, l'adjectif numéral « deulx » qui qualifiait le plaisir que recevraient les deux amants si la dame acceptait le « guerdon » n'est pas redoublé dans le texte de Graville qui lui préfère en place de la seconde occurrence « doulx ». Cette modification a également une influence sur le référent plaisir : celui-ci n'est plus au pluriel et ne désigne donc plus le plaisir des amants, mais renvoie uniquement au plaisir de l'amant. Les vers 12 et 13, en se focalisant sur le plaisir de l'amant – ce que souligne également la multiplication des marques de première personne du singulier –, révèlent son égoïsme et déresponsabilisent ainsi la dame : son refus ne met pas en péril Ferme Amour, mais uniquement Fol Amour. Anne de Graville prend d'ailleurs le soin de qualifier l'amour que refuse la dame, ce que ne fait pas Chartier. Ce n'est donc pas l'amour qui est remis en question, mais une certaine forme d'amour qui va à l'encontre de la chasteté[667]. L'évincement du plaisir réciproque permet par ailleurs de rejeter toute idée du plaisir, associé dans l'ensemble du texte à Fol Amour, en dehors du féminin. La deuxième remarque concerne le rondeau 10. Contrairement au rondeau précédent, les références au plaisir se multiplient : deux mots sont ainsi ajoutés par rapport au texte initial, *jouissance* et *desplaisir*. Toutefois, un seul est lié à la dame : *desplaisir*, qui arrive en dernier dans les quatre occurrences constituant ce champ lexical. Si le travail lexicologique est inverse à celui fait dans le rondeau précédent, le but visé est bien le même et vise à circonscrire les allusions au plaisir à l'amant et non à la dame. De façon signifiante, un mot essentiel est ajouté dans le discours que la dame tient sur elle-même : liberté. Il est appelé par l'adjectif franche dans le texte Chartier, repris également par Graville, mais sa présence vient marquer une rupture avec les mots du plaisir mis à la rime dans les premiers vers : à l'amant l'espace du plaisir et de Fol Amour, à la dame celui de la liberté et de Ferme Amour. Ce parallèle dessine en creux

[667] Mawy Bouchard a mis en évidence cette syllepse sur la question de l'amour en montrant le jeu de qualification du mot amour dans le texte d'Anne de Graville : « La dame d'Anne de Graville spécifie : " De *telz* amours je ne veuil congnoissance ". Ou, encore, chez Chartier : " Amours est cruel losengier " et, dans la version d'Anne de Graville : " Le *fol* amours *et* cruel losenger ". Le texte d'Anne de Graville tend à particulariser les phénomènes et les désirs. La dame dira " oui " et se laissera séduire, si la proposition d'amour – le " vrai " – est accompagnée d'une demande en mariage. » (art. cit.), p. 199.

le type de plaisir, le seul, que recherche la dame : un plaisir de la liberté dans la chasteté qui diffère totalement de celui recherché par l'amant comme elle le spécifie un peu plus loin :

> Je lentendz bien ce que voullez blasmer
> Vous trouvez doulx ce qui me semble amer
> Plaisir nest pas a vous et moy tout ung
> Et ne pouez vous et mousieur chacun
> A vostre gre me scavoir faire amer.[668]

C'est ce même plaisir qui fait que la première fille dans la *Comédie des Quatre femmes* de Marguerite de Navarre s'inscrit dans le motif de la « belle dame sans mercy » :

> Tout le plaisir, et le contentement,
> Que peult avoir un gentil cœur honneste,
> C'est liberté de corps, d'entendement,
> Qui rend heureux tout homme, oyseau, ou beste.
> Malheureux est, qui pour don, ou requeste,
> Se veult lyer à nulle servitude.
> Quant est de moy, j'ay mise mon estude
> D'avoir le corps, et le cœur libre et franc.
> Il n'y ha nul qui par solicitude
> Me sceust jamais oster ce digne ranc.[669]

Cette ouverture reprend, en une seule réplique, les idées présentes dans les deux passages évoquées de *La Belle Dame sans mercy* : la femme désirant disposer de son corps et de ses sentiments (le verbe vouloir, le mot cœur), l'idée de liberté (« libre et franc » chez Navarre renvoie à « france et delivre » chez Chartier), le plaisir enfin. La première fille lie tous ces éléments dans un mouvement qui va du général au particulier : dans un premier temps (v. 1-6), elle parle du plaisir que peut avoir une personne honnête, qui est la liberté. Dans un second temps, elle fait part du type de liberté qu'elle a choisi pour réaliser ce plaisir honnête : l'indépendance amoureuse en dépit des sollicitations. Sa réflexion ne s'élabore pas au cours d'un dialogue avec un amant, comme pour la Belle Dame. Elle n'est pas, dans un premier temps, un contre-argumentaire, mais un exposé de sa conduite. La présence de la seconde fille donne cependant lieu à un débat que la Vieille sera sommée de trancher. En

668 Rondeau 16, *Rondeaux*, p. 17.
669 *Quatre femmes*, p. 381, v. 1-10.

effet, pour elle, le plaisir honnête réside dans le service amoureux et elle ne comprend pas qu'on refuse l'amour au nom de la douleur qu'il peut entraîner. Pour la première fille, l'amour est une relation de pouvoir et de domination dont elle préfère s'abstraire pour se protéger. En ne s'en remettant qu'à elle-même, elle pense ainsi cultiver un plaisir sans douleur, assez proche du narcissisme de l'Amie de court. Le discours de la première fille repose sinon sur la subversion, du moins sur la provocation : elle a conscience que son propos va à l'encontre des codes courtois et sociaux qui mettent l'amour au cœur des relations humaines et fait du service amoureux une relation idéale entre hommes et femmes. La jeune femme utilise ainsi le rire pour maintenir l'amour à distance, pour se créer l'espace de liberté qu'elle recherche : « Des jaloux me rie[670] », « Je me moque d'eux[671] » :

> Quand j'ay ouy parler,
> Venir, et aller
> Ces folz amoureux,
> Je me prens à rire[672]

Une de ses réponses à la Vieille qui lui prédit qu'elle aura un serviteur synthétise ce goût farouche de la liberté, à contre-courant de ce que les conventions prônent :

> J'aymerois mieux vive enrager.
> Mon cœur sans amour demourra,
> Et libre vivra et mourra.
> J'en fais la figue aux amoureux[673].

Le recours au futur marque la détermination d'une jeune femme qui affirme sa voix dans une provocation amusée : le geste conclusif de sa réplique défie les amoureux en même temps qu'il manifeste un plaisir d'aller contre la *doxa*.

La posture de l'Amie de court est très proche de celle de la première fille dans la comédie de Marguerite de Navarre. La relation amoureuse est envisagée comme un rapport de forces, mais là où la première fille préfère jouir de sa liberté en observant les amoureux tout en riant, l'Amie de court choisit d'aller plus loin. Elle refuse son corps (du moins la consommation charnelle) et son cœur, mais joue le jeu du service amoureux et en tire profit.

---

670 *Ibid.*, p. 392, v. 298.
671 *Ibid*., v. 304.
672 *Ibid.*, p. 391, v. 268-271.
673 *Ibid*., p. 402, v. 633-636.

Le plaisir de sa liberté se manifeste dans la possession du cœur des hommes, tout en refusant de se faire aliéner par l'amour.

> [Mon cœur sait]
> Comme il [Amour] usurpe en tous corps qu'il tourmente
> Le grand repos dont l'esprit se contente,
> Que je ne veulx perdre pour tout le monde :
> Car qui croira la lyesse profunde
> Dont le mien sent heureus contentement
> Impossible est la dire entierement.
> En quel plaisir cuidez vous que se baigne
> La liberté de ma vie compaigne,
> De se veoir seule entre cent coustumiere
> De Cupido n'estre point prisonniere ?[674]

Comme la première fille, l'Amie organise sa pensée du général vers le particulier : elle évoque d'abord le tourment d'amour qui ôte le repos et ramène ensuite ce repos au contentement qu'elle recherche. Elle finit enfin sur une nouvelle opposition entre elle, la femme libre, et les autres, les prisonnières d'Amour. Le motif de l'Amie est plus ambigu que celui de la première fille : souhaite-t-elle vraiment la liberté ou est-ce un moyen pour elle d'apparaître unique, différente conformément au narcissisme qui parcourt l'ensemble de son discours ? Le refus du service amoureux sert à ouvrir le discours féminin sur le plaisir qui revient ainsi quatre fois dans ce passage, en l'espace de quelques vers, et grâce à trois synonymes différents : *lyesse*, *contentemen*t, *plaisir*. Dans la *Comédie des quatre femmes*, le même emballement verbal est présent chez la première fille et la liberté féminine revendiquée est également celle d'une liberté de parler honnêtement du plaisir et du désir. La première fille insiste sur cet aspect dès l'ouverture de la pièce en situant sa posture dans un comportement honnête – « Tout le plaisir, et le contentement, / Que peult avoir un gentil cœur honneste » – et en proposant le plaisir de la liberté comme un « vray plaisir » tout comme il existe *vray amour* dans les traditions courtoise et néoplatonicienne. *Liberté* et *plaisir* deviennent, dans leurs discours, des synonymes, et la liberté est même qualifiée

[674] *Amie de court*, p. 8, v. 115-124.

d'*honnête* par la première fille au vers 262. Cette idée d'une liberté-plaisir honnête de la parole est particulièrement développée par l'Amie de court :

> Rien ne me sert tant que la cognoissance
> Que j'ay de moy, qui me donne puissance
> De refrener toute envie soubdaine,
> D'endurer soif au pied d'une fontaine.
> C'est celle la qui me scait faire aller
> Par tout sans crainte, & franchement parler.
> Il en ya qui font tant des sucrées,
> Qui contrefont des Vestalles sacrées,
> Tant qu'a parler à peine ouvrent la bouche,
> Et si quelqu'ung du petit doigt les touche,
> Vous jugerez à veoir leur mine estrange
> Qu'on a touché quelques precieulx ange.
> Mais au dehors femmes si difficiles
> Par le dedans je les cuide faciles.[675]

La liberté de parole affirmée par l'Amie procède de la connaissance qu'elle a d'elle-même. Elle théorise ici ce qu'elle est en train de faire au moment de l'énonciation : parler librement, sans hypocrisie, des codes du service amoureux et du plaisir qu'on peut y prendre. Dans la pensée de l'Amie, l'honneur dépend de la connaissance qu'on a de soi et, conformément à ce qu'elle révélait à propos de son épreuve de chasteté, la liberté et le plaisir sont honnêtes quand on connaît ses limites. On retrouve ce que n'explicitait pas la locutrice dans *La Belle Dame sans mercy :* le refus de l'Amour donne à la femme une liberté de parole[676]. En passant d'une relation à autrui qui l'asservissait à un rapport à soi s'affirmant dans l'indépendance, la femme, par la formulation de ses désirs et de son plaisir, accède à la connaissance de soi en s'emparant du discours, renversant ainsi l'héritage médiéval qui refusait à la femme un discours sur son désir dans le service amoureux.

B. Jouir du plaisir de l'amant

[675] *Ibid*., p. 36, v. 605-618.

[676] Pour Robert D. Cottrell, cette liberté de parole caractérise l'Amie de court car elle parvient à échapper au « langage trompeur » (« Le déplacement d'*Eros* par *Anteros* dans *L'Amye de Court* de La Borderie »,dans *Anteros*, Ulrich Langer et Jan Miernowski (dir.), Orléans, Paradigme, 1994, p. 134).

Outre l'influence courtoise qui permet de renouveler la narration, les personnages et le discours féminin, les textes de la période 1540-1550 témoignent de l'influence plus récente du néoplatonisme principalement par le biais de trois textes : *Le Courtisan* de Castiglione, le *Commentaire sur le Banquet* de Marsile Ficin et les *Dialogues d'amour* de Léon Hébreu. Nécessairement réciproque, l'amour chez Ficin et Hébreu permet l'accès à Dieu, la communion amoureuse des amants rejoignant la communion spirituelle de la créature avec son créateur[677]. Cette double perspective, humaine et spirituelle, donne lieu à deux types de mise en discours du plaisir féminin : le plaisir réciproque de la communion des deux âmes dans l'amour et le plaisir de l'abnégation. Ce dernier pose cependant problème puisqu'il va être utilisé comme argument dans une rhétorique de la séduction et de l'abandon à la volupté. Si Ficin évoque les amants ne formant plus qu'un seul corps[678], Hébreu prolonge cette réflexion grâce au personnage de l'amant, Philon, lequel prend pour point de départ Aristote : « Amour (dit-il) n'est autre chose que bien vouloir ou à soi ou à autrui[679]. » L'amour, selon Philon, est donc quête du plaisir de l'autre. Sophie, l'amante et interlocutrice, lui objecte cependant que ce plaisir pour autrui est recherché pour le plaisir que l'autre donne en retour : « Voilà ce qui émeut chacun de faire ce qu'il fait : et s'il veut bien pour autrui, c'est à cause du plaisir qu'il recevra du bien à lui advenu : Tellement que l'intention de son amour est son propre plaisir, et non pas (comme veut Aristote) le bien d'autrui[680]. » D'après Sophie, l'abnégation n'existe pas dans la relation amoureuse ; c'est la réciprocité qui fonde l'amour, ce que concède Philon : « Et le bien que l'amant veut à son ami ou aimée est non seulement causé sur le plaisir qu'il reçoit en icelui : mais encore pource que il reçoit lui-

---

677 *Commentaire sur « Le Banquet »*, p. 24-25 : « *Circulus itaque unus et idem a deo in mundum, a mundo in deum, tribus nominibus nuncupatur. Prout in deo incipit et allicit, pulchritudo ; prout in mundum transiens ipsum rapit, amor ; prout in auctorem remeans ipsi suum opus coniungit, uoluptas. Amor igitur in uoluptatem a pulchritudine desinit*. » : « Ce seul et même cercle qui va de Dieu au monde et du monde à Dieu, est appelé de trois noms. En tant qu'il part de Dieu et attire, il est Beauté ; en tant qu'il passe dans le monde et le ravit, il est Amour ; en tant que retournant à son créateur il unit à lui la créature, il est Plaisir. Et donc l'Amour, né de la Beauté, s'achève en Plaisir. »

678 *Ibid*., p. 44-45 : « *Quotiens duo aliqui mutua se beniuolentia complectuntur, iste in illo, ille in isto uiuit*. » : « Chaque fois que deux êtres s'entourent d'une mutuelle affection, l'un vit en l'autre et l'autre vit en l'un. »

679 *Dialogues*, p. 300. La note 50 de Tristan Dagron précise toutefois la complexité de cette réflexion chez Aristote, qui se trouve dans la *Rhétorique*, II, 2 (et non dans la *Politique* comme l'indique Philon).

680 *Ibid*.

même ce même bien advenu à son ami ou aimée, qui ne lui est seulement ami, mais un autre soi-même[681]. » Le plaisir est réciproque car les amants ne forment qu'un.

L'objection de Sophie, si elle est acceptée par Philon, soulève toutefois une question qui est au cœur des débats sur le plaisir de la femme dans le service amoureux : l'intentionnalité. En effet, elle souligne la dimension égoïste de l'acte d'amour, que Philon s'empresse de transformer en acte de réciprocité. Or, dans nos textes, le plaisir réciproque, *Anteros*, le plaisir de l'autre qui devient plaisir pour soi est ambigu quand il s'agit de la volupté. Si les textes de Ficin et Hébreu se fondent sur *vray amour* et sur un plaisir spirituel, les textes fictionnels de la Renaissance s'ancrent dans des considérations pragmatiques qui envisagent l'amour également dans sa dimension charnelle[682]. L'idée de la réciprocité devient un argument, le plus souvent de la part des voix masculines : l'amant réclame la volupté à son amie, non comme une volupté qui lui sera rendue en retour, mais comme un plaisir plus abstrait, celui d'avoir fait plaisir, celui de l'abandon de sa vertu au profit de la satisfaction de l'amant, afin que la dame puisse dire, comme le fait Pernette Du Guillet : « Contente suis de son contentement[683]. »

a. Plaisirs de la réciprocité spirituelle : un leurre ?

Le plaisir spirituel de l'union amoureuse est le seul plaisir que la Parfaicte Amye d'Héroët consent à révéler à la fin du Premier Livre, aux vers 562 à 625. Son expression,

---

681 *Ibid*.

682 Dans *Le Monophile* d'Étienne Pasquier, c'est le personnage éponyme qui développe cette idée de la réciprocité du plaisir entre les amants, sans réellement définir ce qu'il entend par ce bien. Il évoque toutefois la question de la volupté, « jouissance », comme pouvant mettre en danger la relation amoureuse si celle-ci a pour seul but la volupté, mais ne la condamne pas pour autant : « L'amour est doncq' une puissance, qui gist entre les deux estremitez vicieuses, n'appuyant son origine sur ceste volupté commune, mais aussi qui à la longue ne la veult du tout rejecter, ains admettre. » (*Le Monophile*, éd. Enea Balmas, Varese, Cisalpino, 1957, p. 118). Comme chez Ficin et Hébreu, le *Monophile* distingue peu la spécificité du plaisir féminin de celle du plaisir masculin : l'idée de la réciprocité est primordiale et il ne propose pas de définition ou description du plaisir, comme c'est le cas chez Héroët dans *La Parfaicte Amye*. Ouvrage tardif (1556) par rapport à la « Querelle des Amies », il se situe dans la tradition du débat entre devisants à propos de l'amour et n'envisage le plaisir que de façon stéréotypée, directement inspirée soit de la tradition misogyne (Philopole), soit de l'influence néoplatonicienne (Monophile), soit d'une pensée sur le mariage d'amour (Charilée, Glaphire). Le plaisir féminin n'est évoqué que dans ses perspectives synthétiques, sans toutefois donner lieu à un discours porteur d'enjeux nouveaux ou problématiques, contrairement au plaisir masculin. Même lorsque Charilée défend son sexe, elle ne revient pas sur la difficulté pour les femmes à avoir droit au plaisir et préfère insister sur la nécessité de l'honneur et de la chasteté.

683 *Rymes (1545)*, éd. Elise Rajchenbach, Genève, Droz, 2006, p. 128. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Rymes*.

directement inspirée de la pensée néoplatonicienne, procède rarement d'une voix féminine à l'époque. Si Pernette du Guillet et Louise Labé le font, c'est en général dans la visée d'un autre plaisir, celui de la création. En réactivant l'adresse aux Dames à laquelle il n'avait eu recours qu'une fois auparavant au vers 327, Héroët situe ce passage dans une énonciation qui renforce la dimension féminine de la relation au plaisir. Le discours néoplatonicien est modulé et cette perspective féminine infléchit légèrement des propos qui restent toutefois très proches de ceux de Ficin ou d'Hébreu. Le point de départ de la réflexion, le plaisir, permet également de donner une autre visée à ce discours ; l'Amie ne définit pas l'amour idéal, mais elle dit tout le plaisir qu'elle prend à la relation amoureuse, ce qui l'inscrit dans la dynamique du désir :

> Dames, croyez qu'il n'ayme pas, qui veult.
> Plusieurs ont dict leurs amoureux desirs
> Qui oncq amour n'eurent ny ses plaisirs.
> Je les ay touts ; et si n'en diray qu'ung,
> Qui est bien rare et vous semble commun.[684]

L'Amie propose une voix nouvelle qui rend compte non *des* désirs mais d'*un* plaisir : l'amour réciproque n'est pas donné à tout le monde et l'expression amoureuse est souvent celle d'un désir qui n'obtient point de retour et de contentement. Sa voix se veut différente, puisqu'elle dit connaître tous les plaisirs de l'amour. Elle choisit cependant de ne parler que de l'un d'entre eux – le plaisir de l'union réciproque dans sa dimension spirituelle – qu'elle définit de manière antithétique, comme tout à la fois rare et commun. La rareté renvoie à ses désirs frustrés évoqués dans les vers précédents. L'aspect commun quant à lui apparaît comme un clin d'œil d'Héroët face à l'omniprésence des textes d'influence néoplatonicienne à l'époque : on parle beaucoup de *vray amour*, c'est devenu un sujet banal, mais peu en ont fait l'expérience. Comme l'Amie de court, la Parfaicte Amye se place donc dans une posture d'exception, non d'un point de vue mondain, mais d'un point de vue spirituel. La parole de l'Amie est cependant paradoxale car elle signifie très vite l'impossibilité à dire le plaisir reçu :

> Quand deux esprits au ciel devant liés,
> Puis recongneus en terre, et r'alliés,

[684] *Parfaicte Amye,* p. 29, v. 562-567.

Trouvent les corps propices, et les sens
Touts attentifz, serfz, et obéissants,
De mutuelle et telle affection,
L'ung a de l'aultre une fruition,
Ung aise grand', certain contentement,
Qui n'est congneu que de l'entendement.
De quel plaisir ces deux là sont munys,
En se voyant en divers corps unis ?
Comme chascun de touts ses maux delivre
De la liqueur desyrée s'en yvre,
Quelle senteur, quel goust a l'Ambrosie,
Dont on arrouse ainsi sa fantasie ?
Combien que tout soit à l'amour possible,
Si seroit-il, ce me semble, indicible.[685]

Ce passage suit l'adresse aux Dames : il commence, en apparence, sur le plaisir que l'Amie s'est proposé de partager. Dans un premier temps, elle évoque la joie de l'amour réciproque et utilise trois termes pour le mentionner, *fruition*, *aise* puis *contentement*. La multiplicité énumérative des termes et l'emploi de l'article indéfini pour chacun d'eux amorcent la difficulté d'en rendre compte et de qualifier précisément ce plaisir d'amour. La rime *contentement* / *entendement* donne une dimension spirituelle à ce plaisir, en même temps qu'elle en restreint la perception. La suite du passage explicite cette difficulté en tentant de cerner par une série de questions ce qui fait la spécificité de ce plaisir, pour finalement conclure à l'impossibilité de le dire. Les propos de l'Amye vont donc à rebours de ce qu'elle avait initialement annoncé aux dames, puisqu'elle révèle finalement qu'elle est incapable de dire quoi que ce soit sur ce plaisir. La déception des attentes est marquée par le rythme du vers 582, qui, par l'incise, recule le moment de faire apparaître, à la rime, le mot *indicible*. Dès lors, il ne reste à l'Amye que l'imagination pour tenter de rendre compte d'un plaisir qui, par ailleurs, une fois le ravissement de l'union amoureuse divine passé, ne laisse qu'un vague souvenir. Ce plaisir est non seulement impossible à dire, mais, et pour la seconde fois l'Amye se dédit, on ne peut le saisir, pas même par l'entendement. Seule une sensation, traduite par un « esbahissement » (v. 588), peut en donner une idée. La seule certitude qui

[685] *Ibid.*, p. 29-30, v. 567-582.

transparaît dans le discours est le caractère divin de ce plaisir, conformément à la pensée ficinienne. Cependant, au fil des vers, le propos se déplace et d'un plaisir uniquement perceptible par l'entendement et appartenant à l'esprit, il devient un plaisir des corps :

> Or s'il advient quelque foys en la vie
> Que, l'ame estant en tel estat ravie,
> Les corps voisins comme morts delaissés,
> D'amour et non d'aultre chose pressés,
> Sans y penser se mettent à leur ayse,
> Que la main touche, ou que la bouche baise,
> Cela n'est pas pour deshonneur compté ;
> C'est ung instinct de naifve bonté,
> Si, ce pendant que les maistres jouyssent,
> Les corps qui sont serviteurs s'esjouyssent ;
> Et quand des deux la jouyssance advient,
> Prins le plaisir, plus ne leur en souvient.
> Ny les esprits scauroyent estre records
> De ce qu'ont faict en absence les corps ;
> Ny le corps scait, en langue signifie
> L'heur, qui l'esprit en terre deifie.[686]

Le début du discours accordait une place primordiale aux esprits : c'est d'eux que partait la réflexion sur l'amour réciproque. Or, dans ce passage, le corps, jusqu'alors faible témoin du plaisir reçu, prend de l'importance. Ce plaisir difficile à définir ne sépare pas le corps et l'esprit : il investit les deux, sans toutefois qu'il y ait déshonneur, car l'amant ne garde pas souvenir de cette jouissance, comme il ne gardait pas souvenir du ravissement. À ce point du discours de l'Amie, la voix féminine semble laisser entendre une voix masculine. En effet, dans un contexte de débats autour de la question de l'honneur en lien avec le plaisir et le service amoureux, les propos de l'Amye sur la jouissance sont singuliers et semblent appartenir à une stratégie rhétorique masculine, dont Héroët use dans d'autres pièces telles que « Description d'une femme de bien » et « Douleur et volupté », où il n'y a pas de voix féminine. Le discours de l'Amye apparaît plus audacieux que celui de l'Amie de court qui insistait sur sa chasteté. La fin du Premier Livre de *La Parfaicte Amye* justifie l'abandon de

[686] *Ibid*., p. 30-31, v. 593-608.

l'Amye à la volupté, puisqu'un parfait amant ne peut se souvenir de la jouissance qu'il a eue de son amie et que, par ailleurs, elle s'offre à son amant : « Pour luy j'ai heu ce plaisir indicible[687] ». L'Amye respecte la convention du service amoureux et formule ainsi un comportement masculin idéal :

> Voyla comment jamais on ne doibt croyre
> Celluy qui se mect à venter sa gloire ;
> Car si d'amour eust prins la jouyssance,
> Il n'en auroit scavoir, ny soubvenance.[688]

L'amant doit promettre à la dame silence et discrétion, pour qu'elle puisse s'abandonner au plaisir. La pensée néoplatonicienne, réinvestie et déformée dans les paroles de la jeune femme, ne sert pas l'évocation d'un plaisir féminin indicible ; elle permet aux hommes, ceux qui répondent à l'idéal définit par la Parfaicte Amye, de réclamer un contentement promis comme réciproque.

Il est ainsi frappant de voir que le seul texte où une voix féminine parle, ou du moins essaie de parler, du plaisir spirituel de l'union amoureuse sans le lier à un autre enjeu, est problématique. Le recours à la voix féminine est une stratégie aussi bien éditoriale que rhétorique[689] : d'une part, il est une réponse à *L'Amie de court* en ce qu'il s'oppose à son discours matérialiste et mondain et, d'autre part, en faisant tenir ce discours par une figure féminine qui incarne la perfection dans le service amoureux, il est un argument masculin à la révision de l'honneur féminin rigoureux. Dans les deux autres livres de *La Parfaicte Amye*[690], l'évocation du plaisir se fait sur le même modèle et dans les mêmes perspectives ambiguës que dans le passage que nous venons d'étudier. Dans le Second Livre, c'est le plaisir des âmes dans l'union céleste, après la mort, qui est évoqué et dans le Troisième, le plaisir qu'on peut prendre dans l'amour, contrairement à ce que la tradition pétrarquiste suppose. Dans les deux cas, comme dans le passage du Premier Livre, l'Amye s'adresse aux dames ; son discours à ce moment-là se veut un enseignement, un exemple que peuvent suivre sans crainte les autres femmes. Le passage sur le plaisir céleste exhorte, en conclusion, les dames

687 *Ibid.*, p. 32, v. 619.
688 *Ibid.*, p. 31, v. 609-612.
689 Sur ce point, voir Ève-Alice Roustang-Stoller, « Amour licite et illicite dans *La Parfaicte Amye* : le jeu des genres oratoires », dans *« Par élévation d'esprit ». Antoine Héroët, le poète, le prélat et son temps*, André Gendre, Loris Petris (dir.), Paris, Honoré Champion, 2007, p. 241-250.
690 *Parfaicte Amye*, p. 50-51, v. 1101-1128 et p. 64-66, v. 1507-1538.

au plaisir d'aimer : la réflexion initiale sur l'union spirituelle par-delà la mort apparaît comme un prétexte au profit d'un discours hédoniste ancré dans la vie mondaine :

> […] Dames, poinct ne dormez,
> Veillez, vivez, incessament aimez,
> Et m'escoutez, que vous veulx faire entendre
> Deux poincts qu'avez toutes besoing d'apprendre.
> Le premier est que la félicité
> Nous vient d'amour sans nulle adversité.
> L'aultre, qu'amour est de telle efficace
> Que qui son bien songneusement pourchasse,
> S'il n'est aymé, bien tost il le sera.
> Ce poinct prouvé par moy confortera
> Celles de vous qui me semblez pensifves,
> Et d'accomplir voz vouluntés craintifves.
> Ne craignez plus, prenez ceste esperance
> Que vraye amour n'est point sans recompense.[691]

Dans un mouvement de retour subit, l'Amye délaisse l'au-delà pour revenir à la vie. En ce sens, l'injonction « poinct ne dormez […] vivez » s'oppose à ce qui précède, comme si la rêverie de la dame sur la mort de son ami et la consolation de l'union de leurs âmes étaient insuffisantes pour apaiser la douleur de le perdre, une douleur mondaine plus forte que le plaisir céleste. Son discours promeut, comme dans *Les Contes amoureux*, le plaisir féminin, même en dehors du mariage, lorsqu'il s'appuie sur *vray amour* et qu'il est donc réciproque, ce que fait également l'extrait du Troisième Livre consacré au plaisir de la relation amoureuse :

> Ne recevez, Dames, aulcune craincte,
> Quand vous oyez des doloreux la plaincte.
> Touts les escripts et larmoyants autheurs,
> Tout le Petrarcque et les imitateurs,
> Qui de souspirs et de froydes querelles
> Remplissent l'air en parlant aux estoilles,
> Ne facent point soupsonner qu'à aymer
> Entre le doulx il y ayt de l'amer.

[691] *Ibid*., p. 51, v. 1115-1128.

[…]
Ung vray amant en comptant ses desirs
Proposera mille nouveaulx plaisirs,
Aura tant d'ayse et d'heur à scavoir dire
Comme il osa penser ce qu'il desire,
Monstrera tant de joye en bien disant
Ce qui luy est necessaire et duisant,
Qu'impossible est que dame s'en offense,
Et que bien tost apres elle ne pense,
Puis qu'il y a tant d'ayse à demander,
Qu'elle en auroit plus à luy commander.
Puis que plaisir a de l'ouyr compter,
Qu'elle en auroit plus à le contenter.
Ainsi, suyvant ce que j'ay recité,
Y a tousjours grande felicité.[692]

L'Amye conseille aux dames de ne pas écouter les amants pétrarquistes qui tentent de les séduire en se plaignant de ce qu'ils endurent pour elles. Elle réaffirme ainsi que *vray amour* est un amour réciproque et ajoute qu'il doit s'accompagner d'un discours plaisant : on ne fait pas la cour aux dames avec des larmes. Si les dames doivent fuir les amants plaintifs, elles doivent écouter les amants plaisants et ne pas craindre de leur confier leur cœur : un homme qui prend plaisir à parler d'amour est, dans l'argumentaire de l'Amye, un homme que l'on aime, puisque ceux qui ne sont pas aimés ne connaissent que la plainte. L'Amye réinvestit dans ses propos l'image de la « belle dame sans mercy » et justifie sa rigueur. Le parfait amant doit savoir faire entrevoir à son amie divers plaisirs et prendre plaisir à sa propre parole. Paradoxalement, si ce développement appuie l'idée de la réciprocité dans *vray amour*, le plaisir qui se dessine pour les dames n'est pas nécessairement – ou dans un premier temps du moins – réciproque :

Plus que plaisir a de l'ouyr compter,
Qu'elle en auroit plus à le contenter.

L'Amye renverse ici la pensée de Léon Hébreu : le plaisir de la dame ne se trouve pas tant dans le fait d'accorder à son ami ce qu'il demande, mais dans l'écoute de sa parole. Si le

[692] *Ibid*., p. 64-66, v. 1509-1516 et 1525-1538.

discours de l'Amye est intéressant en ce qu'il complexifie le rapport de la femme à son plaisir, d'autres voix se font entendre à travers elle et d'abord celle de l'auteur, dans l'allusion aux pétrarquistes. Il propose une autre forme poétique pour chanter l'amour, qu'il ne réalisera cependant pas, mais dont se chargeront une dizaine d'années plus tard Ronsard, Magny puis Cornu et Lasphrise[693] : un chant qui, pour séduire la dame, ne se fait plus sur le mode de la plainte, mais sur celui de l'éloge de la réciprocité du plaisir. L'autre voix est celle de l'ami, qui s'est déjà fait entendre dans le passage du Premier Livre. En effet, la conduite que l' Amye demande aux dames est la posture conventionnelle attendue par l'amant : une maîtresse toute prête à l'écouter parler d'amour et qui, dans le plaisir qu'elle y prend, accepte de lui offrir ce qu'il lui réclame[694]. La voix féminine, une nouvelle fois, apparaît comme une stratégie discursive dans une rhétorique de séduction, idée que viennent conforter les deux autres pièces d'Héroët où il est question de plaisir féminin et de service amoureux.

Dans « Douleur et volupté », l'amant s'adresse à son amie et débute son propos sur la réciprocité de leur union. Il sent ainsi que sa maîtresse souffre et lui conseille de penser à des douleurs futures et plus grandes pour vaincre celle qu'elle ressent présentement : il faut s'habituer à la douleur, s'y confronter pour mieux réussir à l'appréhender. La question de la douleur ne semble cependant n'être qu'un prétexte pour en arriver à insinuer à l'amie une pensée honnête de la volupté :

> Si nous craignons que Volupté destruyse
> Le bon de nous et le plus precieux,
> vaincre nous fault Cupido l'ocieux
> Par ung louable et plaisant exercice,
> Suyvant plus tost nature que malice.
> De Volupté la plus grande passion
> Est de l'amour la perturbacion.

---

693 Ce sera l'objet de la deuxième partie de ce chapitre, cf. *infra*, p. 282 *et sq*.

694 Cette attente est, dans le cadre d'un échange amoureux, parfaitement mise en évidence dans un des *Colloques d'amour* (1567) d'Étienne Pasquier, intitulé « Jouissance ». En dépit du titre, la place accordée au plaisir est ténue bien que ce soit le but recherché par l'amant. Les quelques occurrences du plaisir concernent uniquement le sien, celui de son amie n'étant que rapidement envisagé à la fin de l'échange, dans la promesse d'un bonheur réciproque une fois qu'elle a accepté de se soumettre à sa requête : « Ha ma-demoiselle, de quelle maniere pourroy-je jamais acquiter une telle obligation ? ô combien sera grand le fruict, que nous recueillerons de ce paradis bien heureux ! » (« Jouissance », *Colloques d'amour*, dans *La Jeunesse d'Estienne Pasquier et sa suite*, Paris, Jean Petit-Pas, 1610, p. 284).

Affin qu'un cueur en soit vainqueur et maistre,
Il fault sa fin et ses moiens congnoistre ;
Si n'en avez entiere congnoissance,
Saichez de moy qu'on le paint en enffance
Plain de doulceur, et fier en sa vieillesse,
Et que du traict premier qu'il nous adresse
Viennent soulas, envyes et desirs,
S'offrent baisers, approches et plaisirs,
Que ne devez à l'ami reffuser,
Mais prendre en jeu, non pour en abuser
Ne pour le temps en joye consumer,
Ains seullement pour non s'accoustumer
A trop d'amour jamais ne succumber.[695]

L'amant prône un usage tempéré de la volupté : l'amie doit – l'injonction est forte – accepter les plaisirs qu'il propose pour mieux se prémunir contre les ravages de la passion. Ce qui cause le déshonneur et la douleur amoureuse, c'est une volupté soudaine et impossible à maîtriser car inconnue[696]. Il faut profiter des plaisirs au début de la relation amoureuse, quand ils sont encore innocents, plutôt que d'y succomber plus tard quand les conséquences peuvent être plus dangereuses : celle qui découvre le plaisir sur le tard risque de s'y abandonner totalement et de s'y perdre. Pour illustrer ces propos, l'amant évoque une saynète entre Jupiter et Junon tirée de l'*Iliade* : Junon décide de goûter aux plaisirs conjugaux, mais Jupiter, peu habitué à autant de charmes chez sa femme,

Paracheva devant que commancer
Et laissa cheoir la liqueur de Venus,
Dont les fleurs sont en noz jardins venus.[697]

---

695 « Douleur et volupté », dans *Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 134, v. 140-159. Nous simplifions désormais les renvois à ce poème sous la forme « Douleur et volupté ».

696 C'est, en un sens, ce qui arrive à Élisene, la mère d'Amadis dans *Amadis de Gaule*. La nuit qu'elle passe avec le Roi Périon alors qu'ils ne sont pas mariés et qu'elle est encore vierge est placée sous le signe du plaisir ; en témoigne le désir qui gagne également Dariolette, la suivante d'Élisene. De cette nuit d'amour, dont la démesure voluptueuse est soulignée par un vaste champ sémantique du plaisir, naît Amadis, incarnation du déshonneur de la jeune femme et de la volupté découverte auprès de Périon. Toutefois, ce mariage clandestin s'achèvera sur un mariage officiel après la mort du père d'Élisene. Cf. *Amadis de Gaule*, Livre I, trad. Nicolas d'Herberay des Essarts, éd. Michel Bideaux, Paris, Honoré Champion, 2006, chapitre II, p. 192-201. De manière plus générale, ce passage de « Douleur et volupté » rend compte des lieux communs relatifs à l'insatisfaction féminine qui conduit au désir frénétique et aux fureurs utérines.

697 « Douleur et volupté », p. 137, v. 240-242.

Si le récit se focalise sur la jouissance trop rapide de Jupiter, c'est la frustration de Junon qui sert de conclusion : la douleur qu'elle ressent lorsqu'elle voit les fleurs lui rappelle son désir insatisfait et cette douleur n'aurait pas existé si Junon ne s'était pas plongée dans le plaisir sans y avoir été habituée auparavant. Les amants doivent donc parvenir à un juste milieu grâce à un entraînement au plaisir, afin que celui-ci ne fasse pas place à la douleur, qu'elle soit frustration ou déshonneur. Ainsi, le poème qui commençait sur la cure de la douleur s'achève par une exhortation au plaisir : « Par cest exemple, o amye, evitez / Telle ignorance, et vous exercitez[698] ». La posture de l'amant est claire : il souhaite faire impression sur son amie pour qu'elle accepte de lui donner le plaisir qu'il lui réclame, en lui signifiant que c'est avant tout un plaisir curatif et préventif pour elle-même.

« Description d'une femme de bien » donne à lire le même genre de stratégie rhétorique. Comme pour *La Parfaicte Amye*, le titre est programmatique et annonce une figure idéale, qui peut servir de modèle aux dames qui cherchent à perfectionner leur vertu. Comme pour « Douleur et volupté *»*, il s'agit d'une voix masculine, même si cette fois, il n'y a pas d'interlocutrice spécifique. Le contenu est, comme pour la réponse proposée par Héroët à *L'Amie de court*, bien plus malicieux qu'il n'y paraît, puisque pour mériter le titre de femme de bien, l'amie doit accepter le plaisir offert par son amant et ne pas penser qu'il est un manquement à son honneur :

> Je ne la veulx si sotte ne si rudde
> Quelle ne pense, ayant faict ung peché
> Dont l'amour a tant d'aultres entaché,
> Que Dieu voyant si grande multitude
> Pardonnera tout fors qu'ingratitude.
> Je luy desire aussi le jugement,
> Selle a plaisir au parler et au veoir,
> De se doubter que le contentement
> Divin seroit de jouyssance avoir.[699]

La dame qui comprend que la volupté avec son amant n'est pas un péché est non seulement une femme honnête, mais également une femme intelligente : *a contrario* les adjectifs *sotte*, *rudde* viennent souligner l'étroitesse d'esprit de celle qui s'y refuse. Comme dans *La*

[698] *Ibid*., p. 138, v. 261-262.
[699] « Description d'une femme de bien », dans *Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 140-141, v. 38-46.

Parfaite Amye, Héroët insiste sur la réciprocité. Il ne s'agit pas ici de forcer la dame, mais de flatter ses prédispositions amoureuses, comme le marque la subordonnée hypothétique, « selle a plaisir au parler et au veoir ». Ces plaisirs-là sont annonciateurs d'une volupté plus grande qui ne peut se refuser.

Ces deux voix masculines utilisant le plaisir féminin comme un argument pour satisfaire les attentes de l'amant permettent de lire *La Parfaicte Amye* comme une stratégie amoureuse qui emprunte une voix féminine pour dissimuler son intention première. Sans toutefois remettre en cause la perspective nouvelle qu'offre une voix féminine s'emparant du discours néoplatonicien sur le plaisir en tentant de le définir, on ne peut cependant réduire *La Parfaicte Amye* à une simple réponse antithétique à *L'Amie de court*[700]. Les deux poèmes déjouent ce qu'ils mettent en place explicitement : derrière l'inconstance de la jeune Amie se profile une quête spirituelle, derrière la fidélité de la Parfaicte Amye se dessine une incitation à la jouissance.

b. Plaisirs de l'honneur ?

L'œuvre d'Héroët est la seule à explorer le plaisir spirituel réciproque du point de vue de la dame, mais il s'agit d'un discours ambigu qui, au-delà de la caractérisation de l'héroïne, semble servir une rhétorique masculine en vue de la volupté. Dans les récits mettant en scène une communauté mixte de devisants, cette tension entre voix masculines et voix féminines est particulièrement vive et rend compte de la méfiance des femmes envers les arguments des hommes. Les appels au « don de mercy » sont rejetés et condamnés au nom de l'honneur. Cette rigueur prend cependant la forme d'un nouveau type de plaisir, entre délectation morose et orgueil, qu'illustre la nouvelle 26 de l'*Heptaméron* aussi bien dans le conte que dans le débat.

Si la nouvelle met en scène, autour d'un même homme, le seigneur d'Avannes, deux femmes aux plaisirs différents, la folle préférant la volupté et la sage la chasteté, c'est sur cette dernière que s'achève le récit et c'est elle qui porte le sens de la nouvelle et qui suscite le débat entre les devisants. Le plaisir pris par la première dame est assez peu développé, car

[700] Sur ce point, nos analyses rejoignent celles de Jean-Jacques Ternaux dans « Les jeux de l'amour dans *L'Amie de Court* de Bertrand de La Borderie (1542) », dans *La Politesse amoureuse de Marsile Ficin à Madeleine de Scudéry*, éd. cit., p. 87-96.

commun : c'est l'image de la femme luxurieuse. Le second plaisir est plus complexe et redéfinit la question de l'honneur féminin. Dès le début, le texte est ambigu sur les sentiments de la dame mariée pour le seigneur d'Avannes, car ils sont toujours présentés selon ce qui peut être perceptible ou non pour l'espace social. Ainsi, lorsqu'elle danse avec lui, la dame est frappée par sa beauté et sa grâce, mais « combien que par sa grand' prudence elle n'en feist un seul semblant[701] » ; en dépit du plaisir qu'elle a à lui parler et à le voir, « jamais elle ne luy feit signe, parquoy il peust penser et juger, qu'elle eust autre affection à luy, que fraternelle et chrestienne[702] ». La folle comme la sage usent de dissimlation, mais si l'une vit « sous l'hypocrisie et habit de femme de bien en telle volupté[703] », l'autre cache son amour pour résister à la volupté et pour préserver son honneur. La relation qu'elle entretient avec d'Avannes s'apparente à une relation de service amoureux, notamment dans la mention du plaisir de la vue et de la parole, mais elle est aussi définie comme « affection fraternelle et chrestienne[704] », « amitié couverte[705] », « amour vertueuse[706] ». C'est au moment où d'Avannes, malade, revient de ses folies avec l'autre dame, que s'enclenche le processus de la délectation morose. Celle-ci n'est pas le fantasme de la volupté, mais le fantasme d'un amour pur, idéal d'honnêteté et de vertu : « Car elle esperoit tousjours qu'après avoir passé ses premiers jours en follie, il se retireroit, et contraindroit d'aimer honnestement, et par ce moyen seroit du tout à elle[707]. » La dame, dont le narrateur avait déjà dévoilé les sentiments lors de la scène de danse, sublime son désir voluptueux en plaisir de la chasteté et inverse la position traditionnelle de l'amant courtois, puisque c'est elle, dans la délectation, qui se place en servante du seigneur d'Avannes : « Et je vous promets, monsieur, que si vous estes amoureux de la vertu, comme il appartient à tel seigneur que vous, je vous serviray pour y parvenir de toutes les puissances que Dieu a mises en moy[708]. » La dame prend plaisir à façonner le jeune homme selon son idéal de vertu et, en le dépouillant de sa folie et en le convertissant, lui ôte ce qui crée chez elle le désir impossible à satisfaire : elle est « fort

[701] *Heptaméron*, p. 313.
[702] *Ibid*., p. 314.
[703] *Ibid*., p. 318.
[704] *Ibid*., p. 314.
[705] *Ibid*.
[706] *Ibid*., p. 319.
[707] *Ibid*.
[708] *Ibid*., p. 320.

joyeuse de lui veoir tenir ce langage[709] », « non moins contente qu'esmerveillée d'ouïr ces propos[710] », elle « dissimul[e] son contentement »[711]. Dans ce service de l'amour vertueux, elle passe cependant de servante à maîtresse : « Si est-ce, monsieur, que pour mon imperfection, je ne laisse à vous porter telle affection, que doit, et peult faire femme craignant Dieu et son honneur. Mais ceste affection ne sera declarée, jusques à ce que vostre cueur soit susceptible de la patience que l'amour vertueuse commande[712]. » La posture adoptée n'est plus celle de l'initiatrice à la vertu, mais celle, plus traditionnelle, de la maîtresse se refusant au nom de l'honneur. De même, la posture du jeune homme n'est plus celle du disciple enthousiaste, mais de l'ami triste d'avoir été éconduit.

Le départ du jeune homme après cette scène signe la fin des plaisirs honnêtes pour la dame et l'impossibilité de sublimer ses désirs :

> Mais soyez seur, que plus la vertu empeschoit son œil et contenance, de monstrer la flamme cachée, plus elle s'augmentoit, et devenoit importable : en sorte que ne pouvant porter la guerre que l'honneur et l'amour luy faisoient en son cueur (laquelle toutesfois avoit deliberé de jamais ne monstrer), ayant perdu la consolation de la veuë, et parolle de celuy pour qui elle vivoit, print une fievre continue causée d'une humeur melancolique et couverte, tellement que les extremitez du corps luy vindrent toutes froides, et au dedans brusloit incessamment[713].

Frappée par la maladie d'amour, la dame laisse parler son corps, à défaut de pouvoir révéler son cœur. La douleur se substitue au plaisir et devient même une nouvelle source de plaisir, comme en témoignent ses derniers mots : « Mais sçachez, monsieur, que le non que si souvent vous ay dit, m'a tant faict de mal au prononcer, qu'il est cause de ma mort, de laquelle je me contente, puisque Dieu m'a faict la grace de n'avoir permis que la violence de mon amour ait mis tache à ma conscience et renommée.[714] » Sa mort est le signe de son honneur intact, en même temps qu'il permet la révélation de son affection sans corrompre sa vertu. À la volupté interdite se substitue la délectation, raisonnable, de la vertu, et la mort de la dame n'est pas, pour elle, sans plaisir[715].

---

709 *Ibid*.
710 *Ibid*.
711 *Ibid*.
712 *Ibid*., p. 321.
713 *Ibid*., p. 323.
714 *Ibid*., p. 324-325.
715 La mort de la dame est également le parfait renversement du schéma traditionnel du service amoureux dans lequel l'amant annonce sa mort imminente en cas de refus de la part de son amie. Le refus ici est bien celui de la dame mais il cause sa propre mort et non celle de son amant.

Le débat entre les devisants s'appuie sur ce point et oppose Hircan et Saffredent[716] à Parlamente. Les deux hommes pointent très justement la volupté détournée en honneur :

> – Pensez, dist Saffredent, que voilà une bonne et sage femme, qui pour se monstrer plus vertueuse par dehors, qu'elle n'estoit au cueur, et pour dissimuler une amour, que la raison de nature vouloit qu'elle portast à un si honneste seigneur, se laissa mourir, par faulte de se donner le plaisir qu'elle desiroit couvertement, et luy ouvertement. – Si elle eust eu ce desir, dist Parlamente, elle avoit assez de lieu et d'occasion, pour luy monstrer. Mais sa vertu fut si grande, que jamais son desir ne passa la raison. – Vous me la peindrez, dist Hircan, comme il vous plaira : mais je sçay bien que tousjours un pire diable met l'autre dehors : et que l'orgueil chasse plus la volupté entre les dames, que ne faict la crainte et l'amour de Dieu. Aussi que leurs robbes sont si longues, et si bien tissues de dissimulation, que l'on ne peult cognoistre ce qui est dessoubs. Car si leur honneur n'estoit non plus taché que le nostre, vous trouverez que nature n'a rien oublié en elles, non plus qu'en nous. Et pour la crainte qu'elles se font, de n'oser prendre le plaisir qu'elles desirent, ont changé ce vice en un plus grand, qu'elles trouvent plus honneste : c'est, une gloire et cruauté, par laquelle esperent d'acquerir nom d'immortalité. Et aussi se glorifient, de resister au vice de la loy de nature, si nature est vicieuse, elles se font non seulement semblables aux bestes inhumaines et cruelles, mais aux diables, desquels elles prennent l'orgueil et la malice[717].

Pour les deux hommes, la vertu n'est qu'un masque, le signe de l'hypocrisie des femmes qui, sous couvert de respect de l'honneur, n'en déroge pas moins à leurs principes puisqu'elles se laissent aller à aimer. Elles manquent ainsi d'audace et n'ont pas le courage de réaliser ouvertement ce qu'elles couvent intérieurement. La métaphore de la robe permet de filer cette idée d'une dissimulation, d'un jeu de dupes entre les hommes et les femmes : signe des apparences trompeuses en même temps qu'attribut féminin par excellence, la robe est à la fois le vêtement chaste qui couvre la nudité et l'artifice qui révèle l'hypocrisie. Parlamente ne nie pas que la dame du conte ait éprouvé un désir coupable envers d'Avannes, mais pour elle, sa force est d'y avoir résisté. Saffredent et Hircan ne pardonnent pas que la dame se soit

---

[716] Le commentaire ironique de Saffredent, qui répond à une remarque d'Oisille, apparaît cependant en contradiction avec ce qu'il dit en ouverture du devis et qui est conforme à l'intention de raconter l'histoire « d'une folle et d'une sage » (p. 312) : « Voilà, mes dames, la différence d'une sage à une folle dame, esquelles se montrent les differents effects d'amour, dont l'une en receut mort glorieuse et loüable, et l'autre renommée honteuse et infame, qui feit sa vie trop longue. » (*Heptaméron*, p. 326-327). Cette incohérence a été pointée par la critique, ce dont rend compte Michel Bideaux, dans *Marguerite de Navarre, « L'Heptaméron » : de l'enquête au débat*, Mont-de-Marsan, Éd. Interuniversitaires, 1992, p. 119, note 18. Deux hypothèses sont avancées. La première est qu'il s'agit d'une palinodie soulignant la double intentionnalité du texte entre didactisme et ironie, éloge de la vertu féminine ou critique de son hypocrisie, comme on la trouve par exemple dans la nouvelle 18 racontée par Hircan. La seconde hypothèse est celle d'une erreur d'attribution de la parole : Michel Bideaux rappelle que c'est souvent le cas dans *L'Heptaméron*. Deux autres devisants pourraient alors tenir ces propos : Simontault ou, plus vraisemblablement, Hircan. Il est difficile de trancher tant les deux hypothèses s'appuient sur des arguments pertinents et soulignent, dans les deux cas, la guerre des sexes.

[717] *Heptaméron*, p. 327-328.

refusée à son ami, alors même que leurs deux cœurs s'accordent. Il n'y a donc pas déshonneur à aimer tant que cet amour ne s'expose pas ; le secret ne compromet pas une dame devant Dieu et permet, au contraire, d'éprouver sa vertu. Pour les deux hommes, ce plaisir que prennent les femmes à leur honneur est un nouveau vice, un péché d'orgueil, proche du plaisir narcissique de l'Amie de La Borderie et rejoignant la cruauté de la « belle dame sans mercy », car l'objet du plaisir, qui devrait être tourné vers autrui – l'ami – est tourné vers la dame elle-même. Là encore, Parlamente ne remet pas en question les propos d'Hircan sur le plaisir d'orgueil que prennent les femmes à leur vertu :

> Je sçay bien, dist Parlamente, que nous avons tous besoing de la grace de Dieu, pource que nous sommes tous enclins à peche : si est-ce que noz tentations ne sont pareilles aux vostres. Et si nous pechons par orgueil, nul tiers n'en a dommage, ny vostre corps et noz mains, n'en demeurent souïllez : mais vostre plaisir gist à deshonorer les femmes, et vostre honneur à tuer les hommes en guerre, qui sont deux poincts formellement contraires à la loy de Dieu.[718]

Partant du principe que tout homme est pécheur, Parlamente accepte le plaisir d'orgueil de la femme vertueuse comme un péché, mais un péché moindre que celui commis par les hommes, car c'est un péché qui n'a pas de conséquences néfastes pour autrui, contrairement à ceux des hommes. Dans les propos de Parlamente, « vostre plaisir » vient implicitement s'opposer à « notre plaisir », celui des femmes vertueuses qui trouvent dans le respect et la glorification de leur honneur leur seule source de jouissance. Guebron soulève cependant la question du péché d'adultère en pensée, sans qu'il ait été accompli : « […] mais Dieu, qui a dict, que quiconque regarde par concupiscence, est desja adultere en son cueur : et, quiconque hait son prochain, est homicide : à vostre advis, les femmes en sont elles exemptes non plus que nous ? [719]». La réponse de Longarine fait état de deux formes de jugement, l'un clément – le jugement divin – l'autre plus intraitable – le jugement humain : « Dieu, qui juge le cueur, dist Longarine, en donnera sa sentence. Mais c'est beaucoup, que les hommes ne nous puissent accuser. » L'honneur n'est pas tant une préoccupation morale qu'un souci social, puisque seul Dieu peut juger de la vertu effective de chacun et des femmes en particulier. C'est avant tout pour protéger leur place dans la société que les femmes, paradoxalement, se retirent du commerce amoureux, préférant n'avoir de comptes à rendre qu'à Dieu et non aux hommes.

---

[718] *Ibid*., p. 328.
[719] *Ibid.*

Ce plaisir orgueilleux de l'honneur, assez inédit dans la littérature de la Renaissance, du moins dans sa formulation et sa problématisation complexe telles qu'elles apparaissent chez Marguerite de Navarre, s'oppose à une autre attitude face à l'honneur, tout aussi inédite et complexe : celle du personnage d'Hélisenne et, du moins au début du texte, de la Dame amoureuse dans *Le Songe* d'Hélisenne de Crenne. Si dans la nouvelle 26 de l'*Heptaméron*, le plaisir de l'honneur est supérieur au plaisir de l'amour, c'est le contraire dans *Le Songe*, les personnages féminins adoptant un comportement traditionnellement masculin et qui se rapproche de celui prôné par Hircan et Saffredent. Les rôles traditionnels dévolus à la dame et à l'amant sont en effet inversés dans ce texte allégorique, nouvelle variation sur le thème de l'amour adultère d'Hélisenne : à un amant prudent qui ne veut pas se compromettre fait face une amante qui souhaite obtenir la satisfaction de son désir amoureux par la volupté. Dans ses premières répliques, la dame apparaît comme un idéal masculin de la parfaite amie, puisqu'elle est celle qui accepte de récompenser le service amoureux par la volupté : « Je veux répulser de moi cette fâcheuse crainte, pour totalement me disposer au plaisir de celui qui, par longue et pénible servitude, bien le mérite.[720] » Cet abandon de soi est cependant progressif et, dans un premier temps, alors que la dame est seule et attend son amant, son discours est délibératif. Pris entre deux logiques, celle du service amoureux où la dame se soumet au désir de son amant et celle, plus inédite, du désir féminin dont la douleur ne peut se guérir que par la volupté, son discours envisage les conséquences d'un tel acte pour son honneur, en évoquant notamment des figures d'amoureuses célèbres abandonnées par leur amant une fois satisfaits. Mais comme pour Hélisenne au début des *Angoisses*, ces figures tragiques sont rapidement oubliées, éclipsées par des modèles qui ont conservé la fidélité de leurs amants et par la douleur du désir.

Si les conclusions de sa délibération vont dans le sens de la logique du service amoureux, son abandon total au plaisir n'est cependant pas un sacrifice de soi. La première occurrence du terme *désir*, dans le discours de la dame, au début de sa délibération et alors qu'elle s'adresse à elle-même, se fait sur un mode personnel : « Car si tu veux avoir l'accomplissement de tes affectueux désirs, il te faut dérelinquer celui avec lequel, toi étant,

[720] *Le Songe*, dans *Les Épîtres familières et invectives. Le Songe*, éd. Jean-Philippe Beaulieu, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2008, p. 118. Nous simplifions désormais les renvois à ce texte sous la forme *Le Songe*.

tu es d'Honnêteté accompagnée[721]. » Si elle parle du plaisir de son amant, le désir n'est jamais envisagé de son seul point de vue à lui, il s'agit toujours de celui de la dame ou du leur : « nous donner le contentement de notre commun désir[722] », « l'exécution de nos unanimes désirs[723] », « frustrés de nos désirs[724] ». La dernière occurrence revient sur le désir propre de la dame : « […] je te supplie ne vouloir plus insister à l'encontre de mon désir[725] ». Ce n'est plus l'amant, mais la dame qui réclame le plaisir, incarnant alors un autre idéal masculin, évoqué par Hircan, celui de la femme qui « os[e] prendre le plaisir qu'ell[e] desir[e][726] ». La dame le dit elle-même – faisant écho ainsi à Hélisenne dans les *Angoisses* : « Et de ma part, j'ai bien cette audace et hardiesse de m'aventurer[727]. » Dans cette perspective tout à fait inédite, le personnage féminin ne répond pas à des injonctions ou à une pression masculine. Contrairement aux sollicitations et aux plaintes traditionnelles de l'amant dans les dialogues d'amour qui sont légion depuis le Moyen Âge et en particulier à partir de *La Belle Dame sans mercy*, le discours de l'amant dans *Le Songe* ne se fait pas sur le mode de la requête, mais sur celui de la temporisation du contentement : « Et pour ce, tu te dois persuader que plus me plaît quelque temps encore languir avec mes antiques et accoutumées anxiétés, que de consentir que, pour me gratifier, en si éminent péril tu exposes ta personne[728]. » L'amant souhaite, par prudence, différer le plaisir, préférant la délectation morose à la possession charnelle. Pour Jean-Philippe Beaulieu, cette attitude tient au fait que « l'amour ne représente pour lui qu'un jeu, qu'il convient de favoriser s'il permet la satisfaction de ses désirs, mais qui ne vaut pas le risque de courir « ruine et extermination[729] ». Paradoxalement, le respect de l'honneur serait le signe, chez l'homme, d'un amour qui n'est pas sincère, alors même que la précipitation de la dame indiquerait le contraire. Au-delà de la qualification de leur amour et de cette question de la sincérité, leurs deux attitudes opposées révèlent un renversement dans la construction des personnages traditionnels des amants par Hélisenne de Crenne auteur. En faisant tenir le rôle masculin par

721 *Ibid*., p. 117.
722 *Ibid*., p. 119.
723 *Ibid*., p. 121.
724 *Ibid*., p. 123.
725 *Ibid*., p. 124.
726 *Heptaméron*, p. 327.
727 *Le Songe*, p. 123.
728 *Ibid.*, p. 122-123.
729 Jean-Philippe Beaulieu, « Introduction » dans *Le Songe*, p. 13.

une femme, et inversement, elle interroge non seulement les codes sociaux et moraux, mais également les codes littéraires, puisque la jeune fille ordinairement privée de discours doit argumenter en faveur de la réalisation de son désir. L'accès au plaisir n'a pas seulement des enjeux moraux : il permet de mesurer la place possible pour une voix féminine s'écartant d'un rôle conventionnel. Le rapport de l'amante à l'honneur dépasse également les codes : « Certes, tu dois croire que lui, comme dominateur, à moi, sa serve et sujette, commande que je te préfère à toutes choses, faisant plus d'estime de ta personne que d'honneur, de biens et de tout ce en quoi consiste la félicité et prospérité des créatures humaines[730]. » Comme dans la nouvelle 26 de Marguerite de Navarre, l'honneur est défini comme une règle sociale et humaine. Les deux personnages semblent en décalage l'un par rapport à l'autre : l'amant ne parvient pas à saisir l'audace réelle de son amie dans ce désir de contentement. La double logique du discours de la dame lui échappe totalement et il ne retient que les arguments trompeurs d'une femme soumise au « vouloir » de son ami[731] : « Madame, les paroles de ta bouche proférées évidemment me démontrent que tu observes la coutume des personnes qui aiment parfaitement, lesquelles autant ou plus procurent le plaisir des personnes aimées que le leur propre[732]. » Il ne semble pouvoir concevoir que son amie réclame un plaisir qui lui est propre et qui ne tiendrait pas à une conception ficinienne du plaisir de faire plaisir.

Si le personnage de la dame apparaît audacieux et à rebours des représentations attendues dans un dialogue amoureux, il ne l'est cependant plus à la fin grâce à l'intervention de Raison. Jusqu'alors le seul dieu qu'elle invoquait était Amour, dieu païen ; elle cite à présent les *Psaumes*, affiche sa crainte de Dieu et s'en remet à la bienveillance de Chasteté, délaissant son désir de contentement. Ce personnage a de nombreux points communs avec Hélisenne, narratrice et observatrice de ce songe. Le dilemme qui se joue devant elle est là pour lui rappeler sa propre histoire avec Guénélic et la décision finale de la dame est censée l'infléchir dans sa conduite, ce que note Jean-Philippe Beaulieu : « Il est vrai que le texte a déjà suggéré, par la réaction d'Hélisenne aux préoccupations de la dame, des analogies entre la situation amoureuse de celle-ci et la sienne propre; ici, l'éloquence de Raison ne semble

730 *Le Songe,* p. 127.
731 *Ibid*., p. 121 : « Cette chose je t'expose avec désir de l'exécuter, si autre n'était ton opinion, car de moi tu peux disposer comme de celle qui est appareillée à l'accomplissement de ton vouloir ».
732 *Ibid*., p. 124.

pas avoir touché la narratrice, ce qui laisse le lecteur quelque peu perplexe quant à la tournure des débats[733]. » Le *Songe* s'achève en effet par le réveil d'Hélisenne à cause d'une « si véhémente tristesse ». Elle ne cherche pas à tirer de leçon de ce rêve allégorique : sa réaction est celle d'un écrivain frappé par l'inspiration : « Et lors, étant timide que chose digne de si grande mémoire ne me tournât en oblivion, pour n'être de négligence impropérée, promptement je pris la plume pour par mes écrits le rédiger[734]. » Le désir d'écriture repousse ainsi, comme c'était déjà le cas dans les *Angoisses douloureuses*, la question de l'audace féminine face au plaisir et à l'honneur vers un espace ambigu et en suspens. L'immédiateté de la mise en écrit fait écho à l'urgence du désir de la dame amoureuse : ces deux personnages, loin de jouir du sentiment de leur vertu, loin de prendre plaisir à la délectation morose de leur honneur – plaisir lent –, incarnent la jouissance hâtive. Hélisenne parvient toutefois à sublimer son désir voluptueux, car, s'il n'est plus question à la fin de son désir pour Guénélic, infléchi ou non par l'allégorie, c'est le plaisir de l'écriture qui l'en détourne, autre forme, peut-être, d'honneur féminin.

733 Jean-Philippe Beaulieu, « Introduction » dans *Le Songe*, p. 14.
734 *Le Songe*, p. 172.

II. 1550-1599. Relectures sensuelles du schéma courtois par le pétrarquisme

La découverte de Pétrarque en France, amorcée sous François Ier notamment par les traductions, adaptations et importations formelles de Clément Marot, apporte un nouveau souffle pour les représentations poétiques du service amoureux et c'est à partir de 1550 que les recueils d'inspiration pétrarquiste s'ancrent dans cette tradition :

> La génération de 1550 se servit de ressources poétiques élaborées depuis dix ans à peine et qui avaient donné leurs premiers résultats vers 1548. Le « pétrarquisme », sous toutes ses formes, n'avait rien de traditionnel à cette date et encore moins d'usé, il offrait au contraire des fleurs d'une parfaite fraîcheur, que les Français se hâtèrent de cueillir. Après 1555 en revanche, la poésie lyrique française était marquée par une constante imitation pétrarquienne dans l'ensemble de ses variantes […][735].

Les années 1550 marquent ainsi une rupture ou du moins une autre étape dans la question du service amoureux en poésie. Monica Marino la formule ainsi à propos de la conciliation de Platon et Pétrarque dans les années 1530 :

> [Le tournant] se mesure à la possibilité de lire la passion de Pétrarque selon le code platonicien de l'amour honnête, ainsi que le *Banquet* de Platon selon le code pétrarquiste de la divinisation de la femme aimée. […] Dès lors, le couple *Eros* et *Anteros* n'identifie plus l'opposition entre *Fol'Amour* et *Ferme Amour*, mais une réciprocité de vouloirs et de désirs des amants, gardant toutefois pour la femme le rôle antérotique de moteur intellectuel et lieu de la vertu surnaturelle de l'amour.[736]

Si les schémas médiévaux s'atténuent, la question de la délectation morose se retrouve au centre même de cette nouvelle lyrique amoureuse qui repose sur « le drame de l'amour non partagé[737] », l'évocation poétique de la dame ne faisant que créer une illusion fantasmatique dans laquelle se complaît le poète. Cette focalisation sur le poète n'offre que peu d'espace, semble-t-il, pour l'évocation du plaisir féminin, d'autant plus, comme le souligne François Rigolot, qu'il y a une attente de la voix masculine dans la lyrique amoureuse depuis la

---

735 Article « Pétrarquisme », *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVI^e siècle*, éd. Michel Simonin, dir. Georges Grente, Paris, Fayard, 2001, p. 935.

736 « Tyard et Sébillet : autour des Dialoghi d'amore », *RHR - Réforme, Humanisme, Renaissance*, 63, 2006, p. 93-94.

737 Michel Jeanneret, « Avant-propos », *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, Jean Balsamo, Jean Paul Barbier et Michel Jeanneret (dir.), Genève, Droz, 2004, p. 9.

tradition de la fin'amor[738]. L'expression du plaisir se fait donc majoritairement d'un point de vue masculin et elle n'est pas, par ailleurs, le motif le plus exploité dans cette lyrique amoureuse. Cependant, l'antérotique[739] comme poétique de la réciprocité trouve avec la génération pétrarquiste de 1550 une expression sensuelle particulièrement propice à l'évocation de la volupté féminine dont se font l'écho certains recueils. Rares, donc, sont les textes qui offrent une place au plaisir féminin dans le cadre du service amoureux, contrairement à la période étudiée précédemment, mais où les voix féminines étaient plus nombreuses. Ces quelques textes sont ceux de cinq poètes – Ronsard, Magny, Tyard, Pierre de Cornu et Papillon de Lasphrise – qui cherchent à la fois à participer à l'élan pétrarquiste, tout en interrogeant cet élan. L'antérotique permet d'asseoir une poétique commune autour de la volupté féminine, celle du *hic et nunc* et de l'invitation érotique. Dans un second temps, ou plutôt de façon parallèle, « à côté » de cette première poétique tout comme est « à côté » la parodie, se mettent en place des variations qui viennent détourner les codes pétrarquistes. Ces textes prolongent à l'extrême le caractère exceptionnel qui fonde l'amour pétrarquiste : en faisant dévier ses codes vers des amours blasphématoires (la séduction d'une novice), homosexuelles ou déviantes (la masturbation), les voix masculines renouvellent et interrogent la lyrique amoureuse de façon ironique et facétieuse.

---

738 « Échos pétrarquiens dans la poésie de Louise Labé : la nouvelle Laure Lyonnaise et le paradigme poétique du *giovenile errore* », *ibid*., p. 195 : « En règle générale, le discours amoureux s'est organisé autour de modèles thématiques et formels établis depuis longtemps, en théorie comme en pratique, par la tradition essentiellement masculine de la *fin'amor*. Les publics masculin et féminin (lecteurs et lectrices) s'attendaient à ce que le poème mette en scène un Amant, que cet Amant parle à la première personne de sa situation amoureuse, et que ce soit une Dame qui incarne l'objet de son désir. D'une façon générale on peut même préciser que, s'il existe à l'époque une philosophie de l'amour qui plaît aux dames, un « *platonismo per le donne* », la poésie amoureuse, elle, se veut d'orientation résolument masculine. Autrement dit, l'horizon d'attente défini par les normes socio-culturelles dominantes conditionne d'avance le processus de perception, même s'il peut se laisser modifier par le caractère novateur de telle ou telle œuvre poétique particulière. » Pour François Rigolot, Louise Labé fait partie de ces poètes novateurs qui infléchissent « le processus de réception ». Nous y revenons au chapitre 6, cf. *infra*, p. 620 *et sq*.

739 Les « contr'amours », recueils de la tradition antérotique, renvoient cependant à deux expressions poétiques différentes comme le note François Rigolot : « Dans Antéros, la préposition grecque anti peut signifier « à la place de » (ce qui postule l'échange) ou « à l'égal de » (ce qui entraîne la similarité). De là la possibilité contradictoire de voir dans Antéros ce qui unit (l'amour partagé) ou ce qui oppose (l'amour perturbé). Pour les poètes du début du siècle, influencés par le renouveau évangélique, le « fol amour », fondé sur la beauté extérieure et le désir sensuel, doit s'effacer devant le « ferme amour », sentiment vertueux et qui émane du cœur. Eros fait place à Antéros, symbole de sincérité et d'authenticité. Pour les sonnetistes plus tardifs des « Contr'amours », en revanche, Antéros sera l'emblème de ce qui nie le « ferme amour » : véhicule de la rancœur, on l'identifie au désir égoïste de rabaisser et à la jouissance perverse d'humilier. » (*Poésie et Renaissance*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 208).

Ces poèmes, qui se signalent par leur marginalité thématique, poétique et éditoriale, font du plaisir social qu'est le service amoureux un enjeu poétique neuf, contrairement à la période précédente qui, tout en réinvestissant des schémas traditionnels et en les modulant, réfléchissait sur la posture de la femme par rapport à des enjeux moraux ou sociaux. La relecture pétrarquiste du schéma courtois vide celui-ci de son sens premier pour n'en garder que des motifs poétiques qui permettent de structurer une écriture plus sensuelle. La rigueur des débats, le poids de l'honneur, l'opposition entre hommes et femmes, amis et amies, ne semblent être à partir de 1550 que les moteurs d'une exploration poétique.

A. L'invitation érotique : une poétique du *hic et nunc* (Ronsard, Magny, Lasphrise, Cornu)

Contrairement aux textes de la période précédente, les voix masculines ne cherchent pas à entrer dans un débat, à argumenter en faveur de leur plaisir au nom d'un idéal social, moral ou métaphysique. Au lieu d'essayer de convaincre par la raison, ces voix cherchent plutôt à persuader par les affects, en promettant le plaisir et en invitant à la volupté. Il n'est plus tant question de dus et de promesses, que de fantasmes ou de souvenirs érotiques. Ronsard, Magny, Cornu et Papillon se placent ainsi dans la perspective ouverte par Marot dans quelques-unes de ses pièces[740], perspective qui n'avait pas été exploitée avant 1550[741] et qui trouve son apogée dans l'œuvre de Papillon de Lasphrise qui se présente comme celui qui « donne du plaisir à [la] femme jolye »[742].

La requête amoureuse, *topos* hérité de la tradition courtoise, puis reprise par Pétrarque dans son *Canzionere,* donnait lieu dans les textes de 1540 à des débats où la voix féminine, dans la continuité de *La Belle Dame sans mercy* refusait la plupart du temps de s'abandonner à son ami. Les pétrarquistes utilisent ce motif comme élément dans la progression de leur recueil en effaçant toute trace de polémique morale et surtout en

740 Voir « De celluy qui incite une jeune dame à faire amy » ou « A la jeune dame melancolique et solitaire » dans *L'Adolescence clémentine*. Les deux pièces prennent place dans un argumentaire facétieux, la première reposant sur la flatterie de la vanité féminine et la question du temps qui passe, la seconde sur le remède contre la douleur, deux types d'arguments qu'utilisent Ronsard, Magny et Papillon et sur lesquels nous reviendrons.

741 Nous avons vu comment une lecture allant en ce sens était possible dans deux pièces d'Héroët. Toutefois, les enjeux moraux de ces deux pièces, qui visaient à élaborer une amie parfaite, nous semblent éloignés de ceux à l'œuvre dans la présente analyse.

742 *Diverses poésies*, éd. Nerina Clerici Balmas, Genève, Droz, 1988, p. 62. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Diverses poésies*.

minimisant, voire supprimant, la question d'un devoir amoureux de la dame. Dans le cadre de la rhétorique amoureuse, il ne s'agit pas pour l'homme-poète d'évoquer un contentement dont lui seul jouirait, mais de faire entrevoir un plaisir partagé, en se plaçant dans une perspective antérotique du plaisir partagé avec la dame. La différence entre Ronsard, Magny, Lasphrise et Cornu réside dans la tension entre le désir exprimé par la requête et sa réalisation en plaisir : l'urgence du temps se superpose à celle du désir pour proposer une réciprocité non pas spirituelle mais charnelle. Cette réalisation peut cependant n'être que fantasmée et ne donner lieu dans les poèmes qu'à une volupté féminine qui reste inaccessible[743].

a. Le temps de la jouissance infinie : les odes de Magny et Ronsard

Si les textes que nous avons retenus ne sont pas les seuls à donner à lire des scènes érotiques, ils sont les plus signifiants du point de vue de l'expérience féminine, même si aucun de ces textes ne se consacre exclusivement à la caractérisation de la volupté de la dame. Les quatre pièces de notre corpus s'écartent par ailleurs de toute condamnation morale ou de toute volonté satirique et le plaisir évoqué est un plaisir positif, qui donne au service amoureux une dimension charnelle et sensuelle pour l'amant comme pour la dame.

Cécile Alduy a souligné la « fonction esthétique de diversité formelle[744] » des odes dans les recueils amoureux, ainsi que leur caractère singulier dont le contenu, plus libre et plus varié, se détache des préoccupations prétrarquistes et platoniciennes, pour proposer une poésie plus subversive et souvent érotique[745]. L'ode VII (livre II des *Odes*) de Ronsard[746] et trois odes de Magny (deux odes dédiées à Castianire, tirées des *Amours* publiés en 1553, et l'une des *Odes* parues en 1559) composent un corpus qui fait du *hic et nunc* érotique un

---

743 André Gendre a relevé que peu de poèmes donnent à lire la consommation charnelle dans les recueils amoureux de Ronsard. L'expression d'un plaisir pris par l'amie y est, dès lors, d'autant plus rare. Cf. *Ronsard. Poète de la conquête amoureuse*, Genève, Slatkine, 1998, p. 400-418. Christine Pigné a, quant à elle, analysé la volupté du poète comme relevant du songe onirique : l'union charnelle est ainsi majoritairement évoquée, dans la perspective du plaisir masculin, dans des représentations fantasmatiques. Cf. *De la fantaisie chez Ronsard*, Genève, Droz, 2009, p. 264-272.

744 *Politique des « Amours » : poétique et genèse d'un genre français nouveau, 1544-1560*, Genève, Droz, 2007, p. 285.

745 *Ibid*., p. 285-299.

746 Nous suivons l'agencement des recueils donné dans l'édition de Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simon dans La Pléiade en 1993, qui suit l'édition des *Œuvres* publiée en 1584.

moment suspendu et infini. Cécile Alduy a souligné que les odes de Magny dédiées à Castianire ont été retranchées des sonnets alors que la dédicace aurait dû les y inclure, car c'est une Castianire « aguicheuse et consentante[747] » qui se donne à lire. C'est la même image de l'amante qui est donnée dans l'ode XII des *Odes*, même si elle n'est pas dédiée à Castianire. L'ode de Ronsard appartient à cette même veine érotique peignant la dame aimée abandonnée et cueillant le plaisir. Le bonheur sensuel sublimé dans les sonnets par l'élévation spirituelle et poétique trouve une place saisissante dans ces odes antérotiques où la transcendance est délaissée au profit de la jouissance charnelle et où l'immortalité poétique fait place à la temporisation du désir des amants.

Les deux odes à Castianire suivent une progression qui va de la requête amoureuse à l'accomplissement du désir et s'appuient sur une parole masculine qui infléchit la conduite féminine. Dans l'ode VIII, jusqu'à la fin de la huitième strophe (v. 48), le poète s'inscrit dans une rhétorique de l'invitation et de la séduction. Dans un premier temps, le poète rappelle à la dame que c'est son attitude qui l'incite à faire sa requête, comme le montre l'anaphore de « Puis que » dans la protase que constituent les trois premières strophes et l'emploi de l'exclamative « Que tardes-tu » dans l'apodose de la quatrième strophe : le regard, la douceur, la parole de la dame, mais également la nuit – « ceste heure tant belle » – qui protège les amants, sont favorables à leurs ébats. Après avoir exposé le bon accueil fait par sa maîtresse, il utilise l'argument topique de la promesse faite par la dame :

> Pourquoy Mignarde t'esloignes
> Et ne soignes,
> Ta promesse entretenir ?[748]

Il passe ensuite en revue les caresses qu'elle aurait déjà dû lui prodiguer, s'appuyant sur un vocabulaire topique des textes érotiques, et notamment des *Folastries* de Ronsard[749] : ce langage gaillard est dominé par les diminutifs (*languette*, *doucette*, *bouchette*) et est mêlé au

---

[747] *Op. cit.*, p. 292. Cécile Alduy remarque toutefois avec justesse que cet abandon de la dame était évoqué dès le sonnet d'ouverture « Au Lecteur », signé de la main de Castianire, dans lequel elle se dit « vaincue » par le poète.

[748] *Les Amours*, dans *Œuvres poétiques I. Amours, Hymne, Gayetez,* éd. Françoise Charpentier, Daniel Ménager, François Rouget, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 147, v. 22-24. Nous simplifions désormais cette référence sous la forme *Les Amours*.

[749] Françoise Charpentier note que les « *Folastries*, parues anonymement en avril 1553, […] étaient déjà connues de la Brigade » (« Introduction », dans Olivier de Magny, *Les Amours*, p. 40).

langage métaphorique de la passion (*flammes*, *asservy*, *ravy*). Ces strophes, qui insistent dans leur syntaxe sur le dû de la dame par l'emploi du conditionnel, ont pour but, dans leur projection fantasmatique de susciter l'éveil sensuel de la dame. Elles sont relayées par l'invitation explicite du poète qui mêle érotisme et poésie :

> Vien donc d'une course viste,
> Vien subite,
> Près de ton heureux Magny,
> C'est icy que les Charites,
> Les merites,
> Et les Muses font leur ny.[750]

La rime *Charites* / *mérites*, ainsi que l'allusion aux Muses, rendent l'ébat amoureux ambivalent : il est à la fois le lieu du plaisir voluptueux et du plaisir poétique, la dame et le poète étant ainsi intimement mêlés, et l'idée d'un poème-lit qui serait un refuge s'esquisse. En effet, si une grande importance est donnée dans ces huit premières strophes au plaisir masculin en attente, dès la troisième strophe les amants apparaissent ensemble dans le plaisir. Le poète n'évince pas la dame de la jouissance, au contraire, il vise la réciprocité et l'union dans le plaisir. L'énonciation cependant change à partir de la neuvième strophe : il ne s'agit plus de projeter un fantasme, mais de le réaliser. Le présent, qui jusqu'alors servait l'adresse à la dame, permet de rendre compte de la simultanéité entre énonciation et énoncé et donne à lire l'abandon de la dame au fur et à mesure des vers. La vue vient marquer cette rupture :

> Ah, ah ! je te voy Déesse,
> La rudesse
> N'a plus en ton ame lieu,
> Par ta faveur liberalle,
> Je m'égalle
> Non en vain au plus grand Dieu.[751]

Le poète constate *de visu* l'effet que ses paroles ont eu sur la dame qui lui accorde ce qu'il désire. Les deux strophes suivantes invitent Castianire à se déshabiller et évoquent le plaisir qu'il prend à contempler son corps. Les trois dernières strophes développent ce que la troisième strophe avait annoncé, à savoir l'union des amants. Le *je* et le *tu* disparaissent pour

[750] *Les Amours*, p. 148, v. 37-42.
[751] *Ibid*., v. 49-54.

faire place au *nous* et l'invitation érotique est désormais adressée au couple qu'ils forment. Le premier mot qui inaugure ce changement est fort : « Folastrons », en tête de vers, annonce la tonalité finale et ce vers quoi tendait le début de l'ode, une célébration de la volupté comme force positive. Contrairement aux textes des années 1540, les amants ne s'opposent plus les uns aux autres, mais ils s'opposent ensemble aux lois humaines, défient les rumeurs et les médisances.

Plus à nous blasmer s'amusent,
Plus ilz usent,
De menasses contre nous,
Plus nous devons, ma folastre,
Nous esbatre,
Renforçans noz jeux si doulx.

Redressons les escarmouches,
De noz bouches,
De noz bras et de noz yeux,
En baisers, en acolades,
En œillades,
Mutinez à qui mieux mieux.

La fin de guerre si douce
Ne repousse
De nous le contantement,
Ains de ses douceurs arrache
Ce qui fache
Noz cueurs plus amerement.[752]

Magny joue sur le *topos* du combat amoureux que se livrent traditionnellement les amants. Il est ici double, ou plutôt mis en abyme : le combat érotique permet de résister aux médisants. Chaque geste amoureux est une attaque, une « escarmouche », et le participe passé final, « mutinez », joue sur le double registre de l'érotisme et de la bataille. Prendre du plaisir est une forme de rébellion, la jouissance est une arme, les gestes érotiques un signe de révolte

[752] *Ibid*., p. 149-150, v. 73-90.

audacieuse contre les blâmes. Le véritable enjeu argumentatif du poème réside dans cette coalition dans le plaisir : le lit est un espace protégé où se réalise la victoire de la volupté, tout comme le poème qui prolonge, après la guerre érotique, le contentement des amants.

Le plaisir comme moyen de vaincre un ennemi est un motif récurrent dans les pièces pétrarquistes qui évoquent le plaisir féminin. Si dans l'ode VIII, les ennemis sont les médisants, dans l'ode XIV, il s'agit de la douleur, que seule la volupté peut vaincre, comme dans le poème d'Héroët. Contrairement à celui-ci, Magny ne s'embarrasse pas de la question de l'honneur : son intention n'est pas d'ériger un nouveau type d'honnêteté auquel pourrait prétendre la dame et qui permettrait au poète de satisfaire ses désirs, mais plutôt de présenter la volupté comme refuge hédoniste :

> Chasse au loing
> Et le soing,
> Et la destresse mutine,
> Qui te suyt,
> Et te nuyt,
> Et te pallit, et chagrine.
>
> Trop à temps
> Ton printemps,
> Tes doux ans, et ta jeunesse,
> Passeront,
> Et seront
> Talonnez de la vieillesse.[753]

L'argumentation est bien différente du poème d'Héroët. Alors que celui-ci proposait une accoutumance progressive à la volupté comme il faut le faire avec la douleur, Magny ordonne de rejeter la douleur au loin en se consacrant à la volupté. S'il y avait un lien d'équivalence entre douleur et volupté chez Héroët, c'est un lien de priorité qui est établi dans cette ode : il faut jouir tant que la vie nous le permet. Ainsi, au « Chasse » du vers 49 fait écho le « Vien » du vers 67, puis, comme dans l'ode VIII, le « Folastrons » du vers 121. On retrouve la même progression poétique, renforcée cependant par une structure en chiasme entre les cinq premières et les cinq dernières strophes. Dans les cinq premières, le poète

[753] *Ibid*., p. 170, v. 49-60.

constate la douleur de sa maîtresse par sa pâleur et ses yeux sans éclat : le *je* fait, dans un premier temps, face au *tu*. Dans les cinq dernières strophes, c'est l'union des amants, signifiée par le *nous*, qui permet de vaincre la douleur première, en redonnant vie aux parties du corps qui au début en étaient privées. C'est le plaisir qui permet cette victoire, plaisir évoqué par le baiser puis par des métaphores de la passion amoureuse, comme dans l'ode VIII. Cette structure en chiasme renforce l'idée d'un poème clos, d'un espace protégé, lieu de tous les possibles :

> Enlassez,
> Embrassez,
> Nous domterons la mort noire,
> Et ce dueil
> Au cercueil
> Envoyrons à nostre gloire.[754]

Si l'on poursuit l'idée du refuge érotique se mêlant au refuge poétique suggérée dans l'ode VIII, cette strophe révèle la puissance des amants et du poème. L'image de l'enlacement qui permet de triompher de la mort – l'idée de départ, le temps et la perte de la beauté, ayant ici atteint un stade métaphysique supérieur – mêle le poète et sa maîtresse, tout comme le poème vient mêler le chant de l'un à la beauté de l'autre. Magny magnifiant Castianire et chantant leurs plaisirs s'inscrit dans l'immortalité.

L'ode VII (livre II) de Ronsard et l'ode « Sur ce mesme propos » des *Odes* de Magny sont très proches dans leur évocation du plaisir réciproque. Dans les deux poèmes, le poète ne projette pas un fantasme, mais fait part au contraire d'un plaisir coutumier. Il ne s'agit plus de gagner la confiance de la dame, mais de rendre compte de leurs ébats. Les deux odes s'ouvrent sur l'amant passif goûtant le plaisir des baisers de son amie, mais très vite les poèmes s'attachent à la réciprocité des caresses du couple :

> Puis mettant la bouche sienne
> Tout à plat dessus la mienne,
> Me mord et je la remors :
> Je luy darde elle me darde
> Sa languette fretillarde,

[754] *Ibid*., p. 172, v. 115-120.

Puis en ses bras je m'endors.[755] (Ronsard)

Puis quand nostre amour embrasée
Est si doucement apaisée,
Adonc pour refolastrer mieux
Je baise et rebaise ses yeux,
Je baise sa bouche vermeille,
Sa gorge à l'ivoire pareille,
Et sur la poitrine de laict
Ce petit tetin rondelet.[756] (Magny)

Le motif du baiser[757] est le plus fréquemment utilisé pour rendre compte des échanges érotiques et du plaisir pris par les amants, mais il est évoqué le plus souvent du point de vue de l'homme, soit en tant que receveur et dans une perspective néoplatonicienne (Ronsard), soit en tant que donneur et dans des implications purement charnelles (Magny). Le plaisir de la dame, lui, n'est que suggéré dans l'effet de réciprocité. Au-delà de ce passage sur l'échange de baisers, dire la volupté féminine apparaît problématique. Elle n'est ainsi évoquée dans l'ode de Ronsard que grâce à la dynamique de l'échange et aux manifestations de plaisir perçues par l'homme (« je sens », « je la voy »). La pâmoison de l'amie dans la troisième strophe est le seul véritable signe d'un plaisir pris par la femme :

Ô Dieux que j'ay de plaisir
Quand je sens mon col saisir
De ses bras en mainte sorte :
Sur moy se laissant courber,
D'yeux clos je la voy tomber
Sur mon sein à demi-morte ![758]

---

[755] *Les Odes* dans *Œuvres complètes*, I, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, 1993, p. 692, v. 19-24. Nous simplifions désormais cette référence sous la forme *Les Odes*.

[756] *Les Odes* dans *Œuvres poétiques II. Les Souspirs. Les Odes. Les sonnets. Pièces diverses*, éd. François Rouget et M.-D. Legrand, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 414, v. 35-42. Nous simplifions désormais cette référence sous la forme *Les Odes*.

[757] Sur le motif du baiser dans la poésie amoureuse et érotique, cf. David Dorais, *Le corps érotique dans la poésie française du XVI^e siècle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008, p. 172-187 ; François Rigolot, *Louise Labé Lyonnaise ou La Renaissance au féminin*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 218-223.

[758] Ronsard, *Les Odes*, Livre II, p. 692, v. 13-18.

Cette pâmoison n'est pourtant le résultat d'aucune action de l'amant, d'aucune caresse. Paradoxalement, elle semble venir des baisers que donne la dame elle-même à son amant et, dans l'ensemble de l'ode, la maîtresse paraît jouir uniquement de ses propres initiatives. L'amant est en effet passif : c'est lui qu'on embrasse, qui prend plaisir au plaisir de l'autre. Et si la réciprocité est bien présente dans l'échange de baisers, elle représente finalement peu de choses face à tout ce que fait la dame. La fin de l'ode accentue cette défaillance de l'homme en même temps qu'elle la corrige :

> Helas ! mais tempere un peu
> Les biens dont je suis repeu,
> Tempere un peu ma liesse :
> Dieu je serois immortel,
> Et je ne veux estre tel,
> Si tu n'es aussi Deesse.[759]

Les délicieux baisers de la dame conduisent le poète à côtoyer les dieux et à s'approcher de l'orgasme, qu'il tente cependant de retarder, car c'est une immortalité divine à laquelle il ne veut pas accéder sans sa maîtresse : il est donc nécessaire qu'à son tour, elle reçoive autant de plaisir que lui et le poème s'achève, laissant en suspens la montée du plaisir féminin.

L'ode de Magny, tout en reposant également sur le principe de réciprocité, se révèle plus riche que celle de Ronsard. Les ébats amoureux y apparaissent comme des jeux infinis où le seul terme n'est pas l'orgasme – qu'il soit différé ou non, simultané ou non – mais le jour. Le cadre spatial et temporel est en effet précisément défini, puisque les ébats ont lieu dans un lit, la nuit. Sur quatre-vingt-six vers, Magny développe ces jeux nocturnes, montrant comment le poète et sa maîtresse mettent à profit cette temporalité à la fois étendue et restreinte. Comme chez Ronsard, ce sont les initiatives de la dame qui ouvrent l'ode par un baiser, signe, pour le poète, du début des assauts amoureux et de la dynamique érotique : sentir le baiser de sa maîtresse pousse l'amant à commencer ses caresses, comme le montre le lien de causalité entre la conjonction *quand*, qui ouvre la première strophe, et l'adverbe *alors*, qui ouvre la deuxième. Plus que la réciprocité, c'est l'alternance qui guide le plaisir érotique dans cette ode. Le jeu autour du feu dans les premières strophes le souligne parfaitement :

[759] *Ibid*., p. 693, v. 37-42.

Quand je sens dedans un lict mol
Ma mignonne pendre à mon col,
Et de sa langue et de sa bouche
D'un feu qui jusqu'au cuer me touche,
Dedans ma poytrine enflammer,
Mille appetitz du jeu d'aymer,
Alors fretillant je me glisse
Dessus l'albastre de sa cuysse,
Et folastrant en mille tours
J'estein ce nouveau feu d'amours.[760]

Feu, *enflammer*, *esteins*, *nouveau feu* : la métaphore topique de la passion érotique se déploie sur les dix vers et commence par une transmission de ce feu, par le baiser de la dame, transmission qui se fait échange, puisque la métaphore se poursuit ensuite, les amants attisant et éteignant tour à tour par leurs baisers leur flamme, dans une réciprocité parfaite, comme le souligne le parallélisme dans le passage suivant :

Mais si par fois elle se pasme
Du plaisir qu'elle a dans mon ame,
Et que je tienne souz les draps
Son corps mourant entre mes bras,
Lors, d'une douce mignardise,
Dedans sa poytrine j'atise
Je ne sçay quel feu, qui la faict
Revivre en son aise parfaict.
Aussi quand mourant je me treuve
Par le grand plaisir que j'espreuve,
Et qu'elle tient dessouz les draps
Mon corps mourant entre ses bras,
Lors d'une mignardise douce
Dedans ma poitrine elle pousse
Je ne sçay quel feu, qui me faict
Revivre en mon aise parfaict.[761]

760 *Les Odes*, p. 413-414, v. 1-10.
761 *Ibid*., p. 414, v. 11-26.

Les huit premiers vers sont consacrés au plaisir féminin et les huit suivants évoquent le plaisir de l'amant, dans une structure rigoureusement parallèle. La métaphore du feu sert l'idée de mort et de résurrection des amants et, contrairement à l'ode de Ronsard, l'idée de plaisir pour la maîtresse est parfaitement explicite et est renforcée par le parallélisme avec le plaisir de l'amant. Le passage qui suit vient synthétiser cette réciprocité sensuelle et spirituelle :

> Alors que son ame transie,
> Alors que la mienne saisie
> D'un plaisir si grand et si doux
> S'en vollent ce semble de nous.[762]

Si la mort ici peut s'apparenter à l'orgasme, il n'en demeure pas moins qu'elle ne signe pas la fin des ébats, comme chez Papillon, bien au contraire. Elle indique seulement la fin d'un type de jeu, celui des baisers. Les ébats recommencent en effet après cette double première « aise » parfaite, mais faisant place à d'autres jeux. Si au début la maîtresse donnait des baisers alors que le poète se couchait contre elle « folastrant en mille tours », c'est ensuite le poète qui se charge des baisers et la maîtresse qui déclenche d'autres plaisirs :

> Tandis la petite folastre,
> De sa petite main d'albastre
> Me pinse le flanc doucement,
> Me chatouille mignardement,
> Et pour mignardement s'esbastre
> Se prend doucement à me batre
> Or' doucement se courroussant,
> Ores doucement repoussant
> Ma folle main, quand moins modeste
> Je tastonne et pinse le reste.[763]

Dans ce nouveau jeu, il ne s'agit plus de la transmission du feu, mais de la transmission de la caresse : les chatouillements, les pincements de la dame sont repris et modulés par l'amant qui explore le « reste » du corps. L'érotisme des jeux avance donc par degrés et, dans cette progression, il est attendu que la maîtresse doit résister à l'audace de l'amant, comme le

[762] *Ibid*., v. 31-34.
[763] *Ibid*., p. 414-415, v. 43-52.

marque la rime *courroussant/repoussant*. Ce refus fait cependant partie du jeu : la répétition par trois fois de l'adverbe *doucement* vient en effet réévaluer la volonté réelle de la dame dans sa résistance. Ces feintes, ces esquives amoureuses constituent, comme l'a montré David Dorais, un élément essentiel de l'art érotique de la Renaissance[764]. L'initiative des caresses revenant à la maîtresse, alors même qu'elle feint le refus, révèle le plaisir qu'elle y prend. Comme le met en évidence le vers 47, par sa tournure pronominale et le complément circonstanciel de but, la dame initie ses gestes dans l'intention d'y trouver un contentement. L'évocation du plaisir féminin dans l'ensemble de l'ode est riche et complexe : Magny le nomme (« plaisir », « aise »), le décrit (la pâmoison) et en observe les mécanismes complexes (les prises d'initiative, la multiplication des jeux, la résistance feinte) pour le confondre finalement avec le plaisir masculin, dans une jouissance universelle qui ne demande qu'à être répétée :

> Et lors je m'endors en la sorte
> Jusqu'à tant que l'un d'entre nous,
> Sortant de ce sommeil si doux,
> Follastre, le premier resveille
> L'autre qui doucement sommeille :
> Puis bien heureusement contens,
> Nous renforceons noz passetemps,
> Jusqu'à tant que le jour nous presse
> De finir si douce allegresse,
> Et sortant de ce mol sejour
> Aller aux affaires du jour.[765]

Les amants apparaissent ici interchangeables, ils ne sont plus sexués, il n'y a plus d'ordre identifiable dans la prise d'initiative ou le plaisir reçu, ce qui accentue la réciprocité affichée de l'ode. Les amants sont pris dans une même confusion érotique, la même volonté folâtre de s'ébattre et de profiter des derniers instants avant le lever du jour. Comme dans les deux odes à Castianire, le lit et la nuit sont des refuges pour les amants, coupés du monde et qui n'ont de relation sociale que par leurs ébats. La mollesse qui ouvre et ferme l'ode dans un emploi

[764] *Op. cit.*, p. 210-216.
[765] *Les Odes*, p. 415, v. 76-86.

sylleptique (« lict mol », « mol sejour ») fait de cette nuit, et de cette ode, une parenthèse voluptueuse.

b. Gaillardises de Lasphrise : le mot et la chose

Les Premières œuvres poétiques du Capitaine de Lasphrise comprennent trois recueils de plus d'une centaine de pièces (*Les Amours de Théophile*, *L'Amour passionnée de Noémie*, *Diverses poésies*), un recueil plus bref d'énigmes, de longs poèmes érotiques et satiriques, une tragi-comédie et des poèmes d'inspiration plus religieuse, composés à la fin de sa vie. Au total, plus de 20 000 vers. Ces *Premières œuvres* sont le reflet d'une production poétique qui s'étend sur une vingtaine d'années et qui est marquée par les expériences personnelles de l'auteur (amoureuses, sociales, poétiques, amicales, militaires, familiales) : cette dimension biographique de l'œuvre est d'ailleurs ce qui a constitué le cœur des travaux de Nerina Clerici Balmas[766]. Si la première publication de l'œuvre a lieu en 1597, la rédaction des différents recueils qui le composent s'échelonne entre 1550 et les années 1590, alors que Lasphrise vit retiré sur ses terres avec sa fille.

Margo Manuella Callaghan dans son édition de *Théophile* et de *Noémie*, et à sa suite Nerina Clerici Balmas dans sa thèse, ont bien mis en évidence les fictions amoureuses que constituaient *Les Amours de Théophile* et *L'Amour passionnée de Noémie*. Chacun des deux recueils retrace en effet l'amour d'un amant pour une femme différente, Renée Le Poulchre, appelée Théophile, et Polyxène Papillon, une cousine éloignée du poète qui devient dans son œuvre Noémie. De l'*inammoramento* à la séparation, le poète retrace ainsi l'évolution de sa relation avec l'une puis avec l'autre : l'agencement de chaque recueil est primordial puisqu'il permet au lecteur de suivre cette évolution. Chacun de ces recueils est placé sous la tutelle d'une figure féminine, explicite pour les deux premiers recueils – de la même manière qu'est explicite le genre des « Amours » dans lequel ces deux recueils s'inscrivent – plus implicite pour le dernier, Euryphile, « celle qui aime largement ». Cette troisième figure féminine est

[766] Nerina Clerici-Balmas, *Un poète du XVIe siècle : Marc Papillon de Lasphrise*, Milan, Cisalpino-Goliardica, 1983. Sur Lasphrise et son œuvre, voir également Gérard Delaisement, *Papillon de Lasphrise, poète de Touraine*, Chambray-lès-Tours, France, CLD, 1990. ; Rose Russell Gene, *A study of the erotic and satirical poetry of Marc Papillon capitaine de Lasphrise*, PhD, University of Kentucky, 1973 ; Jean Paul Barbier, *Ma bibliothèque poétique. Quatrième partie, Contemporains et successeurs de Ronsard. Tome III, De La Gessée à Malherbe.*, Genève, Droz, 2002 ; Michel Jeanneret, *Éros rebelle : littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Éd. du Seuil, 2003, p. 59-61.

présente uniquement dans le sonnet d'ouverture des *Diverses poésies* mais de façon significative, puisqu'elle y est opposée à Théophile et Noémie. Aux deux femmes honnêtes, aimées et respectées, même quand elles se sont abandonnées, succède une figure féminine emblématique de l'inconstance proverbiale de son sexe, qui s'incarne dans une multiplicité de femmes et qui annonce le tournant misogyne de l'œuvre de Papillon[767]. Quelques pièces des *Diverses poésies* participent cependant de l'érotisme joyeux et sans culpabilité de Noémie : ce sont ces poèmes qui nous permettront d'envisager la question de l'inventivité érotique de Lasphrise dans l'attention portée à la volupté féminine.

Contrairement aux recueils de Ronsard et de Magny, l'œuvre de Papillon est riche en évocations de la volupté féminine et l'agencement des pièces de *L'Amour passionnée de Noémie* les favorise en ce qu'il repose sur une fiction amoureuse qui suit le service d'amour du poète envers Noémie, de ses requêtes à la séparation des amants, en passant par l'abandon de la dame, leurs ébats, les craintes de la dame et les rumeurs. Les pièces à propos de la volupté féminine se concentrent ainsi dans le cycle central de cette fiction poétique et il faut y ajouter quelques pièces extraites des *Diverses poésies* dont le sujet principal est la Cour[768]. L'éventail des représentations de la volupté féminine dans le cadre du service amoureux est donc plus vaste que chez Ronsard et Magny et cette ampleur permet à Papillon d'en donner plusieurs variations, et de faire de l'idée d'inventivité, de renouveau, le motif même de son érotisme poétique.

L'intérêt de Lasphrise pour la volupté féminité se manifeste dans les espaces qu'il lui ménage au cœur du plaisir masculin. L'emploi du *nous* est ainsi moins systématique que chez Magny ou Ronsard, privilégiant ainsi un dialogue érotique qui donne à voir l'amant comme l'amie dans leur jouissance propre. La parole féminine absente est ainsi dans le sonnet LXV de *L'Amour passionnée de Noémie* un moyen de souligner le plaisir pris par la dame :

> Au Ciel de voz beautez l'amour me déifie ;
> Presse-moy, serre-moy, tiens-moy, joinct-moy mon cœur :
> Car desja je sens une douce liqueur,

[767] Cf. *infra*, chapitre 4, p. 400 *et sq*.

[768] En dépit des promesses de volupté présentes dans *Les Amours de Théophile*, nous n'avons pas retenu ce recueil pour notre analyse car il répond à une logique poétique différente, celui du renversement de la distinction conventionnelle entre plaisirs mondains et plaisirs divins. L'étude de ce texte fera toutefois l'objet de recherches ultérieures de notre part.

Qui donne ensemblement et la mort et la vie.

Sois plus prompte au combat, je trespasse d'envie,
Je ne veux amortir ta prochaine chaleur ;
Là donc, d'un bonds mignon incite ton ardeur,
Et d'un bransle poupin plein de douce furie.

Tousjours je temporise en un si beau desir,
Pour rendre plus parfait un si plaisant plaisir,
Et pour le faire aussi de plus longue duree.

Mais l'aise toutesfois me transporte beaucoup,
Je n'en puis plus, follastre, hò ! Je meurs à ce coup.
Vous l'avez trouvé bon, ma petite sucree.[769]

Le poème repose sur la montée du désir et la jouissance finale de l'amant. On retrouve les mêmes éléments que chez Ronsard à propos du plaisir masculin : la divinisation par le plaisir, l'image de la mort pour l'orgasme et la nécessité de temporiser le plaisir, mais cette fois « [p]our rendre plus parfaict un si plaisant plaisir ». Toutefois, comme dans l'ode ronsardienne, le dernier vers ouvre le champ au plaisir féminin qui se révèle de façon inattendue. Il vient en effet renverser toute la progression qui visait à décrire uniquement le plaisir de l'homme. Le dernier vers déjoue l'attente d'une formulation de l'orgasme masculin, pour en donner une de l'orgasme féminin : le pronom « l' » est ainsi ambigu puisqu'il peut tout aussi bien renvoyer à « ce coup », à la rime du vers précédent, comme ne pas avoir de référent explicite et désigner implicitement, comme c'est souvent le cas, le coït. Cette ambiguïté finale renforce l'audace de Papillon qui, sous couvert de livrer un poème conventionnellement focalisé sur le plaisir de l'homme, révèle une attention portée à la volupté féminine.

L'originalité de Lasphrise dans ses évocations des jeux érotiques réside dans la part de nouveauté et d'inventivité qu'il revendique, aussi bien dans les jeux proposés que dans le langage poétique. Comme chez Ronsard et Magny, c'est la réciprocité des jeux entre les

[769] *L'Amour passionnée de Noémie*, dans *Les Amours de Théophile. L'Amour passionnée de Noémie*, éd. Margo Manuella Callaghan, Genève, Droz, 1979, p. 378. Nous simplifions désormais les renvois à l'édition de ce recueil sous la forme *Noémie*.

amants qui permet de saisir le plaisir pris par la dame, et Papillon va plus loin que Magny dans la multiplicité de ces jeux et notamment dans leur cadre spatio-temporel. La Chanson XIV dans *Noémie* ouvre ainsi de nouvelles perspectives érotiques pour le couple d'amants, puisque le poète rompt avec l'espace clos de la chambre nocturne. Le poème semble ainsi commencer très exactement au moment où l'ode de Magny s'arrêtait :

> Mais las ! Quel plaisir est-ce
> D'approcher au matin
> Sa gentille maîtresse.[770]

Le jour n'est pas le signe de la fin des ébats et du retour à la vie sociale et affairée, il est au contraire une nouvelle possibilité pour les amants qui, loin de profiter de leur lit, explorent également un nouvel espace pour leurs jeux : le bois. Si c'est le plaisir de l'homme qui est principalement évoqué, la fin de cette chanson, tout comme le faisait l'ode de Magny, formule un plaisir universel dans lequel ami et maîtresse se confondent :

> Là là on se baisotte
> Bien mieux que sus un lict,
> On void l'amour qui flotte,
> L'on babille, l'on rid,
> On se mire en la veuë
> Donnant à l'impourvuë.[771]

Si jusque là les deux protagonistes étaient évoqués sous les dénominations de « la dame » et « l'amant », l'emploi du pronom *on* vient les unir dans une seule et même entité où le plaisir de l'un est égal au plaisir de l'autre et s'épanouit dans un contexte non-conventionnel, ce que souligne le comparatif du vers 26. Le lit n'est pas présenté ici comme le seul refuge possible à la volupté des amants : au contraire, il s'agit de donner une part importante à la nouveauté et, comme le souligne le dernier mot à la rime, à l'imprévu. Le plaisir érotique chez Papillon est une surprise, une découverte, qui ne semble valoir que pour son inventivité. Ainsi, le sonnet CXXXVIII, toujours dans *Noémie*, donne à lire une nouvelle situation pour la sensualité des amants, la vie sociale :

> Tu es un fat, VULCAIN, de penser m'empescher
> De courtiser Cyprine, ains m'amie aggreable,

[770] *Ibid.*, p. 408, v. 7-9.
[771] *Ibid*., p. 409, v. 25-30.

Ni pour les yeux d'Argus à l'amant redoutable,
Nous ne laissons, discrets, de nous emmouracher.

Nos tours sont inconnus quand je la veux toucher,
J'approche ceux qui sont pres sa beauté aimable,
Ores j'estreincts sa main, et ore assis à table
Je marche sur son pied qui m'a tant faict marcher.

Sans nous envisager en passant je la pousse,
D'un frayement de lèvre, et d'une œillade douce
Nous entremignottons, et follastrant ainsi

J'invente quelque conte où se dépeint nostre aise,
(Qu'autre ne comprend point), chantant de mesme aussi,
Puis on joüe à des jeux où chacun s'entrebaise.[772]

Le poète se place dans le rôle de l'amant dans une relation adultère, typique de l'amour courtois, en endossant le rôle de Mars, dans l'allusion à Vulcain et Cyprine, et de Zeus dans celle à Argos. La situation repose donc sur le danger d'être découvert, pour lui comme pour sa maîtresse, mais le plaisir des amants consiste à redoubler d'inventivité pour se témoigner leur amour sans être démasqués. Si la majorité des actions sont menées par l'amant (v. 6-10 et 11), le *nous* montre bien que la dame participe également à ce jeu : « nous emmouracher », « nos tours », « nous entremignottons », « follastrant ». L'amant est celui qui crée la nouveauté, notamment dans la mise en fiction de leurs amours, qui contient la description du plaisir féminin que les poèmes ne font qu'approcher grâce à la réciprocité, mais qu'ils ne définissent jamais : « J'invente quelque conte où ce dépeint nostre aise ». Cette évocation fictionnelle doit être cependant elle aussi, par nécessaire discrétion, floue et ne peut s'énoncer clairement. Ce sonnet semble cependant rester discret sur la volupté féminine pour pouvoir adhérer aux propos énoncés et non par difficulté pour le poète à l'évoquer. Le sonnet LXXXVIII est plus explicite :

Cà, je veulx fourniller en ton joly fourneau
Car j'ay de quoy esteindre et allumer la flame ;

[772] *Ibid*., p. 460.

Je vous veux chatouiller jusqu'au profond de l'ame,
Et vous faire mourir avec un bon morceau.

Ma petonne, inventons un passe-temps nouveau,
Le chantre ne vaut rien qui ne dit qu'une game ;
Faictes donc le seigneur et je feray la dame,
Serrez, poussez, entrez, et retirez tout beau.

Je remu'ray à bons d'une vistesse ardente,
Nos pieds entrelacez, nostre bouche baisante,
La langue fretillarde ira s'entremouillant.

Jouons assis, debout, à costé, par derrière
(Non à l'Italienne) et tousjours babillant.
« Ceste diversité est plaisante à Cythere[773].

Le poète est toujours celui qui prend les initiatives et qui dirige les ébats, mais ses caresses au début du sonnet ne sont pas faites pour son propre plaisir ; c'est la jouissance de sa maîtresse qu'il vise, jouissance évoquée sur le mode conventionnel de la mort, comme il le fait également dans le sonnet LXX :

Hà Dieu ! Que j'ay de bien, quand j'entends qu'elle dict
D'une soufflante voix : mon mignon, je suis morte.[774]

Dans ce sonnet, où le dernier vers fait écho au premier vers du sonnet LXXXVIII – « Maniant l'honneur blond de son petit tonnault » – chaque caresse érotique prodiguée à la dame est une source de « bien » pour l'amant, y compris le plaisir que reçoit son amie. Le sonnet LXXXVIII va plus loin que les chatouillements, les pincements et autres baisers traditionnels des ébats amoureux. L'ambition affichée par le poète aux vers 3 et 4 de faire jouir sa maîtresse doit s'accompagner d'une inventivité érotique, ce que viennent souligner les deux vers suivants. L'art érotique de Papillon est un art de la variation. Si dans ces innovations, l'amante est conviée, comme le souligne le *nous*, il est cependant question de la valeur de l'amant sous l'*ethos* du chantre. Le vers 6 n'est pas uniquement une métaphore

[773] *Ibid*., p. 403.
[774] *Ibid*., p. 383, v. 7-8.

musicale pour désigner les variations de l'art érotique. En choisissant un *ethos* proche de celui du poète, et donc de l'amant, Papillon insiste sur la qualité de celui qui s'est promis, dans les premiers vers, de satisfaire sa dame. Mais de façon facétieuse, alors que le lecteur attend une preuve de virilité érotique du poète, celui-ci déjoue ses intentions en proposant à la dame d'inverser leurs rôles dans les ébats : « Faictes-donc le seigneur et je feray la dame ». La nouveauté ici est subversive, mais elle s'impose toutefois des limites de décence, car en dépit de la multiplicité des positions, le poète se refuse à la sodomie – « (Non à l'Italienne) ». Ce refus est cependant ambigu, puisque les rôles ont été inversés.

Cette inversion des rôles, si elle permet la « diversité », est également source de confusion des amants qui ne forment plus qu'un : ils n'ont plus qu'une bouche et qu'une langue. Cette même langue, qui « frétillarde ira s'entremouillant », est cependant le signe d'un langage commun aux amants, un langage qu'eux seuls peuvent comprendre et qui fait partie de l'inventivité ludique et érotique. Ainsi dans le sonnet LXII, les jeux voluptueux sont entrecoupés de paroles amoureuses dont le sens n'est connu que par le poète et sa dame :

> Tantost nous disons haut des propos inconnus,
> Si ce n'est à nous deux chers enfants de Venus.[775]

L'importance du babil amoureux pendant les ébats était déjà présent chez Magny dans l'ode « Sur ce mesme propos » :

> Et de sa parole atrayante,
> Et de sa langue begueyante,
> Retive à ces plaisans combatz,
> Me paist de mille autres appastz,
> […].[776]

Chez Magny, seule la maîtresse usait de la puissance érotique de la parole pour le plaisir de son amant. Chez Papillon, le langage est partagé par l'amant et sa dame et cet échange constitue une autre source de contentement, notamment parce qu'il n'est compris que d'eux seuls. Ce langage du plaisir n'est pas uniquement présent comme jeu à l'intérieur des saynètes érotiques : il vient également soutenir une visée ludique et facétieuse de la poésie de

[775] *Ibid*., p. 375, v. 12-13.
[776] *Les Odes*, p. 415, v. 59-61.

Papillon, qui trouve, dans le plaisir sexuel, la meilleure façon de l'exploiter. Le deuxième sonnet de *L'Amour passionnée de Noémie* est en cela tout à fait programmatique. Il est la deuxième adresse aux dames du recueil, la première leur demandant de ne pas blâmer Noémie de s'être abandonnée à la passion amoureuse. Après avoir plaidé en faveur de Noémie, il souhaite déculpabiliser les dames dans leur lecture du recueil et de ses évocations gaillardes :

> Vous, DAMES, n'ayez honte en racontant icy,
> Des joyeux coups d'amour, aux delices eleuës,
> On vous fist en son jeu si belles reconneües ;
> « Pauvre qui se mesprise et se plaict au soucy.
>
> LIVIE n'eust vergongne (ains fist prendre à mercy)
> Des hommes nuds, disant qu'ils semblent aux statues,
> Et que femmes d'honneur n'en abbaissent leur veües ;
> Voyent-elles pas bien l'anatomie aussy ?
>
> Et la parolle encor (je dy la naturelle)
> « Bien dicte ne put point dont Joubert, d'humeur belle,
> Offre à la Royne un livre animé de Paeon
>
> Où il descouvre à plein des secrets de Nature
> En nommant les vrais noms de nostre geniture ;
> Encore honnestement déguisay-je leur nom[777].

Papillon demande aux dames ne pas avoir honte du plaisir qu'elles ont pu prendre avec leurs amants. Le poète, dès ce sonnet d'ouverture, se fait le chantre de la volupté féminine, mais c'est bien sur le langage que repose l'essentiel de son entreprise. Les deux références sur lesquelles Papillon s'appuie pour prouver l'honnêteté de son propos sont extraites des *Erreurs populaires* de Laurent Joubert, dont la première édition est parue en 1578. L'exemple de Livie est en effet une anecdote que rapporte Joubert dans sa dédicace à Marguerite de Valois, pour louer l'honnêteté de son entreprise :

[777] *Noémie*, p. 280. Ce sonnet est absent de l'édition de 1597 et a été ajouté en 1599.

> […] me souvenant aussi de ce que raconte Dion de la tres-vertueuse Princesse Livie Romaine, femme de l'empereur Auguste, laquelle sauva la vie à des hommes qu'on alloit mettre à mort, parce qu'ils s'estoient rencontrez devant elle tous nuds, disant que pour le regard des femmes pudiques, ceux-là ne differoient en rien des statues : j'ay estimé muny de telles raisons, comme bons defensifs, que la poison des mesdisans ne me peut nuire en cest endroit.[778]

Aux attaques des médisants, Joubert choisit d'opposer une femme vertueuse, en précisant que c'est le regard qui rend la chose vue – et donc lue – impudique ou non. En prenant la dédicataire et l'*exemplum* de Joubert comme garants de pudeur, Papillon suit la même démarche que le médecin, tout en se montrant plus facétieux[779]. Il oppose en effet aux « vrais noms » utilisés par Joubert des noms honnêtement déguisés dans son recueil, mais l'intention de Papillon est double : il invite les dames à prendre du plaisir en éloignant leur honte première, tout en plaçant au cœur de son entreprise poétique et érotique le jeu avec le langage. La chanson VII des *Diverses poésies* met en évidence l'intention et la mise en pratique de l'inventivité dans le cadre du plaisir féminin :

> A la Cour une humble Dame
> Admirant mon doux escrit
> Me dist : Que je sois ton ame
> Et tu seras mon esprit.
> Je veux paroistre alliée
> Avec toy de mesme nom,
> Pour estre mieux publiée
> D'un honorable renom.
> Puis qu'humain vient du nom d'homme,
> Comme humains (luy dy-je alors)
> Cherchons des noms qu'on renomme
> Plus delicieux au corps.
> Nous trouvasmes l'alliance
> Sur un lict incontinent,
> Elle fut ma contenance,
> Et je fus son Con tenant.[780]

---

[778] *Erreurs populaires, et propos vulgaires, touchant la medecine et le regime de santé*, Paris, Claude Micard, 1587, p. 9. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Erreurs 1587*.

[779] Pour une analyse de ce motif chez Joubert, cf. *infra*, chapitre 5, p. 506-515.

[780] *Diverses poésies*, éd. Nerina Clerici Balmas, Genève, Droz, 1988, p. 127. Nous simplifions désormais cette référence sous la forme *Diverses poésies*.

La progression du service amoureux qui commence par l'amour pour s'achever par la mise en écrit de l'amour est ici renversée par le désir d'une dame qui souhaite être louée. Ce qui l'attire vers le poète, ce n'est pas l'amour mais la renommée. Considérant cette rupture dans l'hommage traditionnel, le poète réinterprète la demande en jouant sur les mots. Le plaisir qu'il se propose de donner à la dame n'est pas le plaisir spirituel de l'union des âmes dans la gloire poétique, mais celui de la volupté. L'alliance proposée se veut créative – « cherchons », « renomme » – mais elle n'est que charnelle. Les rimes des deux derniers vers reprennent l'idée d'un renversement : la contenance est la femme, qui selon ses désirs sert de muse au poète, elle est la figure par laquelle il s'exprime, mais elle est aussi le corps que pénètre l'amant, comme vient le révéler le dernier vers. De manière facétieuse, Papillon donne à la dame ce qu'elle désire, et doublement, puisqu'elle est à la fois honorée par leurs ébats et par l'existence même de cette pièce.

Enfin, le sonnet XXXI du même recueil permet à Papillon d'exploiter les ressources du langage pour répondre à son entreprise ludique autour du plaisir féminin :

> Un jour voulant combattre une Amoureuse Dame,
> Qui entre les beautez superbement parest,
> Il me survinst (LA PLACE) un malh-eur, estant prest
> D'enclouer le canon pour mieux donner l'allarme.
>
> Si est-ce que la peur n'englaçoit ma belle ame,
> Si baissay-je la teste, et tairay pourquoi c'est ;
> Non, non, je le diray, la paillarde qu'elle est
> Fait qu'Amour sans plaisir aucunesfois se pasme.
>
> Que dy-je sans plaisir ? c'est qu'elle en reçoit plus :
> Car la prompte au combat inonde de son flux
> Le matelot avant que le gouvernail vire ;
>
> Dont le coup d'estribort fait flot-flotter la mer.
> Si me veux-je venger de ce plaisir amer,
> Fecond je la noy'ray surprenant sa navire.[781]

[781] *Ibid*., p. 52.

Papillon semble répondre ici à l'objectif honnête qu'il avait fixé à ses lectrices dans le sonnet II de *Noémie*. En effet, alors qu'il n'est question que de parties honteuses et de semences, il n'utilise à aucun moment les « vrais noms ». La métaphore de la bataille navale permet au poète d'aborder un sujet gaillard, celui de l'orgasme atteint par la dame avant qu'il n'ait pu lui-même jouir. Cependant, loin de contribuer à cacher pudiquement les choses de l'amour, la métaphore filée ne fait qu'en révéler les détails licencieux, notamment grâce au réseau sémantique du liquide. Créature marine, la dame, que le « canon » était prêt à « enclouer » déjoue les intentions du poète-matelot par son « flux ». La perplexité de l'amant est ainsi causée par la jouissance de son amie avant qu'il ne l'ait pénétrée. Utiliser la métaphore maritime permet au poète une grande liberté vis-à-vis de l'évocation de l'orgasme féminin, qui se manifeste ici par la semence répandue et annonce la revanche du matelot qui souhaite, à son tour, non pas inonder, mais noyer l'ennemie. Il n'est finalement pas étonnant que Papillon ait cité Joubert dans son sonnet II. En effet, seuls les textes médicaux à l'époque soulèvent – et peuvent soulever – ces questions de semences féminines au moment de l'orgasme. Il ne s'agit pas pour Papillon de s'inscrire dans des théories médicales – d'autant plus qu'il ne s'agit pas ici d'un couple marié – mais de faire jouer les images qu'elles utilisent dans sa poésie, de « renommer les noms[782] », pour faire apparaître toute la richesse de la volupté. Il est ainsi tout à fait remarquable que Papillon ne s'attache pas à évoquer uniquement le plaisir masculin et qu'il cherche, à mots couverts, à nommer le plaisir féminin.

c. L'illusion de l'instant désiré : Pierre de Cornu et la mise en scène de l'abandon féminin

Si Papillon a accordé une place importante à la volupté féminine dans ses recueils, et en particulier dans les pièces traitant du service amoureux, Pierre de Cornu est allé encore plus loin en consacrant une série de pièces cohérentes et agencées à ce sujet. Le Dauphinois, né aux environs de 1558, n'a fait paraître qu'un volume de poèmes en 1583, qui regroupe le livre I et II des *Amours*, des *Eglogues*, des *Prières* et des *Meslanges*. Il fut reçu en 1599 Conseiller au Parlement de Grenoble et ne se consacra plus à la poésie, ce qui ne fut pas une

[782] Chanson VII, *ibid.*, p. 127, v. 11.

mauvaise chose si l'on en croit le jugement que porte Guillaume Colletet sur les poèmes amoureux de Cornu dans son *Histoire des Poètes français* :

> N'est-il pas vrai que ce jeune homme eût beaucoup mieux fait de consulter son code et son digeste, pour se rendre plus digne de s'asseoir un jour sur les fleurs de lys, en qualité de juge, que de nous battre les oreilles de ses dures et mauvaises rimes et nous obliger de porter un jugement si desavantageux à sa réputation ?[783]

Colletet accuse la faiblesse de ses vers, leur peu de vigueur, leur caractère licencieux et la banalité de ses rimes. Viollet Le Duc, quelque deux siècles plus tard, se montrera plus indulgent, selon les notes rapportées par Prosper Blanchemain dans l'édition des œuvres de Cornu :

> Pierre de Cornu se distingue des poëtes pétrarquisants de son temps par ses amours positifs et plus qu'érotiques. Peu discret quand il est heureux, il est brutal avec les cruelles ; mais il ne manque pas d'une sorte de verve, préférable sans doute en poésie aux plaintes langoureuses de ses rivaux.[784]

Il faut retenir de ces deux jugements contradictoires le caractère gaillard de la poésie de Pierre de Cornu, même s'il ne constitue pas l'ensemble de sa production. En effet, le premier livre des *Amours*, qui, comme le second, est adressé à Lucrèce, maîtresse du poète, s'inscrit dans la topique pétrarquiste du poète se plaignant de sa dame. Rien de bien neuf dans son premier livre, où le poète évoque la beauté de sa dame qui l'a rendu prisonnier et la cruauté dont elle fait preuve en refusant ses avances. Le second livre, dans lequel se trouve la série de pièces qui nous intéressent, est d'un ton bien différent ; on y lit les vers licencieux singuliers qu'évoque Viollet le Duc, ceux qui chantent « des amours positifs et plus qu'érotiques ». Mais que comprendre de l'expression « amours positifs » employée par Viollet le Duc ? Dans la mesure où il s'agit de ce qui fait la singularité de Cornu par rapport aux autres poètes pétrarquiste, le caractère positif de ses *Amours* viendrait de l'expression du désir et du plaisir charnel, de l'affirmation de la sensualité au détriment de la transcendance. *Positif* doit s'entendre aussi par son antonyme, négatif, qui ferait de ces amours non seulement des amours déçues ou trompeuses, mais également, pour la dame, des amours déshonnêtes. La poésie de Pierre de Cornu s'oppose ainsi à la double tradition poétique, celle de la « Querelle des Amies » et celle des pétrarquistes. Ce que ne dit pas Viollet le Duc, c'est

---

783 Guillaume Colletet, « Vie de Pierre de Cornu », dans Pierre de Cornu, *Les Œuvres poétiques de Pierre de Cornu*, [réimp. éd. de Turin et Grenoble, 1870], Genève, Slatkine reprints, 1979, p. XIV.

784 *Ibid*., « Préface », p. VIII.

que ces amours positives sont en partie exprimées par une voix féminine. Le livre II des *Amours* met en effet en scène l'abandon de la dame, qui ne va pas sans un questionnement qui rejoint le débat des Amies. Ces poèmes – du sonnet XIII au sonnet XXVII – forment ainsi une unité thématique et sont regroupés, à l'intérieur du recueil, sous le titre « Palinodies de Lucrèce ». Ils ont donc une architecture précise, un agencement qui met le plaisir féminin au cœur d'une progression. Le choix du genre des « Amours » souligne cette volonté d'inscrire les poèmes dans un récit amoureux. Si Cécile Alduy refuse l'idée d'une lecture chronologique du genre des « Amours » dont l'agencement des poèmes mettrait en évidence une progression dans l'histoire amoureuse du poète[785], il apparaît cependant que les recueils publiés à la fin du XV^e^ siècle, et en particulier ceux de Lasphrise et de Cornu qu'elle n'étudie pas, ne se plaisent pas tant à des variations internes qu'à une progression affichée et à l'élaboration d'un récit poétique amoureux[786].

Les douze premiers sonnets du recueil font sentir l'insistance du poète auprès de sa maîtresse, dont il réclame la jouissance pour calmer sa douleur. Pierre de Cornu renoue ici avec la tradition médiévale du dialogue d'amour dont nous avons étudié les répercussions dans les années 1540. Il faut ajouter à ces sonnets la *Chanson* qui les suit, dans laquelle le poète reprend la parole pour expliciter le caractère fantasmatique de ces « palinodies ». Si la suite du second livre des *Amours* donne à lire les réjouissances de l'amant avec sa dame – sans mention aucune cette fois d'un quelconque plaisir féminin – la série centrale jette un doute sur la réalité de ce bonheur, nous y reviendrons. Toutes les pièces ne sont pas consacrées au plaisir féminin, mais dans la mesure où elles constituent un ensemble progressif vers cet abandon voluptueux et où elles réactivent les arguments féminins de l'honneur[787], quasiment absents chez Ronsard, Magny et Papillon, il nous a semblé important

---

785 *Op. cit.*, p. 402 *et sq*.

786 Chez Lasphrise, cette progression est perceptible à la fois dans chacun des trois grands recueils des *Premieres œuvres poetiques*, mais également dans l'ensemble du volume. Nous avons ébauché des pistes d'analyse en ce sens à partir de l'étude du poil dans les *Premieres œuvres poetiques* lors d'une journée d'étude consacré à « Barbes, toisons et moustaches » et qui s'est tenue à Arras le 4 juin 2013. Notre intervention s'intitulait « Papillon de Lasphrise ou les ambivalences du poil : pour une nouvelle lecture des *Premières Œuvres poétiques du capitaine Lasphrise* ». Il faut noter toutefois que Cécile Alduy ne rejette pas complètement l'idée d'une progression, mais que cette lecture des recueils amoureux est induite par une tension entre variations et manques. Nous reviendrons sur cette idée à propos du recueil des *Sonnets spirituels* de Gabrielle de Coignard. Cf. *infra*, chapitre 6, p. 613 *et sq*.

787 La palinodie est une forme poétique antique qui chante un désaveu. Ici, il s'agit du désaveu progressif de l'honneur féminin.

d'analyser la série dans son intégralité, comme un tout ayant sa cohérence et au cœur duquel se trouve interrogée, par une voix de femme, la question de la volupté.

L'ensemble que forment les « palinodies de Lucrèce » est une mise en scène poétique de la résistance féminine aux arguments masculins traditionnels, d'une part, et à la tentation de la volupté, d'autre part. La voix féminine intervient au moment où le poète, dans le sonnet XII, évoque l'idée d'une obligation marquée par l'anaphore de « Il faut » :

> Lucrece, puisqu'il faut esteindre la chaleur
> Qui me brusle le cœur d'une façon diverse,
> Puisqu'il faut adoucir la geine qui me presse,
> Et combattre l'effort de ma triste douleur ;
>
> Il ne faut plus user de force et de rigueur,
> Ni couver dedans vous une antique rudesse,
> Mais il se faut monstrer amiable maistresse,
> A l'endroit de celuy qui vous est serviteur.
>
> Il ne faut plus crier et ne faut plus qu'on pense
> Donner tant de tourmens sans quelque recompense,
> Et sans quelque bon fruict du travail enduré ;
>
> Mais il faut tout d'un coup du malheur me demettre,
> Rire, gosser, jouer et quelquefois promettre
> Et que ce qu'on promet soit après asseuré.[788]

Arrivé au bout de ses arguments, de ses plaintes et de la peinture de son amour, le poète est confronté à l'aporie : la voix féminine est un moyen de relancer une fiction poétique qui s'essoufflait. Peu de textes dans la Renaissance française font entendre une voix féminine dont les réponses aux plaintes de l'amant manifestent un désir et la volonté d'y succomber[789]. Dans la poésie pétrarquiste, la voix de la dame peut apparître au détour du discours direct ou est supposée, en creux, dans le discours masculin ; elle n'est cependant pas donnée comme

[788] *Les Amours*, livre II, dans *Les Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 91. Nous simplifions désormais les renvois à ce recueil sous la forme *Les Amours*.

[789] On peut ajouter aux « Palinodies » de Cornu, *Le Songe* d'Hélisenne de Crenne dont le discours de la dame amoureuse est celui d'une tentation de l'abandon à la volupté. Cf. *supra*, p. 278 *et sq.*

sujet lyrique principal et autonome. Cet ensemble est donc tout à fait particulier. Il repose dans un premier temps sur l'attitude convenue de Lucrèce qui expose ses craintes quant à sa vertu. L'honneur féminin est l'objet des cinq premiers sonnets :

> Tu devrois concevoir la soucieuse crainte
> Que j'ay eu tant de fois de perdre mon honneur.[790]
>
> Mais je ne puis (ô fortune contraire !)
> Par mes effortz du malheur me distraire
> Qui me defend le plaisir gracieux.[791]
>
> Je fleschirois au joug de ton aspre desir,
> Mettant toute la crainte aussitost en arriere.[792]
>
> Mais il part de l'effect d'une amitié non feinte,
> Que je te monstrerois, si je n'avois emprainte
> La peur d'un deshonneur, maugré ma volonté.[793]
>
> J'ay bien la volonté, veu ta longue souffrance,
> De t'octroier le but où tend ton esperance ;
> Mais contre mon honneur je ne l'ose attenter.[794]

L'honneur pour la dame n'est pas une valeur mais une contrainte. Lucrèce, ne la respectant que par convention – contrairement aux devisantes dans *L'Heptaméron* – la qualifie ainsi de « malheur ». En réduisant l'honneur à une contrainte sociale et en ne le considérant pas comme une valeur morale[795], Lucrèce établit une distance entre ses sentiments et la vertu qu'elle se doit de respecter, distance qui permet le désaveu progressif. En effet, sa volonté est en contradiction avec cet honneur, puisque la dame fait l'aveu de son désir pour l'amant, grâce à l'image topique du feu – « ardeur chaleureuse », « la chaleur qui l'enflamme », « cuisante chaleur » – et à celle d'une possession divine – « fureur divine », « fleche

790 Sonnet XIII, *Les Amours*, livre II, p. 91, v. 13-14.
791 Sonnet XIV, *ibid*., p. 92, v. 12-14.
792 Sonnet XV, *ibid*., v. 13-14.
793 Sonnet XVI, *ibid*., p. 93, v. 12-14.
794 Sonnet XVII, *ibid.*, v. 12-14.
795 Les dames galantes de Brantôme font de même. Cf. *supra*, chapitre 2, p. 105 *et sq*.

divine », « archer Citherien » – qui, si elle renvoie à Cupidon, fait également écho à la *furor* dont l'origine divine trouve son expression la plus parfaite dans la fureur amoureuse. Cette influence divine est ce qui décide Lucrèce à abandonner l'honneur : « On ne peut resister à la divinité[796] ! » s'exclame-t-elle dans le dernier poème. Comme le faisait, dans un premier temps, la Dame amoureuse dans *Le Songe*, Lucrèce fait de l'amour une puissance à laquelle on doit se soumettre. La mise en scène de la résistance passe ainsi par la construction d'un personnage qui s'avoue faible dès le début de sa prise de parole, car elle a succombé à la passion. Ce que découvre en effet la progression de cet ensemble, c'est l'état d'avancement du service amoureux entre les amants. Alors que les discours de résistance s'opposent en général à un long service qui n'a été fait que d'hommages honnêtes, accomplis essentiellement en regards et en paroles, les sonnets révèlent peu à peu sur quoi porte la véritable attente de l'amant et l'hésitation de la dame : le passage à l'acte sexuel. Lucrèce ne doit pas résister à des témoignages d'amour plus pressants, comme le toucher ou le baiser, qui laisseraient supposer une requête ultime : elle doit accorder ou non cette dernière faveur. De ce fait, l'honneur semble déjà bien réduit et le fait qu'elle ait déjà connu des plaisirs sensuels avec son amant ne fait que précipiter la tentation. Le lecteur ne comprend cependant pas immédiatement où réside l'enjeu des requêtes de l'amant et de la résistance de la dame. En effet, les poèmes précédents, y compris ceux du premier livre des *Amours*, s'ils évoquent les beautés de la dame, semblent indiquer qu'il ne s'agit que d'évocations visuelles et d'un plaisir chaste. Il faut attendre le sonnet XXIV du livre II pour que ces enjeux s'éclaircissent et pour qu'apparaissent, par la même occasion, les vers licencieux et plus qu'érotiques de Pierre de Cornu :

> J'ayme bien que ta main contourne mes cheveux,
> Mignardant les flocons de ma tresse crespée ;
> J'ayme bien que tes yeux, d'une audace asseurée,
> Contemplent la blancheur de mon front spatieux ;
>
> J'ayme bien que ton bras, de son cercle amoureux
> Entoure de mon col la neige potelée ;
> J'ayme bien que ta bouche, au dedans alterée,

[796] Sonnet XXVII, *Les Amours*, p. 98, v. 11.

Succe dessus ma levre un baiser savoureux ;

J'ayme pareillement que ta main yvoirine
Se niche sur le blanc de ma tendre poictrine,
Voire qu'elle descouvre à nud mes deux tetins.

D'aimer ces touchements, desquels tu t'autorise
Relevant par dessous le blanc de ma chemise,
Non ! non ! Je ne sçaurois contre tous mes desseins ![797]

L'anaphore du verbe *aimer* marque à la fois une habitude et une rêverie érotique dans laquelle se perd la dame. Jusqu'alors, elle n'avait pas évoquée le type de relation qu'elle entretenait avec l'amant, en dehors de l'amour qu'elle ressentait pour lui. Les évocations sensuelles dans lesquelles elle se plonge sont les souvenirs de leurs rencontres et la progression du sonnet fonctionne comme la progression des palinodies, révélant peu à peu jusqu'où vont les amours des amants et faisant diminuer l'honneur de la dame. Cette évocation des plaisirs voluptueux par une voix féminine est tout à fait exceptionnelle dans la production littéraire de l'époque : elle donne à lire l'envers des poèmes pétrarquistes habituels dans lesquels c'est habituellement le poète qui évoque les plaisirs qu'il ressent dans les caresses qu'il prodigue à son amie. La dame ne prend pas plaisir à donner les caresses, mais à les recevoir. La progression du sonnet, qui dévoile les gestes amoureux de haut en bas, suit la montée du désir de la dame et le danger de s'abandonner à la volupté. À chaque partie du corps de l'amant effectuant le geste est associée une partie du corps de Lucrèce : ta main / mes cheveux, tes yeux / mon front, tes bras / mon col, ta bouche / ma lèvre, ta main / ma tendre poitrine. La focalisation suit de près l'émotion de la dame, en serrant au plus près son corps, et la progression est celle d'un embrassement, où l'amant attire à soi la dame, l'enserre dans son bras, l'embrasse puis commence des attouchements plus licencieux. Le dernier tercet est un sursaut d'honneur qui arrête la rêverie érotique au moment où elle imagine l'amant soulever sa chemise. Ces trois derniers vers sont cependant ambigus : la dame se défend d'apprécier les caresses, mais pas de les accepter. Le jeu avec le désir est double : il s'agit de celui de la dame dans le cadre de la fiction poétique, mais également de

[797] *Ibid*., p. 97.

celui du lecteur dans le cadre d'un sonnet luxurieux. Le dernier tercet suspend ainsi l'imagination, refusant de combler l'attente érotique du lecteur. Tout comme Lucrèce, le poète se dérobe, mais pour mieux se donner plus tard.

Les derniers sonnets signent la défaite de l'honneur et la victoire de la volupté. Le sonnet XXVI est construit en deux temps :

> J'ayme mieux que ton front soit rendu soucieux,
> J'ayme mieux que ton œil soit privé de liesse,
> J'ayme mieux que ton cœur esprouve une rudesse
> Et mesme que ta teste herisse ses cheveux ;
>
> J'ayme mieux que ta langue accuse tous les dieux,
> Que ton oreille soit attainte de sourdesse,
> Que si je soulageois ton ardente tristesse,
> Chassant par un plaisir mon honneur precieux...
>
> Non ! j'ayme beaucoup mieux estre deshonorée,
> Estre pour quelque temps d'un chacun mesprisée,
> Esprouver tous les jours le dire d'un moqueur ;
>
> Et, te monstrant à plein mon amitié parfaicte,
> Guerir, par les appasts d'une flamme secrette,
> Ton chef, ton front, tes yeux, ton ouïe et ton cœur ![798]

Dans les quatrains la dame dit préférer la douleur de son ami au sacrifice de son honneur, mais elle renverse cette première assertion dans les tercets. La *volta* remplit ici son rôle rhétorique et poétique de rupture et s'élabore autour de la question de l'honneur. Le dernier vers du second quatrain se termine sur cette idée qui apparaît également à la rime du premier tercet dans la revendication audacieuse, par Lucrèce, de son déshonneur : « Non ! J'ayme beaucoup mieux estre déshonorée ». Ce vers renvoie au dernier vers du sonnet XXIV où l'interjection négative marquait la résistance, alors qu'elle signifie ici l'abandon délibéré à la volupté au nom du plaisir de faire plaisir. C'est en effet le premier argument convoqué pour justifier sa décision : Lucrèce en se donnant au poète souhaite être une parfaite amie en

[798] *Ibid*., p. 98.

apaisant ses souffrances. La fin du sonnet XXVII donne un autre argument qui implique davantage la dame et la satisfaction de ses désirs :

> Je ne puis, bien que l'œil finement esclairci
> D'un regard asseuré, dissimule ma face,
> Couver dans ma poictrine une dure disgrace,
> Qui desjà de mon front a le teint obscurci.
>
> L'archer Citherien qui, d'un trait endurci,
> Penetre de noz cœurs la debile cuirasse
> De mes jeunes efforts la foiblesse surpasse
> Et me fait endurer un amoureux souci.
>
> Non, je ne sçaurois plus user de resistance,
> Contre le rude essay de sa forte puissance :
> On ne peut resister à la divinité !
>
> Sus donc, mon grand amy ! employons la jeunesse !
> Aussi bien faudroit-il resjouir la vieillesse,
> Et nous n'aurions après telle commodité.[799]

L'abandon au plaisir relève d'une posture hédoniste qui vise à profiter de la vie, pendant que la jeunesse le permet. Le « non », signe de dénégation dans les sonnets XVIII et XXIV et exprimant le genre même de la palinodie, est ici renversé et ne vient plus nier les mêmes choses : ce n'est plus à la volupté que la dame dit non, mais à la résistance, et le dernier tercet souligne, par le recours aux exclamatives et à l'impératif, l'affirmation de ce plaisir.

Si l'ensemble des palinodies s'achève sur cette invitation finale à la jouissance, l'analyse ne serait pas complète sans la chanson qui suit la série, et en particulier les quatre premières strophes et la dernière – le cœur de la chanson ne se consacrant qu'au plaisir masculin :

> Lorsqu'un songe m'esjouit
> Au deduit
> De la Deesse Ciprine,

[799] *Ibid.*

Qui d'un jus delicieux
Droit aux cieux
Tous mes espritz achemine ;

Lorsqu'un songe doucelet
Me permet
De songer à ma folatre,
M'estant avis qu'elle dict,
Dans mon lict,
Qu'il faut doucement s'ebattre ;

Lorsque nostre desaccord
Est d'accord,
Et qu'ayant en oubliance
Tous les refus qu'elle a faict,
Il luy plaist
De me donner jouissance ;

Il me semble que leger
S'allonger
Je sens mes membres sus elle,
Et que jà, dessus ses flancs
Plus que blancs,
Naist une façon jumelle.

[…]
Las ! que je serois heureux
Amoureux,
Si ce n'estoit feinte joye !
Mais las ! ce n'est qu'une erreur
Qui mon cœur
De la verité fourvoye.[800]

[800] *Ibid*., p. 99, v. 1-24 et p. 103, v. 103-108.

La chanson justifie la présence de la voix féminine dans la série de palinodies : il s'agit d'une voix fictive, issue d'un songe érotique du poète où il fantasme l'abandon de sa maîtresse. La Lucrèce qui s'exprime dans les palinodies est une projection masculine, qui remplit les fantasmes de l'amant et répond à sa vision de l'amitié parfaite – tout comme le faisait, avec plus de subtilités et d'ambiguïtés Héroët. La femme jouissante dans l'univers pétrarquiste, ou plutôt la femme transgressant les codes sociaux et délaissant son honneur pour accomplir ses désirs, est un songe, un mirage. Si cette élaboration virtuelle permet, dans le cadre de la fiction poétique du recueil, d'accentuer le désir de l'amant et ses plaintes, elle signifie également la difficulté à représenter la femme se débarrassant des carcans moraux. Pierre de Cornu ne choisit pas de représenter, comme le font Ronsard, Magny et Tyard, un plaisir partagé et réciproque qui n'envisage pas la question du poids de l'honneur. En conservant ce motif du dialogue amoureux, il met en scène la difficulté, même dans une poésie licencieuse, de la rencontre des corps des amants. Jusqu'au bout, cependant, la menace du déshonneur pèse sur Lucrèce : refusé, puis accepté, il est la conséquence négative de ces « amours positives ». La poésie de Pierre de Cornu est moins « positive » qu'elle n'y paraît ; elle recèle une part de désespérance, d'impossibilité pour l'homme de voir se réaliser ses fantasmes et pour la femme une impossibilité de rompre la tension entre honnêteté et volupté. Le choix même du titre de cet ensemble reflète l'ambivalence du poète. La forme de complément de nom annonce la figure féminine comme sujet de l'énonciation, lui donnant d'emblée un rôle singulier dans la lyrique amoureuse. Toutefois, le choix du terme *palinodie* suppose une mise à distance de ce discours, à la fois parce qu'il forme un ensemble qui n'a pas d'équivalent dans le recueil et qui isole et singularise les poèmes qui le constitue, et parce qu'il affiche l'exercice poétique qu'il représente. Il renvoie en effet à la célèbre palinodie de Socrate dans *Phèdre*, dans laquelle il fait l'éloge de la folie et d'Eros[801]. Il s'agit bien d'une folie ici de la part de Lucrèce, celle de défendre ce qui est indéfendable pour une femme honnête, l'abandon à la volupté. Ces « palinodies », bien fantasmatiques, font toutefois entendre une voix proche de celle de Louise Labé qui, dans le *Débat de Folie et d'Amour* et par le truchement de Mercure, assimile la folie au plaisir. Plus encore, en choisissant comme nom de sa maîtresse celui de la dame romaine violée par Tarquin, Pierre de Cornu relie

[801] Platon, *Phèdre*, trad. Luc Brisson, Paris, GF-Flammarion, 1992, 244a-257b, p. 114-134.

malicieusement l'histoire édifiante de Tite-Live[802] et rapproche la figure chaste d'une autre Lucrèce, à la réputation plus Lucrèce Borgia, fille naturelle du pape Alexandre VI[803]. Le regard masculin, par le truchement de la féminitié textuelle, propose une réinterprétaion de la conduite féminine qui va dans le sens des propos d'Hircan dans *L'Heptaméron*[804] : Pierre de Cornu donne à voir la femme telle qu'elle est, ou plutôt telle qu'il se l'imagine, une fois sa robe, métaphore de son hypocrisie et camouflant son désir, ôtée.

S'intéresser à la volupté féminine, sujet ténu dans la poésie pétrarquiste, a permis pour Ronsard et Magny de mettre en évidence la double marginalité de ces textes à la fois dans leur nombre et dans la place qui leur était réservée dans le recueil, puisque le sujet est traité dans des formes (l'ode) qui sont rejetées en dehors des sonnets. Celles-ci soulignent avec une joie certaine une poétique antérotique de la réciprocité charnelle qui se complaît dans la variation du jeu érotique. La poésie de Papillon de Lasphrise s'inscrit résolument dans cette veine gaillarde où la volupté féminine n'est plus une composante marginale mais constitue le cœur même du recueil. Comme pour Pierre de Cornu, elle s'inscrit dans une progression narrative de l'histoire amoureuse du poète et même la constitue et lui donne sa direction. La consommation charnelle, qu'elle soit réalisée ou imaginée, permet de constituer une nouvelle poétique des *Amours* qui s'appuie, de façon affichée dans l'architecture du recueil, sur une histoire amoureuse. Le *hic et nunc* est l'instant voluptueux espéré, atteint et qui ne cesse de se ressaisir et de se reformuler. Ces variations soulignent le caractère fertile de la volupté féminine et permettent de mettre en évidence des recueils singuliers et peu connus.

---

802 Sur cette question de l'ambivalence de la chasteté de Lucrèce à la Renaissa,ce, voir notre article « Viol et volupté », art. cit.

803 Ronsard fait de même dans son sonnet sur le godemiché. Cf. *infra*, p. 326-328.

804 Voir en particulier les propos sur la métaphore de la robe. Cf. *supra*, p. 156 *et sq*.

B. Variétés de la volupté : renouveler la poésie amoureuse (Ronsard, Pontus de Tyard, Papillon de Lasphrise)

En parallèle, ou dans le prolongement, d'une tradition pétrarquiste bien établie, la lyrique amoureuse offre une place pour un autre genre de variation que celui du recueil d' « Amours » propre à chaque poète. Ces mêmes poètes envisagent la relation amoureuse à partir de modèles plus marginaux comme les amours féminines ou la masturbation. Le plaisir féminin échappe à la tension entre les deux sexes, présente même dans la réciprocité, et permet d'une part de résoudre, même brièvement, le conflit de l'honneur et de l'amour, et, d'autre part, de mêler l'expression d'un plaisir différent à une utilisation ludique de la poésie.

Trois élégies mettent en scène le plaisir des amours lesbiennes dans le cadre d'un service amoureux. Deux sont de Ronsard, la première parue en 1565 dans *Élégies, mascarades et bergeries*, incorporée aux *Élégies* en 1567 puis supprimée en 1584, et l'autre, est une pièce attribuée conservée en manuscrit. La troisième élégie sur le sujet est de Pontus de Tyard et est parue en 1573 dans *Les Nouvell'œuvres poëtiques*[805] : « Élégie pour une dame, énamourée d'une autre dame ». Quatre poèmes aux formes variées s'intéressent à la masturbation : le sonnet LIII de Ronsard paru dans *Les Amours diverses* uniquement en 1578, une épigramme des *Diverses poésies* de Marc Papillon de Lasphrise et l'énigme XXIII *des Enigmes*, et un sonnet de Madeleine de l'Aubespine en forme d'énigme. Exceptée l'énigme de Lasphrise qui appartient à une unité poétique forte dont la cohérence n'a jamais été remise en cause par l'auteur, les autres pièces font figure d'exception. Les poèmes de Ronsard ont été déplacés, retranchés voire jamais publiés ; l'élégie de Tyard donne à lire, au sein d'un recueil où la voix dominante est celle du poète, une voix féminine qui chante son amour pour une autre femme et prend place dans une œuvre qui revendique sa nouveauté[806] ; l'épigramme de Papillon prend place dans un recueil dont le titre, « Diverses poësies », vient souligner l'hétérogénéité ; le sonnet de L'Aubespine fait partie d'un volume posthume perdu et a été publiée de façon anonyme en 1618 dans le *Cabinet Satyrique*. Elle est par ailleurs

[805] Sur les rapprochements entre les élégies de Ronsard et celle de Tyard, à partir de l'idée du féminin, voir Cathy Yandell, « L'amour au féminin ? Ronsard and Pontus de Tyard Speaking as Women », dans *Ronsard, figure de la variété*, Colette H. Winn (dir.), Genève, Droz, 2002, p. 65-83.

[806] Il ne s'agit pas ici de remettre en question la cohérence de ce recueil, analysée notamment par Eva Kushner dans l'édition donnée chez Champion en 2004, mais de montrer que cette élégie prend place dans un recueil qui vient rompre avec la poésie précédente de Tyard.

l'unique pièce écrite par une femme et mettant en scène de manière aussi explicite la volupté sexuelle, qui plus est déviante[807]. S'inscrivant ainsi dans une perspective de rupture ou d'exception, les sept poèmes de notre corpus sont, par leurs contextes éditoriaux, en lien avec une poétique du renouveau à laquelle se prêtent leurs sujets.

a. Plaisir des amours féminines : une variation sur le service amoureux

Loin de la déviance et des condamnations que soulève l'homosexualité féminine considérée comme un adultère, les amours lesbiennes chez Ronsard et Tyard permettent de moduler le schéma courtois de la relation amoureuse. En effet, le plaisir principal pris par les amies de ces élégies est celui du service amoureux. Contrairement aux poèmes d'amour hétérosexuel que nous venons de voir, ces élégies ne s'inscrivent pas dans une poétique érotique de la réciprocité, mais reprennent un des éléments principaux du pétrarquisme, la plainte, comme l'indique la forme poétique de l'élégie. La voix féminine prend le relais de la voix masculine pour s'adresser à un objet qui lui n'a pas changé : l'amie. Le plaisir du service est un plaisir différé, souhaité ou rappelé, mais il n'est pas un plaisir présent, puisque

[807] Nous n'avons pas retenu pour notre corpus le sonnet de Madeleine de l'Aubespine consacré aux amours lesbiennes et dont voici le texte, dans la version donnée par Anna Klosowska dans Madeleine de l'Aubespine, *Selected Poems and Translations : A Bilingual Edition*, trad. et éd. Anna Klosowska, Chicago, University Press of Chicago, 2007, p. 50. Cette édition reprend le texte du manuscrit 1718 conservé à la BNF.

« Vous qui scavez que c'est, mieux que moy, de l'amour,
Pensez vous qu'elle puisse estre sans jalousie ?
Et qu'un cœur bien attainct, une ame bien saisie
Veuille a son corrival faire quelque bon tour ?

Ha ! Vous vous trompez fort de me faire la court
Pour recevoir faveur d'une qui est ma vie,
D'une qui est mon cœur, ma maistresse, et ma mie,
Qui recelle en ses yeux ma clarté et mon jour.

Si quelque poinct me manque à luy faire service,
Je ne veulx pour cela luy quicter mon office :
Toutefois (s'il luy plaist) l'accord je vous presente

Qui nous rendra tous deux contans à mon advis :
Je serviray les jours, vous servirez les nuictz.
Ha, vous ne voulez pas ? Et bien, j'en suis contente. »

S'il n'est pas question du plaisir pris aux relations lesbiennes, le sonnet est toutefois l'unique poème écrit par une femme à la Renaissance traitant de l'homosexualité féminine. Pour une étude de ce sonnet, cf. notamment Anna Klosowska, « Erotica and Women in Early Modern France : Madeleine de l'Aubespine's Queer Poems », *Journal of the History of Sexuality*, XVII, 2, 2008, p. 190-215.

l'absence ou le refus de l'amie l'a remplacé, dans le temps de l'énonciation, par la douleur. Dans les deux élégies de Ronsard, ce plaisir du service est une promesse :

> Plus grand plaisir je ne pourrois avoir
> Que vous servir en presence, et vous voir.[808]

dit la dame dans l'élégie de 1565. S'il est un plaisir pour celle qui parle, c'est un plaisir promis à la destinataire, comme en témoigne la fin de l'élégie attribuée :

> Perdant, madame, une chere compaigne,
> Vous acquerrez s'il vous plaist ung servant
> Qui sera vostre, et qui en poursuivant
> Vostre amitié par une amour non feincte,
> Allegera vostre triste complainte.[809]

Cette fin est tout à fait étonnante, puisqu'elle donne à lire la transformation du genre de l'énonciatrice qui de *compagne* devient *servant*, comme si la promesse du service amoureux lui faisait endosser un rôle traditionnellement masculin. Cette nouvelle identité est purement idéale, dans le sens où elle ne peut se réaliser qu'en idées : le corps absent, la relation amoureuse se poursuit en pensée, mais une pensée tournée vers la sensualité :

> Et le vaincueur qui vous tire par force
> N'aura sans plus que le corps et l'escorce,
> La bouche froide et le bien froid baiser,
> Charbon sans feu : car l'amoureux braiser,
> Jeux et plaisir, parolles et delices
> Feront tousjours entre nous leurs offices
> Par le penser. Et le penser vault mieux
> Qu'ung corps pesant de soy mesme otieux.[810]

Les plaisirs que les amies ont partagé lorsqu'elles étaient ensemble continuent à exister notamment par le biais du souvenir : « Le souvenir seullement me soubtient[811]. » Alors que l'élégie de 1565 reste ambiguë quant à la qualification de la relation entre les deux femmes, en jouant sur les deux sens possibles d'amitié, cette élégie laisse moins de place au doute,

---

808 *Les Élégies* dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, 1994, p. 423, v. 95-96. Nous simplifions désormais cette référence sous la forme *Les Élégies*.

809 *Pièces attribuées* dans *Œuvres complètes*, tome II, *ibid*., p. 1235, v. 146-150. Nous simplifions désormais cette référence sous la forme *Pièces attribuées*.

810 *Ibid*., p. 1234, v. 89-96.

811 *Ibid*., v. 84.

notamment en insérant un troisième personnage, celui du vainqueur, représenté un temps sous la métaphore de l'oyseleur. S'identifiant elle-même à une « veufve tourterelle », l'énonciatrice évoque les raisons de sa séparation avec son amie :

> Sans reconfort sa compaigne elle pleure
> Qu'ung oyseleur en la prime saison
> A prise aux retz pour la mettre en prison,
> Et la tient serve en l'obscur d'une cage.[812]

Par la métaphore de la capture de l'oiseau, la dame renvoie à un possible mariage qui aurait éloigné son amie et qui est la cause de sa tristesse évoquée à la fin. Ce « vainqueur », s'il possède le corps, ne possède pas l'esprit de l'amie qui, ne faisant qu'un avec celui de la dame, trouve en elle une nouvelle incarnation. Ronsard réutilise les préceptes ficiniens, mais, pour ce qui est de l'élégie, sans négliger toutefois une certaine sensualité. Sans être marquée du caractère explicitement sexuel des amours lesbiennes luxurieuses et adultérines, cette élégie offre une place à la volupté non pas dans l'union des corps, mais dans l'union des âmes. Dans la mesure où la dame n'est pas soumise au système traditionnel du désir masculin, l'amour lesbien semble être la réponse au dilemme posé par l'amour hétérosexuel, puisqu'elle n'a plus à choisir entre son amour et sa vertu.

L'élégie de Tyard explicite la dimension déviante et *a*normale de la relation, même si elle recoupe un schéma énonciatif topique, celui de la plainte de l'amour non réciproque. Elle donne à lire, en deux temps distincts, le parcours amoureux de l'énonciatrice : l'évocation de sa situation passée (v. 1 à 37) et celle de la situation présente (v. 38 à fin). Le premier temps est celui de la surprise d'amour, qui prend ici une tournure particulière puisque c'est une amante qui transforme la dame et non un parfait ami. Le second temps est celui de l'élégie à proprement parler : la dame s'adresse directement à la femme qu'elle aime et se plaint de ne pas être aimée en retour. L'amour saphique est une réponse à une question posée dès l'ouverture du poème – comment concilier l'amour et l'honneur, les deux beautés auxquelles aspire la dame ? – question légitime pour une femme qui se doit de préserver sa vertu. L'ouverture de l'élégie formule un idéal, celui d'une seule et même flamme allumée par l'amour et l'honneur ensemble. La dame présente l'amour et l'honneur comme deux plaisirs qui, réalisés conjointement, mènent à un plaisir supérieur. Son goût pour l'amour est

[812] *Ibid*., p. 1232, v. 18-21.

égal à celui pour la vertu et elle ne parvient pas à satisfaire l'un et l'autre dans le cadre de ses relations avec les hommes :

> L'homme aime la beauté et de l'honneur se rit,
> Plus la beauté luy plait, plustost l'honneur perit.[813]

Les hommes sont une menace à son honneur même s'ils servent sa passion amoureuse. Elle préfère demeurer chaste, choisissant parmi les deux plaisirs que sont l'amour et l'honneur, la sûreté du second. Dans l'ouverture de l'élégie, la dame se présente comme une femme libre, affranchie des dangers de l'amour. La situation de départ est la même que dans les contes 2 et 3 de Jeanne Flore : une jeune femme se refuse à l'amour, mais celui-ci va se venger. En effet, sa liberté est punie :

> Ainsi du seul honneur cherement curieuse
> Libre je desdaignois toute flame amoureuse,
> Quand de ma liberté, Amour trop offencé
> Un aguet me tendit subtilement pensé.[814]

La transition entre le courroux d'Amour et la punition est elliptique et abrupte : l'énonciation dans les vers suivants change, la dame s'adresse directement à celle qu'elle aime, mais sans révéler immédiatement l'objet de son amour, maintenant ainsi la confusion sur son identité sexuelle :

> Il t'enrichit l'Esprit : il te sucre la bouche
> Et le parler disert : En tes yeux il se couche,
> En tes cheveux il lace un nœud non jamais veu,
> Dont il m'estreint à toy : Il fait ardoir un feu
> (Helas qui me croira !) de si nouvelle flame
> Que femme il m'enamoure, Helas ! d'une autre femme.[815]

Les vers 27 à 30 mettent en place le piège que tend Amour – représenté par le pronom « il ». Les images utilisées sont topiques de la lyrique amoureuse : le corps est morcelé, les métaphores du nœud et du feu appuient la force de la passion amoureuse naissante, mais l'adjectif *nouvelle* vient moduler le *topos* de l'ardeur, en précisant son caractère inédit. Les

[813] « Élégie pour une dame, énamourée d'une autre dame », dans *Œuvres complètes. Tome I. Œuvres poétiques*, éd. Eva Kushner, Sylviane Bokdam, Gisèle Mathieu-Castellani *et al*., Paris, Honoré Champion, 2004, p. 577, v. 21-22. Nous simplifions désormais la référence à ce poème sous la forme « Élégie pour une dame ».

[814] *Ibid*., p. 577, v. 23-26.

[815] *Ibid*., v. 27-32.

deux interjections des vers 31 et 32 permettent de retarder l'évocation de la bien-aimée et de la nouveauté de cet amour. Le vers 32, encadré par le substantif *femme* en début de vers et à la rime, se veut une révélation inattendue, en même temps que la qualification immédiate de cet amour en plainte, avec *hélas* au cœur du vers. Le caractère lesbien de cet amour est perçu par la dame comme une entrave au bonheur : la plainte, comme le souligne l'exclamation du vers 32, ne porte pas sur l'amour lui-même, sur les tourments qu'il fait endurer – *topos* du discours élégiaque amoureux – mais bien sur le sexe de la personne aimée : la relation saphique, en dépit de sa nouveauté, est ainsi, dès son évocation, vouée à l'échec, alors même qu'elle pourrait être la réponse à l'idéal impossible du début de la plainte. Aimer une autre femme permet de joindre l'amour à l'honneur pour accéder à un plaisir suprême : « ô quel contentement ! » s'exclame la dame. Ce plaisir parfait est cependant fugace, car il est illusoire puisque non réciproque. À partir de ce constat, l'élégie se fait plus violente contre l'autre dame et le plaisir n'est évoqué que comme ce qui a été perdu, en opposition avec la douleur présente. Le texte repose sur des *topoi* de la lyrique amoureuse – la surprise de l'amour, la plainte à cause de l'aimée cruelle et dédaigneuse. Cependant, en faisant du *je* lyrique un *je* féminin, et de l'amour inattendu, un amour saphique, l'élégie renouvelle le discours sur l'amour et permet notamment de proposer une solution au dilemme de la vertu et de l'amour. En traitant un amour saphique impossible, l'élégie renvoie les femmes à un idéal irréalisable : l'amour des femmes apportant finalement autant de douleur que celui des hommes, elles doivent se contenter de l'amour des hommes et renoncer au plaisir suprême qui concilierait amour et vertu.

Un autre plaisir se dessine toutefois, celui de l'immortalité du sentiment amoureux exceptionnel. Il se concrétise chez Ronsard, dans l'élégie de 1565, par le don du portrait. Pratique courtoise par excellence, ce don est l'objet même du poème dont il fait l'ouverture :

> Pour vous monstrer que j'ay parfaite envie
> De vous servir tout le temps de ma vie,
> Je vous suppli' vouloir prendre de moy
> Ce seul present, le tesmoin de ma foy,
> Vous le donnant d'affection extrême
> Aveq' mon cœur, ma peinture, et moy mesme.[816]

[816] *Les Élégies*, p. 421, v. 1-6.

Le don de la peinture est un témoignage du service amoureux, il en prolonge les plaisirs alors même que les deux amies sont séparées : l'acceptation du don est source de plaisir pour celle qui l'offre, car il est une reconnaissance du lien amoureux. L'important champ lexical de la gravure, mêlé aux images des temples représentés sur le tableau, souligne la dimension mémoriel du chant amoureux : le poème et le tableau viennent ainsi pallier le déplaisir de l'absence :

> Dedans la pomme est peinte ma figure
> Palle, muette et triste, qui endure
> Trop griévement l'absence de nous deux,
> Ne jouyssant du seul bien que je veux.
> Hà! je voudrois que celuy qui l'a faite
> Pour mon secours ne l'eust point fait muette,
> Elle pourroit vous conter à loisir
> Seule à par-vous, l'extreme desplaisir
> Que je reçoy, me voyant separée
> De vous mon tout, demeurant esgarée
> De tant de bien qui me souloit venir,
> Ne vivant plus que du seul souvenir
> Et du beau nom que vous portez, Madame,
> Qui si avant m'est escrit dedans l'ame.[817]

L'hypothèse du tableau pouvant parler et révéler la peine de l'énonciatrice n'est en fait qu'une image même du poème en train de s'élaborer et offrant à l'interlocutrice la douleur d'une femme ne pouvant s'adonner au plaisir du service amoureux auprès d'elle. Face à l'absence et au « desplaisir », la parole est un soulagement possible, puisque c'est « à loisir » que le portrait pourrait parler. Semblablement à ce que formule Louise Labé, il semble bien ici que « le plus grand plaisir qui soit apres amour, c'est d'en parler[818] ». L'élégie se fait mise en abyme de l'immortalité : l'architecture principale est le poème, qui renferme un tableau, lui-même représentant deux temples, et sur l'un des temples, au cœur de l'élégie donc, sont gravés des vers à propos d'un amour immortel :

---

[817] *Ibid*., v. 73-86.

[818] *Débat de Folie et d'Amour* dans *Œuvres complètes*, éd. François Rigolot, Paris, Flammarion, 2004, p. 76. Nous simplifions désormais cette référence sous la forme *Débat de Folie et d'Amour* pour ce texte précis, et sous la forme *Œuvres* pour l'ensemble du recueil.

Vostre amitié chaste avecque la mienne
Surmontera toute amour ancienne.[819]

Le choix du temple pour ces vers, celui d'Apollon, n'est pas anodin : il forme un diptyque avec un autre temple représenté dans le tableau, celui de Diane, et la présence des jumeaux mythologiques renforce l'idée de double qui parcourt l'ensemble de cette élégie. D'autre part, c'est au fronton du temple d'Apollon, à Delphes, que se trouve gravé le célèbre « Connais-toi ». La dame amoureuse substitue ainsi au « connais-toi » un « connais-nous » adressé à la postérité, en même temps qu'elle fait de l'expérience des amours féminines une expérience ontologique où, dans la réciprocité et l'union des âmes, la connaissance de l'autre est une connaissance de soi.

Chez Tyard, ce désir d'immortaliser cet idéal, même déçu, est explicité par la dame :

Qu'en vain seule je t'ay (dedaigneuse) choisie
Pour l'unique plaisir de ma plus douce vie !
Qu'en vain j'avois pensé que le temps advenir
Nous devroit pour miracle en longs siecles tenir :
Et que d'un seul exemple, en la françoise histoire
Nostre Amour serviroit d'eternelle memoire,
Pour prouver que l'Amour de femme à femme épris
Sur les masles Amours emporteroit le pris.[820]

Le plaisir attendu était double et le dépit de la dame n'en est que plus fort : plaisir d'une relation parfaite réalisant un idéal et plaisir d'un amour unique qui aurait pu passer à la postérité. Ce que le poète rend unique, ce n'est pas un amour réciproque entre deux femmes, mais l'expression de cet amour et de son plaisir par une voix féminine. Les vers sur l'immortalité sont d'une clairvoyance surprenante puisque le poème de Tyard est le seul texte français de la Renaissance à être aussi explicite sur l'amour féminin. L'histoire littéraire est ainsi venue répondre aux vœux de la dame et à la création de Tyard en lui accordant une place particulière dans la poésie amoureuse. Le discours sur les amours féminines dans le service amoureux se fait dans un souci d'immortalité et de postérité : la conscience du caractère exceptionnel d'une telle relation semble inaliénable de son expression poétique et

[819] *Les Élégies*, p. 422, v. 41-42.
[820] *«* Élégie pour une dame », p. 577, v. 51-58.

diffère ainsi du discours sur la volupté saphique. Le véritable plaisir de ces amours n'est donc pas un plaisir charnel, mais avant tout un plaisir intellectuel.

b. Un godemiché entre l'amant et sa dame

Ces trois élégies ré-exploitent les codes de la lyrique pétrarquiste en accentuant l'aspect exceptionnel des relations amoureuses et en systématisant l'idée d'immortalité et de postérité dans le cadre d'amours saphiques. Si le statut de la relation est modifié – homosexuelle au lieu d'être hétérosexuelle – le schéma poétique reste le même. Le sonnet de Ronsard, les deux pièces de Lasphrise et le sonnet de Madeleine de l'Aubespine font l'inverse, puisqu'ils proposent une relation amoureuse hétérosexuelle mais un schéma poétique modifié par la présence d'un élément, le godemiché, qui vient remettre en question la relation de départ et qui donne à ces quatre poèmes un pouvoir subversif, celui de Madeleine de l'Aubespine étant particulièrement fort dans la mesure où il s'agit d'une voix féminine et d'un auteur féminin.

Le sonnet de Ronsard détourne explicitement le schéma traditionnel du service amoureux et de la plainte pétrarquiste :

> Amour, je ne me plains de l'orgueil endurcy,
> Ny de la cruauté de ma jeune Lucresse,
> Ny comme sans secours languir elle me laisse :
> Je me plains de sa main et de son godmicy.
>
> C'est un gros instrument qui se fait près d'icy,
> Dont chaste elle corrompt toute nuict sa jeunesse.
> Voilà contre l'Amour sa prudente finesse,
> Voilà comme elle trompe un amoureux soucy.
>
> Aussi pour recompense une haleine puante,
> Une glaire espessie entre les draps gluante,
> Un œil have et battu, un teint palle et desfait
>
> Monstrent qu'un faux plaisir toute nuict la possède.
> Il vaut mieux estre Phryne et Laïs tout à fait,

Que se feindre Portie avec un tel remède.[821]

La parole est donnée à un amant dépité d'avoir été éconduit par sa maîtresse qui lui préfère les voluptés de son godemiché. Le sonnet traduit un plaisir secret, nocturne, que vient dévoiler le poète : les tournures présentatives et parallèles des vers 7 et 8 marquent ce dévoilement et le verbe *montrer* en tête du dernier tercet vient rendre visible, monstrueux, ce qui demeurait caché. Le portrait ambivalent de la dame, entre honneur et vice, participe de cette dynamique du secret honteux révélé. L'ambivalence est signifiée dès le deuxième vers avec l'assimilation de la dame à « Lucresse ». Selon son visage, ou plutôt son comportement, celui qu'elle a avec l'amant ou celui qu'elle a dans son intimité, chaste ou lubrique, la jeune femme renvoie à l'une ou l'autre Lucrèce, l'honnête épouse romaine qui, pour préserver son honneur, s'est donnée la mort après avoir été violée ou la fille du pape Borgia, réputée dans l'Italie renaissante pour ses mœurs dissolues. Le vers 6 revient sur l'hypocrisie féminine : en joignant au verbe *corrompre* l'adjectif *chaste*, il souligne l'ironie de l'amant délaissé et blessé. Les deux derniers vers refondent la notion d'honneur : en effet, pour l'amant, il est préférable d'adopter ouvertement la conduite d'une courtisane plutôt que de feindre celle d'une femme chaste tout en s'adonnant, en secret, à la luxure. La figure de Lucrèce est dissociée entre les courtisanes Phryné et Laïs, incarnant la débauche, et Portie, l'épouse de Brutus qui se suicida après avoir appris la mort de son mari, représentant la fidélité conjugale. La rupture de l'ambivalence initiale force la dame à prendre l'une ou l'autre posture, l'intermédiaire qu'elle a choisie répugnant à son amant. Si le poème est le récit d'une trahison et de sa découverte, c'est également celui d'une inquiétude masculine, celle d'être évincé, d'être mis à l'écart, de voir sa maîtresse se dérober vers un espace qui lui est inconnu, étranger, mais où, surtout, elle peut se passer de lui. Dès lors, le portrait est un portrait-charge contre l'hypocrisie d'une dame qui, prétextant l'honneur pour ne pas s'abandonner à l'amour, trouve un expédient à sa frustration. Pour parer à la menace et à l'inquiétude, le poète tente d'asseoir une supériorité masculine. Il qualifie ainsi de « faux plaisir » la volupté que reçoit la jeune femme, le vrai étant celui donné par le membre viril dans la relation hétérosexuelle. La métaphore thérapeutique vise à montrer l'inefficacité du substitut phallique pour apaiser les désirs : le « remède », au contraire, rend malade la dame

[821] *Les Amours diverses* dans *Œuvres complètes*, tome I*, op. cit.,* p. 466. Nous simplifions désormais la référence à ce texte sous la forme *Les Amours diverses*.

dont le corps se trouve déréglé et dégénéré, comme le souligne l'horreur violente du premier tercet. Puisque la dame a préféré au vrai plaisir proposé par l'amant le faux plaisir pris avec le godemiché, l'amant renverse la traditionnelle évocation du corps féminin. Tout comme son plaisir solitaire, le corps de l'amante est factice pour le poète, qui lui refuse dès lors les métaphores habituelles pour n'évoquer qu'un corps empreint d'une réalité sordide : *haleine puante*, *glaire espessie* […] *gluante, œil have et battu, teint palle et desfait*.

La condamnation du godemiché sert dans un premier temps de paradigme à la condamnation d'une émancipation féminine par le plaisir, qu'elle soit sexuelle, sociale ou intellectuelle. Cependant, le sonnet ne se résume pas à une simple satire. Si la normalisation est proche des discours de Paré, Liébault et Estienne, donner au godemiché une place dans un sonnet, forme par excellence de l'amour pétrarquiste, c'est jouer avec ces codes poétiques. En poussant à l'extrême la cruauté topique de la dame, en apportant une explication pragmatique à cette cruauté, Ronsard joue avec des codes qu'il a lui-même exploités dans *Les Amours*. En insérant l'évocation des fluides corporels et des affections physiques dans la description de l'amante, il déforme non seulement la figure topique de la dame, mais également celle du poète. Le premier quatrain est ainsi explicite, puisqu'il met à distance les motifs traditionnels de la plainte du poète : dans une longue période qui débute sur une apostrophe à Amour, le poète passe en revue ces motifs dans la protase pour les nier – l'orgueil, la cruauté, le dédain de la dame – et il révèle dans l'apodose la raison de sa plainte, le « godemicy », frappant de prosaïsme, en fin de vers et fin de quatrain. En le faisant rimer avec « endurcy », Ronsard joue sur une malicieuse syllepse qui favorise l'image phallique. Cette mise à distance des motifs traditionnels témoigne de l'ironie de Ronsard dans ce sonnet envers la convention poétique : il s'agit moins de condamner une pratique déviante, que de jouer avec la tradition en lui apportant un souffle grivois. Le sonnet est un exercice de style ludique, qui renverse malicieusement les *topoi* de la lyrique amoureuse.

Les deux poèmes de Papillon vont plus loin dans la subversion et la transgression, non pas des codes poétiques mais des représentations du plaisir. Si l'épigramme est celle qui est le plus explicitement en lien avec le service amoureux, grâce à l'énonciation et à l'adresse du poète à la dame, c'est une pièce qui, *a priori*, ne semble pas avoir sa place dans un développement autour du godemiché :

Tu pourrois estre plus gentille,
Mais tandis que tu seras fille
Tu auras l'imperfection
Que je trouve en toute pucelle,
Fust-elle en beauté la plus belle,
Vivant sans douce affection.
Que te sert donc d'estre parfaicte ?
Paroissant tousjours contrefaicte,
Desaggreable est ta beauté.
Les mots dorez, fard, Musq et Ambre
Ne couvrent ta difformité :
Car tu as faute d'un beau membre.
Pren donc le mien pour t'accomplir,
Qui va droictement sans faillir.[822]

Très proche des *Contr'Amours* de Jodelle qui eux aussi insistaient sur l'incapacité même des mots à embellir la femme, l'épigramme de Lasphrise aurait pu rejoindre notre analyse de l'argumentaire facétieux des poètes, puisque la mise en évidence de l'imperfection débouche sur une invitation érotique qui viendra la combler. Ces deux derniers vers permettent de passer du membre viril au godemiché. En effet, le poète s'instrumentalise, ou plutôt, fait de son membre un instrument de plaisir qui semble indépendant de son propre corps. L'injonction « Prend donc le mien » isole le sexe masculin pour lui donner une autonomie propre, en faire un objet de transition entre le poète et la dame. Ce don grivois revient à assimiler le sexe de l'homme à un godemiché, dans la mesure où c'est lui et non le poète qui est désigné comme source d'un plaisir à venir pour la dame. L'accomplissement féminin est ici résolument paillard et Lasphrise joue avec la tradition médicale qui fait de la femme une créature imparfaite en raison de l'absence de pénis. L'épigramme témoigne ainsi d'un renversement de la figure féminine : ce n'est pas la célébration poétique et sa parure qui font sa beauté, mais le plaisir sexuel.

Cette ambivalence de l'instrument, qui peut être sexe masculin ou godemiché, est le sujet même de l'énigme XXIII :

XXIII.

[822] *Diverses poésies*, p. 54.

Quand le long instrument entre en mon trou barbu
En langottant je soufle, et le remuant dru
Je lasche quelque flux avec rumeur si douce
Que l'on s'en resjouyst encores que j'en tousse.

EXPLICATION

C'est un homme qui met une flutte dans sa bouche barbue tout autour, et faut que pour en bien joüer il remue soudainement les doigts, et ne se peut faire ainsi qu'en souflant et langottant il ne lasche de la salive : quiconque entend le doux bruit et doux son se resjouyst : mais de la peine qu'a le joüeur il en tousse ordinairement.[823]

Les *Énigmes* de Lasphrise mêlent facétie et herméneutique : à un poème d'évocation souvent érotique succède l'explication en prose qui vient déjouer les attentes gaillardes du lecteur en proposant un objet du quotidien. L'ambiguïté quant au référent du « long instrument » tient à plusieurs éléments. D'une part, il pourrait s'agir d'une scène de coït focalisée sur les organes génitaux des deux partenaires : la tournure impersonnelle du dernier vers de l'énigme indiquerait la présence d'une autre personne en plus de l'énonciatrice. D'autre part, le parallèle de situation entre l'énigme et son explication tend à faire de cet instrument un objet et non un organe : le terme instrument annonce l'objet flûte dans l'explication et celle-ci ne met en scène qu'un seul personnage. Le sens facétieux se découvre ainsi selon différents degrés de lecture : la première, dans le quatrain, ancre le texte dans une scène érotique ; le second, l'explication, met à distance l'évocation scabreuse pour toutefois, dans un troisième, éclairer le quatrain sur sa situation et révéler sa dimension auto-érotique. L'idée de plaisir est présente à la fin du quatrain ; dans la progression des quelques actions présentes, elle évoque l'orgasme – ce que vient corroborer la présence du flux, conformément à la pensée médicale du temps. Si l'explication donnée vient éloigner ce premier sens érotique, elle permet cependant une relecture plus transgressive et plus subversive du quatrain, qui doit être mise en parallèle avec tout le début de l'épigramme. En effet, si les deux derniers vers n'étaient présents dans cette dernière, une toute autre analyse pourrait se faire : l'absence d'amour

[823] *Les Enigmes du Capitaine Lasphrise*, dans *Les Premieres œuvres poetiques du capitaine Lasphrise*, Paris, Jean Gesselin, 1590, p. 356. L'édition consultée est celle de l'exemplaire conservé à la Bibliothèque Méjanes, Aix-en-Provence, côte G. 8931. La date est sans doute une erreur d'impression, la première édition des *Premières Œuvres* datant de 1597. Il s'agit de la version publiée en 1599 comme en témoigne la présence de cette énigme, absente en 1597. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Premieres œuvres,* et les renvois au recueil d'énigmes sous la forme *Énigmes*.

pour la dame imparfaite pourrait s'expliquer par des préférences homosexuelles chez le poète. Lasphrise, en ne révélant l'invitation érotique hétérosexuelle qu'à la toute fin, joue avec cette ambiguïté. Ces deux pièces sont à la frontière de notre corpus, puisque l'une n'évoque pas explicitement un godemiché et que l'autre ne s'inscrit pas dans une relation de service amoureux. Toutefois cette limite est représentative de la poétique ludique de Lasphrise qui joue sur les allusions et les équivoques, tirant la lyrique amoureuse vers de nouvelles possibilités, la satire notamment, comme le fera Sigogne quelques années plus tard[824].

Le sonnet équivoque de Madeleine de L'Aubespine consacré au luth est l'exemple unique d'un texte écrit par une femme, dans lequel le sujet lyrique est également féminin et qui représente, même de façon détournée, une scène sexuelle :

> Enigme
> Pour le plus doulx esbat que je puisse choisir,
> Souvent, apres disner, craignant qu'il ne m'ennuye,
> Je prens le manche en main, je le touche et manye,
> Tant qu'il soit en estat de me donner plaisir.
>
> Sur mon lict je me jecte, et, sans m'en dessaisir,
> Je l'estreins de mes bras, sur mon sein je l'appuye,

[824] On peut ici évoquer le poème qu'il a consacré au godemiché, dont certains vers sont proches du sonnet de Ronsard. Nous citons les deux premières strophes de ce poème :

> « L'on m'a dit que, le plus souvent,
> L'amour vous contraint en dormant
> De faire à l'envers la grenoüille ;
> La nuict sçait vos ardans regretz,
> Et les doux misteres secretz
> De vostre doigt qui vous chatoüille.
>
> Mais, je me plains que, tout le jour,
> Fuyant mesme le nom d'Amour
> Vous contrefaictes la doucette
> Cependant que, toute la nuict,
> Vous prenez un nouveau deduit
> Avec un manche d'epousette. »

Sigogne, « Godemichy », *Les Œuvres satyriques du Sieur de Sigogne*, éd. Fernand Fleuret et Louis Perceau, Paris, Bibliothèque des curieux, 1920, p. 56-57. Le poème a été attribué à Sigogne dans l'édition de 1617 du *Recueil des plus excellans vers satyriques de ce temps* et dans celle de 1618 du *Cabinet Satyrique*.

Et remuant bien fort, d'aise toute ravie,
Entre mille douceurs j'accompliz mon desir.

S'il advient par malheur quelquefois qu'il se lasche,
De la main je le dresse, et derechef je tasche
A joyr du plaisir d'un si doux maniment.

Ainsi mon bien aymé, tant que le nerf luy tire,
Me contente et me plaist. Puis de moy, doucement,
Lasse et non assouvye, enfin je le retire.

(D'un Lut)[825]

Comme l'a souligné Anna Klosowska, si la vie de Madeleine de L'Aubespine est bien documentée[826], son œuvre souffre d'une publicité insuffisante, en dépit de ses échanges poétiques avec Desportes et Ronsard, et des salons qu'elle tenait ou auxquels elle participait. Un volume de ses œuvres a été publié à titre posthume, mais le seul exemplaire existant a été détruit lors de l'incendie de la bibliothèque de Turin en 1904 et il n'en reste que la description[827], conservée dans cette même bibliothèque. Trois poèmes, dont le sonnet consacré au luth, ont été publiés de façon anonyme dans l'édition de 1618 du *Cabinet*

[825] Nous suivons l'édition du texte donnée par Anna Klosowska dans Madeleine de l'Aubespine, *Selected Poems...,* éd. cit., p. 56. Elle s'appuie sur la version du manuscrit 1718 (BNF), fol. 57r.

[826] Madeleine de l'Aubespine, dame d'honneur de Catherine de Médicis, appartient au milieu de la cour par sa naissance et par son mariage. Née en 1546, elle est la fille de Claude de l'Aubespine qui fut Secrétaire d'État en 1568 ; en 1561, elle épousa Nicolas de Neufville, influent ministre sous le règne de Charles IX jusqu'à la régence de Marie de Médicis. Sur les données biographiques relatives à Madeleine de l'Aubespine, cf. Isabelle de Conihout et Pascal Ract-Madoux, « Ni Grolier, ni Mahieu : Laubespine », *Bulletin du bibliophile*, 1, 2004, p. 63-88 et Anna Klosowska, « Madeleine de l'Aubespine : Life, Works, and Auto-Mythography : An Exchange with Ronsard, ca. 1570–801 », *French Forum*, XXXII, 1, 2007, p. 20-22.

[827] Cette description permet à Anna Klosowska d'affirmer l'attribution du sonnet sur le luth à Madeleine de l'Aubespine, comme l'avait fait auparavant Roger Sorg, et non à Héliette de Vivonne, thèse que défend Frédéric Lachèvre. Cf. Anna Klosowska, « Madeleine de l'Aubespine... », art. cit., p. 33, note 6 ; Frédéric Lachèvre, *Poésies de Héliette de Vivonne, attribuées à tort à Madeleine de Laubespine sous le titre de « Chansons de Callianthe »*, Paris, A. Margraff, 1932 ; Frédéric Lachèvre, *Madame de Villeroy ou Héliette de Vivonne? : Les chansons de Callianthe, éditées par M. Sorg ne sont pas de Madeleine de Laubespine*, [Paris], [s.n.], 1937 ; Jacques Lavaud, *Philippe Desportes (1546-1606): un poète de cour au temps des derniers Valois*, Thèse de doctorat, Université de Paris (1896-1968). Faculté des lettres, 1936 ; Roger Sorg, « Introduction », dans Madeleine de l'Aubespine, *Les Chansons de Callianthe*, Paris, Léon Pichon, 1926, p. 7-9.

Satyrique[828]. Le recueil présente le texte comme une « Énigme » dont il révèle le véritable objet par un astérisque, et l'inscrit de ce fait dans une tradition poétique ludique et facétieuse, dans la veine des autres poèmes du recueil. En ce sens, le poème de Madeleine de l'Aubespine consacré au luth rejoint sur plusieurs points les textes de Ronsard et de Lasphrise. Comme chez Lasphrise, le sonnet, dans la révélation finale de l'objet, emprunte à la tradition ludique de l'énigme licencieuse ; il joue également sur l'ambiguïté, le référent de l'instrument source du plaisir de la dame, qui peut être aussi bien l'amant, réduit à son sexe et fait objet, qu'un godemiché. Le lien avec Ronsard est plus implicite, mais essentiel. D'une part, il existe bien un échange poétique entre Ronsard et L'Aubespine[829], et, d'autre part, le sonnet de l'Aubespine est le contre-point du sonnet de Ronsard puisque la voix masculine fait place à la voix féminine, la volupté dégradante à une volupté épanouissante. Si Anna Klosowska a bien insisté, dans son étude de ce sonnet, sur l'appartenance de ce sonnet à une tradition poétique facétieuse, elle n'a cependant que très peu mis en évidence les liens précis entre ce poème et ceux de Ronsard et de Lasphrise.

Comme dans l'épigramme et l'énigme de Lasphrise, le poème est ambigu sur ce que désigne précisément « le manche ». On ne peut que souscrire à la lecture d'Anna Klosowska qui y voit à la fois une réification de l'amant « *metonymically reduced to a penis, animated by the hands of the woman narrator*[830] » et un godemiché[831] : cette analyse permet notamment d'établir un premier lien avec les deux poèmes de Lasphrise. Elle permet également d'inscrire le sonnet dans un renversement des représentations topiques de l'amant-poète et de sa dame, renversement mis en scène par Ronsard mais auquel le caractère plus joyeux du texte de L'Aubespine apporte une nouvelle variation. Celle qui était observée chez Ronsard devient sujet de la parole, transformant le « faux plaisir » fustigé par l'amant en une volupté démultipliée en « doulx esbat », « plaisir », « aise », « mille douceurs ». L'amante n'est plus maladive, mais toute à son plaisir, et la plainte du poète face à l'hypocrisie de sa dame fait place à une affirmation de l'indépendance de celle-ci. C'est en cela que le sonnet

828 Sur ce point, cf. *La Muse lascive : anthologie de la poésie érotique et pornographique française, 1560-1660*, éd. Michel Jeanneret, Paris, José Corti, 2007, p. 362-363 et p. 463-475 ; Anna Klosowska, « Erotica and Women... », art. cit., p. 193-194.

829 Cf. Anna Klosowska, « Madeleine de l'Aubespine... », art. cit., p. 27-30.

830 *Ibid*., p. 26. Nous traduisons : « [L'homme] est réduit à un pénis qu'animent les mains de la narratrice. »

831 Cf. Anna Klosowska, « Erotica and Women... », art. cit., p. 194 *et sq*.

de L'Aubespine nous semble une réponse au sonnet de Ronsard. *Les Amours diverses* ayant été publiées en 1578, L'Aubespine, qui connaissait l'œuvre de Ronsard, a pu en effet avoir connaissance de ce poème. Le dialogue poétique qui s'instaure tient à la fois de la facétie et d'un discours transgressif. De la même manière que la reprise d'une citation de Juvénal à propos de Messaline légitime le désir et le plaisir féminins, le passage de la voix de l'amant-poète chez Ronsard à celle de l'amante-poétrice chez L'Aubespine accentue cette légitimation et renforce, de manière amusée, la provocation que représentait la masturbation pour l'amant. En effet, l'ambiguïté sur « le manche » et « le nerf » insiste sur le caractère égoïste de la jouissance : soit il s'agit d'un godemiché, et alors l'amant est d'emblée exclut de la scène, comme chez Ronsard, soit il s'agit de son sexe, et la relation amoureuse et le contentement que la dame peut en tirer sont réduits uniquement au coït et à la volupté sexuelle. Malicieusement, la voix féminine ne rend compte ni du plaisir qu'elle donne à l'amant, ni d'un plaisir réciproque, mais plutôt d'un plaisir solitaire qui rompt avec la lyrique amoureuse. Elle semble ainsi répondre à l'invitation de l'épigramme de Lasphrise en s'accomplissant grâce au « manche ». Si les deux poèmes de Lasphrise ne peuvent constituer des sources possibles au sonnet de L'Aubespine, l'inverse n'est toutefois pas à exclure tant les deux énigmes sont proches. Dans les deux cas, le sujet véritable est un instrument de musique (le luth chez L'Aubespine, la flûte chez Lasphrise) et l'énigme joue sur l'équivoque d'une scène sexuelle. Elle laisse en suspens l'ambiguïté du coït ou de la masturbation en utilisant un lexique proche – on retrouve ainsi le mot *doux* et/ou ses dérivés, le verbe *lascher*, le participe présent *remuant*. Il n'est donc pas improbable que Lasphrise ait ajouté cette énigme à son édition de 1599 après avoir eu connaissance du poème de L'Aubespine.

Au-delà de ces liens avec Ronsard et Lasphrise, le sonnet de Madeleine de l'Aubespine est important en ce qu'il donne à lire l'expression de la volupté féminine du point de vue de la dame. Si cette perspective est biaisée par la tradition ludique dans laquelle elle s'inscrit, elle demeure cependant unique, même si l'on considère qu'il s'agit de musique puisque ce sonnet est également le seul texte à faire état du plaisir de la musique pour une femme à la Renaissance. S'il a été écrit dans une intention plaisante et divertissante, il est cependant devenu le seul texte féminin aussi explicite sur la volupté sexuelle et le plus malicieux quant à la redéfinition du rôle de l'amant et de sa dame dans la lyrique amoureuse.

Nous avons vu dans ce chapitre que les discours sur le service amoureux offraient une place signifiante au plaisir féminin. Grâce à la « Querelle des Amies » et à l'héritage encore bien présent de l'amour courtois médiéval, la première moitié du XVI^e^ siècle fait la part belle aux voix féminines : elles définissent un idéal d'honnêteté qui, contrairement à celui de la « belle dame sans mercy », ne s'oppose pas toujours au plaisir de l'amant. Si certaines de ces voix développent l'idée d'un plaisir orgueilleux de la vertu, ce n'est cependant pas la tendance dominante et même au sein de *L'Heptaméron*, qui s'appuie pourtant sur des figures féminines fortes de leur chasteté et emblématiques de Ferme Amour, on trouve, en raison du caractère polyphonique de l'œuvre, un plaisir féminin du service amoureux qui ne refuse pas le plaisir de la fruition. Cela est d'autant plus vrai pour les voix masculines qui développent, dans une poétique du *hic et nunc*, une suspension temporelle favorable à la suspension du jugement moral. L'invitation érotique n'est pas tournée uniquement vers la réalisation des désirs de l'amant, elle prend également en compte ceux de l'amie, même si le motif de la volupté réciproque appartient largement à un argumentaire facétieux. Le texte singulier de Pierre de Cornu, s'il est tendu par la question de l'honneur, propose cependant une étonnante voix féminine qui fait entendre les inflexions vives du désir érotique. La conclusion qui s'impose est que le plaisir féminin dans l'espace social du service amoureux, grâce aux débats dans lesquels il s'insère, et grâce au renouvellement des *topoi* poétiques qu'il induit, parvient peu à peu à faire de la femme le sujet et non plus seulement l'objet du discours, contrairement à ce qu'on a pu observer dans l'espace conjugal. Paradoxalement, alors qu'il s'agit d'un espace public, il semble gagner en valorisation. Toutefois, cette dimension publique est quelque peu faussée : si ces débats sont présentés en contexte public (la situation d'énonciation dans *L'Amie de court* et dans *La Parfaicte Amye*, le jeu éditorial et littéraire de la « Querelle des Amies », les devis de *L'Heptaméron*), il est pris dans une tension entre la nécessité du secret et l'espace privé (les nuits érotiques chez Magny, la problématique de la révélation dans *L'Heptaméron*) qui témoigne de son ambivalence. Si le service amoureux est un jeu galant imprégné des règles sociales, il est toutefois soumis à ce paradoxe qui fait que s'il n'était pas révélé – dans le jeu de la fiction, dans la publication des « Amours » – il ne

pourrait exister. Qu'en est-il dès lors des plaisirs sociaux qui n'existent que parce qu'ils sont précisément publics et donnés en spectacle ? Peuvent-ils contribuer à l'honnêteté féminine et donner aux voix qui le valorisent, et en particulier aux voix féminines, la même liberté que dans les plaisirs d'amour ?

CHAPITRE 4 : PLAISIRS DE COUR

Ce que nous entendons par « plaisirs de cour » ne recoupe pas nécessairement le contexte spécifique à l'entourage royal : il s'agit des plaisirs pour une cour idéale telle que définie par Castiglione. Ce modèle ne vaut pas seulement pour la grande noblesse ; nous verrons, notamment avec Marie de Romieu, que cette éthique est également recherchée par des femmes moins nobles. Cette cour idéale est un « monde du regard et de la contrainte intériorisée des corps, [qui] impose aux hommes et aux femmes qui y vivent de maîtriser leur visage pour en faire l'instrument privilégié de la relation sociale[832] ». Le corps est un signe qui renseigne immédiatement non seulement sur le rang de la personne, son statut social, mais également sur son honneur. La tenue à adopter est particulièrement contrainte pour les femmes et, selon la tradition qui en fait des incarnations même de la Beauté, les regards sont plus généralement tournés vers elles. De là, l'idée d'un plaisir procuré par l'espace social et un désir de susciter les regards, à la manière de la jeune Hélisenne prenant conscience de sa beauté par le regard des autres. Cette importance du regard et de la mise en scène du corps rencontre cependant une idéologie qui donne au corps un statut inférieur à celui de l'âme. Le XVI[e] siècle, tendu par la Réforme et par la Contre-Réforme, voit ainsi se multiplier les pamphlets contre la corruption des mœurs et le comportement dissolu des Français et, en particulier, des hommes et des dames de cour. La femme, soumise plus que l'homme à l'impératif de retenue, en raison de l'idéologie misogyne, est particulièrement la cible de ces polémiques[833]. Est-ce à dire que les plaisirs du corps ne peuvent être aucunement honnêtes ? L'enjeu des discours féminins sur la coquetterie réside précisément dans le renversement de ce postulat, alors que les textes sur la danse ou sur les dames de cour, portés essentiellement par des voix masculines, sont plus ambivalents.

---

832 Catherine Lanoë, *La poudre et le fard: une histoire des cosmétiques de la Renaissance aux Lumières*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, p. 240.

833 Cf. Carla Casagrande, « La femme gardée », *op. cit.*, p. 129 : L'entreprise [répression de la parure] paraît d'autant plus difficile que, comme le souligne Gilles de Rome, la femme cherche naturellement l'apparence parce qu'elle se sait pauvre en substance ; son traditionnel manque de raison et de fermeté la pousse à privilégier les biens éphémères et imparfaits de l'extériorité, incapable qu'elle est d'atteindre par elle-même les biens parfaits et durables de la vertu.

I. Plaisirs du corps

A. Plaisirs de la coquetterie

La modestie de la parure féminine est un souci des moralistes chrétiens depuis saint Paul qui réclamait déjà dans la première épître à Timothée que « les femmes [...] aient une tenue décente ; que leur parure, modeste et réservée, ne soit pas faite de cheveux tressées, d'or, de pierreries, de somptueuses toilettes[834] [...] ». Si la coquetterie féminine inquiète, c'est surtout à cause du plaisir que les femmes comme les hommes peuvent en tirer. Ainsi, Tertullien dans *De cultu feminarum* définit d'abord l'attention portée au corps par la condamnation morale : « Nous appelons " parure " ce qu'on nomme les atours des femmes, " soins de beauté " ce qu'il faudrait appeler leurs souillures[835]. », avant de donner comme explication de cette immoralité le plaisir que les femmes en tirent : « […] où est la chasteté, la beauté n'a que faire, puisque la fonction et le fruit propres de la beauté du corps, c'est le plaisir des sens[836]. » « Plaisir des sens » traduit ici le latin *luxuria* qui ancre dès lors le soin de soi dans un rapport voluptueux et peccamineux à l'autre. L'incompatibilité entre chasteté et beauté anime l'évolution du regard que les moralistes portent sur la coquetterie féminine. Thomas d'Aquin, par exemple, se montre plus indulgent que Tertullien en distinguant dans le plaisir de la parure le péché véniel du péché mortel :

> Si une femme mariée se pare afin de plaire à son mari, elle peut donc le faire sans péché. Mais les femmes qui ne sont pas mariées, qui ne veulent pas se marier, et qui sont dans une situation de célibat ne peuvent sans péché vouloir plaire aux regards des hommes afin d'exciter leur convoitise, car ce serait les inviter à pécher. Si elles se parent dans cette intention de provoquer les autres à la convoitise, elles pèchent mortellement. Mais si elles le font par légèreté, ou même par vanité à cause d'un certain désir de briller, ce n'est pas toujours un péché mortel, mais parfois un péché véniel.[837]

La distinction entre péché mortel et péché véniel, au-delà de l'opposition que Thomas d'Aquin fait entre les épouses et les femmes non mariées, rejoint une catégorisation des plaisirs : un plaisir pour soi sera considéré comme véniel, c'est le cas du plaisir orgueilleux

---

834 1 Timothée 2, 9, *Bible de Jérusalem*, p. 2410.

835 *De cultu feminarum. La toilette des femmes*, éd. et trad. Marie Turcan, Paris, Éditions du Cerf, 1971. p. 63.

836 *Ibid*., p. 105.

837 *Somme théologique*, tome 3, trad. Aimon-Marie Roguet, dir. Albert Raulin, Paris, Éditions du Cerf, 1984, Second volume de la deuxième partie, question 169, article 2, p. 956-957.

de la coquetterie, mais le plaisir de plaire à autrui, si celui-ci n'est pas un mari, est mortel puisqu'il s'agit d'un plaisir voluptueux. Thomas d'Aquin réinvestit la notion de luxure utilisée par Tertullien, mais alors que celui-ci condamnait indifféremment orgueil et volupté, l'auteur de la *Somme théologique* assouplit la rigueur morale en proposant des degrés de vanité dans l'usage de la parure. Cette modération, qui permet également le recours aux cosmétiques pour réparer les dommages du temps ou de la maladie et tolère le souci de la parure pour satisfaire aux exigences de rang, ne sera pas unanimement suivie par les moralistes dans les siècles suivants et notamment au XVI[e] siècle : Juan Luis Vivès, par exemple, rejette le plaisir de la coquetterie pour le mari, estimant, comme le faisait Tertullien, qu'un époux n'est pas intéressé par les artifices qui dénaturent son épouse. Le discours reste cependant marqué par une constante, celle du danger de luxure que représente le plaisir de la parure. La coquetterie pose en effet le problème du regard de l'autre et de l'éveil du désir ; c'est en cela que nous avons voulu l'évoquer dans le cadre des plaisirs de Cour.

À la Renaissance, la majorité des discours sur la question de la coquetterie appartient à une double tradition : celle des textes moralisateurs[838] et celle des recueils de secrets. Les premiers condamnent, les autres promeuvent, mais l'expression du plaisir qu'y prennent les femmes est soit réduite à la conventionnelle lascivité, soit passée sous silence pour ne retenir qu'une énumération de recettes de cosmétologie[839]. Les voix qui se font entendre sont en grande partie des voix masculines, mais quelques voix féminines commencent à émerger et permettent de faire le lien entre morale et désir de plaire : les femmes auteurs ou les personnages féminins permettent en effet d'interroger la réflexion morale tenue jusqu'alors

838 Les textes sont nombreux notamment en raison de la Réforme puis de la Contre-Réforme. Citons parmi eux *L'Espinglier des filles* d'Eustorg de Beaulieu (1550), la *Chrestienne Instruction touchant la pompe et excez des hommes débordez et femmes dissoluës, en la curiosité de leurs parures et attifemens et habits qu'ils portent* (1551), *Le Blason des basquines et vertugalles* (1563), le *Bref et utile discours sur l'immodestie et superfluité d'habits* (1577), le *Traité de l'Etat honneste des chrestiens en leur accoustrement* (1580) de Lambert Daneau. Sur le sujet, cf. notamment Claude La Charité, *L'Instruction pour les jeunes dames*, éd. cit., p. CXIX-CLXV et Isabelle Paresys, « Paraître et se vêtir au XVI[e] siècle : morales vestimentaires », *Paraître et se vêtir au XVI[e] siècle*, Marie Viallon (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, p. 11-36.

839 C'est le cas notamment pour André Le Fournier dans *La Decoration d'humaine nature et aornement des dames*, Lyon, Thibault Payen, 1537 : le prologue vise explicitement les femmes, insiste sur la nécessité d'entretenir le visage qui est le reflet de l'âme et de plaire au mari, mais le plaisir n'est pas envisagé et la suite du traité est un recueil de recettes.

par les hommes tout en donnant à entendre un point de vue concret sur leur rapport à la coquetterie, loin des *exempla* fantastiques des pamphlets. Dans un article publié en 1995, Colette H. Winn se demandait, à propos des femmes et du modèle de beauté que les hommes leur proposaient dans leurs écrits : « Qu'ont-elles à dire sur le devoir qui leur incombe de plaire ? Que pensent-elles des critères esthétiques qui leur sont imposés ? Quelle est la place des critères en vigueur dans la perception qu'elles ont d'elles-mêmes[840] ? » À partir de la réflexion sur le plaisir de la coquetterie, nous souhaiterions reprendre ce questionnement pour analyser ce que les voix féminines ont à dire de ce plaisir et vérifier si leur discours trouve une résonance dans celui des voix masculines. Dans la lignée d'un Thomas d'Aquin, on peut se demander quel regard sur le plaisir de la parure est porté par des textes qui se dégagent des pamphlets et des recueils ; quelle place y occupent les voix féminines et comment prennent-elles en compte la tradition misogyne ? Nous avons choisi d'étudier des textes qui privilégient l'expression du plaisir féminin dans la coquetterie et qui viennent répondre, nuancer, infléchir les propos des moralistes. Certains de ces textes répercutent la *doxa* chrétienne. C'est le cas de ceux de Jeanne Flore, Paré et Liébault. Les deux premiers ont été retenus car ils sont extraits d'œuvres qui accordent une large place à la volupté féminine honnête. Par ailleurs, la perspective médicale, y compris dans les *Trois livres de l'embellissement* de Liébault, qui s'apparentent aux recueils de secrets, oriente le discours vers une finalité différente de celle des moralistes. Le discours sur la parure dans *Les Contes amoureux* est porté par la fiction du deuxième conte : la mort tragique de Meridienne rapproche ce conte des récits édifiants qui fleurissent au XVI^{e} siècle, mais le discours est ici tenu par une voix féminine[841], d'où son intérêt pour notre étude. D'autres textes reprennent une part de la dimension morale des théologiens : la troisième épître invective d'Hélisenne de Crenne et les paroles de la Mondaine dans la *Comédie de Mont-de-Marsan* de Marguerite de Navarre. Ils interrogent cependant le rapport à soi et le rapport à l'autre différemment des moralistes, s'inscrivant dans un parcours spirituel ou défendant la vertu féminine, préférant la fiction littéraire à la théorie morale. Enfin, le *Vray et parfaict embellissement de la face* de

[840] « La beauté des dames vue par elles-mêmes », *Le Beau au temps de la Renaissance*, Donald Beecher (dir.), *Carrefour*, XVII, 2, Ottawa, Société de philosophie de l'Outaouais, 1995, p. 51.

[841] La voix féminine est celle de l'instance narrative et celle de l'instance auctoriale ; comme nous l'avons vu, il y a une incertitude quant au scripteur. Cf. *supra*, chapitre 1, p. 95 *et sq*.

Nostradamus, qui fait entendre une voix masculine échappant à la fois aux discours moralistes et à la simple énumération de recettes, l'*Instruction pour les jeunes dames* de Romieu, qui fait reposer une grande partie des plaisirs enseignés sur la parure, et le *Débat de Folie d'Amour* de Louise Labé, qui renverse la question du regard et du désir, apparaissent comme des textes qui réinvestissent la question du plaisir de la coquetterie pour dépasser la perspective morale et proposer une vision positive de ce plaisir.

a. Les voix de la *doxa* chrétienne

La médecine de la seconde moitié du XVI^e^ siècle accorde un intérêt notable au corps féminin et, nous l'avons vu, au rôle et à la place de la volupté féminine dans la génération de l'homme comme dans les affections féminines, en particulier dans les œuvres d'Ambroise Paré et de Jean Liébault. Il semble ainsi tout naturel que les deux médecins participent à l'engouement autour de la question de la parure, et en particulier celle des cosmétiques qui, touchant à la pharmacologie, est proche des perspectives médicales de leurs ouvrages. Paré n'y consacre qu'un court chapitre dans son livre 25, *Des Medicamens*, et seule l'ouverture de ce chapitre évoque la question du plaisir de la femme fardée : « A telles femmes qui se fardent pour leur plaisir et delices, je ne leur voudrois donner aucune aide : mais bien à celles qui sont honnestes, fuyant les marques de vieillesse et de turpitude, desirans eviter l'indignation de leurs maris : et à icelles ces moyens qui s'ensuivent s'adressent, pour pallier leurs rides et couleur mauvaise[842]. » La posture d'Ambroise Paré rejoint celles de Thomas d'Aquin : les cosmétiques ne doivent pas satisfaire la vanité féminine, mais doivent être considérés comme un remède. L'emploi de deux termes pour définir le plaisir qu'une femme peut prendre aux *fardements* vient expliciter ce qu'on ne trouve qu'allusivement chez les théologiens et les moralistes, où le plaisir, luxurieux, est celui suscité par la femme chez l'homme. En faisant de la coquetterie un plaisir pour soi, Paré met en évidence une tendance qui se retrouve dans la littérature du XVI^e^ siècle. Si son discours reste consensuel, il permet cependant de mesurer l'écart qui existe chez un auteur dans sa conception des différents plaisirs féminins : s'il y a une honnêteté de la volupté féminine dans la génération, celle du

[842] Chapitre XLIV, « Des fards pour decorer et embellir la face des femmes », *Livre des medicamens* dans *Œuvres complètes*, tome III, éd. cit., p. 603.

plaisir de la coquetterie n'est pas reconnue. Dans le premier cas, il s'agit d'un plaisir non pour soi mais pour autrui, puisque la volupté est nécessaire à la procréation, l'espace intime ayant alors une portée universelle. Dans l'usage des cosmétiques, c'est l'inverse : un plaisir affiché, rendu public puisque visible par tous grâce au visage fardé, ne révèle qu'un plaisir orgueilleux et privé ; seule la volonté de plaire au mari, de renverser le plaisir pour soi en plaisir pour autrui, est acceptée.

La position de Paré, exposée très brièvement, est développée plus longuement par Liébault dans l'épître liminaire « Au Lecteur » des *Trois livres de l'embellissement et ornement du corps féminin*. Si Liébault n'est pas aussi explicite que Paré sur le plaisir que peuvent prendre les femmes à entretenir leur beauté, il développe cependant un discours paradoxal qui tend à justifier ces soins conformes à la nature féminine, tout en restreignant les conditions du recours aux cosmétiques. Comme l'a noté Évelyne Berriot-Salvadore, Liébault « légitime le désir des femmes de conserver cette sorte de beauté donnée par l'Ouvrier de toute chose et autorise un traité qui leur offre les moyens de la préserver. L'intention pourrait-elle être déshonnête ? […] Le discours de la louange fait place à celui du blâme. La moralisation est le préalable nécessaire à un traité sur l'embellissement du corps[843]. » Alors que Paré oppose les femmes qui prennent plaisir à entretenir leur beauté à celles qui cherchent à la réparer, Liébault nuance ces distinctions en faisant de la beauté une qualité inscrite dans la nature féminine. Plus encore, c'est leur beauté qui fait leur intérêt auprès d'autrui : « Ainsi se faut esmerveiller, si les femmes sont soigneuses de leur beauté, quand elles sont belles : ou d'estre belles, si ja ne le sont, puis que la beauté les fait tant aimer, caresser, priser, louer et rechercher[844]. » La coquetterie n'est pas seulement un plaisir pour soi mais un plaisir pour autrui : la femme prend plaisir à entretenir sa beauté, ce qui attire et attise le désir des hommes et favorise le plaisir qu'ils prennent aux femmes. Afin d'éviter que ce plaisir ne devienne luxure, Liébault établit de manière très précise le triple objectif de son ouvrage. Le premier est de permettre aux femmes qui grâce à Dieu possèdent déjà cette beauté de la conserver et de l'entretenir ; le deuxième est de faire en sorte que

[843] « De l'ornement et du gouvernement des dames : esthétique et hygiène dans les traités médicaux des XVI^e^ et des XVII^e^ siècles », *Femmes en fleurs, femmes en corps*, éd. cit., p. 48.

[844] *Trois livres de l'embellissement du corps humain*, Paris, Jacques du Puy, 1582., f. 4r°v°. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Embellissement*.

celles qui ne la possèdent pas naturellement puissent l'obtenir ; le troisième est d'aider celles qui l'ont perdue suite à une maladie ou un accident, de la retrouver. Ces trois objectifs sont cependant soumis à des impératifs moraux. La beauté physique doit nécessairement, et avant tout, s'accompagner de la beauté morale : « Ausquels moyens toutesfois je n'entends que la femme mette tellement sa fiance, et soit tant soigneuse de se parer et faire monstre de sa beauté : que premierement elle n'ait mis peine, que son esprit soit bien orné, et paré de modestie, humilité, chasteté, et autres telles vertueuses et honnestes beautez[845][...]. » La beauté du corps ne prend tout son sens que si la disposition d'esprit est elle-même belle : la beauté, les ornements du corps ne doivent pas être mis au service d'une folle vanité, voire de la luxure, mais être en accord avec la beauté de ses intentions. Ainsi, si l'esprit de la dame est modeste, chaste, humble, le corps peut s'autoriser sinon l'immodestie, du moins une recherche artificielle de son embellissement. La pensée de Liébault, en s'inscrivant dans l'héritage néoplatonicien, non seulement moralise la pratique et le goût de la parure chez la femme, mais l'idéalise. Liébault réduit cependant les possibilités d'usage des cosmétiques en émettant quatre conditions particulières. Les deux premières répondent au besoin de corriger des défauts physiques – naturels, comme les cheveux roux, signes d'orgueil et de vice, ou résultant d'une maladie ou d'un accident – qui ne rendent pas compte des qualités intérieures de la femme ; les deux suivantes sont d'ordre social et idéologique :

> La tierce pour attirer et se mettre en la bonne grace de quelqu'un qui la recerche pour espouse s'y est à marier : Ou pour complaire ou obeyr à son mary, qui veut que soit paree, s'y est mariee : En quoy toutesfois doit faire en sa conscience telle protestation que feit Hester : et dire avec elle, qu'elle abomine toute vanité, et que ce qu'elle se pare et fait monstre de sa beauté, n'est pour son privé : mais complaire à son mary. La quarte, que, puis que la netteté, la propreté et venusté est naturelle à la femme, qu'elle se pare pour estre veue nette et propre : estant chose malseante et indigne à une femme de bel esprit, d'avoir le teinct ord et sale : les mains rudes, crasses et ridees : les ongles longues, sordides et fissurees : les dents noires, cariees et puantes : ou autres parties du corps, ou tout le corps infecté de semblables ordures.[846]

Liébault poursuit et développe l'idée de l'usage des cosmétiques non pour soi mais pour autrui, en ancrant son propos dans des considérations pragmatiques, à savoir le statut d'épouse à acquérir ou à honorer, et les inconvénients d'une absence de soins corporels. Dans les deux cas, la femme par l'usage des cosmétiques, doit se conformer à ce qu'on attend d'elle et ne pas déroger à l'image qu'on se fait d'une femme. En évoquant le devoir de

[845] *Ibid*., f. 4v°.
[846] *Ibid*., f. 5v°6r°.

l'épouse envers son mari, Liébault reprend les propos de Thomas d'Aquin, mais s'inscrit également dans la lignée de Juan Luis Vivès. Il fait en effet référence, comme l'humaniste espagnol dans son *Institution*, à l'histoire d'Esther :

> Aucunes veullent plaire par pigmens et farderies, et soubz umbre de adulterer la face, souvent pensent d'effacer la chasteté. Et se n'est par solicitude de la femme, jamais le mary ne consentira, ne commandera, s'il est prudent ; et s'il le veult, tu en feras quelque peu pour luy complaire, et diras avec la bonne dame Hester : Sire Dieu, tu sces ma necessité, que j'abhomine signe de gloire et d'orgueil. Ce que je me pare maintenant c'est pour le salut du peuple, et ne le faiz a mon privé, mais le deteste, comme drapeaulx de femme menstrueuse. Et se le mary s'en rapporte a elle, comme maryee, ne doit querir que complaire a son mary par vertus.[847]

Esther est le modèle de la femme vertueuse, qui tout en se soumettant à son mari, réussit à intercéder auprès de lui en faveur de son peuple menacé. L'*exemplum* est cependant accentué par Vivès et Liébault, qui explicitent le rejet de la parure. Le texte biblique insiste davantage sur la parure comme signe de gloire et de puissance dans une prière d'Esther, alors qu'elle s'est habillée humblement, délaissant le faste de ses vêtements de reine[848]. Le choix d'Esther comme modèle souligne l'humilité féminine et le signe de foi que représente la modestie de la tenue.

Liébault se montre toutefois plus souple que Vivès : pour celui-ci, un mari sage ne devrait pas demander à son épouse d'utiliser des fards. Si l'humaniste espagnol est plus intransigeant, il met cependant en évidence une réciprocité dans l'honnêteté : le mari comme l'épouse doivent s'y soumettre. De même, alors que Liébault permet l'usage des cosmétiques

---

847 *Livre de l'institution*, p. 207-208.

848 *Esther* 4, 17k, *Bible de Jérusalem*, p. 890-891 : « Elle avait quitté ses vêtements somptueux pour prendre des habits de détresse et de deuil. Au lieu de fastueux parfums, elle avait couvert sa tête de cendres et d'ordures. Elle humiliait durement son corps, et les tresses de sa chevelure défaite remplissaient tous les lieux témoins ordinaires de ses joyeuses parures. »

Esther 4, 17u-17w, *ibid*., p. 891-892 :

« De toute chose tu as connaissance
et tu sais que je hais la gloire des impies,
que j'abhorre la couche des incirconcis
et celle de tout étranger.
Tu sais la nécessité qui me tient,
que j'ai horreur de l'insigne de ma grandeur,
qui ceint mon front dans mes jours de représentation,
la même horreur que d'un linge souillé,
et ne le porte pas dans mes jours de tranquillité. »

pour les jeunes filles cherchant à se marier, Vivès le prohibe[849]. Il établit ainsi une moralité masculine à laquelle doit se conformer la moralité féminine. En ce sens, cela justifie les violentes accusations contre la luxure des femmes parées : contrairement au discours de Liébault, il n'y a pas chez Vivès de regards masculins enclins à apprécier la beauté féminine ainsi entretenue. La fin de l'épître liminaire, dans la dernière condition évoquée, finit de marquer une distance avec le texte de Vivès et ceux des autres moralistes : la femme se doit de conserver l'image que l'espace social attend d'elle, c'est-à-dire celle d'une femme qui honore la beauté comme signe de sa féminité. En finissant sur cette dernière condition et en enjoignant les femmes à se garder des risques d'une absence d'hygiène – et la liste des affections donnée sert de repoussoir en cette fin d'épître –, Liébault encourage de fait toutes les femmes à user des cosmétiques : la dernière condition annule donc les précédentes. Cependant, Évelyne Berriot-Salvadore a analysé cette inflexion du discours comme relevant d'un souci hygiéniste et non plus moral[850] : il ne s'agit plus de penser l'usage des cosmétiques comme un plaisir pour soi ou pour autrui, mais de l'envisager comme une question de santé publique, pour soi et pour autrui.

Dans le deuxième conte de Jeanne Flore, c'est autour du personnage de Meridienne que se tisse le discours féminin, puisqu'il est raconté par une devisante, et donné à lire par un auteur qui arbore un *ethos* féminin. Le texte est très proche des récits édifiants que l'on trouve sur le même sujet à l'époque. Meridienne est une belle jeune femme orgueilleuse et fière de sa beauté qui refuse de se soumettre à Amour. S'opposant à l'idéologie de *vray amour* développée par les devisantes dans le recueil, Meridienne est guidée par la satisfaction personnelle, à travers le faux plaisir de l'orgueil. Le début de ce conte est similaire à celui du premier : une belle jeune femme est mariée à un vieillard « assez plus vieil qu'il ne luy eust convenu[851] ». Contrairement à Rosemonde, Meridienne ne remet cependant pas en question cette situation et son châtiment ne vient pas, dans un premier temps, des refus qu'elle adresse à ses prétendants, contrairement à la jeune femme du

[849] *Livre de l'institution*, p. 60-61 : « La pucelle doit complaire a son espoux Jesu Christ par aornemens de vertus, et il la baisera belle. Tu es miserable si par ta seule paincture tu attire a toy mary ou autre ; quant le fard sera passé, comment luy pourras-tu complaire ? »

[850] « De l'ornement », art. cit., p. 54 : « Avec *De l'embellissement et ornement du corps humain*, Liébault, en somme, soumet la tradition des secrets à une médecine hygiéniste : ouvert par une définition moralisée de la beauté des dames, son livre se ferme sur " plusieurs remèdes pour entretenir le corps en santé " »

[851] *Contes amoureux*, p. 86.

troisième conte. Sa perte est ainsi causée par son orgueil. En effet, elle décide de défier Vénus par sa grande beauté, le jour même où l'on célèbre la déesse. Celle-ci punit Meridienne avant qu'elle ne se montre en public :

> Et au passer qu'elle feit devant la couche de la Dame Meridienne sur le poinct que le jour commence à s'apparoir aux humains, et que les estoilles esparses du Ciel s'esvanouissent au comparoistre de l'Aurore, ne sçay comment à celle irreverente halena sur la face en telle sorte qu'en ung moment le cœur luy enroidit de rigueur dans le ventre plus que jamais : elle devint intrectable du tout de volunté aspre et severe, plus cruelle que Phineus : Ne Harpelice la furieuse ne fut oncques de telle maulvaistié pleine. Brief la dame Meridienne eust l'estomac par l'aspect de la courroucée Déesse plus dur que le Cristal de Septentrion : et comme si elle se fust myrée dans le mirouer merveilleux de Meduse, demoura vuyde de pitié, et sans amour.[852]

L'apparition de Vénus et son souffle sont responsables de la froideur de Meridienne, froideur qui sera la cause de son comportement envers Pyrance. Le seul plaisir que recherche et que prend Meridienne est celui de sa propre beauté et de l'influence que celle-ci exerce sur les hommes. Elle représente ainsi la femme cruelle qui séduit mais n'offre rien en retour des services et des hommages de son amant. Il ne s'agit cependant pas tant de mettre en accusation le goût de la parure que de dénoncer un plaisir qui n'est pas pour autrui, mais pour soi. La beauté de Meridienne est en effet jugée « mal employée[853] » puisqu'elle déroge à la règle qui est de faire partager sa beauté par les relations amoureuses. Le jeu de séduction que met en place Meridienne ne vise pas à la réciprocité ou à l'égalité :

> Puis se lanceant hors du lict, se tint debout comme une puissance celeste, ne povant mettre aulcun moyen à sa coustumiere haultesse de cœur, non sans prendre de soy ung merveilleux contentement et solas qu'elle estoit ainsi belle et accomplie : non qu'elle eust desir d'en bailler par doulceur la fruition à qui le meriteroit, mais qu'elle en esperoit brusler et travailler quelque pauvre imprudent, et par ce ne craignoit se laisser veoir les membres de son excellent corps nudz et decouvers.[854]

Meridienne refuse de jouer le jeu de l'amour convenu où la femme doit soumettre sa beauté à son amant. Elle prend la liberté de refuser ce qu'elle est censée devoir à l'homme pour ses mérites et garde le fruit de sa beauté pour elle seule, jouissant en solitaire d'un plaisir transgressif, qui la coupe de la société et de ses principes et la pousse à une forme d'impudicité. Le faux plaisir de Meridienne est de se réjouir de ce qui devrait peiner toute amante dévouée, à savoir l'affliction dans laquelle est plongé l'amant qui se voit refuser la récompense de ses hommages. Ce plaisir cruel est celui qui est le plus présent dans le texte :

---

852 *Ibid*., p. 87.
853 *Ibid.*, p. 88.
854 *Ibid*.

> Subtilement s'en apperceut la cruelle Meridienne, et estoit fort joyeuse et contente de veoir ainsi l'imprudent jeune homme se perdre en la lueur de ses beaulx yeux : resemblante au serpent appelé Basilique, qui occit quiconque il aura attainct de son regard venimeux.[855]
>
> […] Meridienne reveillée dissimulant une extreme joye qu'elle avoit de la peine du malheureux jeune homme […].[856]
>
> Mais cruellement se resjouyssoit elle luy inciter et mouvoir par ung damnable refuser de plus fort ses fureurs, tant estoit elle esloignée de doulce compassion.[857]
>
> Ainsi s'esjouyssoit la dame, tant estoit elle eslongnée de doulce compassion, elle n'en jecta aulcunes larmes pour le spectacle doloreux de si estrange et novelle mort.[858]

Belle, séductrice, égoïste, transgressive et impudique, on ne s'étonne pas de trouver par deux fois une comparaison de Meridienne avec des courtisanes, Phryné, évoquée plus haut, et Laïs[859]. Son corps comme sa parure montrent bien que la beauté de Meridienne invite irrésistiblement à la lascivité, ce dont elle est parfaitement consciente et joue, puisqu'elle n'hésite pas à adopter des tenues provocantes qui laissent transparaître son corps. Comme une courtisane, elle s'offre à tous[860], mais n'appartient à personne. Si elle peut jouir de tous les hommes qu'elle séduit par le seul fait qu'ils sont séduits, si elle les possède donc, elle ne cesse de leur échapper en refusant de se donner à eux. Elle les séduit au sens étymologique, en les attirant à elle pour son bon plaisir, « comme l'yraigne les petites mouches en ses filletz[861] » ; elle possède les hommes en les dépossédant de leur volonté et c'est de cela qu'elle tire son plaisir et dont elle semble se nourrir. En réduisant l'énergie virile à néant, en les soumettant jusqu'à la mort, Meridienne inverse les rapports de force traditionnels entre hommes et femmes.

Pourtant, contrairement à la jeune femme du troisième conte, sa mort se fait dans l'expiation. Alors que le suicide de la mal-mariée n'était qu'un moyen pour en finir avec la souffrance et non un signe de honte, la mort de Meridienne – tuée par Vénus puis jetée aux chiens – se fait dans les remords et le retour à la raison sociale :

> Tresjustement me punit la Déesse

855 *Ibid*., p. 94.
856 *Ibid*., p. 101.
857 *Ibid*., p. 104.
858 *Ibid*., p. 108.
859 *Ibid*., p. 88-89 : « Et davantaige elle, avec la mignotise que forment les actes de la courtisenne Lays de Corinthe […]. »
860 *Ibid*., p. 92 : « Et sortie de son Palais tenoit haulte la face, et avoit souverain plaisir de la presse que faisoient les hommes accourantz pour la veoir […]. »
861 *Ibid*., p. 89.

De mon orgueil, qui ay faict en detresse,
Et grief ennuy mon doulx amy mourir :
Dames, veuillez les vostres secourir,
Ou aultrement, de ce soyez certaines,
En recepvrez, comme moy, telles peines.[862]

À l'instant de sa mort, elle fait elle-même de son cas un exemple à ne pas suivre, revenant sur son attitude envers Pyrance, dès lors qualifié de « doulx amy », menaçant d'un châtiment semblable les femmes qui agiraient comme elle. L'appel aux dames est un moyen de tenter de réintégrer la communauté méprisée auparavant et de racheter sa transgression des lois amoureuses, sociales et morales. La conduite adoptée par les habitantes de Mison viendra achever la rédemption de Meridienne, puisqu'en agissant conformément aux mises en garde de l'orgueilleuse, elles reconnaissent sa parole. Dès lors, on peut considérer que la société a eu raison du plaisir féminin libre, c'est-à-dire sans obligation de réciprocité et d'égalité, en parfaite cohérence avec le discours tenu également dans le troisième conte. Le plaisir féminin ne peut être recherché que dans l'égalité et la réciprocité pour ce qui est de son accomplissement et de sa jouissance, et dans la soumission de la femme aux règles de l'amour. Le discours tenu sur le plaisir de la coquetterie, plaisir orgueilleux et dangereux pour les hommes, correspond en tout point à la pensée de Thomas d'Aquin : si la femme se pare, cela doit être pour son mari (ici, dans le cadre du système des mariages disconvenants, le vrai mari étant celui qui convient à Meridienne, c'est-à-dire Pyrance), jamais pour son propre plaisir et toujours avec mesure, et non pour séduire les hommes. Meridienne agit à l'inverse de ces recommandations et le conte révèle un discours masculin sur la parure parfaitement assimilé et relayé par une voix féminine, celle de la devisante, et au-delà, celle de Jeanne Flore. Alors que, comme nous le verrons, les discours féminins sont souvent plus nuancés et apportent des contre-arguments aux discours masculins, celui-ci se limite à faire du personnage de Meridienne un contre-modèle paradigmatique des dangers de la coquetterie, rapprochant le texte d'écrits exemplaires visant, par le biais d'une histoire tragique et souvent merveilleuse[863], à détourner les femmes de tels plaisirs. En ce sens, un tel

[862] *Ibid*., p. 109-110.

[863] Cf. par exemple le *Discours miraculeux inouy et epouvantable […] d'une Jeune fille Flamende, qui par la Vanité, et trop grande curiosité de ses habits et collez à Fraize Garedonnez à la nouvelle mode, Fut etranglee du Diable* (1582).

constat pourrait fournir des arguments convergeant vers les analyses d'Éliane Viennot[864], pour laquelle un auteur masculin se cacherait derrière la voix féminine. Il nous semble toutefois qu'une position moralisante ne permet pas nécessairement d'écarter l'hypothèse d'un auteur féminin, les hommes n'ayant pas le monopole de la *doxa* chrétienne, quand bien même celle-ci serait misogyne.

b. De la théorie à la fiction : renouveler la perspective morale

La troisième épître invective d'Hélisenne de Crenne montre à quel point le discours masculin a été intégré, non pour aller dans son sens et créer une fiction illustrant ses principes, mais pour permettre à la voix féminine tenant le discours de pouvoir contrer intellectuellement les hommes à partir de leurs propres idées. Cette épître qu'Hélisenne adresse à son mari entend prendre la défense des femmes en réponse à ses accusations misogynes de la lettre précédente. Il écrivait en effet à propos du caractère fourbe des femmes : « Oh, qu'infélices sont vos beautés, fards et ornements, dont tant de malheurs s'ensuivent[865] ! » Hélisenne rebondit sur cette attaque à propos de la coquetterie des femmes et appuie donc son contre-argumentaire sur la question de l'usage des cosmétiques. Son intention est de démontrer que la parure n'est pas, chez une femme, signe de luxure, et dans un premier temps elle renverse l'accusation d'immoralité en la faisant porter sur les hommes : « Et pourtant deporte-toi de blâmer corporelle beauté en femme, car je t'assure qu'elle n'est périlleuse pour les hommes auxquels consiste vertu[866]. » Pour Hélisenne, le péché est dans l'œil de l'homme qui regarde avec concupiscence la femme et non dans le corps paré de celle-ci. Malicieusement, elle renvoie donc l'homme à sa propre vertu. Cet argument posé, elle s'intéresse plus particulièrement au goût féminin pour la parure :

> Et quant à ce que tu dis de la curiosité féminine en somptueux et riches accoutrements, saint Jérôme a rédigé par écrit que les femmes et filles sont désireuses de précieux vêtements, et savait plusieurs dames pudiques le faire, non pour complaire aux fols ni par orgueil, mais par honnêteté, ayant regard à l'état et noblesse de leurs maris ou de leur père.[867]

---

[864] Cf. *supra*, chapitre 1, p. 96.

[865] « Deuxième épître invective », *Epîtres* dans *Les Épîtres familières et invectives. Le Songe*, éd. Jean-Philippe Beaulieu, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2008, p. 84-85. Nous simplifions désormais les renvois à ce texte sous la forme *Épîtres*.

[866] *Ibid*., p. 88.

[867] *Ibid*., p. 89.

La finesse de l'argumentation d'Hélisenne en faveur des femmes tient dans sa réutilisation des discours masculins sur la parure, non pour les contredire, mais pour les inclure dans sa démonstration. Ainsi, saint Jérôme lui permet de montrer le caractère honnête de la parure féminine puisqu'elle n'est que le signe d'une soumission de l'épouse à son mari. On retrouve ici les arguments sur lesquels Paré et Liébault s'appuyaient pour justifier l'usage des cosmétiques : il s'agit non pas d'un plaisir pour soi mais d'un plaisir pour un autre à qui la femme doit respect et soumission. Anne de France dans ses *Enseignements* ne dit pas autre chose. Ayant à cœur l'honnêteté du comportement féminin, elle ne rejette cependant pas l'intérêt qu'une femme doit prendre à sa parure quand il s'agit pour celle-ci de tenir son rang : « Car, au regard du monde, croyez pour vrai qu'il est malséant et fort déshonnête de voir une fille ou femme noble nicement habillée et mal en point[868]. » Ne pas se parer selon sa condition est pour Anne de France autant un manquement à l'honneur féminin que de se parer avec outrance :

> Et ne ressemblez pas [à] aucunes, à qui il semble qu'elles sont fort gentes quand elles sont fort ouvertes et juste chaussées, et vêtues tant que, par force de tirer, sont souvent leurs vêtements déchirés ; dont elles sont moquées et au doigt montrées, de ceux qui le savent et en oient parler.[869]

La reine souligne les excès auxquels conduit le désir vaniteux de suivre la mode, ici celle des décolletés, et en révèle tout le paradoxe : à vouloir suivre, jusqu'au ridicule, les codes éphémères de l'espace social pour l'intégrer, la dame en est rejetée. Le regard approbateur qu'elle recherchait devient un regard moqueur : le plaisir narcissique de la coquetterie est ainsi toujours redevable au regard de l'autre. Or, affirme la reine, « la plus déshonnête chose qui puisse être au monde […] est de voir une jeune femme issue de bon lieu volage et effrénée[870]. » Anne de France utilise de nouveau l'adjectif *déshonnête* mais pour qualifier cette fois une parure qui tombe dans la démesure : ce qu'elle propose à sa fille est un juste milieu, une façon de se vêtir, qui tout en ne sacrifiant pas aux modes excessives, puisse faire honneur au rang de la dame.

---

868 *Enseignements à sa fille*, éd. Tatiana Clavier et Éliane Viennot, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2006, p. 47. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Enseignements*.

869 *Ibid*., p. 48.

870 *Ibid*., p. 49.

Hélisenne ne prend pas en compte cette notion de mesure, présente pourtant chez saint Paul. Dans le cadre d'un échange épistolaire fictif entre époux, elle préfère se focaliser sur des arguments en lien avec la situation conjugale de la narratrice, tout comme Anne de France, reine s'adressant à une princesse, inscrit son discours dans le contexte social de la Cour. C'est en ce sens qu'Hélisenne condamne, comme les voix masculines auxquelles elle se réfère, un plaisir de la coquetterie qui n'aurait pas pour destinataire le mari :

> Les femmes qui ne sont liées de matrimoniale conjonction, sinon à l'intention d'avoir mari, ne leur est licite d'être ornées pour complaire à leurs amoureux ou à quelques autres personnages, car c'est donner occasion de pécher et inciter à pécher. Parquoi femmes qui ce[la] font pèchent mortellement. Si telle est ton opinion, tu n'es aliéné de la vérité, mais celles qui se parent curieusement pour une petite gloire et vanité, et non pour instiguer à pécher, ce n'est souvent que péché véniel. Et pource que les choses mentales nous sont occultes, nous ne devons être prompts à faire jugements des intentions d'autrui.[871]

Comme Thomas d'Aquin, elle différencie péché mortel et péché véniel dans le plaisir de se parer, mais sa conclusion laisse une large part à l'ambiguïté et à la tolérance de ce plaisir. Elle avance un argument en faveur des femmes qu'on ne trouve pas dans les textes de moralistes, celui de l'intention. En effet, Hélisenne estime qu'on ne peut savoir si une femme se pare pour plaire à un homme autre que son mari ou à soi-même et qu'ainsi il faut se montrer indulgent et ne pas la condamner. Dans un texte qui fait la part belle aux discours masculins, cette conclusion est audacieuse et révèle chez Hélisenne un but autre que la simple défense des femmes face aux accusations. Elle enchaîne cette évocation de la parure sur une analyse de l'usage des cosmétiques, sans pouvoir toutefois apporter un jugement définitif : « Et aussi quant à ce que tu dis qu'aucunes sont, qui se fardent et peignent par fiction de diverses couleurs, je ne puis [pas] du tout discerner quelle opinion on en doit avoir[872]. » Si elle est « d'avis n'en point sur soi appliquer » après avoir évoqué Augustin, elle minimise cependant le caractère peccamineux de l'usage des fards en citant précisément la question 169 de Thomas d'Aquin. Sa conclusion est la même que pour la parure : « Et pource que les occasions nous sont ignorées, nous devons toujours prendre les choses de la meilleure part[873]. » Hélisenne choisit le bénéfice du doute et cette posture s'éclaire à la lecture des *Angoisses douloureuses*. En effet, dans le roman, Hélisenne accorde une vive

871 « La troisième épître invective », *Épîtres*, p. 89.
872 *Ibid*.
873 *Ibid*., p. 90.

importance à sa parure : « J'étais fort curieuse en habillements, c'était la chose où je prenais singulier plaisir[874]. » Outre cette occurrence, les autres évocations de sa coquetterie sont liées à son amour pour Guénélic. L'une d'entre elles joue habilement sur l'ambiguïté du destinataire, puisque si elle se prépare pour plaire au jeune homme, c'est son mari qui y prend plaisir en premier :

> Je vêtis une cotte de satin blanc et une robe de satin cramoisi, j'ornai mon chef de belles brodures et riches pierres précieuses. Et quand je fus accoutrée, je commençai à me pourmener, en me mirant en mes somptueux habillements, comme le paon en ses belles plumes, pensant plaire aux autres comme à moi-même. Et cependant, mon mari s'habillait, lequel prenait singulier plaisir en me voyant, et me dit qu'il était temps d'aller.[875]

En tant que roman introspectif, *Les Angoisses douloureuses* donnent à lire « les choses mentales » et les « occasions » d'Hélisenne-personnage tout en entretenant une ambiguïté : le plaisir de la parure ayant de multiples destinataires, à commencer par Hélisenne elle-même, il est difficile de considérer le goût de la parure comme la seule conséquence de son amour pour Guénélic – contrairement à Flammette qui voyait s'éveiller ce goût avec son amour pour Pamphile[876]. Dès lors, la situation d'Hélisenne-personnage dans *Les Angoisses douloureuses* rencontre le discours d'Hélisenne dans la troisième épître invective : l'épistolière ne soutient pas tant la cause des femmes que sa propre cause, en tentant de justifier son comportement par un plaisir vaniteux[877] et non un plaisir adultère. La force de l'épître réside ainsi dans cette double perspective qui fait que le discours soutenu par les références moralistes sert à la fois de défense ingénieuse de la cause des femmes et de passerelle romanesque entre le roman et les épîtres, brouillant les situations. Le plaisir de la parure est le point d'achoppement de l'ambiguïté fictionnelle permettant de dépasser un simple discours *pro* et *contra* qui renverrait dos à dos voix masculines et voix féminines.

---

874 *Angoisses*, p. 57.

875 *Ibid*., p. 55. On relève deux autres évocations du plaisir de la parure : « Mais incontinent que je l'eus vu, je me retirai un petit, afin de prendre conseil à mon miroir de mon accoutrement, grâce et contenance. », *ibid*., p. 44 et « Le lendemain, incontinent que je vis le jour, me levai et m'habillai de riches et triomphants habillements, espérant de voir celui pour auquel complaire je n'eusse pardonné à quelque péril, tant grand fût-il. », *ibid*, p. 89.

876 Cf. *supra*, p. 171.

877 L'image du paon souligne cette vanité. L'animal est en effet un symbole d'orgueil dans l'emblématique (cf. par exemple le « Pavo gloriusus » dans le *Hieroglyphica* de Valeriano) et dans les représentations des péchés capitaux sur les gravures et tapisseries. Le paon est cependant aussi un des attributs de Junon, protectrice du foyer et du mariage, ce qui est ici assez ironique puisque la vanité sert l'adultère.

Dans *La Comédie de Mont-de-Marsan*, Marguerite de Navarre inscrit également le personnage de la Mondaine dans une dynamique du discours entre théorie et fiction. Des trois femmes intriguées par les propos de la mystique Bergère, la Mondaine est la première à prendre la parole et à faire son propre portrait. Isabelle Paresys rappelle que cette « femme de la Cour, incarnant le matérialisme amoral » sert l'opposition du « corps paré, périssable » à « l'âme immortelle », « souvent employée au XVI^e^ siècle par les adversaires des parures en des termes qui peuvent être beaucoup plus durs encore[878]. » La double voix féminine dans les mots de la Mondaine, celle du personnage et celle de l'auteur, pose problème dans la mesure où le comportement de la Mondaine ne correspond pas à la posture évangélique de Marguerite de Navarre. En ce sens, la Mondaine semble s'opposer en tout point non seulement aux discours moralistes masculins sur la parure, comme le rappelle Isabelle Paresys, mais également à la perspective idéologique de l'auteur. Considérer le personnage de la Mondaine comme une simple critique des plaisirs mondains figurés ici par le goût de la parure est cependant réducteur et ne rend pas compte de l'ensemble de la pièce : si celle-ci n'avait pour personnages que la Mondaine, la Superstitieuse et la Sage, cette dernière figurant la raison et donc le sens à suivre, la Mondaine pourrait être considérée en effet comme relevant d'une satire sociale. Or, ce n'est pas le cas, et l'arrivée de la Bergère remet en question l'équilibre que la Sage avait instauré entre la Mondaine et la Superstitieuse. En ce sens, si la Mondaine sert, à un premier niveau, le discours traditionnel opposant plaisirs mondains et plaisirs célestes, elle permet également de préparer l'arrivée de la Bergère et ainsi de dépasser l'opposition initiale.

La coquetterie est dans cette comédie mise en scène, ou plutôt mise en mots et en paroles : la coquette, dénoncée par les moralistes, prend corps et prend voix, et Marguerite de Navarre lui attribue un langage propre. La force en effet de cette comédie repose sur la structure parallèle des portraits que chaque personnage fait de lui-même : chacun possède un discours, un vocabulaire qui lui est propre. Celui de la Mondaine se caractérise par une récurrence de l'emploi de la première personne du singulier, la répétition du mot *corps*, la métaphore de la relation amoureuse mêlée à celle de la foi et de l'adoration, le sème du plaisir. Ces éléments concourent dans un premier temps à élaborer le discours narcissique de

[878] « Paraître et se vêtir au XVI^e^ siècle », art. cit. p. 28.

la Mondaine, à soutenir la prévalence des plaisirs mondains et la confusion presque blasphématoire qu'elle opère entre son corps et Dieu. En ce sens, son comportement excessif se rapproche, de façon inverse, de celui de la Superstitieuse. Son discours révèle cependant et malgré elle l'erreur dans laquelle elle se trouve :

> J'ayme mon corps, demandez moy pourquoy :
> Pource que beau et plaisant je le voy ;
> [...]
> Je le pare et dore,
> Acoustre et decore
> De tous ornemens.
> Je le painctz et farde,
> Remire et regarde
> Voire à tous momens.
> De le tenir sain,
> C'est tout mon desain,
> Car je veulx qu'il vive.
> De melencolie
> Et de maladie
> Pour luy suis craintive.
> Je luy cherche joye
> Et ne veulx qu'il voie
> Rien qui luy desplaise.
> Honneurs pour luy chasse,
> Et biens luy pourchasse
> Pour le tenir aise.[879]

Le rapport entre la Mondaine et son corps est personnifié entre la première et la troisième strophe : le corps est d'abord considéré comme un objet décoratif et esthétique ; dans la deuxième strophe, grâce au verbe *vivre*, il acquiert une autonomie par rapport au *je* ; enfin, dans la dernière strophe, il apparaît comme une entité distincte de la jeune femme qui se comporte avec lui comme avec un amant. Les deux strophes suivantes viennent expliciter le plaisir pris à cette relation :

> Et tout le plaisir

[879] *Mont-de-Marsan*, p. 453-454, v. 1-2 et 11-28.

Que l'œil peult choisir,
Au cueur je le donne,
Tant qu'il en peult prandre :
A ce veulx entendre
Sans aymer personne.
Bref, tout mon penser
C'est de l'advencer
En plaisir parfaict ;
Par peine non grande,
De ce qu'il demande
Le rendz satisfaict.[880]

L'image d'une relation amoureuse est poursuivie (*cœur, aimer, plaisir parfait*) et accentuée en relation exclusive : le narcissisme de la Mondaine va jusqu'à la faire mépriser toute véritable relation amoureuse. Seul son corps compte. Cependant, en considérant son corps comme une personne, elle se met à distance de lui : le jeu sur le pronom *il* crée, avec le pronom *je*, une dichotomie qui vient souligner ce que la Mondaine refuse de voir, c'est-à-dire la coexistence du corps et de l'âme que viennent pourtant révéler ses propres paroles. Le plaisir qu'elle éprouve est un plaisir total qui permet de la satisfaire entièrement et vient justifier à la fois l'absence de toute autre relation terrestre, amoureuse ou sociale, et de foi. « C'est mon tout, mon Dieu, mon idolle[881] » dit-elle en parlant de son corps. La vénération matérialiste à laquelle elle se livre révèle un personnage excessif et même caricatural de la femme coquette : en ce sens, si les mots de Marguerite de Navarre sont beaucoup moins durs que ceux des moralistes, ils sont toutefois plus radicaux, car ils n'ont pas la même visée. Si pour les prédicateurs, il importe de mettre en évidence le péché de luxure attaché à la coquetterie, Marguerite de Navarre souligne l'absence de toute préoccupation spirituelle. La coquetterie n'apparaît pas comme un vice ou comme un goût déshonnête, mais comme une inconscience et une conception étroite du monde et de Dieu.

Le discours radicalement matérialiste de la Mondaine prépare, de façon paradoxale, le discours mystique de la Bergère[882]. Il est ainsi frappant de constater que le sème de l'amour

[880] *Ibid*., p. 454, v. 29-40.
[881] *Ibid.*, p. 460, v. 215.
[882] Les analyses de Robert D. Cottrell vont également dans ce sens : « La joie de la Ravie est plus proche du plaisir que la Mondaine prend à son propre corps que de la prédilection de la Superstitieuse pour une vie

ouvre les paroles de la Mondaine (« J'ayme mon corps[883] ») et celles de la Bergère (la répétition du mot *amour*[884]), alors que c'est respectivement celui de la douleur et de la raison qui marquent l'entrée de la Superstitieuse et de la Sage. Le langage de l'amour et du plaisir rapproche la Mondaine et la Bergère, si bien que, même faiblement, c'est la Mondaine qui comprend le mieux le chant de la Ravie ou du moins lui prête le plus d'intérêt. Ainsi, c'est elle qui attire l'attention de ses compagnes au moment de l'arrivée de la Bergère : « Oyez quel chant[885] ! » dit-elle, ce à quoi se presse de lui répondre la Superstitieuse : « Mais oyez sa parole[886]. » L'exclamation de la Mondaine marque sa surprise, mais aussi son admiration : une connivence s'établit entre elle et la Bergère, connivence que se pressent de rompre la Superstitieuse, puis la Sage par une accusation de folie : « Ha ! ce n'est pas langage d'une folle[887] ? ». Si la Mondaine, convertie précédemment par la Sage, se range du côté de celle-ci et de la Superstitieuse, elle est cependant celle qui tente de comprendre le chant de la ravie : elle invite ses compagnes à l'écouter (v. 593), à la saluer (v. 600 et v. 607) et lui pose des questions (v. 611, 650, 658, 711, 725, 757, 774), se montrant particulièrement curieuse en ce qui concerne la nature de son amour. Elle établit elle-même une ressemblance entre elle et la Bergère, en rappelant qu'elle aussi a aimé :

LA MONDAINE
J'ay autrefois porté amour
A mon corps, à moy-mesme seulle,
Dont maintenant fault que me deulle.

LA BERGÈRE
Mon corps ne sens ny n'ayme point,
Car le sien où mon cœur est joinct,
Faict mettre le mien oubly.
Le sien de vertu anobly,

d'effort et de la Sage pour l'étude. » (*La Grammaire du silence : une lecture de la poésie de Marguerite de Navarre*, trad. Jean-Pierre Coursodon, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 121).

883 *Mont-de-Marsan*, p. 453, v. 1.
884 *Ibid*., p. 474-475, v. 575-583.
885 *Ibid*., p. 475, v. 585.
886 *Ibid*.
887 *Ibid*., v. 586.

Je le dy mien et le sens tel.[888]

Ces deux tirades soulignent l'évolution de l'une à l'autre et le parcours idéologique proposé par Marguerite de Navarre dans sa comédie. D'un côté l'amour matérialiste et narcissique de la Mondaine pour son corps, de l'autre l'amour spirituel et la fusion de la Bergère avec Dieu, à partir de l'image néoplatonicienne de la fusion corporelle des amants, montrent l'ambivalence des notions d'amour et de corps dans l'ensemble du texte. Le matérialisme de la Mondaine figuré par le plaisir de la parure est transcendé, grâce au personnage de la Bergère : on retrouve ici les propos de Vivès au sujet du seul époux que devait convoiter la jeune fille, le Christ. Les similitudes de langage entre la Mondaine et la Bergère permettent au lecteur d'accéder à une mystique amoureuse, ancrée dans le plaisir de la communion spirituelle. Marguerite de Navarre utilise ainsi le *topos* de la coquette pour proposer un parcours initiatique à la spiritualité.

c. Éloge des plaisirs de la coquetterie : question de regards

Ce n'est ni comme préoccupation morale ni comme souci hygiéniste que Nostradamus envisage la question du plaisir de la coquetterie. Si le contenu des recettes ne change pas beaucoup par rapport à celles données par Liébault, l'intention de l'ouvrage n'est pas la même. Alors que celui de Liébault « se donn[e] comme trait[é] médica[l][889] », l'*Excellent et moult utile opuscule à tous necessaire, de plusieurs receptes* de Nostradamus, dont la première partie est consacrée aux fards et la seconde aux confiseries, appartient à la tradition des « compilations de prescriptions[890] ». Cette différence d'intention est particulièrement manifeste dans la façon dont ces recettes sont présentées aux lectrices. Si le discours de Liébault révèle le médecin moraliste, celui de Nostradamus l'apparente au bonimenteur. Plus que la promesse du plaisir, c'est d'abord l'éveil du désir des lectrices pour ses produits que cherche Nostradamus. Jean-Louis Flandrin a remarqué que les recueils de secrets étaient des « textes prescriptifs, au style généralement simple et peu marqué par la personnalité de l'auteur[891] ». Si c'est le cas pour la grande majorité des recueils, y compris

888 *Ibid*., p. 490, v. 855-862.
889 Évelyne Berriot-Salvadore, « De l'ornement », art. cit., p. 43.
890 *Ibid*., p. 40.
891 « Soins de beauté et recueil de secrets », dans *Les Soins de beauté : Moyen Âge, début des temps modernes*, Denis Menjot (dir.), Nice, Faculté des lettres et sciences humaines, 1987, p. 15.

celui de Liébault, qui, en dehors de l'épître liminaire, ne fait que détailler des recettes et leurs ingrédients, ce n'est pas ainsi qu'est composé l'ouvrage de Nostradamus. En effet, dès l'épître au « Lecteur benevole », l'auteur s'implique fortement dans son texte :

> Et pour ce qu'en hantant plusieurs contrees, mesme la ou les femmes pour cause des annees accelerement passees venoyent secretement et par une subtile industrie a cacher et occulter la principale partie du corps qu'est le chief, pour demonstrer par manifeste apparence que les applications mises à la face venoyent à decevoir les yeux des voyans. Les dames que sont de face semblables à Phryne n'ont ja besoing d'user de cecy, or mis pour la entiere conservation de leurs faces : mais qui sont beaucoup plus aagees, et que sont semblables à celles qui estoyent au banquet : veritablement celles ont bien affaire de bien voir et prescruter soigneusement cecy, mais que tels inconvenient ne leurs advienne pas. Et j'ay cogneu de grands personnages en diverses regions qui continuellement faisoyent et usoyent de la plus grand part de telz affaires, que pour vieilles qu'elles fussent elles faisoyent comme Proteus qui changeoit de face quand il vouloit.[892]

Nostradamus se présente comme un savant ancré dans le réel : il voyage, va à la rencontre des gens et tire profit de ces expériences pour l'élaboration de ses compositions. Il est celui qui a vu, qui a lu, qui sait et qui propose des recettes inédites, n'hésitant pas à discréditer un peu plus loin dans son épître les recettes d'huiles, d'onguents et de liniments, ainsi que les apothicaires incompétents. Il retient deux usages des cosmétiques qu'évoque également Liébault : l'entretien de la beauté, pour les jeunes femmes, et la réparation ou la dissimulation des marques du temps, pour les vieilles. L'utilisation qu'il fait cependant des modèles féminins va à l'encontre de celle que fait Liébault : si Liébault, à la suite de Vivès, s'appuyait sur Esther, modèle de vertu féminine, Nostradamus, lui, choisit Phryné, courtisane grecque du IV^e^ siècle av. J. C., réputée pour sa beauté. En termes de vertu, celle-ci ne vaut pas l'autre, et pourtant, il n'en parle pas pour son usage des cosmétiques, mais bien pour sa beauté naturelle. Si l'exemple de Phryné semble ainsi rejoindre Esther dans le refus des artifices, il n'en est cependant rien, car la courtisane tire sa gloire même de cette beauté naturelle, en humiliant publiquement les femmes fardées dont le visage abîmé est dévoilé aux convives. Nostradamus a certainement trouvé cet exemple non chez Praxitèle qui le rapporte, mais chez Galien dans son *Exhortation à l'étude des arts*, que Nostradamus a traduit sous le titre *Paraphrase de Galien* et qu'il a publié en 1557 :

---

[892] « Michel de Nostredame medicin au Lecteur Benivole », *Le Vray et parfaict embellisement de la face*, dans *Excellent et tres util opuscule de plusieurs exquises receptes divisé en 2 parties : fardemens, confitures*, Lyon, Benoist Rigaud, 1572, p. 4-5. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Fardemens*.

> Je suis contrainct icy objecter les tesmoings, afin qu'ilz entendent n'estre les superieurs de nous : parquoy il ne m'a pas veue estre intempestive de commemorer ce que feit Phryna. Laquelle fut conviee en un banquet, où il faisoit un jeu à plaisir, que l'un commandoit à l'autre ce qu'il vouloit, adonc elle voyant plusieurs femmes a sa presence qui estoient fardees de ceruse et de orcanette, comme demies painctes, elle commande se faire apporter de l'eau, et incontinent leur commanda de mettre leurs mains en l'eau, et puis laver leur face : puis tout incontinent les feit bien essuyer d'un linge, et elle commença premierement à ce faire. Incontinent à toutes les autres femmes leurs faces estoient pleines de tasches : si tu les heusses veu, tu heusses dict voir certaines imaiges faictes par artifice à la terreur comme masques, mais Phryne estre plus belle, que au paravent, car elle seulle n'avoit aucune beaulté par artifice, mais elle avoit une tresbelle forme nayfve, ne ayant point besoing de mauvaises artz, quant à la commendation de la forme, tout ainsi comme la vraye pulchritude, se vient a explorer toute seulle par soy, expoliee de toutes choses accidentalles par dehors.[893]

La mise en scène du dévoilement des artifices participe d'un plaisir collectif, celui des jeux de banquet. La gravure qui accompagne l'extrait dans l'ouvrage de Nostradamus fait de Phryné le personnage principal de cette scène[894]. Phryné se tient au centre ; on remarque à gauche les musiciens et à droite les convives. La courtisane désigne la table du banquet, enjoignant les dames à se démaquiller, à ses pieds, un baquet pour les y aider. Les musiciens, la table dressée mettent en évidence la scène de divertissement qui y est représentée. Le plaisir de la situation ne vient pas des moqueries que pourraient susciter les visages révélés des dames, mais de la beauté de Phryné qui éclate au milieu de la laideur des autres dames : plaisir des convives, mais plaisir orgueilleux de Phryné également qui est l'instigatrice de cette mise en scène. Les cosmétiques sont ainsi dénoncés dans ce court récit comme artificiels et vains, mais l'anecdote est cependant renversée dans le traité sur les fards. En effet, si Nostradamus y reconnaît la beauté de Phryné et invite à l'entretenir, il offre ses recettes aux dames qui se reconnaîtraient dans les vieilles femmes du banquet. Le recours au modèle de Phryné est doublement audacieux : non seulement, le savant s'appuie, paradoxalement, sur une courtisane pour faire l'éloge de la beauté naturelle, mais il invite à rivaliser avec cette beauté les dames qui en seraient privées. Cela lui permet dès lors d'attiser la vanité de ses lectrices, jeunes ou vieilles, sans se soucier de la portée morale d'un propos qui prend une courtisane pour modèle.

---

[893] *Paraphrase de C. Galien sus l'exortation de Menodote, aux estudes des bonnes Artz, mesmement Medicine : traduict de Latin en Françoys par Michel Nostradamus*, Lyon, Antoine du Rosne, 1557, D1v°D2r°.

[894] Cf. annexe 2, p. 649.

L'implication de l'auteur dans ce recueil va cependant plus loin : alors que le discours de Liébault sur l'usage des cosmétiques se concentre dans son épître, Nostradamus insère, dans la plupart de ses recettes, des recommandations et des éloges sur ses propres produits. La posture rhétorique et idéologique est ainsi tout à fait différente : l'un veut moraliser le recours aux cosmétiques, l'autre souhaite l'accroître, flattant le goût féminin pour la parure et l'exploitant, comme en témoignent les deux recettes du sublimé.

> Pour accoustrer le sublimé, lequel est le plus souverain fard et emblanchiment de la face qui se puisse faire au monde, qui rend le cuir aussi blanc que neige, sans gaster ne tirer nullement le cuir, n'y gaster ne corrompre les dents : mais rend une souveraine splendeur naifve à la face, que se une femme en use brune pleine des taches ou pannes, combien qu'elle fut de l'eage de cinquante cinq ans la rendra que le front, et les joues sembleront l'eage de douze ans : tant souverain est ce fard, qu'encores que l'on s'approche du visage, l'on n'y sçauroit veoir n'y congnoistre rien, or mis un emblanchiment naturel, que si une femme en avoit usé durant quatre ou cinq jour, elle seroit presque mescogneuë aux siens, tant souverain est ce fard. Et si une femme en use où commence d'en user à l'eage de quinze ou vingt ou vingt cinq ans, ce luy conservera le visage en incomparable beauté tout le temps de sa vie que encores en l'eage de soixante ans elle apparoistra estre de l'eage de vingt ans, par le jugement d'un chacun durant un long temps, et rend le visage sain et net sans luyre aucunement, or mis une naturelle splandeur aggreable et rendant une couleur vermeille comme rose au bout du menton, aux levres pour pasles qu'elles soyent et aux deux jouës, que si une fille ou femme avoit la face cadavereuse semblable à la mort, luy fera apparoistre un visage joyeux pour melancolique qu'elle soit, et si le visage ou autre partie du corps estoit taché de lentilles (pourveu qu'il ne soit à personnage qui aye poil de beuf) les y aura perdues en peu de temps : cecy est le souverain fard où plusieurs hommes pensent estre bien rusez à la congnoissance de la beauté naturelle d'une femme sont estes deceuz, pensant avoir pris Heleine, et ont prins hecuba, tant grande et incredible beauté rend ce fard.[895]
>
> [...]
>
> Ceste façon de preparer le sublimé, rend la face de non gueres moindre resplendeur et beauté que la premiere, plustost parachevé, mais souverain pour emblanchir le cuyr d'un personnage de trentecinq, ou quarante ans le moins du monde resplendissant, et qui dure toutesfois plus longuement : de quoy en usoit Lays Corinthienne, qui fut la supreme beauté de Thessalie : que quand il a esté au visaige l'espace d'un demy quart d'heure, fait apparoistre une face demye Angelique, et s'apparoit tant excellentement blanche, que ceux qui ont la cognoissance pour cognoistre un visaige fardé, on n'y sçauroit rien apparoir, tant est subtil et ingenieux, et d'une parfaite beauté : et quand vous l'aures essayé trois ou quatre fois, y donneres beaucoup plus de louange que je ne sçaurois mettre par escrit : et est plus facile faire que le premier : vray est que le premier veritablement merite une louange presque immortelle, pour cause de l'effect et de son excellence : mais si une femme auroit usé de l'un et de l'autre, elle ne se rejetteroit pas ceste icy, mais le tiendroit non de moindre veneration que le premier.[896]

[895] *Fardemens*, chapitre I, p. 15-16.
[896] *Ibid*., chapitre II, p. 33-34.

Nostradamus met en place toute une stratégie discursive de la valorisation : accumulation d'adjectifs mélioratifs (*souveraine splendeur naifve*, *incomparable beauté*, *naturelle splandeur aggreable*...), hyperboles voire *adynata* comme dans l'exemple de la femme de cinquante ans en paraissant douze, les répétitions soit du mot *visage* soit du processus de rajeunissement concourent à susciter le désir de la lectrice en louant les produits, mais également en mettant en scène la future louange qu'en feront les consommatrices. Loin d'évoquer, comme les moralistes, théologiens et prédicateurs, le péché que pourraient représenter les cosmétiques, Nostradamus insiste volontairement sur le caractère mensonger et trompeur des fards comme un argument en faveur de ses recettes. Le champ sémantique du céleste dans la seconde recette (*demi-angélique*, *immortel*, *vénération*) vient inverser les reproches traditionnellement formulés contre ces plaisirs mondains, puisqu'ils en font, au contraire, des plaisirs divins, tout en continuant d'utiliser cependant des modèles peu vertueux, puisque Laïs, autre courtisane grecque du IV^{e} av. J. C., souvent présentée comme la rivale de Phryné, est donné en exemple dans la seconde recette. Les deux courtisanes qui servaient de modèles péjoratifs dans les *Contes amoureux* permettent ici de valoriser le plaisir des cosmétiques. Il semblerait que la stratégie de Nostradamus consistant à prendre en compte ce qu'il voit et entend des femmes de par le monde se révéla payante, puisque son ouvrage eut un succès tel que plusieurs éditions et rééditions parurent, y compris en Allemagne. La rhétorique d'un plaisir de la vanité présenté comme positif et encouragé a donc fonctionné.

Les plaisirs de la coquetterie font partie des premiers plaisirs évoqués par la Mère dans l'*Instruction pour les jeunes dames* de Marie de Romieu, dont le discours sur le sujet est particulièrement complexe. En effet, tout en empruntant certains de ses arguments aux moralistes, mais également au *Courtisan* qui propose une éthique de Cour où le comportement féminin est très encadré, le discours de la Mère renverse les discours masculins topiques sur la question, non en dépassant leurs arguments comme le fait Hélisenne, mais en développant au contraire leurs antithèses. Il ne fait aucun doute en effet que la finalité de la coquetterie, dans le traité de Marie de Romieu, est la relation amoureuse, qui plus est, adultère : la structure du traité, des divertissements sociaux à la frustration des mariages disconvenants souligne cet enjeu. Le début du développement sur les plaisirs de la

coquetterie est ainsi très proche de ce que dit Liébault de la beauté féminine et de la beauté masculine :

> Premierement il y a grand plaisir et sied bien generalement aux jeunes hommes et jeunes dames, d'estre bien en point, richement et proprement. Et sur tout aux dames, d'autant qu'elles qui sont mignardes et delicates comme ayans esté creées de Dieu pour faire mieulx supporter aux hommes les miseres de ce monde, aussi il semble que la propreté de s'habiller sied mieux a leur blancheur et delicatesse, qu'a ce je ne scay quoy de plus rude et robuste qui est né avec les hommes.[897]

Comme le médecin, la Mère fait de la beauté un atout propre à la femme qui est évoquée comme un divertissement plaisant pour le regard de l'homme. L'ébauche de l'argument théologique par la référence à la création de la femme dans la Genèse souligne une qualité naturelle car d'origine divine. Entretenir sa beauté est, pour une femme, un signe de soumission au projet divin. Si Liébault opposait beauté féminine et beauté masculine, la Mère ancre son propos dans une dimension corporelle et matérialiste de la beauté : ce ne sont pas les qualités morales de l'homme qui s'opposent à celles de la femme, mais ses caractéristiques physiques. Le plaisir ouvre le discours, mais de celui pris par la femme à sa toilette, on passe rapidement au plaisir pris par les hommes à la regarder. Le danger de ce regard, que Liébault venait rapidement contenir en moralisant l'usage des cosmétiques, n'est pas évincé par la Mère. Au contraire, il est déjà une allusion à la finalité de la parure, au regard désirant qui permet la relation amoureuse et à la relation de séduction qui s'instaure entre l'homme et la femme. Marie de Romieu ne renverse pas ici le discours conventionnel, mais le détourne. Elle fait de même dans les passages consacrés aux cosmétiques et à la parure.

Il est en effet frappant de constater que, sur la question des cosmétiques, cet ouvrage se distingue à la fois de sa source originelle et de la plupart des recueils de secrets, à commencer par celui de Nostradamus. Contrairement à Piccolomini, Marie de Romieu n'a conservé que peu de recettes de produits de beauté[898] et les seules restantes sont plus des conseils d'hygiène que de véritables préparations cosmétiques. Alors que l'ensemble du traité tend à faire de la « jeune dame » instruite une coquette vouée à l'apparence, les fards et les onguents sont proscrits par la Mère qui leur préfère une eau de sa composition :

---

[897] *Instruction*, p. 26.
[898] Claude La Charité, dans *Instruction*, p. CIII.

> Je vous prie, ma fille, gardez vous en comme la peste, car si vous y accoustumez une fois, vous serez toute esbahie que vous vous trouverez vielle et toute ridée a trente ans : et des moindres incommoditez que vous en recevrez, sera que vous aurez incontinent l'haleine continuellement puante, et les dents (qui sont des principaulx aornements de la beauté) vous deviendront bien tost noires, corrompues, et si gastées, qu'y ayant souvent mal, vous serez contrainte les faire arracher l'une apres l'autre : et perdant celles des costez, voz joües deviendront toutes plates, et la perte de celles de devant vous fera contrefaire la petite bouche, et la tenir close de mauvaise grace sans oser rire, si non mettant la main au devant : et si il advient souvent que de telles drogues on perd la veüe ou elle s'affoiblit beaucoup, et la santé de tout le corps empire.[899]

En jouant sur des termes dépréciatifs et des hyperboles, la Mère brosse un portrait repoussant de la femme qui aurait le malheur de recourir aux cosmétiques à la mode tels que le sublimé ou le blanc d'Espagne. Chaque partie du corps qui fait la beauté féminine selon les conventions de l'époque est évoquée sous l'angle de la décrépitude et l'emploi du futur comme des adresses répétées rendent plus concrets les dangers qui guettent la Fille. S'il est difficile de savoir quelle connaissance avait Marie de Romieu du traité de Nostradamus, il est frappant de constater que cet extrait est le parfait contre-point de la recette du sublimé : les deux auteurs ont recours à un même usage de l'hyperbole, le savant dans un but mélioratif, l'autrice dans une perspective dépréciative, en insistant notamment tous les deux sur la question de l'âge. Si le sublimé chez Nostradamus permettait de rajeunir la femme trentenaire jusqu'à la faire paraître adolescente, il risque, chez Marie de Romieu, de la faire vieillir prématurément. Sur le même sujet succède au discours du plaisir un discours de l'effroi. Les récriminations contre les cosmétiques ne visent cependant pas à moraliser un comportement, mais à trouver la meilleure solution pour préserver le corps féminin : de ce point de vue, Marie de Romieu est plus proche de Liébault que de Nostradamus et les conseils répétés à propos de la toilette, y compris la toilette intime, soulignent ce souci d'un corps en bonne santé grâce à une hygiène corporelle irréprochable : « […] si est ce que tousjours l'on doibt prendre garde a se tenir bien nettement, quand ce ne seroit que pour la satisfaction de soy mesmes, ou d'un mary[900] […]. »

Le discours de la Mère sur la parure (vêtements, bijoux, coiffure) n'a pas le caractère péjoratif qu'avait celui sur les soins du visage et du corps. Elle valorise ces ornements, tout en instituant, dans l'usage de ces plaisirs, une éthique paradoxale qui s'appuie à la fois sur certains propos tenus dans *Le Courtisan* de Castiglione et sur une finalité séductrice qui est

[899] *Ibid.*, p. 36-37.
[900] *Ibid.*, p. 41.

loin de l'idéologie du traité italien. Tout le passage sur « la manière de donner à voir ce qu'il y a de plus beau sur soi[901] » renvoie ainsi au chapitre XL du premier livre du *Courtisan* :

> N'avez-vous pas remarqué parfois que dans la rue, quand elle va à l'église ou ailleurs, quand elle joue, ou pour une autre cause, il arrive qu'une femme soulève sa robe si haut que, sans y penser, elle montre le pied, et souvent un peu de la jambe ? Ne vous semble-t-il pas qu'elle a une grâce extrême, si on la voit ainsi, avec une certaine disposition féminine élégante et recherchée, dans ses escarpins de velours et ses bas bien propres ? Certainement cela me plaît beaucoup, et, je crois, à vous tous aussi, parce que chacun estime que la recherche dans une partie aussi cachée et qu'on ne voit guère souvent, est propre et naturelle à cette femme, plutôt que forcée, et qu'elle ne pense point en acquérir de la louange.[902]

Cet extrait fait partie des premiers propos tenus sur le comportement que doit avoir la dame de Cour idéale et suit une récrimination contre l'usage des cosmétiques. Le comte Ludovica de Canossa y explique que les fards ne sauraient tromper les hommes et que ces artifices loin d'embellir les femmes ne font que les enlaidir[903]. C'est donc un regard d'homme et l'avis d'un homme sensible à la beauté féminine qui se pose sur la coquetterie féminine, instaurant les rapports entre les sexes dans un jeu social où le regard est prééminent. La femme est ici l'objet du regard masculin, et le comte, en donnant son opinion sur le recours aux cosmétiques, vient démasquer un comportement féminin et revendiquer la prévalence du naturel sur l'artificiel, du négligé désinvolte mais maîtrisé – la *sprezzatura*, dont il sera plus longuement question dans les pages suivantes – sur l'apprêt trop évidemment recherché. Dans ce passage sur la jambe entrevue, il fait l'éloge de la beauté de l'incident et du soudain : le plaisir d'entr'apercevoir un beau pied doit être inattendu et surtout non préparé par la dame. Plaisir de voyeur, comme sera celui de Brantôme observant les danseuses de volte[904], ce saisissement de l'intimité et de ce qui n'est habituellement pas donné à voir fait tout le charme, pour le comte, des dames de Cour. Marie de Romieu a parfaitement retenu la leçon et le personnage de la Mère est le médiateur entre les désirs et les attentes masculines et le comportement féminin idéal, puisque c'est cette leçon de désinvolture incidente qu'elle

---

901 *Ibid*., p. 50.

902 *Livre du courtisan*, p. 79-80.

903 *Ibid*., p. 78 : « Toutes femmes en général ont un grand désir d'être, et quand elles ne peuvent l'être, à tout le moins de paraître belles. Et pour cette raison, elles s'efforcent de suppléer par l'artifice, là où la nature leur a manqué en quelque endroit ; de là vient qu'elles s'apprêtent le visage avec tant de soin et parfois de peine ; de là vient qu'elles s'arrachent le poil des sourcils et du front, et qu'elles usent de tous ces procédés et souffrent tous ces ennuis dont vous croyez, vous autres femmes, qu'ils sont cachés aux hommes, alors que pourtant ils les connaissent tous. »

904 Cf. *infra*, p. 382.

transmet à la Fille, en modifiant toutefois le point essentiel du discours du comte : « sans y penser ». La Mère incite au contraire la dame à travailler l'artifice pour qu'il paraisse naturel, à penser ses attitudes pour qu'elle satisfasse le regard masculin. Elle recommande ainsi aux dames de mettre en évidence la partie de leur corps qui les avantage le mieux, tout en paraissant s'adapter aux circonstances et à l'impératif d'honnêteté. Ainsi, elle doit montrer ses mains en jouant avec ses gants, sa gorge en feignant d'être interrompue dans sa toilette, sa jambe lors d'exercices appropriés comme les promenades ou l'équitation, son corps nu, enfin, alors qu'elle est au bain et qu'elle se sait espionnée :

> Encores une damoiselle qui se sent estre belle soubz le linge et estre bien formée de ses membres, se pourroit telle fois rencontrer a se baigner en tel lieu, que par quelque pertuis elle seroit veüe de tel, toute nue, qu'elle en seroit contente, sans toutesfois faire semblant de le sçavoir ou de s'en estre apperçeüe.[905]

La gradation dans l'intimité des parties du corps et dans l'audace de leur exhibition renverse les propos tenus par le comte : la dame doit provoquer la découverte d'une partie de son corps, la mettre en scène, jouer avec les attentes et le plaisir du regard masculin. Ce jeu de séduction où la dame arrange son corps et son maintien comme une actrice compose son rôle fait partie de ces plaisirs féminins que la Mère souhaite apprendre à la Fille : le plaisir n'est donc pas seulement dans le regard masculin, il est également, pour la dame, dans la jouissance narcissique de sa propre beauté et dans la certitude de plaire à l'autre par la mise en scène de son corps. Ce plaisir qu'elle en tire ne doit pas cependant être rendu public :

> Partant ne se doibt seulement garder de faire cognoistre qu'elle ait recherché les moyens que je viens de dire ou autre semblables de faire veoir ses beautez, mais encore fault qu'en rougissant (si elle peult) ou par autres signes honnestes et apparens elle tesmoigne suffisamment n'estre pas contente que tel cas luy soit advenu : […] Et vous redis encores une fois pour toutes, qu'une damoiselle se doibt tousjours bien prendre garde, que le moindre pas qu'elle fait, toutes ses parolles et actions soyent pleines de modestie, qui doibt tousjours apparoistre en une dame qui veult estre tenüe pour honneste.[906]

Non seulement la dame doit feindre l'inadvertance, jouer le jeu du « sans y penser » de Castiglione, mais elle doit également feindre la pudeur, donnant là encore au regard masculin ce qu'il attend, à savoir l'honnêteté féminine dans la sobriété et la modestie. Marie de Romieu inscrit ainsi les dames dans l'idéal formulé par Castiglione, idéal masculin, mais en tenant compte en même temps de l'impossibilité à réaliser cet idéal sans user de détours, de

---

905 *Instruction*, p. 51.
906 *Ibid*., p. 52.

feintes et de dissimulation. En proposant, comme finalité des comportements sociaux, un code de conduite qui repose sur l'hypocrisie et sur le plaisir, masculin comme féminin, elle subvertit, tout en les approuvant, les discours masculins.

Si ce discours subversif ne modifie pas les rôles de regardé/regardant, soumettant la femme au regard de l'homme, le *Débat de Folie et d'Amour* de Louise Labé, dans sa réflexion sur le plaisir de la parure, renverse ce schéma. Reposant sur une rhétorique judiciaire, le débat donne à lire, dans le discours V, le plaidoyer d'Apollon en faveur de Cupidon puis celui de Mercure en faveur de Folie. C'est dans chacune de ces intercessions qu'apparaît un court développement sur le plaisir de la parure. Pour Apollon, d'abord, il s'agit de mettre en évidence le désir de plaire dans une relation amoureuse :

> Apres que l'Amant ha composé son corps et complexion à contenter l'esprit de l'aymee, il donne ordre que tout ce qu'elle verra sur lui, ou lui donnera plaisir, ou pour le moins elle n'y trouvera à se facher. De là ha ù source la plaisante invencion des habits nouveaus. Car on ne veut jamais venir à ennui et lasseté, qui provient de voir tousjours une mesme chose.[907]

Le besoin de nouveauté, de divertissement esthétique concerne aussi bien les hommes que les femmes, celui qui aime que celle qui est aimée. Il est d'ailleurs frappant que l'extrait consacré à la parure s'ouvre non pas sur la coquetterie féminine, mais sur la coquetterie masculine. Louise Labé, en refusant de réserver ce plaisir à la femme, comme c'est traditionnellement et majoritairement le cas, renverse la posture des moralistes, puisqu'il n'y a plus un regardé et un regardant, une séductrice et un séduit, mais que l'homme comme la femme, dans le cadre de la relation amoureuse, participent ensemble à ce jeu. Le passage sur la mode féminine est cependant plus largement développé et inscrit le plaisir de plaire dans le goût pour la mode. Les évocations précises sur la façon de porter certaines pièces (le décolleté, « les manches serrees[908] ») ancre la réflexion dans un souci du temps présent, mais, de fait, dans une instabilité permanente, ce que vient d'ailleurs développer Mercure à propos de Folie. En effet, pour Mercure la mode, dans son caractère changeant et fantasque, est fille de Folie : « Mais Folie lui esveille l'esprit, fait chanter, danser, sauter, habiller en mile façons nouvelles, lesquelles changent de demi an en demi an, avec tousjours quelque aparence de raison, et pour quelque commodité[909]. » Les plaisirs sociaux, les récréations appartiennent à

[907] *Débat de Folie et d'Amour*, p. 74.
[908] *Ibid*., p. 75.
[909] *Ibid*., p. 91.

Folie et la parure en est l'exemple emblématique que développe Mercure. Si la réutilisation du même exemple qu'Apollon, mais pour servir son propos – la mode ne naît pas d'Amour mais de la folie –, s'inscrit dans les codes de rhétorique que Mercure suit, cela révèle également, chez l'auteur cette fois, un jeu de modulation à partir du même motif. Le discours sur la parure prend les caractéristiques de son sujet et se module et change à son tour ; le motif rhétorique devient un motif esthétique qui souligne la dynamique de renversement et d'inversion à l'œuvre dans le débat. En effet, dans le discours d'Apollon le renversement s'inscrivait dans la situation de l'extrait. Placée juste après le portrait satirique des misanthropes, la description des parures sert de contre-point, comme l'analyse Françoise Charpentier : « Mais voici que la satire elle-même " se renverse en soi" (comme dira Montaigne). Gardant cette visée du corps, ce discours enjoué vient à en parler tendrement et délicatement. Tant pour les hommes que pour les femmes Louise est sensible à la parure et à son langage, métonymie de celui du corps[910]. » Le renversement opéré par Louise Labé est double : au sein du texte l'éloge de la parure crée un contraste avec la satire du corps laid du misanthrope, mais, comme le note Françoise Charpentier, cette satire elle-même renverse les textes satiriques écrits contre les vieilles coquettes : « Voilà vengées d'avance bien des Macette, Catin et autres horribles vieilles[911]. » Au-delà du renversement du motif de la vieille, c'est la satire de la coquette qui est vengée dans ce passage. Ce qui est ordinairement ridiculisé par les voix masculines moralisatrices est ici loué, et le fait que les femmes comme les hommes soient associés au plaisir de la parure est révélateur d'une volonté de renverser les représentations sociales et littéraires. La femme n'est en effet plus seulement décrite comme celle qui est regardée, mais, comme Hélisenne dans les *Angoisses douloureuses*[912], elle devient celle qui regarde et prend plaisir au corps de l'homme paré. Dans le discours de Mercure, ce n'est pas la femme coquette qui est évoquée mais l'homme soucieux de son apparence pour plaire aux dames : « Et pour ces petites folies, et invencions, qui sont tant en habillemens qu'en contenances et façons de faire, l'homme en est mieus venu, et plus

910 « Les voix du désir : le *Débat de Folie et d'Amour* de Louise Labé », *Louise Labé 2005*, Béatrice Alonso et Éliane Viennot (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 208.

911 *Ibid*.

912 Nous avons déjà longuement analysé la volupté du regard chez Hélisenne, mais citons cet extrait en lien avec cette question et la coquetterie masculine : « Et un jour entre les autres, je vis qu'il était plus pensif qu'il n'avait accoutumé, et se pourmenait seul tenant son bonnet en sa main pour me donner récréation, en voyant ses beaux cheveux tant bien peignés. », *Angoisses*, p. 59.

agreable aus Dames[913]. » Folie, figure conventionnelle du renversement et de la transgression, joue ici parfaitement son rôle en donnant à la femme la place du regardant dans le plaisir de la parure, chose rare, tant la prédominance du regard et du désir masculins sont prégnants dans la littérature renaissante. D'Apollon à Mercure, le parcours qui s'opère dans l'évocation du plaisir féminin de la parure, est celui du regard : Louise Labé fait de cette notion centrale dans les textes des moralistes le lien étroit qui unit les amants, conformément à la tradition néoplatonicienne, mais en l'inscrivant dans un rapport au corps sensuel et divertissant, et surtout en modifiant les points de vue habituellement adoptés. Ce renversement du regard est d'autant plus fort qu'il prend place dans un passage consacré au jeu de séduction entre le séduction et à la nécessité de complaire au partenaire. Le plaisir de la parure fait ainsi partie d'un jeu social qui se distingue par la recherche de la variété et les possibilités infinies qui s'offrent pour la satisfaire : le recours à l'énumération et à la description détaillée soulignent cette profusion et ce plaisir de la recherche esthétique dans la coquetterie. Plus encore, cet extrait joue lui-même sur la séduction en s'appuyant sur une certaine sensualité, celle de l'évocation du corps féminin qui transparaît sous la parure :

> Et avec tout cela, l'habit propre comme la feuille autour du fruit. Et s'il y ha perfeccion du corps, ou lineament qui puisse, ou doive estre vù et montré, bien peu le cache l'agencement du vétement : ou, s'il est caché, il l'est en sorte, que lon le cuide plus beau et delicat. Le sein aparoit de tant plus beau, qu'il semble qu'elles ne le veuillent estre vù : les mamelles en leur rondeur relevees font donner un peu d'air au large estomac.[914]

Apollon n'oublie pas le contexte rhétorique dans lequel prend place son discours. La parure devient en effet le paradigme de l'artifice qui émeut les sens de l'autre, de la même façon que doit toucher pour persuader la parole de l'orateur. L'éloge de la beauté de la parure sert l'éloge d'Amour puisque celui-ci est « l'auteur » de tout ce qui permet aux amants de se séduire. Le plaisir féminin de la parure sert à la fois le jeu social de la séduction et le jeu rhétorique du débat : le plaisir est tout autant du côté de celui qui séduit que de celui qui est séduit, et l'artifice, qu'il soit vêtement ou parole, est le signe d'une connivence récréative et inventive.

Les textes français du XVI^e^ siècle ouvrent un espace possible pour un autre regard sur les plaisirs de la coquetterie. S'il est ainsi frappant d'observer l'émergence de discours qui

---

913 *Débat de Folie et d'Amour*, p. 91.
914 *Ibid*., p. 75.

s'écartent des discours misogynes traditionnels, il est plus difficile de répartir les textes sur ce sujet en une opposition entre voix masculines et voix féminines, les premières poursuivant la perspective des moralistes, les secondes la renversant. Si cette répartition est impossible, il n'en demeure pas moins que l'émergence des voix féminines sur la question de ces plaisirs fait sortir le débat de l'espace conjugal où les moralistes l'avaient enfermée : l'argument de la soumission à la volonté du mari est présent, mais les textes les plus novateurs replacent, dans une dynamique à la fois transgressive et positive, le plaisir de la parure dans l'espace social. Qu'il s'agisse d'un argument promotionnel comme chez Nostradamus ou d'un élément essentiel dans la structure idéologique d'une œuvre, comme chez Hélisenne, Marguerite de Navarre, Marie de Romieu ou Louise Labé, le plaisir de l'apparence n'est plus restreint au débat moral mais devient une composante rhétorique, esthétique d'œuvres qui proposent un regard complexe sur les relations entre les sexes. Ces œuvres sont cependant minoritaires et les passages qu'elles consacrent aux plaisirs de la coquetterie souvent bien minces, le discours majoritaire restant celui de la moralisation du comportement féminin.

C'est en ce sens que ce plaisir de la parure est toujours tendu entre honnêteté et déshonnêteté, ce que souligne la préface de Liébault. L'usage du fard, le soin apporté à son habillement, le plaisir pris à sa propre image, n'appartenant pas à l'espace intime puisque ce qui les justifie est bien le fait d'être vue, menacent de faire de la dame prenant plaisir à se parer une femme lascive. Le plaisir de la parure soumet la femme à un jeu social qui la fait participer à une communauté tout en lui faisant courir le risque d'être jugée déshonnête par cette même communauté. Cette mise en scène sociale du corps est d'autant plus problématique lorsqu'elle est érigée en spectacle : la danse, dont les mouvements contrastent avec la nécessaire retenue féminine, se heurte à la même idéologie misogyne, mais rencontre moins de voix féminines pour la défense de son honnêteté.

B. Plaisirs de la danse

La danse au XVI^e^ siècle est un complexe enjeu de pouvoirs : pouvoir religieux dans les condamnations qu'en font les réformés et quelques catholiques, pouvoir politique ambivalent comme l'analyse Margareth McGowan[915]. La danse est en effet réglementée et contrôlée[916], mais elle est également utilisée à la Cour comme un signe de puissance du souverain, soit parce qu'il cherche à occuper ses courtisans oisifs, comme c'est le cas pour François Ier[917], soit parce qu'il souhaite éblouir les visiteurs étrangers comme le fait Henri III[918]. Le vif intérêt de la Cour pour la danse, où sont invités plusieurs maîtres de danse italiens, et la multiplication des écoles de danse à Paris, alors même que la pensée réformiste progresse, font que la danse est l'objet d'une polémique que Marie-Joëlle Louison-Lassablière identifie comme une « Querelle de la danse[919] » et dont elle date le début avec la parution de l'ouvrage d'un réformé anonyme en 1551, *Chrestienne instruction touchant la pompe et excez des hommes débordez, et femmes dissoluës en la curiosité de leurs parures et attifements d'habits qu'ils portent, contrevenans à la doctrine de Dieu, et à toute modestie Chrestienne*. À sa suite, d'autres textes prenant partie contre la danse et s'inscrivant dans un débat théologique cherchent à définir la danse comme un péché : le *Traité des danses. Auquel il est monstré que les danses sont accessoires de paillardise, et par ainsi que d'icelles ne doit estre aucun usage entre les Chrestiens*, paru en 1564 et attribué de manière incertaine à Thomas Chesneau ; le *Traicté des danses. Auquel est amplement résolue la question, asçavoir s'il est permis aux Chrestiens de danser*, de Lambert Daneau et paru en 1579 ; le *Traitté des danses* de Jehan Boiseul, publié en 1601. À ces traités moralistes et théologiques, il faut ajouter le *Blason des danses* de Guillaume Paradin publié en 1566, recueil de récits descriptifs et narratifs autour de la danse tirés de l'Antiquité, de la Bible ou de faits historiques, donnés dans l'ordre chronologique. La querelle n'a cependant pas suscité uniquement des ouvrages contre la danse : Marie-Joëlle Louison-Lassablière identifie deux

---

915 *Dance in the Renaissance : European Fashion, French Obsession*, New Haven ; London, Yale University Press, 2008, chapitres V et VI, p. 127-182.

916 L'ordonnance du 13 septembre 1561 par Charles IX interdit ainsi les danses publiques les dimanches et les jours de fêtes religieuses, ainsi que l'accès au bal pour les veuves.

917 Cf. Margaret M. McGowan, *op. cit*., p. 130.

918 *Ibid.*, p. 171.

919 *Études sur la danse : de la Renaissance au siècle des Lumières*, Paris ; Budapest ; Torino, L'Harmattan, 2003, p. 115-196.

autres types d'écrits, les écrits apologétiques – *La Choréide* de Béranger de La Tour d'Albenas en 1556 et l'*Apologie de la Jeunesse, sur le fait et honneste recreation des danses. Contre les calomnies de ceux qui les blasment. Contre-pied systématique des arguments réformistes*, publié anonymement en 1572 – et les écrits didactiques de Thoinot Arbeau en 1589 et d'Archange Tuccaro, en 1599. La question du plaisir est particulièrement présente dans les écrits moralistes puisqu'il s'agit de définir la danse comme un péché de luxure, autant pour celui qui s'y exerce que pour celui qui la regarde. Cette débauche concerne au premier chef la femme, la « danseresse », qui, comparée à Salomé[920] ou bien à une possédée du démon[921], ne peut qu'exposer elle-même et les hommes qu'elle entraîne dans ce plaisir coupable, à la damnation.

Le plaisir féminin de la danse s'inscrit majoritairement dans une tradition misogyne et les textes ne font que réactualiser des *topoi* sur la femme pécheresse et lascive. Si d'autres types de textes évoquent la danse – des vers de Ronsard[922], des nouvelles de l'*Heptaméron*[923] – rares sont ceux qui parlent en termes explicites du plaisir pris par la femme qui s'adonne à ce passe-temps. Nous pouvons cependant en recenser quatre : la nouvelle 38 dans les *Nouvelles récréations et joyeux devis* de Bonaventure des Périers, *La Charite* de Ronsard, *L'Orchesographie* de Thoinot Arbeau et le *Recueil des dames* de Brantôme. Chacun de ces textes appartient à un genre différent : la nouvelle, la poésie de circonstances, le traité d'éducation et la chronique mondaine. Cette variété contribue à faire du discours sur le plaisir féminin de la danse, un discours éclaté qui sert un projet plus large et non seulement une argumentation dans le cadre de la querelle.

a. Un passetemps complet : la parole de Baillive dans la nouvelle 38 de Des Périers

La nouvelle 38 des *Nouvelles récréations et joyeux devis* de Bonaventure Des Périers est le premier texte à la Renaissance à argumenter en faveur du plaisir que peut prendre une femme dans la danse. C'est par ailleurs le seul à faire entendre une voix féminine et à se

920 *Ibid*., p. 173-175.

921 *Ibid*., p. 175. Sur ce sujet, le bref récit exemplaire de Guillaume Paradin, « D'une Danse espoventable faicte en une ville d'Italie, en l'an 1533 »,dans son *Blason des danses* (1556), est particulièrement pertinent puisque la jeune danseuse est ensorcelée par un magicien à la demande d'un gentilhomme qui la désire.

922 Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *op. cit.,* p. 213-238.

923 La fin de la nouvelle 70 notamment se déroule lors d'un bal.

montrer aussi complet dans ses arguments. Bien avant qu'éclate la « Querelle de la danse », ce texte présente un débat *pro et contra* entre un docteur en théologie et une dame d'esprit honnête et aimant les divertissements : « […] une dame de bien bonne grace, appellée la Baillive de Sillé, femme pour sa vertu, bonne grace et bon esprit, tresbien venue entre les gens d'honneur : et avenante en tout ce qu'elle faisoit. Et entre autres à baller, là ou elle prenoit un grandissime plaisir[924]. » Cette dame est présentée de telle sorte que sa parole ne puisse souffrir une accusation de légèreté de mœurs ou de dissolution et qu'elle soit donc dévaluée. Son honnêteté n'est cependant pas en contradiction avec son implication dans les divertissements de Cour : la chasteté de la dame passe aussi par une vie sociale intense et une participation mesurée aux plaisirs qu'elle propose[925]. La discussion a d'ailleurs lieu dans le cadre d'un banquet, après qu'eurent été données des danses, dans un contexte de plaisir, dont l'idée parcourt tout le début de la nouvelle, de *plaisir,* qui revient quatre fois, à *recreation* qui renvoie au titre du recueil. Cette nouvelle apparaît d'ailleurs emblématique du projet formulé par le titre, dans la mesure où l'on y retrouve récréations comme devis, les uns étant liés aux autres, puisqu'il s'agit de parler de danse : « Or en devisant de propos et aultres, ilz commencerent à parler des danses[926]. » En ce sens, Baillive est la porte-parole des valeurs récréatives du recueil de Des Périers.

Les deux personnages s'opposent sur les rapports entre la danse et la raison. Le théologien condamne les danses au nom de leur absence d'humanité et de leur déraison : « Surquoy le docteur dit que de tous les actes de recreation, il n'y en avoit point qui sentist moins son homme que la danse.[927] » L'implication des corps dans la danse, les mouvements sont perçus comme impropres à la nature humaine en même temps que le signe d'un dérèglement, d'une perte de la maîtrise de soi. Il implique la dame dans son raisonnement en lui demandant d'imaginer une scène de danse et de convenir avec lui de son étrangeté :

> « Si vous estiez dit il, à une fenestre, ou sus une gallerie, et vous veissiez de loing en quelque grande place, une douzaine ou deux de personnes, qui s'entretinssent par la main, et qui saultassent, qui virassent d'aller et retour, en avant, et en arriere : ne vous sembleroyent ilz pas fols ? »
>
> « Ouy bien dit elle, s'il n'y avoit quelque mesure. »

924 *Nouvelles Récréations.*, p. 165.
925 On retrouve ici l'éthique proposée dans *Le Livre du courtisan*, p. 233-240.
926 *Nouvelles Récréations*, p. 165.
927 *Ibid*.

> « Je dy encores qu'il y eust mesure dit il, pourveu qu'il n'y eust point de tabourin ni de fluste. »
>
> « Je vous confesse dit elle, que cela pourroit avoir mauvaise grace. »
>
> « Et donc dit le docteur, un morceau de boys persé et une seille estouppée de parchemin par les deux boutz, ont ilz tant de puissance que de vous faire trouver bonne une chose qui de soy sent la follie ? »
>
> « Et pourquoy non ? dit elle ? Ne sçavez vous pas bien de quelle puissance est la musique ? »[928]

Le docteur adopte une posture d'observateur extérieur à la danse, tout comme au début de la nouvelle il ne faisait que regarder « pour un peu de temps » les danses qui sont données après le repas. Son jugement se fait en tant que spectateur qui réduit la danse au simple mouvement physique, alors que la dame, qu'on nous a dit aimer danser, donne son opinion en tant que danseuse, sans séparer la danse des autres arts qui lui sont attachés et nécessaires comme la musique. Elle refuse, contrairement au docteur, de ne faire de la danse qu'une activité physique. Pour elle, danser en appelle aussi à des dispositions intellectuelles et son lien avec la musique en fait un art complet et complexe : « La Baillive lui va dire tout au contraire, qu'elle ne pensoit qu'il n'y eust chose qui reveillast mieulx l'esprit que les danses : et que la mesure ny la cadence n'entreroit jamais en la teste d'un lourdault[929]. » Pour la dame, l'écoute musicale est un plaisir intellectuel qui se communique au corps par la danse et l'un ne peut aller sans l'autre. Pour asseoir son argument, elle compare la danse au sermon :

> D'avantage, en tous endroitz fault considerer les circonstances : comme vous mesmes preschez tous les jours. Un Tabourineur qui fleusteroit tout seul seroit estimé comme un prescheur qui se mettroit en chayre sans assistans. Les danses sans instrument ou sans chansons seroyent comme les gens en un lieu d'audience sans sermonneur.[930]

La stratégie rhétorique de la dame est différente de celle du docteur. Alors que celui-ci lui demandait d'imaginer une scène en spectatrice, Baillive fait appel à ce que son opposant connaît et le place dans une situation active. Il n'est pas spectateur, mais acteur du prêche et, par la comparaison opérée entre prêche et musique, des danses. Elle enchaîne sur le double plaisir procuré par la danse, celui du mouvement et de la musique. Se décrivant comme ne pouvant résister à ce double plaisir, la dame utilise l'image qui rappelle celle de Paradin dans l'épouvantable danse : « Et vous asseure dit elle, que si j'estoys morte, et j'ouysse un violon, je me leveroys pour baller. » La morte-vivante qui ne peut résister au

[928] *Ibid*.
[929] *Ibid*., p. 165.
[930] *Ibid*., p. 166.

plaisir de la danse est une manifestation de vie contre la mort chez Des Périers, alors qu'elle est chez Paradin un signe de possession démoniaque[931].

Baillive réussit à faire taire le docteur par un discours censé et argumenté, mais également par la danse elle-même. En effet, le théologien se tait par peur de l'attroupement féminin qui commence à se faire autour de lui : craignant qu'on ne l'invite à danser, il préfère se taire. L'argumentaire de Baillive et de ses compagnes danseuses est à l'image même de la danse, puisqu'il est à la fois intellectuel et physique : la parole comme les corps ont raison du docteur.

b. L'*Orchesographie* de Thoinot Arbeau : un plaisir social honnête

Les traités pédagogiques de la Renaissance conçoivent la danse avant tout comme un plaisir social. L'*Orchesographie* est le deuxième ouvrage de ce genre à être publié en France au XVI^e^ siècle, mais le premier à l'être en français. Le premier manuel, écrit en latin macaronique par le provençal Antoine Arène[932], était paru dans sa première version en 1528 à Lyon. Les points communs entre ces deux ouvrages sont nombreux, à commencer par les destinataires, qui, en dépit de leur différence de rang social – des docteurs ou étudiants en droit, juristes et médecins pour Arène, les courtisans pour Arbeau –, sont tous des hommes. Arène et Arbeau élaborent un idéal de la femme qui maîtrise la danse et qui va juger le gentilhomme qui s'y exerce, l'un et l'autre considérant avant tout la danse comme une pratique sociale, répondant à une série de codes qui visent à ordonner aussi bien le divertissement lui-même que la société. C'est sur ce point que repose la visée didactique d'Arbeau : l'enseignement qu'il délivre à son disciple Capriol n'est pas seulement chorégraphique, c'est également un ensemble de règles de vie sociale, dont l'enjeu principal est l'honnêteté, notion-clé de l'ouvrage d'Arbeau, car elle permet de justifier la pratique de la

931 « D'une espovantable danse faicte en une ville d'Italie, en l'an 1533 » est l'histoire édifiante, donnée pour véritable dans *Le Blason des danses*, d'une jeune fille qui, morte, continue à danser, car elle est ensorcelée. L'image utilisée par la Baillive peut amener à penser que cette anecdote était connue de Des Périers. Peut-être faut-il voir ainsi dans les propos de la dame une allusion à un fait-divers qui a reçu un certain écho à son époque.

932 Aucune traduction en français n'ayant été réalisée au XVI^e^ siècle, nous n'avons pas retenu le manuel d'Arène pour notre corpus. L'usage du latin macaronique soulève en effet des enjeux que notre corpus français n'envisage pas. Cf. édition bilingue de Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Ad suos compagnones*... (1531), Paris, Honoré Champion, 2012. Sur ce texte, cf. Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Études sur la danse*, éd. cit., p. 33-54.

danse contre ses détracteurs. C'est l'élève qui relance la question des accusations contre la danse au début du traité, afin de bien mettre en évidence plaisir honnête d'un côté et plaisir lascif de l'autre : « Vous me mectez en volunté d'y apprendre et me faictes repentir que je n'y ay appliqué quelques heures gaillardes, car on peult prendre plaisir honneste sans se maculer de luxure et mauvaises affections[933]. » Le maître justifie et autorise la pratique et le plaisir de la danse, présentée comme utile : Arbeau définit ainsi ce divertissement comme « un art plaisant et proffitable[934] », « nécessaire pour bien ordonner une société[935] ». Si le premier plaisir que l'homme tire de la danse est celui de la fréquentation des dames, absentes des autres activités auxquelles il se prête, comme la chasse ou l'escrime, celui que prend la femme a plus à voir avec un plaisir honnête qui contribue à renforcer ses qualités de modestie, de pudeur et de retenue. Il s'agit cependant de qualités idéales et normées, d'une part parce qu'elles sont énoncées par un homme, Arbeau, qui entend ordonner la société, d'autre part parce qu'elles répondent à des qualités masculines tout aussi idéalisées. Ainsi, l'homme doit veiller à l'honneur de la dame au cours de la danse, même dans la pavane qui est pourtant, selon Arbeau, la danse la plus honnête :

> Mon opinion est qu'il vault mieux user de conversion[936], affin que la demoiselle puisse veoir où elle marche, car si elle treuvoit quelque empeschement en faisant les desmarches[937], elle pourroit tumber, chose qui vous torneroit à blasme, et qui vous reculeroit de ses bonnes graces[938].

Pour le gentilhomme, garantir l'honneur de la dame par sa maîtrise des pas lui permet de garantir sa propre réputation auprès de sa partenaire. La dame quant à elle devra dans son maintien témoigner de sa vertu : « Et les demoiselles avec une contenance humble, les yeulx baissez, regardans quelquesfois les assistans avec une pudeur virginale[939]. » L'impératif de pudeur doit régir leur attitude dans la danse. Qu'il s'agisse de l'homme ou de la femme, les

---

933 *Orchesographie*, éd. Laure Fonta, [réimp. éd. de Paris, 1888, précédée d'une notice sur les danses du XVI^e^ siècle], Genève, Slatkine Reprints, 1970, f. 3 v°. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Orchesographie*.

934 *Ibid.*, f. 5 r°.

935 *Ibid*., f. 2 v°.

936 La conversion est un tour dans lequel les danseurs sont côte à côte, mais où l'homme recule et la dame avance en tournant.

937 La démarche est l'inverse de la marche qui est un déplacement en avant. Il s'agit donc d'un déplacement en arrière.

938 *Orchesographie*., f. 29 r°.

939 *Ibid*., f. 29 v°.

deux sont soumis à la mesure et à la tempérance. Implicitement et tout en donnant des indications chorégraphiques, Arbeau contre les arguments qui font de la danse un excès.

La construction de cet idéal d'honnêteté s'appuie également sur des arguments médicaux, qui, paradoxalement, ne correspondent pas avec ce que disent les traités médicaux de l'époque :

> Arbeau.
>
> Galien dit en son livre du regime de la santé, que toute chose naturellement desire de se mouvoir, et que l'on se doibt exercer par mouvements doulx et temperés comme est la dance, que ceulx d'Ionie inventèrent à cet effect : pour ceste occasion elle sert grandement à la santé, mesmement des jeusnes filles, lesquelles estans ordinairement sedentaires, et ententives à leur lanifice, broderies, et ouvrages d'esguille, font amas de plusieurs maulvaises humeurs, et ont besoing de les faire exhaler par quelque exercice temperé.
>
> Capriol.
>
> La dance leur est un exercice propre, car elles n'ont pas liberté de se promener, et aller ça et la dehors et dedans les villes, ainsi que nous pouvons faire sans reprehension, tellement que n'en avons besoing comme elles [...].[940]

La rétention d'humeurs est le phénomène physiologique que Liébault identifie comme responsable des fureurs utérines. Mais pour lui, le goût de la danse était un symptôme de cette affection et non un remède :

> Et pour cognoistre si les filles sont en danger d'estre tourmentees, ou sont tourmentees presentement de la retention du sperme, les signes seront tels. […] sont oysives et libertines : hantent et voyent les compagnies des hommes, esquelles les amourettes se manient paroles voluptueuses, delicieuses, et lascives, s'escoutent : les danses de voltes et ballets se pourmenent, qui sont les vrayes allumettes des voluptez veneriennes.[941]

Le seul remède efficace pour Liébault est le mariage des jeunes filles atteintes par cette mauvaise circulation des humeurs, alors que pour Arbeau c'est la danse, qu'il présente dans la bouche de Capriol comme le seul moment de liberté et d'activité physique possible pour les femmes. Cependant, cet argument médical doit être replacé dans le cadre social qui structure le traité. Au désir de Capriol de fréquenter les demoiselles grâce au bal répondent, au début du manuel, les encouragements d'Arbeau qui voit là une occasion de rencontres entre jeunes gens en vue du mariage :

> Il y a bien plus, car les dances sont practiquées pour cognoistre si les amoureux sont sains et dispos de leurs membres, à la fin desquelles il leur est permis de baiser leurs maistresses, affin que respectivement ilz puissent sentir et odorer l'un l'autre, s'ilz ont l'alaine souefve, et s'ilz

940 *Ibid*., f. 6 v°.
941 *Thresor*, I, XXII, p. 43-44.

> sentent une senteur mal odorant, que l'on nomme l'espaule de mouton : de façon que de cêt endroict oultre plusieurs commoditez qui reüsissent de la dance, elle se treuve necessaire pour bien ordonner une societé.[942]

L'argument médical est aussi un argument hygiéniste et le conseil donné aux demoiselles d'aller danser s'apparente au remède prescrit par Liébault, puisque la finalité du bal, dans l'ordonnancement de la société, est de contribuer à des unions. Pour Arbeau, il s'agit d'une démarche honnête, mais pour Lambert Daneau, Marie-Joëlle Louisons-Lassablière rappelle qu'il s'agit justement d'un argument visant à discréditer la danse[943] : pour Daneau en effet, le geste qui consiste à inviter à danser en tendant la main parodie l'union des mains des époux dans la cérémonie du mariage. Cependant, Arbeau conseille à Capriol d'inviter toutes les demoiselles et de ne pas danser exclusivement avec celle qui a sa préférence. Les codes du bal ne permettent pas d'entretenir une relation pré-existante, à la fois par courtoisie envers les autres danseuses, mais également pour garantir l'honnêteté du bal. Cette injonction vient appuyer une autre dimension du plaisir de la danse, celui pris par le spectateur :

> Mais principallement tous les doctes tiennent que la dance est une espece de Rhetorique muette, par laquelle l'Orateur peult par ses mouvements, sans parler un seul mot, se faire entendre et persuader aux spectateurs, qu'il est gaillard digne d'estre loué, aymé, et chery. N'est-ce pas à vostre advis une oraison qu'il faict pour soy-mesmes, par ses pieds propres, en gendre demonstratif ? Ne dit il pas tacitement à sa maistresse (qui le regarde dancer honnestement et de bonne grace) aymés-moy, desirés-moy ?[944]

Le spectateur ici est plutôt une spectatrice, la maîtresse. La danse est un langage qui permet aux amants de dialoguer et à l'homme de poursuivre son service amoureux autrement que par les mots. Le plaisir de la dame est, de nouveau, implicite, mais on comprend mieux dès lors l'injonction qui est faite à Capriol, à propos de la gaillarde, d'inviter toutes les dames à danser :

> Capriol.
>
> S'il n'y a pas assez de filles ou de danceurs pour changer, peut on choisir ceulx qui ja ont dancé ?
>
> Arbeau.
>
> Vous le pourrez faire. Mais ceste façon a esté introducte pour faire entrer en la dance toutes les damoiselles de la compagnie pour obvier à la mauvaise coustume d'aucungs qui indiferent en

[942] *Orchesographie*, f. 2 v°.
[943] *Études sur la danse*, *éd. cit*., p. 175.
[944] *Orchesographie*, f. 5 v°.

> leurs affections, veullent tousjours mener celle qui leur est favorite : Et aussi par le moyen de ces rechanges, les moins belles peuvent estre appellées à la dance.[945]

De nouveau, la danse est présentée comme une rhétorique, non plus amoureuse cette fois, mais sociale, à laquelle les participants doivent se plier afin de maintenir la cohérence du divertissement pour tous. De même, les demoiselles invitées à danser ne peuvent refuser la proposition : « Une damoiselle bien apprise, ne refuse jamais celluy qui luy faict cet honneur de la mener dancer, et si elle le faict elle est reputée sotte, car si elle ne veult dancer elle ne se doibt pas mectre au renc des aultres[946]. » Les invitations n'ont donc rien à voir avec un quelconque sentiment amoureux : accepter ou refuser une invitation à danser n'est pour la dame qu'un signe de sa bonne éducation et de sa connaissance des règles sociales qui régissent le bal. Ce n'est en rien un témoignage d'affection.

Le discours d'Arbeau sur l'honnêteté semble cependant atteindre ici sa limite, car les règles de politesse structurant la danse comme divertissement s'opposent aux enjeux sociaux du mariage. En effet, la multiplication des partenaires ne favorise pas la découverte du corps de celle qui est aimée, mais contribue à faire de la danse un plaisir pour toutes les participantes, mêmes « les moins belles ». Ce paradoxe révèle la difficulté d'Arbeau à concilier la réfutation des attaques contre la danse, la pratique sociale et la réflexion sur le mariage au sein d'un traité chorégraphique. La prudence d'Arbeau à propos des différentes danses est ainsi révélatrice d'une pensée qui oscille entre respect des conventions et enseignement d'un répertoire complet. Il réaffirme ainsi plusieurs fois sa préférence pour la pavane et les basses-danses, qui sont « belles et graves et bienséantes aux personnes honorables, principalement aux dames et damoiselles[947] » et il les oppose aux « danses lascives et deshontées que l'on a introduict en leur place[948] ». Dans le traité, le sémantisme du plaisir lié à celui de la danse trouve son sens dans ce paradoxe. Il n'y a en effet que cinq occurrences de *plaisir*, deux de *lascives* et une de *luxure*, ce qui donne cinq mots connotés positivement et trois négativement. Parmi les occurrences de *plaisir*, trois d'entre elles appartiennent au discours de l'élève et deux à celui du maître. Une seule de ces occurrences concerne plus particulièrement les femmes. Il s'agit d'une remarque de Capriol à propos du

[945] *Ibid*., f. 39 r°.
[946] *Ibid.*, f. 25 v°.
[947] *Ibid*., f. 29v r°-v°.
[948] *Ibid*., f. 29 v°.

branle des Bouffons : « […] j'espère quelque jour en faire une jolie mascarade, pour donner plaisir à ma maistresse[949]. » Comme dans le passage qui assimilait la danse à la rhétorique, le plaisir est explicitement du côté de la spectatrice et non de la danseuse. La séduction n'est pas une affaire entre les danseurs, mais entre le danseur et sa maîtresse qui est dans le public. En faisant de la femme la spectatrice et de l'homme le danseur, Arbeau inverse la relation qui est traditionnellement dénoncée par les moralisateurs[950], notamment dans l'évocation de Salomé. C'est un moyen de tenir à l'écart la femme d'un plaisir licencieux et blâmable, puisque le plaisir de la danseuse n'est jamais évoqué, sauf à considérer qu'elle est incluse dans des périphrases désignant les danseurs en général. En n'impliquant pas directement la femme dans les plaisirs de la femme et en n'évoquant la lascivité des danses seulement pour mieux la condamner, Arbeau tente de concilier la pluralité des enjeux de son traité et de soustraire son texte à une condamnation morale de la danse. Si le plaisir féminin n'est présent que par un jeu d'implicites, il se manifeste cependant dans la place particulière que réserve Arbeau à la spectatrice, rôle plutôt dévolu aux hommes chez Brantôme et Ronsard.

c. La volte : danse honnête ?

Les types de danse se divisent en deux types de catégories à la Renaissance : les basses danses et les hautes danses. Les premières sont graves, constituées de déplacements au niveau du sol, alors que les secondes sont plus vives et comprennent de nombreux sauts. La pavane, qu'Arbeau loue pour son caractère honnête, rejoint la première catégorie, alors que la volte, assimilée aux danses « lascives et déshontées » fait partie de la seconde. « Vray[e] allumett[e] des voluptez veneriennes[951] » pour Liébault, cette danse comporte en effet une figure qui met en péril la pudeur de la danseuse, comme le souligne Marie-Joëlle Louison-Lassablière :

> On peut définir la volte en ces termes : danse de couple caractérisée par un mouvement tournoyant soutenu par une mesure ternaire, en vogue à la cour sous Henri III et Charles IX (dont c'était, paraît-il, la danse favorite). La dame que le cavalier tient de la main gauche au creux des reins et de la main droite par le corset, est soulevée par un coup de genou qui lui est donné sous le vertugadin : il s'ensuit un effet d'envol à la fois gracieux et suggestif. Considérée comme immorale, cette danse fut condamnée par les moralistes de tous bords et déclenche la

[949] *Ibid*., f. 101 r°.
[950] Louise Labé, nous l'avons vu, fait de même avec le plaisir de la coquetterie. Cf. *supr*a, p. 366 *et sq*.
[951] *Thresor*, I, 22, p. 44.

> Querelle sur la danse qui sévit dans la seconde moitié du siècle. D'aucuns arguent de l'étymologie du mot volte qui viendrait du provençal « vouta » (= envoûtement) pour vitupérer le vertige qu'elle engendre comme une manifestation évidente de la possession diabolique qui s'empare des danseurs et les conduit à la transe.[952]

La volte est le point de départ, dans la deuxième moitié du XVI[e] siècle, des textes contre la danse. Thoinot Arbeau se retrouve ainsi confronté au problème de pudeur que pose la volte et ce qu'il en dit ne fait que renforcer les paradoxes que nous avons soulevés à propos de son texte et de l'*ethos* honnête qu'il s'efforce de développer pour ne pas compromettre son ouvrage. En dépit de son caractère licencieux, la volte fait partie des danses décrites et transmises à Capriol, mais avec des réserves toutefois sur sa moralité. Le premier avertissement est donné à propos de la gaillarde, danse proche de la volte :

> Arbeau.
>
> Aujourd'huy les danceurs n'ont point ces honnestes considerations en ces voltes, et aultres semblables dances lascives et esgarées que l'on a amené en exercice, en dançant lesquelles, on faict bondir les Damoiselles de telle mode, que le plus souvent elles monstrent à nud les genoulx, si elles ne mettent la main à leurs habits pour y obvier.
>
> Capriol.
>
> Ceste mode ne me semble belle ny honneste, si ce n'est pour dancer avec quelque bonne galoise de chambeliere.[953]

Ce double jugement sur la volte arrive après des conseils à propos du tourdion, figure nécessaire pour que le gentilhomme préserve la pudeur de la danseuse. Pour Arbeau, ce devoir élémentaire de courtoisie n'est plus respecté dans la volte et les danses qui lui sont assimilées. Il explique à Capriol pourquoi ces danses sont lascives et l'élève s'empresse d'acquiescer à l'avertissement moral du maître en rejetant la pratique de cette danse en dehors de l'espace noble et honnête de la Cour. Cependant, Arbeau revient un peu plus loin sur la volte et en particulier sur le saut qui la caractérise – qui est plutôt un tour porté – et qu'il évoque ici brièvement. Il s'agit d'abord d'une explication technique pour réaliser ce tour, dénuée, dans un premier temps, de toute considération morale :

> Quand vous vouldrez torner, laissés libre la main gaulche de la damoiselle, et gettés vostre bras gaulche sur son dos, en la prenant et serrant de vostre main gaulche par le faulx du corps au dessus de la hanche droicte, et en mesme instant getterez vostre main droicte au dessoubz de son busq pour l'aider à saulter quand la pousserez devant vous avec vostre cuisse gaulche. Elle de sa part, mettre sa main droicte sur vostre dos ou sur vostre collet, et mettra sa main gaulche

[952] « Brantôme et les danses de Cour », [En ligne]. URL: http://cour-de-france.fr/article496.html. Consulté le 28 juillet 2011, p. 5.

[953] *Orchesographie*, 45 r°-45 v°.

> sur sa cuisse pour tenir ferme sa cotte ou sa robbe, affin que cueillant le vent, elle ne monstre sa chemise ou sa cuisse nue : Ce fait vous ferez par ensemble les tours de la volte, comme cy dessus a estè dit : Et après avoir tournoyé par tant de cadances qu'il vous plaira restituerez la damoiselle en sa place, où elle sentira (quelque bonne contenance qu'elle face) son cerveau esbranlé, plain de vertigues et tornoyements de teste, et vous n'en aurez peult estre pas moins : Je vous laisse à considérer si c'est chose biens seante à une jeune fille de faire de grands pas et ouvertures de jambes : Et si en ceste volte l'honneur et la santé y sont pas hazardez et interessez. Je vous en ay desja dit mon opinion.
>
> Capriol.
>
> Ces vertigues et tornoiements de cerveau me fascheroient.
>
> Arbeau.
>
> Dancez donc quelque aultre sorte de dance.[954]

Ce ne sont pas la proximité et les contacts physiques entre les danseurs qui inquiètent ici la morale, mais le tour, à la fois dans la possibilité de dévoilement des jambes de la dame et dans les vertiges qu'il peut causer. Seuls la santé et l'honneur des femmes semblent cependant pouvoir être compromis et la réaction de Capriol n'est plus celle d'un gentilhomme soucieux de son honneur, comme précédemment, mais celle d'un élève qui craint d'être étourdi. En effet, dans les autres passages où il est question de recommandations en vue de l'honneur de la dame, Capriol répond à l'idéal courtois qui est attendu de lui. Or, ici, alors même qu'Arbeau tente de le responsabiliser en ne prononçant aucune condamnation explicite – « Je vous en ay desja dit mon opinion. » – et en laissant son élève maître de la décision finale, même fortement orientée – « je vous laisse à considérer » –, Capriol se focalise uniquement sur ses craintes personnelles, refusant la volte, non à cause de ce qui pourrait advenir à l'honneur de sa dame, mais en raison de son propre inconfort à la pratiquer. Cet écart marque la difficulté pour Arbeau de concilier didactique d'une danse problématique et condamnation de cette même danse : en renonçant ici, dans le personnage de Capriol, aux arguments courtois et en leur préférant des arguments d'ordre plus concret, il en appelle à son lecteur et fait disparaître toute idée de plaisir dans la volte, pour la femme comme pour l'homme. Le seul plaisir possible est un plaisir déshonnête assimilé à l'excès et à la perte de la maîtrise de soi : la robe qui se soulève et les vertiges sont un désordre à la fois physique, social et moral.

[954] *Ibid*., 64 v°-65 r°.

Brantôme ne cherche pas à condamner la volte et l'apprécie justement en raison de son caractère érotique[955], comme il le montre dans « Sur la beauté de la belle jambe » :

> Pour laisser donc nostre digression et retourner où je l'avois prise, je dis que nous avons veu faire en nos courtz et representer par noz Reynes, et principalement par la Reyne mere, de fort gentilz baletz ; mais d'ordinaire, entre nous autres courtisans, nous jettions noz yeux sur les pieds et jambes des Dames qui les representoyent, et prenions par dessus tout très-grand plaisir voir porter leur jambes si gentiment, et demener et fretiller leur pieds si affetement que rien plus ; car leurs cotes et robes estoyent bien plus courtes que de l'ordinaire, mais non pourtant si bien à la nimphale, ny si hautes comm'il le failloit et qu'on eust desiré. Neanmoins noz yeux s'y baissoyent un peu, et mesmes quand on dansoit la volte, qui, en faisant voleter la robe, monstroit tousjours quelque chose agreable à la veue, dont j'en ay veu plusieurs s'y perdre et s'en ravir entre eux-mesmes.[956]

Brantôme confirme le caractère licencieux de la volte qu'évoquait Arbeau, non sous la forme d'un avertissement, mais sous celui d'une rêverie érotique. Le plaisir n'est pas du côté des participantes – et en cela il s'écarte des textes qui condamnent la luxure dangereuse des danseuses – mais de celui des spectateurs masculins. Le chroniqueur se focalise sur la danseuse, faisant porter sur elle tous les regards de l'assistance. Bien plus, il ne s'agit pas d'une danseuse, mais de plusieurs, offertes à des regards qui cherchent à voir ce qui leur est habituellement caché comme le souligne le sémantisme de la vue. Alors que dans un premier temps Brantôme s'inclut dans les spectateurs, il met en abyme ces regards scrutateurs en se faisant ensuite observateur des voyeurs. Le vertige ici n'est plus celui éprouvé par la danseuse ou par le danseur, mais par les spectateurs et par le chroniqueur qui prend plaisir à observer les spectateurs-voyeurs qui guettent une jupe un peu trop relevée. Cette spirale des regards, loin de constituer un plaisir individuel, participe d'un plaisir collectif. L'usage du pronom collectif « nous », la présence de plusieurs danseuses concourent à faire de la danse la source d'un plaisir social multiple qui permet à Brantôme de réinvestir la poétique de voyeurisme qu'il élabore dans le *Recueil des Dames* à propos des plaisirs féminins déviants[957]. Les hommes de cet extrait sont en effet tous placés en position de voyeurs, qu'il s'agisse des spectateurs ou de Brantôme lui-même : les uns se perdent dans la contemplation des robes qui volètent, l'autre se complaît à transmettre ce ravissement au lecteur, constituant ainsi une chaîne du plaisir dont le point de départ est un divertissement féminin, puisque ce sont les « Reynes » et la « Reyne mere » qui organisent et donnent ces danses.

[955] Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *art. cit*., p. 11.
[956] *Recueil des dames*, p. 449-450.
[957] Cf. *supra*, chapitre 2, p. 208 *et sq*.

d. Marguerite de Valois, reine de la danse : plaisir de la danseuse, plaisir du spectateur chez Ronsard et Brantôme

Chez Ronsard et Brantôme, une figure féminine incarne l'honnêteté idéale de la danse : Marguerite de Valois. Respectivement dans *La Charite* et le « Discours sur la Reyne de France et de Navarre, Marguerite, fille unique maintenant restée et seule de la noble Maison de France », Ronsard et Brantôme portent un regard de courtisans sur le plaisir pris et tiré dans la danse, prétexte parfait pour faire l'éloge de Marguerite de Valois.

La Charite est publiée en 1578 et rapporte un bal qui se serait déroulé, selon Paul Laumonier, « entre le 6 avril 1572, jour où Charles IX signa le contrat de mariage de sa sœur avec Henri de Navarre, et le 18 août, jour où ce mariage eut lieu[958]. » Il s'appuie en effet sur un extrait des mémoires de Brantôme où le chroniqueur fait l'éloge de la pièce de Ronsard : « M. de Ronsard eut grande raison de composer ceste riche élégie, qu'on voyd parmy ses œuvres, à l'honneur de ceste belle princesse Marguerite de France, non encor mariée, où il a introduict et faict la déesse Vénus demander à son fils, après s'estre bien pourmené icy bas, et veu les dames de la court de France, s'il n'y avoit point apperceu quelque beauté qui surpassast la sienne[959]. » Pour vérifier les dires de son fils, Vénus envoie une de ses charites qui prend possession du corps de Marguerite de Valois. Le bal, et plus particulièrement une danse de Marguerite avec son frère Charles IX, est l'instant choisi par la nymphe pour s'incarner dans le corps de la princesse. La danse est assimilée à un instant divin, paradigmatique des qualités de Marguerite. En effet, le corps de la nymphe était dans un premier temps présenté ainsi :

> Beauté, vigueur, jeunesse et courtoisie,
> Le jeu, l'attraict, les delices, l'amour,
> Ainsi qu'oiseaux voloyent tout à l'entour
> De ce beau corps, leur demeure choisie.[960]

Ce quatrain est une mise en abyme de l'incarnation à venir, puisque le corps de Pasithée est lui-même possédé par différentes qualités. Le verbe *voler* annonce la possession de

[958] *Ronsard, poète lyrique : étude historique et littéraire*, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 256.
[959] *Ibid*.
[960] *La Charite* dans *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 576, v. 29-32. Nous simplifions désormais les renvois à ce texte sous la forme *La Charite*.

Marguerite par la nymphe pendant la danse, dans le sens où il est l'image du pas léger de la danseuse sous l'influence divine : « A bonds legers voloit parmy la salle[961]. » L'union entre la nymphe et la princesse fait que l'une revêt les qualités de l'autre et comme elle a lieu pendant la danse, ces qualités sont de fait associées à la danse elle-même. Les délices et le jeu font de la danse une activité qui relève de deux plaisirs, respectivement la volupté et la récréation, l'un étant un plaisir pris par les spectateurs (suivant l'étymologie de *délice* qui vient du latin *de licere* signifiant « faire tomber dans un lacs »), l'autre par la danseuse. Dans le quatrain, l'emploi de *délices* et de *jeu* renvoient à des plaisirs appartenant à un monde concret, humain, celui de la Cour, alors même qu'il s'agit de la description d'une divinité. Pendant la danse, ils prennent une dimension céleste. Ronsard n'évoque ainsi jamais explicitement l'idée de plaisir, mais elle est relayée dans le poème par deux autres notions qui viennent se superposer aux deux types de plaisir que nous avons identifiés : la contemplation, pour le spectateur, et le ravissement, pour la danseuse. Les spectateurs, comme le Roi « [p]ensant au vray que ce fust sa sœur mesme[962] », ignorent la possession divine ; leur contemplation est passive, ils subissent le caractère divin de la scène par leur regard :

> Elle changeoit en cent metamorphoses
> Le cœur de ceux qui son front regardoyent :
> Maints traits de feu de ses yeux descendoyent,
> Et sous ses pieds faisoyent naistre des roses.[963]

La contemplation est une fascination, un délice au sens étymologique. La contemplation du poète-courtisan est active, dans la mesure où il n'ignore pas l'incarnation de Pasithée en Marguerite. Le plaisir céleste d'admirer cette double beauté le pousse à l'écriture :

> Lors moy rempli d'un plus ardent courage
> Je doubleray la force de ma vois,
> Pour faire aller jusqu'aux champs Navarrois
> L'accord heureux du sacré mariage.[964]

---

961 *Ibid*., p. 580, v. 160.
962 *Ibid*., p. 579, v. 148.
963 *Ibid*., p. 580, v. 165-168.
964 *Ibid*., p. 580, v. 185-188.

À ces plaisirs masculins, un plaisir féminin, celui du ravissement, fait pendant. Alors qu'il était question de jeu dans l'évocation des qualités de Pasithée, la danse n'est pas présentée comme une récréation. Si c'en est une, c'est une récréation spirituelle, un moment de suspension qui fait apparaître Marguerite de Valois dans toute sa beauté, qui est avant tout une beauté morale :

> Au devant d'elle alloyent pour seures guides
> Avecq' l'honneur la grave majesté
> Et la vertu, qui gardoyent sa beauté,
> Comme un Dragon le fruict des Hesperides.[965]

L'honneur, la majesté et la vertu définissent la beauté de la princesse et sont mis en lumière par son ravissement. Si plaisir il y a, c'est un plaisir contenu, semblable à la « grave douceur » qu'elle affecte en dansant. Ronsard donne à lire l'image d'une possession positive : le « Démon » qui l'habite le temps d'une danse est plus proche du *furor* divin que des possessions diaboliques évoquées par Guillaume Paradin dans « D'une épouvantable danse ».

Deux extraits de Brantôme reprennent les caractéristiques de celui de Ronsard. Le premier pourrait être une version non poétisée du bal évoqué par Ronsard, mais raconté du point de vue d'un visiteur étranger :

> J'allegue Don Jouan d'Austrie, lequel (comme j'ay dit cy-devant parlant de luy), passant par France ainsin subtillement comme il fist, estant arrivé à Paris, saichant que ce soir se faisoit un bal sollempnel au Louvre, le vint veoir desguisé, plus pour le subject de la Reyne de Navarre que pour tout autre. Il heust moyen et loysir de la veoir à son aise danser, menée par le Roy son frere, comme d'ordinayre il le faisoit ; il la contempla fort, l'admira, et puis l'exalta par dessus les beautez d'Hespaigne et d'Itallie (deux regions pourtant qui en sont très-fertiles), et dist ces mots en hespaignol : " *Aunque tal hermosura de Reyna sea mas divina que humana, es mas para perder y damnar los hombres que salvarlos* "; " Combien que ceste beauté de Reyne soit plus divine que humaine, elle est plus pour perdre et dampner les hommes que les sauver. "[966]

Don Juan d'Austrie est semblable au poète de *La Charite* : comme lui, il arrive à voir le caractère divin de Marguerite au-delà de son apparence humaine ; comme lui, il passe par trois phases, la contemplation, l'admiration puis l'exaltation. Ronsard, cependant, maintenait la princesse dans un idéal d'honnêteté, un ravissement spirituel qui l'empêchait d'être assimilée aux « danseresses » dénoncées par Lambert Daneau et Paradin. L'éloge de Don

[965] *Ibid*., p. 580, v. 169-172.
[966] *Recueil des dames*, p. 121.

Juan porte précisément sur cet amalgame, puisque, conformément à l'image de la dangereuse Salomé, il rend Marguerite responsable de la damnation des spectateurs masculins. Le plaisir pur et positif dont l'avait nimbée Ronsard devient ici luxure, sans que le comportement de la Reine n'ait pourtant changé. La confrontation de ces deux textes, proches par leur sujet, montre à quel point la qualification du plaisir féminin ne tient bien souvent qu'à la voix masculine qui l'évoque. Cela est d'autant plus frappant au sein même du recueil de Brantôme. En effet, si dans ce passage il se contente de rapporter les paroles d'un autre, il donne un peu plus loin sa propre vision de Marguerite dansant. Il ne se focalise pas, dans ce passage, sur un bal précis, mais évoque les différents types de danse que la princesse aime pratiquer. Contrairement à Ronsard et à Don Juan, il ne se contente donc pas de faire part de son plaisir en tant que spectateur. Il ancre la figure de la danseuse dans un rapport double au plaisir, présent en creux chez Ronsard, mais qu'il explicite.

Comme pour le passage à propos de la volte, Brantôme entreprend l'évocation par le regard qui invite à contempler Marguerite dansant avec son frère : « Ah ! que le temps est bien changé à celluy que quand on les voyoit danser tous deux en la grand' salle du bal d'une belle accordance, et de volonté et de dance[967] ! » Le regard anonyme de la Cour (*on*) devient rapidement celui du chroniqueur (*je*), suivant une anaphore qui permet d'introduire les différentes danses tout en réduisant progressivement le champs de vision du couple de danseurs à Marguerite seule, par la modulation du complément d'objet du verbe *voir* (« J'ay veu assez souvent la mener » / « Je leur ay veu » / « Je luy ay veu »). Le passage sur la pavane souligne particulièrement l'importance des regards tournés vers le frère et la sœur pendant les bals :

> J'ay veu assez souvant la mener dancer la pavanne d'Hespaigne, danse où la belle grace et majesté font une belle representation ; mais les yeux de toutte la salle ne se pouvoyent saouller, ny assez se ravir par une si agreable veue ; car les passages y estoient si bien dansez, les pas si sagement conduitz et les arrestz faictz de si belle sorte, qu'on ne sçavoit que plus admirer, ou la belle façon de danser, ou la majesté de s'arrester, representant maintenant une gayetté, et maintenant ung beau et grave desdain ; car il n'y a nul qui les aye veus en ceste danse, qui ne die ne l'avoir veue danser jamais si bien, et de si belle grace et majesté, qu'à ce Roy frere et à ceste Reyne sœur ; et, quand à moy, je suis de telle opinion, et si l'ay veue danser aux Reynes d'Hespaigne et d'Escosse très-bien.[968]

[967] *Ibid*., p. 149.
[968] *Ibid*., p. 149-150.

Marguerite est offerte aux regards de tous, mais la danse est elle-même faite pour susciter les regards. Le plaisir en jeu n'est pas tant un plaisir de divertissement pour le couple qu'un plaisir politique, celui d'afficher les valeurs du pouvoir royal – la majesté, l'honnêteté – dans la pavane, danse de parade par excellence comme le notait Liébault. Il ne s'agit pas de perdre les spectateurs, comme le suggérait Don Juan, mais à la fois de les divertir et de leur rappeler un ensemble de vertus. Donner du plaisir aux courtisans, c'est s'assurer de leur alliance. Brantôme n'écrit pas autre chose, au début de ce discours, lorsqu'il fait une comparaison entre la Cour de France et l'Empire Romain :

> Les Empereurs romains de jadis, pour plaire au peuple et luy donner plaisir, leur exiboient des jeux et des combatz parmy leurz theatres ; mais, pour donner plaisir au peuple de France et gaigner son amityé, il ne faudroit que leur representer et faire voir souvant ceste Reyne Marguerite, pour se plaire et s'esjouir en la contemplation d'ung si divin visage, qu'elle ne cachoit guieres d'un masque, comme toutes les autres Dames de nostre Court […].[969]

Marguerite est un faire-valoir, un objet diplomatique – tout comme elle l'a été par son mariage avec Henri de Navarre qui visait à calmer les guerres entre catholiques et protestants. C'est pour respecter ce symbole royal que Brantôme prend soin de distinguer les danses dans lesquelles Marguerite prend du plaisir :

> […] aussi ceste Reyne prenoit grand plaisir à dancer ces dances graves, pour sa belle grace, aparance et grave majesté, qu'elle faisoit aparoir mieux qu'aux autres danses, comme bransles, voltes et courantes. Elle ne les aymoit guieres, encor' qu'elle s'en acquitast très-bien, parce qu'elles n'estoient pas dignes de sa majesté, mais ouy bien propres pour les graces communes d'autres Dames.[970]

La répétition par deux fois de *grace*, *majesté* et *grave* témoigne du souci de Brantôme de faire de Marguerite une reine honnête, digne de son rang et de son sang. Au moment où il écrit, Marguerite ne vit plus aux côtés de son époux et Brantôme s'efforce de brosser un portrait irréprochable de Marguerite de Valois, à un moment critique de la vie publique de celle-ci. Le seul plaisir qu'elle prend à la danse sous la plume de Brantôme est un plaisir qui est une conscience de son statut, de ce qu'elle représente, un plaisir tout politique d'incarner les valeurs du pouvoir. La nécessaire gravité, le rejet par Brantôme de tout plaisir dans les hautes-danses font de cette reine moins une femme qu'un symbole de la France et de la Cour. Les évocations de délices, de séductions, ne sont jamais données du point de vue de Brantôme et encore moins de celui de Marguerite. Ainsi, lorsque Brantôme parle du branle

[969] *Ibid*., p. 128.
[970] *Ibid*., p. 150.

des flambeaux, autre danse qu'il a vu Marguerite « aussi aymer quelquefois[971] », l'allusion aux cœurs embrasés par les yeux de la jeune femme – allusion semblable au texte de Ronsard – est une parole rapportée :

> […] dont il y en heust quelqu'un qui alla raconter là dessus, disant que ceste Reyne n'avoit point de besoing, comme les autres Dames, du flambeau qu'elle tenoit en la main ; car celluy qui sortoit de ses beaux yeux, qui ne mouroit point comme l'autre, pouvoit suffire, ayant autre vertu que de mener danser les hommes, puisqu'il pouvoit embrazer ceux de la salle, sans se pouvoir jamais estaindre comme l'autre qu'elle avoit en la main, et qu'il estoit pour esclairer de nuict par my les tenebres, et de jour par my le souleil mesme.[972]

L'alliance de la gravité de Marguerite à son pouvoir de séduction reflète l'ambivalence de la posture courtisane de Brantôme qui souhaite être le garant de l'honnêteté de la reine et témoigner de la puissance érotique qu'elle dégage. Le recours à la parole rapportée permet de maintenir cet équilibre, dont le point de jonction est l'omniprésence des regards, à la fois signe de son statut de personne publique et signe de désir amoureux.

Chez Ronsard comme chez Brantôme, le plaisir de Marguerite danseuse est insaisissable et s'efface derrière des nécessités de convenances courtisanes : son plaisir est à l'image de sa danse, grave, et il est avant tout un plaisir métaphorique de sa majesté et de sa vertu en tant que fille, sœur et femme de rois. De Des Périers à Brantôme, le plaisir féminin de la danse s'éloigne, devient plus abstrait, la parole féminine sur ce divertissement disparaît, tout comme ses différentes modalités. Entre les années 1550 et la fin du XVI^{e} siècle, la danse semble plus une affaire de représentations sociales, de valeurs qu'un véritable divertissement, en raison peut-être des nombreuses voix qui s'élèvent contre ce plaisir de Cour. Il semble plus difficile de qualifier ouvertement la danse de *plaisir* pour une femme si l'on veut continuer à se servir des bals et des ballets à la Cour comme des témoignages de puissance et d'honnêteté : rendues publiques par le plaisir qu'elles prennent à la danse, elles sont dès lors menacées par une ambivalence morale, ce dont témoigne l'amalgame entre dames de cour et courtisanes.

C. Les dames de Cour de Papillon de Lasphrise

Dans la littérature française de la Renaissance, le terme *courtisane* est complexe et

[971] *Ibid*.
[972] *Ibid.*, p. 150-151.

renvoie à plusieurs types féminins. C'est d'abord la « putain », la fille de rue qui se prostitue, la *plebeia meretrix*[973]. *Putain* est issu du latin *putidus* signifant « puant, pourri », dérivé du verbe *putere*, « pourrir, se corrompre » et désigne donc une femme moralement corrompue. Ce terme d'emploi trivial et péjoratif est remplacé en contexte de langue courante à la Renaissance par le mot *courtisane*. Il existe cependant un autre de type de prostituée, plus élevé, la courtisane honnête : femme vendant ses charmes, libérée, qui a souvent reçu une éducation artistique, elle mène un train de vie confortable et se rencontre particulièrement en Italie, ce dont témoignent les écrits des auteurs français ayant voyagé dans ce pays[974]. C'est ce type de courtisane qui nous intéressera ici. Cette femme publique est donc celle qui appartient à tous, qu'on se partage, qui se montre et se donne à chacun, qui sait se faire connaître et reconnaître en vue d'un commerce des corps. Paul Larivaille a montré comment le sens de *courtisane* s'est modifié en Italie à la fin du XV^e^ siècle, passant de « dame de cour » à « prostituée honnête ». Il note également que « le paradoxe n'est toutefois qu'apparent, dans la mesure où l'honnêteté à laquelle il est fait allusion n'a rien à voir avec la chasteté, mais caractérise plutôt un train de vie bourgeois, culture et bonnes manière »[975]. En France, le sens de *courtisane* suit le même parcours, notamment grâce au *Livre du courtisan*. Si Castiglione emploie « donna di palazzo » pour désigner le pendant féminin du courtisan – et on retrouve dans la traduction française de 1537 « dame de palais » – c'est à partir de son ouvrage qu'un glissement de sens s'opère : la courtisane est aussi bien une femme publique qu'une « amie de court », pour reprendre le titre de La Borderie. Le lien entre les deux est parfois ténu et ambigu, mais c'est ce qui fait toute la richesse de ce personnage. Dans les deux acceptions, la courtisane est une figure de l'ambivalence : si la beauté la caractérise et fait l'objet, sinon d'éloges, du moins de descriptions précises, il n'en demeure pas moins qu'elle comporte une part monstrueuse, signifiée par la luxure,

[973] Cette expression latine signifiant « prostituée de bas-étage » est utilisée par Jean Calvin pour évoquer la fameuse courtisane lyonnaise, La Belle Cordière. Cf. Mireille Huchon, *op. cit*., p. 129.

[974] Dans son journal de voyage, Montaigne évoque ainsi sa rencontre avec Veronica Franco, célèbre courtisane honnête de Venise : « Le lundi à souper, 7 de novembre, la signora Veronica Franco, gentifemme vénitienne, envoya vers lui pour lui présenter un petit livre de lettres qu'elle a composé. » *Journal de voyage*, p. 162.

[975] *La Vie quotidienne des courtisanes en Italie au temps de la Renaissance : Rome et Venise, XV^e^ et XVI^e^ siècles*, Paris, France, Hachette, 1975, p. 34. Il mentionne également une formule de Burckardt, maître des cérémonies du pape Alexandre VI, qui souligne l'opposition entre la *plebeia meretrix* et la courtisane honnête : « *Cortegiana, hoc est meretrix honesta* (courtisane, c'est-à-dire prostituée honnête) » (*ibid.*).

l'hypocrisie ou le danger des maladies.

Cet amalgame est au cœur du recueil *Diverses Poesies* de Papillon de Lasphrise publié dans ses *Premieres œuvres poetiques* d'abord en 1597 puis en 1599. Recueil composite d'inspiration satirique, il fait une large part au plaisir, comme l'ensemble de l'œuvre de Lasphrise, mais en l'ancrant précisément dans un contexte de Cour, celle de Henri III que l'auteur a un temps fréquentée[976]. Les dames de Cour sont une des cibles de la satire, ce qui vient justifier le glissement volontaire que fait Lasphrise entre les termes « dames de la Cour » et « courtisanes », glissement appelé par la figure tutélaire du recueil, Euryphile. Contrairement à Nerina Clerici Balmas, qui distingue les « beautés qui brillent à la Cour » de « la courtisane[977] » décriée par Lasphrise, notre réflexion considère ces deux types de femmes comme une seule figure : la demoiselle de l'escadron volant de Catherine de Médicis. L'origine même de cet escadron justifie l'amalgame. Composé de demoiselles de petite noblesse, majoritairement issues de province, ce groupe de femmes, qui, rapporte Brantôme, sont toutes entrées au service de Catherine de Médicis alors qu'elles étaient encore célibataires, avait pour objectif de divertir les hommes de la Cour, de les occuper par l'amour afin qu'ils ne fomentent pas de conspirations contre le roi. Ces demoiselles n'ont que peu à voir avec les dames de Cour idéales de Castiglione. Vouées au plaisir des courtisans, elles apparaissent également chez Lasphrise comme voluptueuses : le plaisir qu'elles prennent dans leur vie de Cour vient ainsi soutenir le passage de leur statut de dame de Cour à celui de courtisane, dans son sens restreint de fille de joie. La posture du poète à leur égard est cependant plus ambivalente que ne le suggère le caractère satirique du recueil, ce que souligne Nerina Clerici Balmas : « […] on assiste tout au long du recueil à une continuelle oscillation entre le ton misogyne et le registre sensuel[978][…]. » Cette oscillation témoigne de l'infléchissement des figures féminines dans l'ensemble des *Premières œuvres poétiques* qui fait passer de la chaste à Théophile à la voluptueuse Noémie pour finir sur la lascive et inconstante Euryphile :

> Vous estes mes Amours la belle ame de vie
> (De la Dame d'honneur) par mes vers Amoureux,

[976] Sur ce sujet, voir Nerina Clerici Balmas, *Un poète au XVI^e siècle*, éd. cit., p. 149-194.
[977] « Introduction », dans *Diverses Poésies*, p. XII.
[978] *Ibid*.

Qui feront son renom encores plus fameux,
Et qui de plus en plus la rendront mieux servie.

En voyant Theophile et voyant Noëmie,
On benira la femme ainsi qu'ont faict les Dieux,
L'un adorera l'une, et l'autre toutes deux,
Et chacune à part soy envi'ra vostre envie.

Las ! par toy au contraire, Euryphile sans foy,
On blasmera ton sexe, on mesdira de toy,
Qui rends la femme infame en ma Muse colaire.

Le Fleau Feminin est par toy son tombeau,
L'allusion d'autre œuvre oste ainsi son flambeau
Dont défaisant la femme il faudroit te défaire.[979]

Euryphile n'apparaît que dans ce sonnet mais cette apparition unique est à l'image du recueil lui-même : contrairement aux *Amours de Théophile* ou à *L'Amour passionnée de Noémie*, il ne s'agit pas avec les *Diverses poésies* de rendre compte d'une expérience amoureuse particulière, mais de donner à lire plusieurs moments et plusieurs rencontres, et de brosser notamment le portrait de femmes débauchées. Euryphile les représente toutes et son nom est de fait particulièrement signifiant, *eurys* en grec signifiant « large »[980]. « Euryphile sans foy » est « celle qui aime largement », « qui accorde ses faveurs à tous ». Cette largesse sexuelle que fustige Papillon rencontre la largeur, peu appréciée par le poète, du sexe de la dame. À plusieurs reprises, dans *L'Allusion* et la *Délice d'amour* notamment, il utilise l'image des marécages pour signifier un sexe féminin trop large. Euryphile est donc doublement marquée par le mépris en raison de son comportement et de sa physionomie. L'ambivalence du portrait voluptueux de la dame de Cour répond toutefois à une autre ambivalence : celle du poète lui-même[981].

---

979 *Diverses poésies*, p. 7.

980 Nerina Clerici Balmas propose une autre signification, qui est proche toutefois d'une interprétation négative du nom féminin choisi par Lasphrise, et qui renvoie *eurys* à « saleté ». Cf. *ibid*., note du v. 13.

981 Nous avons souhaité restreindre l'étude des voluptés de la dame de Cour et de l'ambivalence avec la courtisane aux *Diverses Poésies* de Lasphrise pour plusieurs raisons. Les sonnets que Lasphrise consacre aux dames de Cour constituent non seulement un ensemble cohérent dans le recueil, mais problématisent

L'agencement des *Diverses poésies* dans les *Premieres œuvres poetiques* répond, selon l'étude de Nerina Clerici Balmas, à un souci de l'auteur, puisque le recueil se situe « dans l'ordonnance générale du livre voulue par l'auteur lui-même, à une certaine distance des deux premiers recueils[982]. » Ce choix témoigne d'une volonté de séparer les recueils de jeunesse de l'« ouvrage de la maturité[983] » que représente les *Diverses poésies*. Sans toutefois préciser de quelles pièces il s'agit, Nerina Clerici Balmas note également que « même pour les poèmes qui peuvent être datés, et qui remontent à une époque antérieure, l'auteur a soin, en préparant son livre pour l'édition, de leur donner un ordre chronologique[984]. » En l'occurrence, la plupart des poèmes qui servent notre analyse se trouvent au début du recueil et forment un ensemble cohérent qui vient appuyer le souci apporté par Lasphrise à l'architecture de son recueil (exception faite pour les sonnets CXVIII et CXXI dont le sens justifie cependant une composition plus tardive). Il s'agit des sonnets VI à IX et XI à XIII, qui se situent dans un ensemble de poèmes consacrés à l'amour et à la Cour. Nous avons choisi de retenir pour notre analyse les textes qui évoquent explicitement les dames de Cour soit parce qu'ils utilisent une formule pour les désigner (« les filles de la Cour[985] », « les beautez Courtisannes[986] », « Dames de la Cour[987] », « sexe Paphien[988] », « filles fillantes[989] »,« la Courtisanne[990] ») soit parce qu'ils donnent le nom de certaines dames de Cour, soit encore parce qu'ils inscrivent l'adresse aux dames dans un contexte de Cour

également le glissement entre les deux figures, celle de la dame de Cour et celle de la courtisane, grâce à la question de la volupté. On retrouve ce glissement dans le *Recueil des dames* de Brantôme, mais de façon moins cohérente que chez Lasphrise. Les plaisirs sont tellement variés et omniprésents dans le *Recueil des dames* qu'il ne nous a pas paru judicieux de recenser les comportements de chaque dame comme relevant spécifiquement d'un glissement entre son statut de « dame illustre » et celui de courtisane. Nous avons préféré, dès le début de notre thèse, aborder l'œuvre de Brantôme en fonction des différentes problématiques. Lasphrise évoque les dames de Cour ailleurs que dans les *Diverses poésies*, en particulier dans les *Diverses Stances d'amour*. Ce poème misogyne n'a cependant pas le caractère ambivalent et spéculaire de ceux que nous avons choisi d'étudier. Nous ne l'avons donc pas retenu dans notre corpus d'étude.

982 « Introduction », dans *Diverses poésies*, p. VII.
983 *Ibid*., p. IX.
984 *Ibid*.
985 Sonnet VI, *Diverses poésies*, p. 12 et sonnet VIII, *ibid*., p. 16.
986 Sonnet VIII, *ibid*., p. 16.
987 Sonnet IX, *ibid*., p. 17.
988 Sonnet XII, *ibid*., p. 21.
989 Sonnet XIII, *ibid*., p. 21.
990 Sonnet XXI, *ibid*., p. 32.

explicite. À ce premier critère, nous en avons ajouté un second, celui de l'évocation du plaisir de ces dames.

a. « Toute ceste belle troupe de Dames et Damoiselles[991] »

L'évocation de l'escadron volant de Catherine de Médicis par Lasphrise rend compte du projet *a priori* antithétique du *Recueil des dames* de Brantôme. Le chroniqueur a en effet séparé en deux recueils distincts les dames illustres et les dames galantes[992]. Cette distinction correspond à celles que l'on peut faire entre dames de Cour et courtisanes : les unes se distinguent par leur respectabilité et les autres par leur goût de la volupté. Cependant, comme l'a judicieusement montré Claude La Charité en analysant le système de dédicace dans l'ouvrage de Brantôme, dames illustres et dames galantes ne sont que les revers de la même médaille. Si les premières sont expressément nommées, l'identité des secondes est cependant passée sous silence. Le lecteur, qui devine les possibles échos des unes aux autres, est « maintenu […] dans cet entre-deux délicieux de la dissimulation et du dévoilement, voire de l'exhibition, qui sont autant d'ingrédients de l'érotisme[993]. » Dans le livre consacré aux dames illustres, Brantôme cite le nom de certaines dames composant l'escadron volant en évoquant les contes qu'il dira à leur propos, « mais le tout si modestement, et sans escandale, qu'on ne s'en apercevra de rien ; car le tout se couvrira soubs le rideau du silance de leur nom : si que possible aucunes qui en liront des contes d'elles-mesmes ne s'en desagreront[994] ». Lasphrise, de son côté, ne s'embarrasse pas du « rideau du silance » et n'hésite pas à associer la révélation de l'identité de ces dames avec les actions les plus voluptueuses. Ainsi, dans les sonnets VI et VII, plusieurs dames sont énumérées pour leurs qualités en même temps qu'elles sont mises en scène dans les fantasmes sexuels du poète :

> Je voudroy mon SALER, avoir ceste licence
> De me joüer avec les filles de la Cour,
> Ore avec Bourdaisiere heureux flambeau d'Amour

991 *Recueil des dames*, p. 67.
992 Sur les dames de Cour chez Brantôme, cf. Katarzyna Blazejewska, *La Femme, la Cour et les arts chez Brantôme*, Thèse de doctorat sous la direction de Gilbert Schrenck, Université de Strasbourg II – Marc Bloch, 2012, p. 185-192.
993 « La construction du public lecteur dans le *Recueil des dames* de Brantôme et les dédicataires, Marguerite de Valois et François d'Alençon », *Études françaises*, XLVII, 3, 2011, p. 126.
994 *Recueil des dames*, p. 67.

Ore avecques Roustin le renom de la France.

Ore avec la Verné et Vitry l'excellence,
Et avec Stavaï, delicieux sejour.
Chacune à cul levé s'esbatroit à son tour ;
Au beau jeu du damier on fait telle sequence.

Cher troupeau filial du famail envié,
Pour desrober le cœur du brave Amant lié,
Si j'avoy ce bon heur en ma jeunesse tendre,

Vous ne veistes jamais si aggreable esbat ;
Vous me gaigneriez tout, si voudroy-je entreprendre
Faire de mon PION un bel eschet et mat.[995]

VII
J'aime de la Verné la plaisante beauté,
De la docte Vitry l'esprit incomparable,
De Fouchaut tout l'honneur, la bonne grace aimable,
De la chaste Certeau la grande honnesteté.

J'aime de Stavaï la douce majesté,
De Pons aux beaux attraits le maintien aggreable,
Des deux belles Duthier la science admirable,
De la Roche-foucault la sage gayeté,

La taille de Crevan, le souris de Pienne,
La douceur de Plainval, l'accueil de Licherenne ;
Differentes beautez je vous aime du tout.

Mais chacune de vous porte une mesme chose
Que j'aime encores mieux, encor qu'elle soit close,

[995] Sonnet VI, *Diverses poésies*, p. 12.

Jusqu'à temps que sentiez l'Amour jusques au BOUT.[996]

L'emploi du nom seul, sans prénom, contrairement aux éloges féminins des poèmes pétrarquistes, tend à les singulariser tout en les réduisant à leur seule identité sociale. Les dames n'apparaissent que comme la partie d'un tout, le « troupeau », le « famail » et ne valent que les unes par rapport aux autres, car seul l'ébat sexuel intéresse le poète. Dans le sonnet VII, chaque dame est évoquée pour une qualité qui lui est propre et que loue le poète par l'anaphore de « j'aime ». Si la singularité de chaque dame se dessine, le dernier tercet les rassemble par un point commun qui obtient la préférence du poète et qui est formulé par la périphrase finale commençant par « une mesme chose ». Le référent de la périphrase est, avant tout, le sexe féminin. Les allusions gaillardes du sonnet précédent et la description de cette « chose » « close », pouvant s'ouvrir à force d'amour, explicite l'image érotique. Dans ce sens, *bout* s'interprète à la fois comme l'achèvement d'une action et comme le pénis. Toutefois, si l'on restreint l'emploi de ce mot à ce second sens, ce qu'invitent à faire les petites majuscules employées pour mettre en relief le mot, comme c'est également le cas dans le sonnet XI, on peut proposer un second référent à la périphrase. Ce qui s'ouvre quand la dame sent le « bout », c'est la volupté. Ce sens n'entre pas en opposition avec le premier, mais permet de mêler à l'évocation prosaïque du sexe féminin la promesse des délices de l'amour dont est coutumier Papillon dans nombre de ses poèmes et de ses recueils, des *Amours de Théophile* à *L'Amour passionnée de Noémie*. Comme souvent chez Papillon, c'est le cas par exemple dans le sonnet XI, ce qu'on trouve au bout du sonnet, c'est la volupté féminine. La dame est cependant, dans les deux interprétations, réduite à une qualité sexuelle qui éclipse ses autres qualités : à la manière des courtisanes italiennes qui cultivaient art érotique et qualités spirituelles et artistiques, le famail de Papillon, dans sa diversité, tend à la perfection dans la mesure où il regroupe toutes les qualités qu'un homme peut souhaiter chez une femme. Si cette diversité rend chaque dame unique et indispensable, leur qualité commune, essentielle pour le poète, les rend cependant interchangeables. Cette caractéristique, qui s'oppose au fait d'identifier précisément les dames, est possible car le plaisir qu'elles reçoivent fait d'elles non plus des dames de Cour mais des courtisanes. Il est difficile cependant de se prononcer sur la dimension satirique de ces deux poèmes. Certes ils

[996] Sonnet VII, *ibid.*, p. 14.

mettent en scène de façon licencieuse des dames de la noblesse, mais le poète ne cherche pas tant à dénoncer leur soif de volupté qu'à représenter des fantasmes masculins et à éveiller les sens du lecteur, dont Lasphrise et son compagnon Saler sont ici les doubles.

La satire apparaît cependant de façon progressive dans les poèmes suivants, les sonnets VIII et IX, qui font part des faits et dits des dames de Cour :

Sonnet des mots des filles de la Cour.

Je l'aime extremément, il a brave apparence,
Il est fort honneste homme, infiniment discret,
Je meure si je n'ay un extreme regret,
Voire un mal infiny d'eslongner sa presence.

Cest autre n'est qu'un fat, gonflé d'outrecuidance,
Il se croid fort habile, il dit plus qu'il ne fait,
Jesus, qu'il est badin ! hà, mon Dieu, qu'il est laid !
Il tranche trop du grand, qu'il est plein d'inconstance !

Que vous estes joly, mais je vous pry, Monsieur,
Vrayment il vous siet bien, vous faictes le seigneur,
Je ne vous veux plus voir, vos discours sont profanes.

Dieu vous gard, mon esprit, bon jour mon bien acquis,
Je vous baise les mains. Voyla les mots exquis
Qu'ont ordinairement les beautez Courtisannes.[997]

Sonnet des gestes des Dames.

S'habiller bravement, s'ombrer de fards menteurs,
D'un mauvais mot nouveau nous feindre une eloquence,
Apprendre à begayer, n'aller qu'à reverence,
Et n'estre aucunement sans servans serviteurs ;

[997] Sonnet VIII, *ibid*., p. 16.

Recevoir le poulet, le plumer par humeurs,
Porter un éventail qui sert de contenance,
Avoir plus d'appareil que de vraye apparence,
Et hieroglyphiquer en bisarres couleurs.

Naviguer à tous vents, adorer la fortune,
Faire bien les doux yeux, faire tousjours la jeune,
Babiller, brocarder, mesdire nuict et jour,

Se mirer à toute heure haussant la chevelure,
Mettre (en parlant d'Amour) des pieces sans cousture,
Ce sont les actions des Dames de la Cour.[998]

Les deux sonnets énumèrent les plaisirs sociaux auxquels se livrent les dames de Cour : le babillage amoureux, les soins du corps et l'attention portée à la parure, les traits d'esprits. Le sonnet VIII est le premier marquant un infléchissement en défaveur des dames. Ce glissement semble justifier l'emploi du mot « Courtisannes » qui, bien qu'utilisé ici comme adjectif, apparaît pour la première fois dans le recueil pour qualifier les dames. Excepté le second hémistiche de l'avant-dernier vers et le dernier vers, qui expliquent ce qui précède, l'ensemble du sonnet fait entendre la voix des dames par un usage de la parataxe et de la juxtaposition qui crée un babillage cacophonique. La structure du sonnet guide cependant les paroles des dames : les quatrains rendent en effet les propos secrets des courtisanes, ceux relevant du privé et de la confidence, alors que ceux des tercets relèvent de la conversation sociale avec leurs amants. Si le plaisir social est bien présent dans le jeu de la conversation amoureuse, il n'y a pas d'évocation de la volupté des dames, contrairement à la majorité des poèmes qui leur sont consacrés. Cette absence est significative dans un poème qui fait la satire des bavardages superficiels des dames : l'enjeu de la satire de Lasphrise n'est pas la volupté féminine, dans laquelle il trouve son compte, mais d'autres types de comportement, ce que l'on retrouve dans le sonnet suivant.

Le sonnet IX reprend la structure et le thème du sonnet « En mille crespillons les cheveux se frizer... » des *Regrets* de Du Bellay : le poète y évoquait les « ordinaires jeux »

[998] Sonnet IX, *ibid*., p. 17.

des courtisanes en procédant à une énumération de ces divertissements par l'usage d'infinitifs, Lasphrise s'attache aux « actions des Dames de la cour », en opérant un déplacement géographique du thème. Il ne s'agit plus de parler des courtisanes romaines, mais des dames de la Cour d'Henri III. Le jeu intertextuel qui est fait avec le sonnet de Du Bellay assimile cependant les dames aux courtisanes. Le ton dépréciatif du sonnet s'accentue par rapport au précédent. Si dans le sonnet VIII, la satire ne pouvait se percevoir que par le ton décousu des dits, elle est ici mise en évidence par les défauts des dames, dans l'emploi de termes dépréciatifs pour venir qualifier leurs actes : *menteurs*, *mauvais mot*, *feindre*, *appareil*, *hieroglyphiquer*, *bisarres*. L'écart est grand entre les sonnets VI et VII qui énuméraient les charmes des dames et ce sonnet qui au contraire cible leurs défauts. Ce que Papillon fustige toutefois, c'est un goût des divertissements sociaux qui repose sur l'hypocrisie et sur l'apparence et que souligne le sème de l'artifice. L'énumération par la répétition d'infinitifs met en évidence un plaisir de la variété qui dit socialement le goût de l'inconstance chez les dames de cour : si Théophile persistait en un seul amour (Dieu et sa foi), tout comme Noémie (le poète), Euryphile, incarnée par toutes les dames de cour et figure de la diversité féminine, marque une rupture qui permet l'ambivalence entre misogynie et ludisme de la part du poète.

Le poème XII, qui fait des dames de Cour des servantes de Vénus, apparaît comme un double éloge paradoxal : il s'oppose d'abord au sonnet précédent, celui de la *Mascarade aux Dames* où les femmes devaient être priées pour les ébats amoureux, dans la mesure où ici ces ébats font partie de leurs habitudes puisque Lasphrise utilise l'image du travail pour les qualifier :

> Puis qu'un Bien bien acquis s'acquiert avec sueur,
> Puis que par grands travaux l'alme gloire est conquise,
> Dames d'authorité la vostre est toute exquise,
> Et nommez à bon droict vostre devant honneur.
>
> Il n'est jour, je le sçay, je vous suis serviteur,
> Qu'en besongnant d'ardeur ne soyez en chemise,
> Que ne portiez le faix ne laissant vostre prise,
> Que vous ne vous pasmiez mourantes en labeur.

Vous gaignez vostre vie avec sueur extresme
Suyvant les mandemens de l'Eternel supresme,
Dont chacun vous honore à genoux humblement ;

Dont le moyen vous vient et les perles d'Indie,
Et dont l'on void aussi le desirable Amant
Aller plein de Rubis au pays de Surie.

Hola donc mesdisans : que l'on ne blasme plus
Le sexe Paphien à besongner penible,
Voire tant qu'il mourroit faute de cœur sensible,
S'il n'estoit arrousé de vigoureux verjus.[999]

Cet éloge subversif de la lascivité féminine comparée à un travail honnête est le second point paradoxal du poème. Le poète prend ironiquement la défense des dames contre les attaques des médisants, tout en filant la veine poétique de l'honneur comme valeur dénuée de sens moral, conformément au sonnet précédent. En effet, l'honneur des Dames de la Cour réside dans leur « devant », c'est-à-dire leur sexe. Lasphrise ironise sur la difficulté de ce « travail » et sur le respect qu'elles s'attirent grâce à leur abnégation. Assimilées à des prostituées sacrées par la périphrase « sexe Paphien[1000] » et par la représentation des amants en fidèles déposant des offrandes, les dames apparaissent ici comme des courtisanes. L'image des offrandes luxueuses aux vers 13 et 14 recèle cependant l'ambivalence entre beauté et laideur, volupté et maladie qui caractérise plusieurs sonnets sur les courtisanes[1001]. En effet, le jeu induit par « Surie », qui renvoie à la fois à la Syrie, mais également aux sueries, les étuves où étaient traités les syphilitiques[1002], renverse l'image méliorative des pierres précieuses, les rubis pouvant ainsi être associés aux pustules du malade. Au cœur de la volupté, Lasphrise introduit ainsi la menace de la maladie et de la mort et fait de la courtisane une beauté

[999] *Ibid*., p. 20-21.
[1000] Paphos est l'île où la mythologie situe la naissance de Vénus et qui a été consacrée à la déesse.
[1001] Cf. par exemple, le sonnet « Quand je te voy, Bizet, avec ton Espagnolle... » dans *Les Souspirs* d'Olivier de Magny. Cf. Audrey Gilles-Chikhaoui, « La Beauté monstrueuse de la courtisane dans quelques sonnets renaissants français », *RHR – Réforme, Humanisme, Renaissance*, 70, juin 2010, p. 27-38 ; *Pierre Ronzeaud,* « Du mauvais genre à la subversion des genres », art. cit.
[1002] On retrouve ce même jeu de mot dans « Épître pour le capitaine Raison » dans *L'Adolescence clémentine* de Marot ainsi que dans le poème « A Frere André Thevet, Angoulemois qui avoit la verolle », de Ronsard.

pourrie. Ce procédé qui mine l'image de la dame est paradigmatique de celui qui structure non seulement le recueil des *Diverses poésies* mais également l'ensemble du volume des *Premieres œuvres poetiques* : les représentations idéalisées et idéales du plaisir féminin sont peu à peu mises à mal et le plaisir que le poète prend à se mettre lui-même en scène en amant fervent et vigoureux participe d'une dynamique du *theatrum mundi* qui tend à exposer publiquement la vérité des choses pour mieux en révéler l'ambivalence.

b. Le contexte de la Cour : Papillon, acteur et spectateur

La Cour, telle qu'elle apparaît chez Papillon, est un espace de divertissements, en même temps qu'un théâtre où la double posture du poète, à la fois courtisan et observateur, est justifiée. Dans le sonnet VI, le poète donne de la Cour une image ludique et fantasmatique, propice à l'imaginaire gaillard d'un Papillon, dont l'œuvre est largement traversée par cette dynamique érotique, faite d'allusions et de jeux sur les représentations obscènes. Ce sonnet met en effet en scène les dames de la Cour dans une rêverie érotique, menée par un désir masculin qui s'appuie, cependant, sur l'inclination des dames à la volupté, comme le montre le vers 7 : « Chacune à cul levé s'ébastroit à son tour ; ». L'emploi du conditionnel et la structure hypothétique des tercets soulignent le fantasme du poète, tout en lui donnant corps de manière très explicite : la vision des dames prenant leur plaisir chacune à leur tour, par l'emploi d'un terme cru crée un contraste entre les caractéristiques élogieuses de chacune d'entre elles, la métaphore du jeu d'échecs et la violence du désir sexuel du poète. Celui-ci inscrit sa rêverie dans l'image conventionnelle d'une Cour débauchée et tournée vers les plaisirs. Il justifie ainsi son aspiration à une communion sexuelle, à une liesse collective et récréative, où l'espace privé des ébats sexuels devient un espace public. Cette conception orgiaque du rapport aux Dames se manifeste dans la démultiplication du plaisir masculin par l'évocation des différentes dames (Bourdaisiere, Roustin, Verné, Vitry, Stavaï), mais également par la démultiplication du plaisir féminin, puisque chacun de ces noms renvoie au plaisir que les dames prennent individuellement, comme le souligne le vers 7. L'adresse à Saler ne fait pas seulement de lui un confident du fantasme du poète : l'ami est également placé en position de spectateur-voyeur. Les tercets modifient cependant l'adresse : ce n'est plus Saler qui est interpellé mais le « troupeau filial

du famail envié » et le sonnet passe de la description du fantasme à l'invitation érotique auprès des premières concernées. Cette nouvelle situation d'énonciation se superpose cependant à la première et renforce la dimension spectaculaire des tercets puisque c'est bien sous les yeux de son ami que le poète se représente en compagnie de plusieurs dames galantes. Le vers 12 souligne cette mise en abyme du regard : le référent du pronom « vous » peut en effet être aussi bien les dames du famail que Saler et le verbe voir organise un jeu de regard dont le poète, réduit dans le dernier vers à son « pion », est le point focal. Le plaisir du poète est ainsi soumis non seulement à celui des dames – *voir* ayant ici également le sens de « connaître » – mais également à celui des voyeurs. En ce sens, la métonymie du « pion » pour désigner le membre viril participe de la place ambivalente occupée par le poète, à la fois acteur – cette partie du corps qui le représente affrontant les autres pions que sont les dames – et observateur, puisqu'il se désigne comme un joueur. Le plaisir sexuel devient ainsi un plaisir social : le divertissement collectif, rendu public, facilite l'amalgame entre dames de Cour et courtisanes, sans toutefois porter une connotation péjorative.

Le sonnet XI poursuit les représentations imaginaires et ludiques sur la scène de la Cour par une évocation du jeu amoureux entre les courtisans et les dames :

Mascarade aux Dames.

Si la resjouyssance attire Cytherée
Au desirable esbat des Amoureux assaux,
Nous Chevaliers sans peur, joyeusement loyaux,
La devrions doncque voir en bataille asseurée.

Aussi esperons nous qu'en si belle assemblée
Nous verrons bien-heureux ces solleillans flambeaux,
Dont la brillante ardeur enflame de doux maux
Nostre corps et nostre ame où l'Amour est celée.

Mes Dames, c'est pourquoy gros d'humble affection,
Nous vous prions laisser l'honneur d'opinion ;
D'un plaisir vous aurez mille ensucrez services.

Prestez nous le petit, vous aurez nostre tout ;
Car nostre donaison s'estendra jusqu'au BOUT,
Qui joignant vostre honneur vous mettra aux delices.[1003]

Le contexte récréatif est porté dès le titre qui situe le poème dans le contexte des bals de Cour. La mascarade, qui est un bal masqué, est donnée aux Dames par les hommes, parmi lesquels s'inclut le poète. Le choix de la métaphore de la mascarade pour parler d'amour souligne l'idée de la parade sociale, d'une invitation plaisante au divertissement par des courtisans déguisés en « Chevaliers sans peur ». Paradoxalement, alors même qu'ils usent de masques pour présenter leur requête aux dames, l'objet de cette requête est celle de l'abandon du masque de l'honneur par les dames. Dans a mascarade proposée, les masques servent uniquement le divertissement et ne sont pas des masques sociaux hypocrites. Par cette invitation à préférer le plaisir à l'honneur, le sonnet appartient à une veine de la poésie de Cour sous Henri III, qui « raill[ait] l'obéissance à des concepts mal fondés[1004] ». Négligeant l'honneur, valeur sociale jugée hypocrite, ces poètes, parmi lesquels figuraient Philippe Desportes, Amadis Jamyn et Jacques Davy du Perron, faisaient du plaisir une nouvelle vertu en l'opposant de façon facétieuse et cynique à l'honneur. Le sonnet de Lasphrise participe de cette même dynamique, les dames étant enjointes, à l'imitation de Vénus, de s'abandonner à la volupté. S'ouvrant sur « la resjouyssance » et se fermant sur « les délices », le sonnet est ainsi une promesse de plaisir faite aux dames, les hommes se proposant de faire triompher la volupté féminine en se mettant à leur service, par le biais d'un système d'échange – l'honneur contre le plaisir, le « petit » (sexe féminin) contre le « tout » (sexe masculin) – mais également par la conciliation de ce qui est inconciliable, l'honneur et la volupté. Le dernier vers, en mettant à la césure « honneur » et à la rime « délices », souligne l'équilibre possible entre les deux notions.

Si le poète se représente comme un acteur sur la scène de la Cour, participant aux plaisirs qu'elle propose, il est également spectateur des plaisirs auxquels se livre les dames de Cour. Dans le sonnet XIII, il jouit de cette position de retrait :

Je me ris BELLE-GARDE, à l'heure que je voy
Le glorieux troupeau de ces filles fillantes,

[1003] *Ibid*., p. 19-20.
[1004] Jacqueline Boucher, *Société et mentalités autour de Henri III*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 981.

Qui ne parlent jamais que d'escharpes sanglantes,
Que d'allarmes au camp, que d'horreur, que d'effroy.

Je me ris, BELLE-GARDE, alors que j'appercoy
Les Amants favoris aupres de ces pimpantes ;
On diroit contemplant leurs façons denigrantes
Qu'elles n'ont point tasté du doux je ne sçay quoy.

Mais nous rismes bien plus quand au clair de la Lune,
Nous vismes la beauté à deux ou trois commune
Avaller goulument le breuvage Amoureux.

Elle en a trompé un qui maintenant la corne,
C'est pourquoy son humeur est si triste et si morne,
Ne laissant toutesfois de bien joüer les jeux.[1005]

Le propos du sonnet est, à partir d'observations générales – l'hypocrisie des dames de la Cour – de présenter un exemple particulier illustrant ce constat – celui de « la beauté à deux ou trois commune ». Dans les quatrains, les dames n'apparaissent qu'en groupe : l'escadron est ainsi désigné, dans le même vers, par « glorieux troupeau » et le polyptote « filles fillantes ». La métaphore de la guerre indique l'apparent désintérêt des dames pour l'amour en raison des dangers qu'il fait naître. Face à ce constat dans les quatrains, les tercets donnent un contre-exemple de la vertu feinte des dames, en révélant la lascivité de l'une d'entre elles par l'évocation d'un « petit scandale » comme le formule Nerina Clerica Balmas : cette anecdote vient illustrer l'hypocrisie générale des dames de la Cour, c'est un événement synecdochique dont l'évocation joue sur la tension entre privé et public, ce qu'on cache et ce qui est révélé. La scène nocturne, censée être secrète et privée, est dévoilée par la Lune aux yeux des deux amis. C'est d'ailleurs leur regard qui vient démultiplier la lascivité de la dame, puisque les voyeurs savent qu'elle a été l'amante de plusieurs courtisans (« à deux ou trois commune », « elle en a trompé un ») et qu'elle affronte une rupture. Le poète ironise sur la tristesse de la dame en soulignant le plaisir qu'elle prend avec un nouvel amant, comme le montre le complément interne « joüer les jeux ». L'anecdote ne porte donc pas sur

[1005] *Diverses poésies*, p. 21-22.

le caractère érotique de la scène, mais bien sur l'hypocrisie de la dame ici révélée par l'effet d'emboîtement entre ce qui est vu et ce qui est su. La modulation de la narration fait que le poète s'adresse aussi bien à Bellegarde qu'au lecteur et invite d'autres regards à participer à la scène érotique décrite par Lasphrise. Le jeu de Papillon sur les périphrases et les suggestions est, en ce sens, un jeu avec son lecteur : la tension entre ce qui est ou non représentable renvoie, de façon ironique, au comportement hypocrite des dames. Derrière le voile du langage poétique transparaît la scène érotique et le plaisir que chacun prend à voir ce qui ne lui est pas destiné.

Le sonnet CXVII reprend ce principe de dévoilement par la poésie :

> Si pour estre boiteux on ne devoit baiser,
> Ceste mere d'Amour qui anime ton ame
> N'eust espousé Vulcain, Dieu de bouillante flame,
> Qu'elle veut pour mary pour mieux se deguiser.
>
> Tu ne devois donc pas si fort le mespriser,
> S'il a senty l'orgueil d'une sanglante allarme ;
> Son mal heur est heureux, ni pour ton sot vacarme,
> En te baisant c'estoit pour te favoriser.
>
> Ce grand coup luy advint pour l'honneur de son Prince,
> Tais toy donc je te pri', que si plus tu le pince,
> Je t'envoy'ray des vers gonflez d'authorité :
>
> Car je te connoy bien, petite Courtisane,
> Je sçay que tu les veux du calibre d'un Asne
> Et que tu aime' aussi tousjours la nouveauté.[1006]

Contrairement aux sonnets précédents, il s'agit ici d'une allusion à une dame en particulier. Le contexte est cependant peu clair : si l'on comprend bien que Lasphrise reprend une dame qui s'est moquée d'un homme en raison de sa laideur, la relation entre ces deux personnages reste floue : est-ce un couple marié, ce qui viendrait justifier la référence à Vénus et Vulcain ? L'homme a-t-il tenté de séduire la dame qui a repoussé ses avances en se moquant

[1006] *Ibid*., p. 185.

de son physique ? Il apparaît cependant que cette indulgence réclamée par le poète à l'égard du laid s'oppose au sonnet précédent où il évoquait les relations amoureuses avec une personne laide et vieille comme une expérience contre-nature. Si on ne peut pas voir de façon certaine, comme le fait Nerina Clerici Balmas, le poème CXVI comme une « satire antiféministe[1007] », il est cependant fort possible que Lasphrise, parlant pour son sexe, se montre plus indulgent à l'égard des hommes que des femmes. Le sonnet CXVII serait alors, dans l'agencement du recueil, un contre-point malicieux au poème qui le précède, en même temps qu'une allusion à une anecdote précise. La prédisposition de la dame à la volupté est évoquée dès le vers 2, mais c'est surtout le mot « Courtisane », au vers 12, qui vient souligner sa lascivité. Le tercet est une prétérition et la poésie est utilisée ici comme un moyen ludique de révéler les apparences.

c. Le miroir de la volupté

L'ambiguïté de l'intention satirique de ces poèmes consacrés à la volupté des dames de la Cour tient au processus de réinscription de souvenirs gaillards où le poète prenait part aux plaisirs des dames dans un présent où il est âgé et retiré de la Cour. C'est exactement ce mouvement rétrospectif que Brantôme met en avant dans l'évocation des dames composant l'escadron volant et dans sa promesse de quelques contes à leur sujet : « […] car puisque le plaisir amoureux ne peut pas tousjours durer, pour beaucoup d'incommoditez, empeschements et changemantz, pour le moings le souvenir du vieil passé contente encor[1008]. » Évoquer les voluptés des dames ne revient pas à considérer ces dames comme des courtisanes, dans un sens péjoratif, mais plutôt à faire revivre pour le poète un passé heureux révolu. Le sonnet VII rend compte de cette nostalgie dans la promesse finale de la volupté, puisque ce plaisir promis est, au moment de la publication qui a lieu alors que l'escadron n'existe plus, un plaisir passé : l'énumération des dames ne peut se faire que parce qu'il ne s'agit pas de calomnie, mais d'un hommage. En égrenant les noms des dames, le poète égrène ses souvenirs et ouvre sa mémoire, close, qui sous le coup du plaisir de la composition poétique et du souvenir des voluptés – la sienne comme celle de ses conquêtes –

[1007] *Ibid*., p. 184, notes.
[1008] *Recueil des dames*, p. 67.

fait s'ouvrir la rêverie nostalgique et érotique. C'est le souvenir de leur plaisir qui permet de continuer à les faire vivre dans le poème.

En ce sens, le sonnet CXVII est tout entier tourné vers la nostalgie. Il n'appartient cependant pas au groupement consacré aux dames de Cour au début du recueil : si l'on suit les analyses de Nerina Clerici Balmas sur l'agencement des *Diverses poésies*, la composition du sonnet doit être considérée comme plus tardive, ce que vient confirmer le sonnet précédent et le sonnet suivant : « Ayant tant faict, tant veu, et tant suyvy la Cour[1009] » et « Apres avoir suyvy et la guerre et la Cour[1010] » inscrivent le groupement dans une temporalité postérieure à la fréquentation de la Cour par Lasphrise. Le tercet du sonnet CXVII fonctionne alors comme le rappel d'un passé commun, lorsque la dame était la maîtresse du poète, ce qui vient justifier le fait qu'il connaisse certains de ses secrets intimes. Ce n'est pas la lascivité qui est condamnée ici, mais le comportement moqueur de la dame et le sonnet doit se lire au-delà de la satire : le ton malicieux du dernier tercet contraste avec la violence de l'injonction et de la menace des vers 10-11. Même si Lasphrise révèle un détail obscène sur l'intimité de la dame, la légèreté du ton, la tendresse de l'adresse « petite Courtisane » rendent explicite la connivence entre la dame et le poète.

La volupté féminine fonctionne ainsi comme un miroir tendu à la volupté du poète. Elle participe à la dynamique de plaisir initié par le poète lui-même qui prend plaisir à mettre en scène son désir dans les poèmes, tout en ayant un rôle spéculaire quant à la perspective satirique. Si on considère que la lascivité des dames est tournée en ridicule par le poète, il faut lire également la propre mise en scène qu'il fait de lui-même comme procédant d'un regard moqueur et d'une tendresse ironique sur ce qu'il a été. Ainsi dans le sonnet XII, la volupté féminine est ironiquement renversée en souffrance qui ne peut être supportée que grâce au « verjus ». Le poète insiste malicieusement sur la vertu thérapeutique de la semence masculine[1011], mais il n'y apporte aucun crédit médical.

La satire chez Papillon ne maintient pas de distance entre son sujet et le locuteur ; la lascivité féminine, contrairement à ce qu'on trouve traditionnellement dans les textes misogynes, n'est pas un mal pour l'homme, au contraire. Il s'agit simplement, encore une

[1009] Sonnet CXVI, *Diverses poésies*, p. 184, v. 3.
[1010] Sonnet CXVIII, *ibid*., p. 186, v. 3.
[1011] Cf. *supra*, chapitre 1, p. 211-212.

fois, de souligner que les voluptés sexuelles se prennent à deux. L'homme n'est pas une victime de la femme insatiable mais participe à son labeur et à sa volupté. L'ironie est spéculaire, comme la volupté : en brocardant le désir féminin, c'est son propre désir – et celui du lecteur – que Lasphrise interroge. Certes, la lascivité masculine – parle-ton seulement de lascivité masculine en dehors des textes de théologiens ? – est largement valorisée dans la société de Cour de cette époque, contrairement à celle des dames. Cependant, quand Lasphrise compose son recueil, il n'appartient plus à ce monde égrillard et les derniers poèmes des *Diverses poésies*, en particulier ceux adressés à sa fille Marguerite, révèlent un Lasphrise mélancolique face à la mort approchant, un poète pour lequel les plaisirs de la chair sont remplacés par ceux de la tendresse paternelle[1012].

L'insistance sur le regard, le spectacle de la volupté féminine offerte à la fois par les dames de cour et par Lasphrise lui-même par ses poèmes participent d'une esthétique du *theatrum mundi*, mais dont les visées édifiantes ne seraient pas assurées. Les plaisirs féminins valorisés comme le sentiment de vanité présent dans les *Diverses poésies* semble inscrire Lasphrise dans une veine baroque naissante, dont l'érotisme d'un Théophile de Viau pourrait apparaître comme le prolongement en même temps que sa fin.

Les plaisirs féminins de l'espace social qui mettent en scène le corps se dégagent difficilement de l'idéologie misogyne et les discours sont souvent travaillés par une tension entre cette tradition et une tentative de valorisation des plaisirs. Si cette tension est portée par les voix féminines dans le cadre des plaisirs de la coquetterie, ce sont davantage les voix masculines qui s'emparent du discours sur la danse et sur les dames de cour. Toutefois, par le jeu du code social et des regards, ces voix révèlent un partage de ces plaisirs entre hommes et femmes : chez Louise Labé, le plaisir de la parure est également un plaisir masculin et le plaisir féminin est à chercher du côté du regard ; chez Des Périers, si le discours des plaisirs

[1012] « Regrets de Philasser », *Diverses poésies*, p. 267-268, v. 97-102 :

> « Peres meres doux : hé ! quel plaisir seconde
> La veüe de ceux-là que l'on a mis au monde,
> Les enfans gracieux, gros de douce douceur.
> Cet heur est coëgal à l'inégal bon-heur,
> Qu'on tient en Paradis, sejour de l'Alme saincte,
> Dont plus heureux pourons avoir double ayse emprainte. »

de la danse est tenu par une femme c'est dans la perspective d'une valorisation non sexuée de ce divertissement ; enfin, chez Lasphrise, l'ambivalence de la dame de cour souligne également l'ambivalence du poète-courtisan et soutient un agencement poétique qui, en mettant le spectacle de la cour au cœur du recueil, hésite entre satire et délectation du *theatrum mundi*. Cette tendance à universaliser les plaisirs, à faire se rencontrer hommes et femmes dans les divertissements, participe de la dynamique de l'espace social et est amplifiée dans les plaisirs de cour qui relèvent de l'esprit et non plus du corps. Toujours sur le mode de l'échange, l'espace social est propice aux plaisirs de la parole et de la conversation.

II. Plaisirs de la parole, plaisirs de l'échange

L'espace social n'est en effet pas seulement propice aux plaisirs nés de l'interaction des corps et de leur mise en scène : si la coquetterie, la légèreté des mœurs et les danses font partie des divertissements susceptibles d'être déshonnêtes, d'autres échanges sont le fondement même d'une éthique de Cour qui se développe : les plaisirs de la parole, qu'ils soient dialogues, traits d'esprits, conversation, devis. En empruntant à diverses traditions, du dialogue néoplatonicien au récit à devisants de type boccacien en passant par les échanges courtisans de Castiglione, ces mises en scène publiques de soi par le langage répondent avant tout à un souci de divertissement. C'est en ce sens que le *Règlement pour une société de plaisirs* de Machiavel met en évidence, de manière satirique, le « nouveau modèle de courtoisie et de galanterie défendu dans le *Cortegiano*[1013] » pour « souligner les dérives auxquelles peut mener son code courtois[1014] ». Brocardant une société de Cour où la parole est vidée de sens et ne sert qu'à faire briller des individualités, Machiavel pointe cependant l'importance des échanges collectifs et du plaisir qu'hommes et femmes y prennent.

Hormis les situations fictionnelles où seules des femmes sont présentes – bien que dans *Les Contes amoureux* le plaisir de la conversation pris entre femmes soit vite remplacé par un plaisir social où les hommes ont leur place –, ce plaisir de l'échange, dans la mesure où il repose sur un plaisir partagé, est un plaisir collectif qui, contrairement aux plaisirs du corps, n'est pas propre aux femmes. Alors même que la conversation fait partie des devoirs de la dame de Cour idéale chez Castiglione, la rareté littéraire du plaisir qu'elle y prend semble tenir de ce même impératif dans le texte italien : « […] je dis qu'à celle qui vit à la cour me paraît convenir avant tout une affabilité plaisante, par laquelle elle sache gentiment entretenir toute sorte d'hommes avec des propos gracieux, honnêtes et appropriés au temps, au lieu, et à la qualité de la personne à laquelle elle parle[1015]. » Pour une dame, le plaisir de la conversation ne doit pas être un plaisir qu'elle prend mais un plaisir qu'elle donne : le Magnifique parle pour les hommes et du point de vue des hommes et, dans ce cadre, la

[1013] François Rouget, « Rabelais lecteur de Castiglione et de Machiavel à Thélème », *Études rabelaisiennes*, XLII, 2003, p. 113.
[1014] *Ibid*., p. 115.
[1015] *Livre du courtisan*, p. 235.

femme doit répondre à une image idéalisée par le regard masculin qui lui impose grâce et modération[1016]. Cet exercice de la socialisation féminine par la conversation témoigne de l'évincement du plaisir pour soi : la dame ne doit pas « être si ombrageuse, ni montrer tant d'aversion pour les compagnies et les conversations[1017] », mais elle ne doit pas non plus « faire preuve d'une certaine familiarité immodérée et sans bride[1018] ». La place à tenir pour une femme dans la conversation doit respecter l'indispensable mesure, garante de son honnêteté en même temps que la société du XVI^e^ siècle l'encourage à devenir une actrice essentielle de la conversation mondaine. Janet Levarie Smarr souligne ainsi que Castiglione comme Érasme, en dépit de leurs ambiguïtés sur la question, accordent aux femmes une place importante dans les dialogues, place qu'elles n'avaient pas dans les modèles classiques hérités de Cicéron ou de Lucien et qui est créée dans ces textes grâce à l'échange verbal envisagé comme un jeu[1019]. Cette idée du jeu jointe à celle de mesure permet de faire de la conversation une récréation honnête, à l'image de ce que préconise Thomas d'Aquin :

> À ce sujet il semble qu'il y ait cependant trois défauts à éviter surtout. Le premier et le principal c'est qu'on ne cherche pas le plaisir dont on vient de parler dans des actions ou paroles honteuses ou nocives. - Il faut aussi veiller à ce que la gravité de l'âme ne se dissipe pas totalement. - En troisième lieu il faut encore veiller, comme dans toutes les actions humaines, à ce que le jeu convienne aux personnes, aux temps et aux lieux, et qu'il soit bien ordonné selon les autres circonstances, c'est-à-dire qu'il soit " digne du moment et de l'homme ", comme dit Cicéron. […] Les actions mêmes que l'on fait en jouant, considérées en elles-mêmes ne sont pas ordonnées à une fin. Mais le plaisir que l'on trouve en de telles actions est ordonné à la récréation et au repos de l'âme. De la sorte, si on le fait modérément, il est permis de se servir du jeu.[1020]

Si Thomas d'Aquin ne traite pas spécifiquement ici du divertissement féminin, son propos recoupe ce qui est formulé chez Castiglione.

Le jeu de la conversation rencontre cependant une autre forme de plaisir, le rire, qui menace la mesure et l'honnêteté de l'échange verbal. Signe extérieur du plaisir qui vient même l'augmenter selon Thomas d'Aquin[1021], le rire, théorisé à la Renaissance notamment par Valleriola et Laurent Joubert, est mis en rapport avec le plaisir dans un débat entre

[1016] En ce sens, la parole féminine publique est proche de l'usage honnête de la parure puisqu'elle sert avant tout à entretenir une image idéale de la femme.
[1017] *Livre du courtisan*, p. 236.
[1018] *Ibid*.
[1019] *Joining the Conversation : Dialogues by Renaissance Women*, Ann Arbor, Mich., University of Michigan Press, 2005, p. 6.
[1020] *Somme théologique*, tome 3, *op. cit*., Second volume de la deuxième partie, question 168, article 2, p. 951.
[1021] *Ibid*., tome 2, Première section de la deuxième Partie, question 38, article 2, p. 255-256.

l'allégresse et la joie, comme le rappelle Daniel Ménager[1022]. Valleriola valorise le rire dans la joie, car il est signe d'un plaisir calme et modéré, contrairement à l'allégresse. L'ambivalence du rire dans ces deux réalisations est ce qui vient mettre en péril l'honnêteté des plaisirs de la conversation, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'une femme pour laquelle la mesure est indissociable de son honnêteté. Sur ce point, Castiglione formule une conception féminine du rire : s'il est admis que l'on rie des choses étonnantes et incongrues, des facéties et des bons mots, que le rire, donc, naisse de la narration et de paroles échangées[1023], les courtisans, et en particulier les femmes, ne peuvent cependant pas rire de tout avec tout le monde :

> Et pareillement tous ceux qui sont obscènes et orduriers dans leurs propos, qui n'ont aucun respect en la présence des dames, mais qui semblent avoir pour seul plaisir de les faire rougir de honte, et qui cherchent leurs " mots " et leurs plaisanteries dans ce domaine. […]
>
> " Les dames ", dit alors le seigneur Gasparo Pallavicino, " n'ont pas d'autre plaisir que d'entendre parler de ces choses, et vous voulez le leur enlever. Quant à moi, je me suis trouvé à rougir de honte à cause de paroles qui m'ont été dites par des femmes, beaucoup plus souvent que par des hommes. "
>
> " Je ne parle pas de ce genre de femmes ", dit messire Bernardo, " mais des femmes vertueuses, qui méritent d'être respectées et honorées par tous les gentilshommes ".
>
> " Il faudrait ", dit le seigneur Gasparo, " trouver une règle subtile pour les reconnaître, parce que, le plus souvent, celles qui sont en apparence les meilleures, sont en réalité tout le contraire ".[1024]

Deux visions de la dame s'opposent dans cet échange : la vision idéale de Bernardo dans laquelle la dame de Cour est nécessairement honnête, vertueuse et pudique et la vision plus misogyne de Gasparo où les femmes sont hypocrites et où l'honnêteté ne peut être qu'une apparence. L'éthique de Cour développée dans *Le Courtisan* construit l'image idéale de la dame honnête selon Bernardo : dès lors, rire et prendre plaisir aux conversations ne peut se faire pour une femme que dans la modération et la convenance. Cependant, la réflexion de Gasparo, au-delà de son caractère misogyne, infléchit l'image de la dame rieuse et introduit l'idée d'un plaisir transgressif, d'un plaisir qui prend une liberté par rapport aux normes sociales.

[1022] *La Renaissance et le rire*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 33-34.
[1023] *Livre du courtisan*, p. 165-191.
[1024] *Ibid*., p. 192.

Les textes qui mettent en évidence les plaisirs de la conversation et du rire pour les femmes interrogent cette tension entre retenue et transgression. Tout en brossant le portrait de dames honnêtes, ils donnent à lire les plaisirs de l'échange comme une expression de liberté : les dames de Des Périers, mais aussi celles de Marguerite de Navarre, peuvent prendre plaisir aux choses obscènes ou simplement lestes ; *L'Heptaméron* comme les *Discours des Champs faëz* de Taillemont font des échanges sociaux un premier accès au plaisir du savoir. En ce sens, il faut se demander si les plaisirs de l'échange sont nécessairement guidés par le jeu. Que vient souligner cette part ludique dans la parole et le rire féminins au cœur de l'espace social ?

A. Corps, paroles et silences dans les *Nouvelles Récréations* de Des Périers

Comme l'ont mis en évidence Amélie Blanckaert et Romain Weber en établissant des parallèles entre les *Nouvelles Récréations* et *Le Courtisan* de Castiglione, le recueil de Des Périers appartient à une littérature de Cour et en ce sens est influencé par le goût des devis et l'inclination de la Cour à former une communauté de rieurs dans le cadre d'un espace social ludique[1025]. En souhaitant donner une visée exclusivement plaisante à son recueil, comme il le répète dans la « Premiere Nouvelle en forme de préambule », Des Périers circonscrit cet espace ludique à l'échange verbal et au plaisir du bon mot, ce dont témoignent, en ce qui concerne le plaisir qu'y prennent plus particulièrement les femmes, trois nouvelles que Krystyna Kasprzyk a identifiées, dans son édition des *Nouvelles Récréations*, comme formant un ensemble autour du thème des « reparties érotiques échangées entre les deux partenaires[1026] » : il s'agit des nouvelles 5, 31 et 32. À ces trois nouvelles, il faut cependant en ajouter une quatrième, la nouvelle 64. Nous l'analyserons toutefois à part afin d'en souligner les particularités à propos d'un personnage féminin dont les reparties et le jeu avec le langage est mis en échec par les silences du gentilhomme. Chacune de ces nouvelles met en scène l'espace social et son lien avec l'intime : la vie festive dans laquelle sont élevées les trois sœurs de la nouvelle 5, la rencontre faite dans la rue dans la nouvelle 31, les jeux de

[1025] « Nouvelles Récréations et joyeux devis : pour qui ? Pourquoi ? », *Lire les Nouvelles récréations et joyeux devis de feu Bonaventure des Périers*, éd. Dominique Bertrand, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009, p. 39-70.

[1026] *Nouvelles Récréations*, p. 147, note I.

Cour de la nouvelle 64. La nouvelle 32 est cependant à la frontière de cet espace social, puisqu'elle se situe dans l'espace conjugal. Il nous a cependant semblé intéressant de l'étudier dans le cadre des échanges sociaux dans la mesure où elle forme un diptyque avec la nouvelle 31 et où le rapport entre les époux est ancré dans une pratique qui relève davantage de l'espace social que de l'espace conjugal. En effet, le plaisir féminin de l'épouse, tel que nous avons pu l'analyser précédemment, ne repose que très peu sur l'interaction verbale et sur le jeu de reparties : s'il y a, dans la nouvelle 15 de *L'Heptaméron* par exemple, un plaisir évident de la parole chez l'épouse, il ne s'agit pas d'un plaisir de l'échange à visée érotique, tel que nous le découvrons dans ces quatre nouvelles de Des Périers. Les mots sont un relais lorsque le corps et ses plaisirs apparaissent défaillants ou insuffisants, et la femme tire son plaisir tout autant, voire plus, du langage que du corps.

a. Rires et traits d'esprits ou comment sublimer l'*eros*

Dans la nouvelle 5, l'espace social est l'origine du plaisir de la répartie. Orphelines de mère, les trois sœurs de la nouvelle sont élevées par un père qui leur transmet le goût des plaisirs et les élève dans un contexte voué aux récréations sociales :

> Et par ce que le pere estoit encores en bon age, il entretenoit tousjours ses bonnes coustumes, qui estoient de recevoir en sa maison toutes joieuses compagnies : là où l'ordinaire estoit de baller, et jouer, et de faire toutes sortes de bonnes cheres. Et d'autant qu'il estoit de sa nature indulgent, facile et sans grand soin du fait de sa maison, ses filles avoient assez de liberté de deviser avec les jeunes gentilz hommes : lesquelz commmunement, ne parlent pas de rencherir le pain, ny encores du gouvernement de la republique. D'avantage, le pere faisoit l'amour de son costé comme les autres : qui donnoit une hardiesse plus grande aux jeunes damoyselles de se laisser aimer, et par consequent daimer aussi.[1027]

Toute l'éducation des trois sœurs est placée sous le signe du divertissement par effet de miroir avec la conduite paternelle, l'espace familial se confondant avec l'espace social. De ce fait, elles apparaissent élevées plutôt comme des hommes que comme des femmes, donnant libre cours à leurs plaisirs et faisant preuve de hardiesse. En refusant de se laisser aimer, mais en aimant cependant elles-mêmes, elles renversent la posture traditionnelle dévolue aux jeunes filles passives pour prendre une part active dans le jeu social du service amoureux. Le plaisir sexuel n'est pas présenté comme un rapport de forces entre un homme usant de rhétorique pour persuader une jeune fille soucieuse de sa vertu, mais simplement comme un

[1027] *Ibid.*, p. 31.

divertissement de plus, celui auquel conduisent, naturellement, les plaisirs sociaux donnés dans la maison familiale :

> Pour toutes ces raisons ensemble, estant chascune d'elles prisee et poursuivie tous les jours et à toutes heures, elles se laisserent gaigner à l'amour : eurent pitié de leur semblable : et commencerent à jouer au passetemps de deux à deux chascune en leur endroit : Auquel jeu elles exploicterent si bien que les enseignes en sortirent.[1028]

L'aînée, qui tombe enceinte la première, est « un peu estonnee » : la litote souligne l'ironie du narrateur envers le personnage. L'attitude de la première fille est révélatrice de l'ensemble de la nouvelle, entièrement gouvernée par la désinvolture et l'insouciance des jeunes filles et de leur père, même si celui-ci prend toutefois la décision de les marier. Le texte sur ce point est ambigu : il ne s'agit pas pour le père de réparer la faute de ses filles ni de laver son propre honneur, mais de « pourvoir à ses affaires[1029] ». La faute, en effet, loin d'être condamnée, devient un jeu : le sermon paternel, la veille des noces, vise certes à les empêcher de commettre de nouvelles fautes une fois mariées, mais c'est surtout l'occasion de faire face à leurs malheurs avec joie et esprit. Le plaisir charnel se transforme en plaisir de l'esprit par le concours du meilleur bon mot qui doit permettre aux sœurs de détourner leurs maris des questions embarrassantes et qu'encourage leur père. Elles doivent ainsi, dans leurs couches, agir comme elles ont appris à le faire dans l'espace social : prendre plaisir au langage pour mieux prendre plaisir à la chair. La parole ludique tend à effacer le passé désordonné des jeunes femmes et à ne faire exister que le moment présent de la connivence intellectuelle et charnelle.

Cette parole apparaît comme un moyen simple et léger de se défaire d'un fardeau moral et de prolonger l'amusement, tout en créant un espace de l'entre-deux comme le note Mary J. Baker : « *The sisters strike a balance between independance and conformity, rebellion and submission*[1030]. » La parole audacieuse soutenue par le plaisir du bon mot permet aux trois sœurs de s'inscrire à la frontière de l'espace conjugal et de l'espace social, dans une connivence qui dégage la notion d'honnêteté au-delà des conventions morales. Des Périers, sans chercher à porter un jugement sur le comportement des trois sœurs, invite ainsi

---

[1028] *Ibid*., p. 31-32.

[1029] *Ibid*., p. 33.

[1030] « Contest and Conflict in the *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis* », *Nottingham French Studies*, vol. 29, mars 1990, p. 7. Nous traduisons : « Les sœurs parviennent à un équilibre entre indépendance et conformisme, rébellion et soumission. »

son lecteur à prendre conscience du pouvoir des mots dans une nouvelle qui par ailleurs montre tout l'art verbal de son auteur. L'adresse finale au lecteur, masculin, dans laquelle l'auteur lui demande de décider s'il est préférable d'être cocu avant ou après le mariage, poursuit la conversation ludique amorcée par les trois sœurs avec leur époux et permet de constituer une communauté d'esprits facétieux. Les lecteurs de Des Périers doivent être à l'image de ces trois frères qui, devinant qu'ils sont « cocus en herbe », usent de leur esprit et ouvrent à leurs femmes le champ du bon mot. L'insistance du narrateur, dans l'adresse finale, sur la part laissée au lecteur, permet de prolonger et même de donner vie, au-delà du récit, au plaisir : « vous y songerez », « je vous feray une question », « Et ne respondez pas trop tost », « Je vous en laisse le pensement à vostre loisir », « Puis m'en sçaurez dire » sont autant de démultiplications du plaisir de l'échange de paroles, à partir de la réflexion sur le plaisir sexuel. Si seuls des lecteurs masculins sont conviés explicitement à cette réflexion, la force des personnages féminins dans l'histoire suffit cependant à ouvrir implicitement le cadre de cet espace ludique aux femmes. Le lit, conformément à la triple scène de la nuit de noces, est le lieu emblématique de la volupté liée aux joies de la parole échangée, là où se rencontrent voix féminines et voix masculines, dans un espace qui tient à la fois du social et du conjugal, du public et du privé, et où la chair se mêle à l'esprit.

Les nouvelles 31 et 32 sont construites autour d'un *topos*, celui de la femme lascive et insatisfaite, mais, comme l'a montré Jean-Claude Arnould[1031], Des Périers évite l'écueil misogyne grâce à l'importance accordée à la parole et au rire féminins. Les plaisirs sont avant tout des récréations et l'aspect moral des nouvelles est évacué au profit d'une visée ludique : la grivoiserie de la situation des époux dans la nouvelle 32 et celle de la Fourrière et du gentilhomme dans la nouvelle 31 sont des prétextes à l'intelligence du bon mot. Comme dans la nouvelle 5, l'égalité entre les hommes et les femmes est réalisée grâce à la joute verbale. De ce fait, une relation qui aurait pu se révéler conflictuelle est résolue et le rapport

[1031] « Les femmes de Bonaventure des Périers », *Méthodes!*, 14, 2008, p. 56 : « [Des Périers] n'échappe certes pas à l'idéologie, et plusieurs contes reprennent des éléments traditionnels de la satire visant les vices supposés de la gent féminine : lasciveté, propension au bavardage, niaiserie, curiosité maladive, qui génèrent une guérilla perpétuelle. Ces traits ne prennent cependant jamais le tour caricatural des *Cent Nouvelles nouvelles* de Philippe de Vigneulles ou ordinairement misogyne des *Fascetieux Devitz* de La Motte Roullant. […] La forte présence dans la narration du conteur-devisant favorise ce jeu de citations sans adhésion du discours masculin et permet l'expression de sentiments de sympathie ou de compassion propres à éveiller l'attention sur la triste condition des femmes. »

de forces instauré fait place à un *statu quo* où le plaisir du langage a remplacé le plaisir de la chair, où la moralisation d'une conduite (l'appétit sexuel de la femme) fait place à sa normalisation honnête, et donc à l'impunité.

L'*incipit* de la nouvelle 31 prépare le lecteur à la rencontre d'un personnage féminin enclin au badinage érotique : la mention de sa « bonne volonté » souligne sa légèreté de mœurs, sa fréquentation de la Cour justifie *a priori* son goût pour la répartie et est justifiée par son surnom qui annonce son rang social. En effet, une fourrière est l'épouse du fourrier, c'est-à-dire celui qui s'occupe du logement et de l'entretien des chevaux d'un grand personnage lors de ses déplacements, ce qui explique que la dame suive parfois la cour lorsque son mari y est « en quartier ». Ainsi, la harangue du gentilhomme et le jeu de séduction entre la dame et lui, s'ils apparaissent audacieux et frontaux, sont justifiés par ces premiers éléments narratifs, et l'espace social, ici la rue, devient un espace ludique où le plaisir sexuel s'initie par le plaisir du langage : « " Par Dieu, dit il, Si j'avois une telle monture pour ceste nuict, je ferois un grand pays d'icy à demain matin.[1032]" » La dame sait entendre le bon mot qui lui est destiné et la connivence entre l'homme et la femme est autant sexuelle qu'intellectuelle. L'homme joue, dans sa stratégie de séduction, de ce désir féminin de connivence. Ce qui apparaît comme une conduite déshonnête pour une femme n'est pourtant pas présenté ainsi par Des Périers qui se focalise sur le jeu de séduction entre les deux personnages : aucun jugement moral du narrateur ne vient entraver la conduite de ce récit récréatif. Chaque sexe a ici le même pouvoir que l'autre : l'un propose, l'autre dispose, selon son désir. Le gentilhomme lance une invitation par sa remarque, la dame y répond favorablement en lançant une nouvelle invitation à laquelle répond de nouveau le gentilhomme. Tout est clair entre eux, comme le précise le texte : « Là ou le gentilhomme s'alla coucher selon l'accord faict entre les parties : et ma dame la Fourriere aupres de luy[1033]. » Le rendez-vous amoureux, rapporté à un contrat, est lourd d'attente : si le gentilhomme a été séduit par la beauté de la dame, celle-ci a été attirée par la promesse d'une nuit entière de plaisir. Or, le bon mot du gentilhomme a dépassé ses capacités et il ne peut satisfaire cette promesse : la métaphore filée de la monture vient établir un lien avec la vanité

[1032] *Nouvelles Récréations*, p. 146.
[1033] *Ibid*., p. 147.

dont le gentilhomme a fait montre dans la journée et, malicieusement, Des Périers souligne ainsi qu'il n'est pas à la hauteur du surnom de la dame : « Le gentilhomme monta à cheval, et commença à picquer et puis repicquer. Mais il ne sceut onq en tout, faire que trois courses depuis le soir jusques au matin : qu'il se leva d'assez bonne heure pour s'en aller : et laissa sa monteure en l'estable[1034]. » Aucune allusion à l'insatisfaction de la dame n'est faite : le lecteur comprend seulement par l'emploi de la coordination *mais* et de la négation restrictive que le gentilhomme n'a pu honorer sa part du marché. Dévolu au plaisir sexuel, l'espace privé n'est pas un lieu de paroles, mais d'actes. Au contraire, l'espace public est le lieu de la réalisation de la parole, comme le montrait déjà la première rencontre. La suivante confirme cette fonction de l'espace social, puisque c'est à cette occasion que se formule la frustration de la dame et qu'une nouvelle joute, non plus érotique mais verbale, a lieu. La métaphore inaugurale, amenée par la dame, est celle du jeu de dés : de l'image d'un corps à corps physique, on passe donc à celle d'un affrontement entre adversaires ; de la monture et de son cavalier aux joueurs, une distance s'installe, qui vient signifier la frustration. Le gentilhomme entre dans le jeu de la répartie en avançant des arguments justifiant que la part de la dame n'était pas remplie, car elle n'a pas été à la hauteur de ses attentes. La dame parvient toutefois à avoir le dernier mot en utilisant l'argument de la taille du membre du gentilhomme : « Il est vray dit elle, monsieur : Mais je ne pensois pas que vous eussiez si petit train[1035]. » Trait d'esprit ultime qui réduit au silence le gentilhomme, cette dernière répartie, même fallacieuse, souligne quelle a été l'insatisfaction de la dame en privé, mais amplifie, en public, le plaisir compensatoire de la joute verbale. Elle mène ainsi à son paroxysme le plaisir de la répartie et achève, comme il n'avait pu l'être, le corps à corps en mot à mot, grâce au rire.

Si cette représentation du plaisir de la parole est particulièrement signifiante dans la nouvelle 31 où l'espace public et social a toute son importance, elle est également à considérer dans la nouvelle 32 qui reprend le principe de la répartie comme jeu social dans l'espace privé. Nous avons déjà analysé comment Des Périers promeut la volupté des épouses dans la nouvelle 39[1036] ; le désir frustré de l'épouse dans la nouvelle 32 participe

[1034] *Ibid*.
[1035] *Ibid*.
[1036] Cf. *supra*, chapitre 1, p. 81 *et sq*.

ainsi de cet effet de réverbération et le texte s'attache plus à l'expression de ce désir qu'à sa qualification morale :

> Il se met aupres d'elle. Laquelle fut incontinent reveillée, bien joyeuse d'avoir compagnie, s'attendant qu'elle auroit son petit picotin pour le fin moins. Mais sa joye fut courte. Car monsieur se trouva si las et si rompu de sa course, que quelque caresse qu'elle luy fist, il ne se peult mettre en debvoir : et s'endormit sans rien faire. Dont il s'excusa vers elle.
>
> « Mamie dit il, la grand amour que je vous porte m'ha faict haster de vous venir veoir : et suis venu en poste tout le long du chemin : vous m'excuserez pour ceste fois. »
>
> La dame ne trouva pas cela bien à son gré. Car lon dit qu'il n'est rien qu'une femme trouve plus mauvais, et non sans cause, que quand l'homme la met en appetit sans la contenter.[1037]

Seuls les gestes et les pensées de l'épouse sont évoqués : le désir sexuel et l'aspiration à la volupté ne s'inscrivent dans un premier temps que dans la chair et l'intime. Tout comme dans la nouvelle 31, la dame n'exprime pas son insatisfaction. L'époux, qui ne partage pas la même urgence, peut parler, et c'est justement sa parole qui va libérer celle de son épouse, révélant la frustration de celle-ci, mais du même coup, la sublimation de son désir : « Eh monsieur pardonnez luy, peult estre qu'il ha couru la poste toute la nuict[1038]. » En sortant de son silence, l'épouse témoigne du mécontentement qu'elle n'avait pas exprimé la veille et rejoue la scène sur un autre plan, celui de l'observation animale et du double discours. Son unique phrase reprend ainsi les propos que son mari a tenus le soir en guise d'excuses et ceux qu'il tient en observant le coq. Le bon mot de l'épouse réduit le gentilhomme, comme le récit, au silence ; nulle mention par le narrateur du plaisir pris par la dame à cette saillie, seule la répartie est significative pour le lecteur. Revanche, trait d'esprit, mais aussi menace – le gentilhomme ne demande-t-il pas qu'on remplace le coq par un autre ? – la parole de l'épouse est son ultime satisfaction.

Les dames de Des Périers ont ainsi peu en commun avec la dame de Cour de Castiglione : frondeuses, comme les hommes qui les abordent, usant des mêmes allusions sexuelles qu'eux et n'hésitant pas à les battre sur leur propre terrain, elles font du rire l'arme de sa légèreté. L'analyse d'Amélie Blanckaert et de Romain Weber est ainsi à nuancer. S'il ne fait pas de doute que Des Périers s'inscrit dans un contexte de Cour, ce qu'il dit du plaisir féminin déroge à l'idéal de Castiglione. Dans leur article, Amélie Blanckaert et Romain

[1037] *Nouvelles Récréations*, p. 148-149.
[1038] *Ibid*., p. 149.

Weber insistent sur la nécessaire mesure du rire et du plaisir[1039] ; cependant, sans renier cette dimension essentielle, formulée très justement par la Baillive dans la nouvelle 38, comme le rappelle d'ailleurs l'article[1040], les mises en scène du rire féminin sont plus complexes. Ainsi, l'exemple de la nouvelle 86, donné par les deux critiques à propos de la volupté féminine, ne nous paraît pas rendre compte de l'ensemble du propos tenu sur le sujet dans les *Nouvelles Récréations*. En effet, dans cette nouvelle, où l'observation de la basse-cour sert, comme dans la nouvelle 32, une réflexion sur les relations entre hommes et femmes, le narrateur estime qu'une dame raisonnable se contente de trois relations sexuelles par nuit. Cette remarque s'oppose aux attentes de la Fourriere, qui ne se satisfait pas des « trois courses depuis le soir jusques au matin[1041] » consenties par le gentilhomme. Or, le narrateur ne dit rien sur ce désir qui excède la mesure énoncée dans la nouvelle 31 : l'appétit de la dame n'est pas remis en question mais sert au contraire le savoureux jeu de reparties. Il ne s'agit que de son opinion personnelle, recoupée par des témoignages (la dame dans la nouvelle 86), mais la diversité des récits ne s'accorde pas forcément sur ce jugement et il ne cherche pas à l'imposer. Si l'on étend la volupté féminine au plaisir de l'échange verbal et du rire, ceux-ci dérogent à la règle de bienséance fixée par Castiglione : une dame ne doit pas prendre part à une conversation grivoise et encore moins en ressentir du plaisir, même si « les évocations sexuelles sont le plus souvent indirectes », comme le remarquent justement Amélie Blanckaert et Romain Weber[1042]. Or, dans les nouvelles 5, 31 et 32, les dames ne se contentent pas de les écouter ou d'en rire : elles en sont les initiatrices. L'influence mondaine de la Cour sur Des Périers est évidente, puisqu'il reprend le plaisir de l'échange verbal et qu'il situe la plupart de ses personnages féminins[1043] enclins au plaisir (sexuel comme verbal) dans un milieu noble ; cependant, la relation qu'elles entretiennent avec ces plaisirs dépasse la seule idée de mesure ou d'honnêteté. Elle témoigne d'une égalité et d'une liberté de

[1039] « *Nouvelles Récréations* », art. cit., p. 62-69.

[1040] *Ibid*., p. 69 : « Cet épicurisme diffus qui repose sur un plaisir sans excès ni rejet est très clairement formulé dans la nouvelle 38 : " Pensez vous oster les plaisirs de ce monde ? Ce que vous preschez contre les voluptez, si vous vouliez dire vray, n'est pas pour les abolir, sinon les deshonnestes. Car vous sçavez bien qu'il est impossible que le monde dure sans plaisir. Mais c'est pour empescher qu'on n'en prenne trop. » Formulé en ces termes, le plaisir apparaît comme une exigence naturelle et une sagesse. »

[1041] *Nouvelles Récréations*, p. 147.

[1042] « *Nouvelles Récréations* », art. cit., p. 64.

[1043] Nous avons vu que la Fourriere entretient des liens avec la Cour sans pour autant en faire partie. La proximité avec ce milieu a cependant influencé son mode d'échanges et son goût pour la répartie.

paroles et d'action avec les hommes. Il ne s'agit pas, comme le fait Castiglione, de moraliser des comportements de Cour, en établissant ce qui est honnête et ce qui ne l'est pas, mais de montrer, au contraire, l'impunité morale : aucune fin tragique n'attend les rieuses, même voluptueuses. C'est aussi en ce sens qu'il faut prendre l'injonction initiale du rire et du plaisir dans la « Première Nouvelle en forme de préambule » : « Que me chault il, pourveu qu'il soit vray que vous y prenez plaisir[1044] ? » Le divertissement pur abolit la morale et ôte au plaisir, notamment féminin, son caractère peccamineux.

[1044] *Nouvelles Récréations*, p. 16.

b. Échanges collectifs et dialogue amoureux : la nouvelle 64

Sur cette question de la punition de la rieuse, la nouvelle 64 apparaît dissonante. La jeune veuve est cependant objet du rire, non pas en raison de son inclination aux plaisirs, mais à cause de son manque de sincérité, ce qui ne pouvait être reproché aux dames des nouvelles 5, 31 et 32, dont le langage, bien qu'imagé, était franc et le comportement sans malice. Les plaisirs de l'échange verbal mis en évidence dans la nouvelle 64 résultent de ruses et de tromperies, tout en reposant, comme ceux des nouvelles étudiées précédemment, sur la volupté sexuelle. S'ils n'en sont que plus savoureux, nous voudrions analyser ici comment ils parviennent à plaider pour un plaisir qui ne craint pas de s'afficher, un plaisir « vray » comme le veut le préambule, et qui, parce qu'il est honnête, ne doit pas craindre le jugement moral et social.

Toute la nouvelle repose sur une tension entre espace privé et espace public, mais ces deux espaces ne recouvrent pas tout à fait les mêmes réalités que dans les nouvelles précédentes. Si dans les nouvelles 5, 31 et 32, l'espace privé était celui de l'intimité d'un couple, dans la nouvelle 64 il s'agit de ce que la veuve cherche à dissimuler à l'espace public. Selon l'espace dans lequel elle évolue, son comportement n'est pas le même et ses plaisirs se répartissent en fonction de ces deux espaces : l'espace social, celui des conversations et des « jeux de recreation[1045] », est réservé au plaisir de l'échange verbal, du bon mot et du rire, alors que l'espace privé est réservé à la volupté sexuelle. Le portrait qui est ainsi fait de la jeune veuve dès l'*incipit* est celui d'une femme qui tire ses plaisirs des liens sociaux : plaisir narcissique du plaisir amoureux non réciproque ou servant à dissimuler ses véritables amants, plaisirs de la conversation et du bon mot voire de la moquerie. Elle est ainsi « fort contente de se veoir aymée : donnant tousjours quelques nouveaux attraitz à ceulx qui la regardoyent, et prenant plaisir à faire l'anatomie des cueurs des jeunes gens[1046] ». L'espace public est celui du paraître et du jeu de regards et de séduction, de la multiplication des galanteries auquel s'oppose un espace privé, celui du désir, dans lequel elle sélectionne ses amants et préfère même les « moins dignes[1047] ». L'espace occupé par sa relation avec le gentilhomme est un espace médian qui permet à la veuve de recourir à la ruse pour sa seule

[1045] *Ibid*., p. 242.
[1046] *Ibid*., p. 237.
[1047] *Ibid*.

distraction. Il se situe entre l'espace public – elle n'est pas seule, mais avec un homme qui n'est pas son amant et qui ignore ses véritables intentions – et l'espace privé – ils ne sont que tous les deux, « seul à seule[1048] », « en privé[1049] » et où elle se plaît à une parole inconséquente et trompeuse, ce qui lui vaut la qualification de « rusée[1050] » par le narrateur. En effet, si elle autorise le jeune homme à de grandes privautés avec elle (lui parler en privé, la toucher, l'embrasser), elle lui refuse la dernière étape et surtout ne prononce jamais les mots qui l'accepteraient comme serviteur. Les seuls mots qu'elle échange avec lui sont des divertissements dont elle tire une jouissance privée qu'elle garde en mémoire en vue d'une révélation publique. Ainsi, l'épisode du baiser au derrière qui amorce la revanche du jeune homme est saturé par le sémantisme de la parole : *deviser*, *dire*, « disant le mot », *mot*, *répondre*, « prinse au mot »[1051]. La jeune femme y apparaît comme audacieuse par son langage, puisqu'elle ose prononcer le mot *derrière*, ce dont même le gentilhomme est honteux ; ce même langage hardi la rend toute-puissante : la promesse du baiser au derrière ne débouche que sur son rire et sur sa moquerie. Si le jeune homme la prend au mot, elle, ne tient pas sa parole. Le langage est, pour la veuve, un écran qui sépare ses désirs véritables de ses actions sociales.

Toute la force de la revanche du jeune homme est de renverser ce pouvoir de la parole et le plaisir que la dame y prend, d'abord en lui imposant le silence par la volupté, puis en la prenant à son propre jeu[1052]. En se déguisant, il va ainsi pouvoir sortir de l'espace médian dans lequel il est maintenu, passant de celui des voluptés à celui du divertissement social, non plus comme celui qui est floué, mais comme celui qui mène le jeu et dont les paroles coïncident avec l'action. Le gentilhomme n'exploite pas uniquement son personnage de fou dans sa force naïve : c'est avant tout un moyen carnavalesque de renverser l'état de sa relation avec la veuve. À sa cour continuelle et aux propos d'amour qu'il lui tient habituellement, il oppose un langage vidé de sens, fondé uniquement sur la répétition du mot

[1048] *Ibid*.
[1049] *Ibid*., p. 238.
[1050] *Ibid*., p. 239.
[1051] *Ibid*., p. 238.
[1052] À noter que dans les nouvelles que nous avons étudiées précédemment, ce comportement était le fait des personnages féminins. Ce renversement justifie le fait que l'héroïne de cette nouvelle ne soit pas valorisée comme les autres : ce sont les personnages doués pour l'art verbal, ceux qui parviennent à avoir le dernier mot, qui sont mis en avant par Des Périers.

« formage » ; au désir qu'elle a fait naître en lui, il oppose le désir qu'il fait naître en elle ; au derrière qu'elle lui a demandé d'embrasser pour l'humilier, il oppose « ses cuisses à descouvert charnues et refaictes[1053] » ; au pouvoir de sa parole, celui de son silence. Ainsi à l'obscénité du mot prononcé par la dame, bien plus que la réalité qu'il recouvrait, est substituée celle du corps nu du gentilhomme que le travestissement en fou permet d'exhiber, comme le souligne Anne-Laure Metzger-Rambach : « Sous couvert de son manque de pudeur, il fait naître le désir chez celle qui s'est obstinément refusée à lui et l'a même humilié. La maîtrise de la veuve sur son propre désir et sa maîtrise sur le *fol* sont aussi illusoires l'une que l'autre[1054]. » Le texte ne dit pas cependant explicitement que la veuve souhaite maîtriser son désir : elle refuse de se donner au gentilhomme qui lui fait la cour, mais le narrateur laisse entendre que cette rigueur pourrait servir à cacher les plaisirs hypocrites qu'elle prendrait avec d'autres : « Car les rusées ont celle façon de tenir tousjours quelqu'un des poursuyvantz en langueur, pour faire couverture à la jouissance qu'elles donnent aux aultres[1055]. » En plaçant son corps et son silence au centre d'un jeu de séduction reconfiguré, le gentilhomme parvient à mettre au jour l'espace intime de la dame et accède ainsi à son caractère voluptueux, que voulait dissimuler son langage. Le désir naît ainsi avec le silence : à la vue des cuisses dénudées, la veuve ne peut répondre que par un regard « d'aguignettes[1056] », un regard en coin qui témoigne de l'éveil de la volupté. Le rôle joué par le silence du gentilhomme est double : il est à la fois ce qui renverse la parole sociale qu'il continue de tenir la journée, « devisant avec elle à la mode accoustumée[1057] », et il est le signe, trompeur, d'une garantie de discrétion envers la dame à propos de ses amours nocturnes[1058], comme l'a justement analysé Guy Demerson : « Locuteur sans interlocuteur, le prétendu insensé réussit à se faire utiliser comme l'objet muet des plaisirs secrets de la dame

---

1053 *Nouvelles Récréations*, p. 241.

1054 « Figure du fol et réflexion sur le monde tel qu'il va dans les *Nouvelles Récréations et joyeux devis* », *Lire les* Nouvelles Récréations et joyeux devis de feu Bonaventure des Périers, éd. cit., p. 130.

1055 *Nouvelles Récréations*, p. 239.

1056 *Ibid.*, p. 241.

1057 *Ibid*.

1058 C'est ce que relève la chambrière à la proposition de la dame de mettre le gentilhomme dans leur lit : « Et pourquoy non ? Il n'ha garde de nous deceler s'il ne sçait dire aultre chose. » (*ibid).* Le partage des amants semble une chose tout à fait habituelle entre la dame et sa chambrière. C'est bien les deux femmes que rejoint au lit le jeune homme, bien qu'il préfère se consacrer à la veuve plutôt qu'à la suivante. Le duo qu'elles forment, même si le narrateur n'en dit rien, est ainsi évocateur de l'hypocrisie de la dame, puisqu'il vient redoubler son goût pour la volupté.

adepte de l'amour sans scandale et du plaisir sans peur[1059]. » Ce n'est qu'une fois dépouillé de ses attributs sociaux – vêtements comme parole amoureuse – que le jeune homme devient objet de désir pour la veuve. La liberté qu'elle croit cependant acquérir en accordant ses faveurs au fou, elle la perd au moment où ce jeu de désirs entre les deux personnages est révélé dans l'espace social, là où le paraître et la duplicité ont leur importance. Pendant la journée, elle continue à donner libre cours aux plaisirs de la conversation et de la moquerie, mais à sa méprise première sur l'identité du fou, elle ajoute une seconde erreur, celle de la révélation du baiser au derrière par le jeune homme. Confondant les deux espaces qu'elle avait jusque-là pris soin de dissocier, elle provoque involontairement la répartie du jeune homme et se retrouve victime de sa propre duplicité et de son goût immodéré pour le jeu social du bon mot. Les masques tombent, alors même que la vérité éclate par le biais détourné des vers : « […] dans ce second stade, quand le parcours de la Nouvelle Récréation aboutit à un tête-à-tête sans masque entre les acteurs, le signal autiste, absurde pour les gens du groupe, se métamorphose en un véritable langage. Même d'apparence détraquée, le signe de reconnaissance porte la marque de l'esprit de sociabilité, de l'esprit humain[1060]. » Le schéma narratif traditionnel du trompeur trompé sert le souci de sincérité du plaisir féminin à l'œuvre dans les *Nouvelles Récréations* : s'il y a bien punition de la dame dans cette nouvelle, ce n'est pas tant parce qu'elle est voluptueuse, mais parce qu'elle est hypocrite, comme le souligne la remarque du narrateur : « Cest exemple est notable pour les femmes mocqueuses, et qui font trop les difficiles, et les asseurées : lesquelles le plus souvent se treuvent attrappées à leur grand honte[1061]. » Par ailleurs, si la morale finale peut se rapprocher de celles des *Contes amoureux*, dans la comparaison qui est faite du gentilhomme à un envoyé de Cupidon, la punition reste bien moins violente et cruelle que dans ces mêmes contes, puisque l'épigramme qui permet la vengeance provoque également le plaisir du lecteur : si le lieu de la révélation participe de la leçon donnée à la veuve par le gentilhomme, il permet également de dissocier le plaisir de la conversation du plaisir égoïste et narcissique pour le réintégrer dans sa dimension collective de plaisir partagé.

[1059] « Éthique et esthétique de l'idiotisme », *Lire les* Nouvelles Récréations et joyeux devis de feu Bonaventure des Périers, éd. cit., p. 142.
[1060] *Ibid*.
[1061] *Nouvelles Récréations*, p. 243.

Dans les *Nouvelles Récréations et joyeux devis*, Des Périers fait du plaisir de la conversation un enjeu d'harmonie entre les hommes et les femmes : garantissant leur honnêteté par le refus de la moralisation de leur comportement, l'auteur donne à lire des personnages féminins maniant le verbe et le rire aussi bien que les hommes, associant à la revendication de la volupté pour les épouses une égalité d'esprit entre hommes et femmes. La répartie, le rire et les plaisirs de la conversation servent autant à apaiser des conflits qu'à sublimer les frustrations. L'image donnée de la dame est à mi-chemin entre celle de la dame de Cour de Gasparo, le misogyne, et celle de Bernardo, l'idéaliste : la parole et le rire ne sont pas en soi signes de malice ou de comportement déshonnête ; au contraire, c'est à une « ingénuité ingénieuse » des dames que Des Périers confronte ses lecteurs, ouvrant ainsi pour eux un espace à la fois imaginaire et réel, puisqu'ils sont invités à prolonger les plaisirs lus dans son propre espace, créant ainsi une sociabilité qui dépasse les limites du livre. L'espace social de la conversation chez Des Périers apparaît comme un espace permettant d'abolir les conventions morales et sociales : l'artifice du langage – le jeu de mot – permet en effet de dévoiler la vérité des cœurs et des actes, tout en mettant hommes et femmes sur un pied d'égalité.

B. Rieuses et conteuses dans *L'Heptaméron*

Cette tension entre un idéal social féminin et ses réalisations multiples est portée par *L'Heptaméron*, dans la mesure où la société des devisants – et en creux la sociabilité féminine – apparaît comme une société idéalement recomposée à la suite des intempéries : « [les devisants] feirent une joye inestimable, loüans le Createur, qui en se contentant des serviteurs, avoit sauvé les maistres et maistresses[1062][…]. » Le terme de *joie* est repris un peu plus loin et participe de l'étonnement présent dans le plaisir analysé par Daniel Ménager[1063] : « La joye fut si grande en toute ceste compaignie miraculeusement assemblée, que la nuict leur sembla courte à loüer Dieu, de la grace qu'il leur avoit faicte[1064]. » Pas de rire pour signifier cette joie d'être ensemble, mais le sentiment d'une angoisse vaincue en même

[1062] *Heptaméron*, p. 60-61.
[1063] *Op. cit.*, p. 35.
[1064] *Heptaméron*, p. 61.

temps que le bonheur d'être réunis et de se reconnaître comme appartenant au même groupe social. Si les devisants de Castiglione sont réunis par la coutume de leurs conversations récréatives, les devisants de Marguerite de Navarre, à l'image de ceux de Boccace, se retrouvent par hasard, ou plutôt grâce à la volonté divine. Ce « miracle » qui permet à chacun de se retrouver ne va pas cependant sans quelques malheurs puisque l'époux de Longarine est tué par des bandits. L'incident permet toutefois de donner à la société réunie à Serrance une diversité de statuts sociaux qui fait sa richesse : la présence d'une veuve âgée et d'une jeune veuve, d'un célibataire, de couples mariés dont l'indétermination des relations[1065], à l'exception du couple formé par Parlamente et Hircan, souligne les individualités. La grâce divine a également bien fait les choses en ce qui concerne la mixité puisque hommes et femmes sont également représentés.

La critique a bien montré ce que *L'Heptaméron* doit au *Décaméron*, notamment en ce qui concerne l'élaboration du récit-cadre[1066] et elle a été attentive aux différences entre ces deux textes qui tiennent notamment à l'effet de fiction du récit-cadre chez Marguerite de Navarre. Comme le note André Tournon, « […] les dames et gentilshommes réunis à Serrance ont acquis un statut de personnages de roman : si leurs aventures tournent court, elles suffisent à les singulariser, et à interdire de les réduire à leurs rôles d'interlocuteurs suscités pour les besoins du recueil narratifs[1067]. » Chez Boccace, cet effet de fiction était seulement présent dans le prologue : il est étendu dans *L'Heptaméron* à l'ensemble des journées grâce aux prologues et aux épilogues des journées, et aux devis. Cet espace social propice aux contes est cependant modulé par l'espace social idéal du *Courtisan* de Castiglione. Les relations entre les deux textes ont été mises en évidence notamment par

[1065] Sur ce sujet, cf. Françoise Charpentier, « Désir et parole dans les devis de l'*Heptaméron* », dans *Les Visages et les voix de Marguerite de Navarre*, éd. cit., p. 41-49 ; André Tournon, « " Ignorant les premieres causes " », art. cit*a.*, p. 73-92.

[1066] Cf. notamment Nicole Cazauran, « L'*Heptaméron* face au *Décaméron* », dans *Variétés pour Marguerite de Navarre : 1978-2004 : autour de l'*Heptaméron, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 175-212 ; Yves Delègue, « Autour de deux prologues : l'*Heptaméron* est-il un anti-Boccace ? », *Travaux de linguistique et de littérature*, IV, 1966, p. 23-37 ; Gisèle Mathieu-Castellani, *La Conversation conteuse*, éd. cit., p. 57-62 ; Marcel Tetel, « Au seuil de l'*Heptaméron* et du *Décaméron* », dans *Prose et prosateurs de la Renaissance. Mélanges Robert Aulotte*, Paris, SEDES, 1988, p. 135-142.

[1067] « " Ignorant les premieres causes " », art. cit., p. 74.

Régine Reynolds[1068] et, pour ce qui est de la place accordée au rire, par Daniel Ménager[1069] : œuvre faite uniquement de devis, *Le Courtisan* institue un double idéal de Cour, celui de la sociabilité d'une part, et celui de l'amour néoplatonicien d'autre part. Empruntant au *Décaméron* pour sa situation initiale et sa structure de recueil de contes, et au *Courtisan* pour la mise en scène de la sociabilité, les relations entre devisants et l'influence néoplatonicienne, *L'Heptaméron* s'inscrit dans une double tradition du plaisir de la parole : celui procuré par le récit et l'écoute des contes, et celui pris aux devis et aux débats sur des sujets comme les relations entre les sexes, l'honnêteté ou l'amour.

Dans ce contexte, la sociabilité féminine tient à la fois de la posture fictionnelle héritée de Boccace où les femmes prennent plaisir, comme les hommes, aux récits, et de l'éthique de Cour proposée par Castiglione où la femme doit tenir sa place et savoir mesurer l'expression de son plaisir. À l'initiative du divertissement des contes, souvent rieuses et moqueuses, parfois conteuses d'histoires comiques voire licencieuses, loin des recommandations du seigneur Gasparo, les devisantes de *L'Heptaméron* permettent d'envisager à nouveau la place accordée aux plaisirs de la parole pour les femmes dans la sociabilité. Quel autre idéal social Marguerite de Navarre propose-t-elle par le biais de son assemblée ? Comment, en même temps qu'ils apparaissent comme une illustration des principes de Castiglione et une relecture de la situation initiale du *Décaméron*, les prologues et les devis accordent-ils une place plus souple au plaisir de la conversation pour les femmes ?

a. Le rire féminin en question

Le plaisir des échanges entre les devisants est fortement souligné dans l'ensemble de *L'Heptaméron* par le rire des devisants : Yves Delègue a relevé qu' « on rit beaucoup et souvent dans *L'Heptaméron*[1070] » et Daniel Ménager a souligné les liens que ce rire mondain entretient avec celui des devisants de Castiglione. Les occurrences du rire sont en effet

[1068] « L'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre. Influence de Castiglione », *Studi di letteratura francese*, 5, 1979, p. 25-39.
[1069] *Op. cit.*, p. 55.
[1070] « La signification du rire dans l'*Heptaméron* », L'Heptaméron *de Marguerite de Navarre*, Simone Perrier (dir.), *Cahiers Textuels*, X, 1992, p. 35.

nombreuses et la proportion de rires féminins et de rires collectifs est un peu près la même[1071]. Le rire féminin ne va cependant pas de soi dans la sociabilité de Cour. Dans la perspective de la mesure courtisane, qu'elle concerne l'homme ou la femme, Castiglione énonce des règles strictes sur le sujet, aussi bien éthiques qu'esthétiques, mais les femmes, ne pouvant par ailleurs pas afficher le plaisir qu'elles prennent aux échanges sociaux, sont d'autant plus concernées. Si la fréquence du rire des devisants est le signe du plaisir pris à l'échange social, sa place comme sujet de débat montre qu'il relève également d'une préoccupation tout autant sociale que morale. Marguerite de Navarre joint ainsi la pratique du rire à sa théorie, comme dans *Le Courtisan*, mais en proposant un regard plus complexe sur la question, notamment parce qu'elle est posée et débattue par des femmes. Trois devis soulignent ce débat, ceux des nouvelles 11, 34 et 52 qui révèlent une progression idéologique sur la question du rire des femmes.

Qu'il s'agisse de la version donnée par Gruget (l'histoire du moine et des andouilles) ou de celle présente dans le manuscrit (l'histoire de Roncex tombée dans les latrines), la nouvelle 11, racontée par Nomerfide, se distingue par son caractère comique et un rire lié au bas corporel. Si la version donnée par Gruget insiste, dans le débat des devisants, sur la satire des cordeliers, les deux devis permettent également de mettre en perspective les motifs du rire de manière implicite grâce à la remarque de Simontault, ou de manière explicite grâce à la réflexion d'Oisille :

> – Voire mais vous ne dictes pas, dist Simontault, qu'il voyoit devant luy ces jeunes tripieres d'Amboise, dans le baquet desquelles il eust volontiers lavé son, nommeray-je ? non, mais vous m'entendez bien : et leur en faire gouster, non pas roty, ains tout groullant et fretillant, pour leur donner plus de plaisir. – Tout beau, tout beau seigneur Simontault, dist Parlamente, vous vous oubliez : avez vous mis en reserve vostre accoustumée modestie, pour ne vous en plus servir qu'au besoing ?[1072]

> « Il me semble, mes dames, que ce conte n'a esté ne long ne melencolicque, et que vous avez eu de moy ce que vous en avez espéré. » Dont la compaignie se print bien fort à rire, et luy dict Oysille : « Combien que le conte soit hord et salle, connoissant les personnes à qui il est advenu, on ne le sçauroit trouver facheux, mais j'eusse bien voulu veoir la mine de La Motte, et de celle à qui elle avoit amené si bon secours. [...] »[1073]

La version donnée par le manuscrit n'a aucun rapport avec la critique des moines, contrairement à celle donnée par Gruget ; mais tout comme celle-ci, elle met en scène le rire

[1071] Cf. annexe 3, figures 1 et 2, p. 651-653.
[1072] *Heptaméron*, p. 164.
[1073] *Ibid*., p. 166.

et en particulier le rire féminin. Dans la version de Gruget, « les dames mesmes ne s'en peurent garder[1074] » et dans la version du manuscrit c'est Madame de Roncex qui rit d'elle-même, « change[ant] sa chollere à rire comme les aultres[1075] ». Le rire des récits appelle le rire des devis, mais les dames ne réagissent pas de la même façon : Parlamente réprime l'allusion obscène de Simontault en calmant sa hardiesse, et son personnage est conforme à la dame de Cour idéale forgée par Castiglione ; Oisille est la seule cependant à prendre la parole pour réagir au conte de Nomerfide et son intervention vient renforcer les rires qui agitent l'assemblée. La tendance à la satire cléricale chez Gruget est l'une des raisons qui peut justifier la substitution de la nouvelle sur le moine à celle du manuscrit, mais cette modification souligne également le regard moral qu'il porte sur le recueil : en préférant une nouvelle satirique à une nouvelle scatologique mettant en scène une dame qui rit de sa propre situation, Gruget interroge, implicitement, la place que peuvent prendre les femmes dans un comique du bas corporel, et en particulier une dame honnête. La suppression de cette nouvelle témoigne peut-être cependant de son incompréhension de la finesse du projet de Marguerite de Navarre contenu notamment dans le propos tenu par Oisille. En dépit du caractère « hord et salle » de la nouvelle, celle-ci rit et justifie son rire par une connivence intellectuelle et amicale entre Madame de Roncex et elle-même. Malgré la position délicate et humiliante dans laquelle se retrouve la dame, le rire n'est pas le signe d'une moquerie mais celui d'une liberté, celle qui consiste à s'affranchir, un instant, des conventions sociales et du regard d'autrui : tout comme le rire, dans le récit, se transmettait des gentilshommes à la dame, il se transmet de la dame à Oisille. L'honnêteté de la dame ne donne pas au conte un caractère injurieux et déshonnête, au contraire, il permet de maintenir l'honnêteté tout en créant un espace pour le rire libre et sans culpabilité. Sur ce point, la position d'Oisille rejoint elle de messire Bernardo dans *Le Livre du courtisan* : « […] vous verrez que presque toujours ce dont on rit est une chose qui ne convient pas, et qui pourtant n'est pas mauvaise en soi[1076]. » De ce fait, en remplaçant cette nouvelle par l'autre, Gruget ne fait pas que modifier le contenu de l'histoire, il infléchit également le devis ainsi que les voix qui tissent la multiplicité complexe de points de vue. Préférer donner la réaction convenue de

[1074] *Ibid*., p. 162.
[1075] *Ibid*., p. 166.
[1076] *Livre du courtisan*, p. 167.

Parlamente à l'allusion obscène de Simontault plutôt que la remarque plus inattendue d'Oisille tend à restreindre la portée du rire féminin et des plaisirs sociaux dans lesquels il s'insère, alors même qu'est développée par Marguerite de Navarre dans l'ensemble de son recueil, une réflexion très fine sur cette question.

Le devis de la nouvelle 34 entame le débat en posant la question de l'objet du rire à partir d'une remarque d'Oisille : « Et qu'est-ce à dire, dist Oisille, que nous sommes plus enclins à rire d'une follie, que d'une chose sagement faicte[1077] ? » Sans la nouvelle à propos de madame de Roncex, il est difficile pour le lecteur de saisir toute la portée de cette interrogation. En effet, dans le devis du manuscrit, Oisille riait et justifiait son rire, mais restait dans le cadre de l'histoire racontée. Ici, elle se détache du récit de Nomerfide pour proposer une réflexion plus large, à laquelle toutefois elle ne prend pas part et qui dérive sur la question de la mesure. Il est cependant important de remarquer que seule la réflexion théorique sur le rire touche la folie : « Pource, dist Hircan, qu'elle nous est plus aggreable, d'autant qu'elle est plus semblable à nostre nature, qui de soy n'est jamais sage : et chacun prend plaisir à son semblable, les fols aux follies, et les sages à la prudence. Toutesfois je croy qu'il n'y a ny sages ny fols, qui se sceussent garder de rire de ceste histoire[1078]. » Rire d'une chose folle, déraisonnable, c'est rire de ce qui apparaît comme un écart dans une norme de mesure et de prudence : le rire peut dès lors être déclenché par tout élément impromptu, inconvenant ou incongru qui vient rompre un état perçu comme stable et conforme à une convention quelle qu'elle soit. Tout élément discordant peut dès lors être considéré comme relevant de « follie » et devenir source du rire. Cependant, en choisissant cette notion et son antonyme par le biais d'Oisille, Marguerite de Navarre inscrit l'honnête petite société de Serrance dans un espace de liberté grâce à la parole : le rire est le signe d'une folie, celle du plaisir pris à un récit étonnant, et celui d'une mesure, puisqu'il agit comme un catalyseur des passions racontées. Rire pour les devisants ce n'est pas seulement exprimer le plaisir pris ensemble à écouter des histoires, c'est aussi, comme madame de Roncex, conserver son honnêteté en dépit de la folie des contes. Hircan fait toutefois remarquer que « les philosophes du temps passé » ne rient pas car ils ne sont pas en proie à

[1077] *Heptaméron*, p. 366.
[1078] *Ibid.*, p. 366-367.

des joies excessives. Cette idée de mesure comme une victoire sur soi-même est ensuite reprise dans une perspective théologique par Parlamente et Oisille pour condamner le péché d'orgueil. Ces réflexions permettent à Hircan, comme le faisait Gasparo chez Castiglione, d'établir un parallèle avec le comportement des femmes qui, selon lui, cherchent à dissimuler leurs véritables désirs, idée débattue dans la nouvelle 26 qui, elle aussi, opposait la folie à la sagesse. Le devis de la nouvelle 34, en passant de l'objet du rire au péché d'orgueil, puis à l'hypocrisie féminine, n'a dévié qu'en apparence, en dépit de ce que souligne Simontault : « Mais regardons, dist Simontault, de là où nous sommes venuz : en partant d'une tresgrande follie, nous sommes tombez en la philosophie et theologie[1079]. » Le cheminement des échanges permet de préparer la suite du débat sur le rire, puisqu'en débouchant sur la question de la dissimulation féminine, il ouvre naturellement aux questions que vient poser le devis de la nouvelle 52.

Oisille, de nouveau, est celle qui lance le débat en évoquant l'existence de mots déshonnêtes qu'une femme ne peut prononcer. Malicieusement, Hircan s'empresse de les lui demander mais Oisille refuse, ne voulant pas céder à l'inconvenance. Le devis qui portait sur le caractère obscène de certains mots devient un débat sur le rire des femmes : Saffredent s'étonne en effet que si les femmes se refusent à prononcer certains mots grossiers, elles n'hésitent pas en rire quand ils sont dits par d'autres. Le devis sur le rire commence donc là où il s'était arrêté dans la nouvelle 34, sur celui de l'hypocrisie féminine :

> Mais je demanderois volontiers à toutes celles qui sont icy, pourquoy c'est, puis qu'elles n'en osent parler, qu'elles rient si volontiers, quand on en parle devant elles : car je ne puis entendre, qu'une chose, qui desplaist tant, face rire. – Nous ne rions pas, dist Parlamente, pour ouïr dire ces beaux mots : mais il est vray, que toute personne est encline à rire, ou quand elle voit quelqu'un tresbucher, ou quand on dit quelque mot sans propos, comme souvent advient, que la langue fourche en parlant, et faict dire un mot pour l'autre, ce qui advient aux plus sages et mieux parlantes. Mais quand, entre vous hommes, vous parlez vilainement par vostre malice, sans nulle ignorance, je ne sçache femme de bien, qui n'ayt telle horreur de telles gens, que non seulement ne les veulent escouter, mais en fuyent la compaignie. – Il est bien vray, dist Guebron, que j'ay veu des femmes faire le signe de la croix, oyant dire telles paroles, qui ne les cessoient après qu'on ne les eut encore redictes. – Mais, dist Simontault, combien de fois ont elles mis leur touret de nez pour rire en liberté, autant qu'elles s'estoient courroucées en feincte ? – Encores valoit il mieux faire ainsi, dist Parlamente, que de donner à cognoistre, que l'on trouvast le propos plaisant. – Vous louëz donc, dist Dagoucin, l'hypocrisie des dames, autant que la vertu. – La vertu seroit bien meilleure, dist Longarine, mais où elle default, se fault aider de l'hypocrisie, comme nous faisons de pantoufles, pour faire oublier nostre

[1079] *Ibid*., p. 368.

> petitesse. Encores est-ce-beaucoup, que nous puissions couvrir noz imperfections. – Par ma foy, dist Hircan, il vauldroit mieux quelquefois monstrer quelque imperfection, que la couvrir si fort du manteau de vertu.[1080]

La réponse de Parlamante s'inscrit dans les débats qui ont précédé : sa définition du rire correspond à la « follie » qu'évoquait Oisille et Simontault dans la nouvelle 34, et elle établit un lien explicite entre rire et dissimulation féminine. Parlamente identifie deux types de contexte propices au rire : celui lié à une situation ou à des propos incongrus, l'autre provenant de paroles masculines inconvenantes. Le premier cas ne pose pas de problème et le rire féminin est admis. Le second est plus délicat et admet différents comportements. Dans un premier temps, Parlamente n'évoque que des femmes s'étant soustraites à ces obscénités, conformément à ce que Castiglione désire pour sa dame de palais idéale, puisque seule celles qui ne sont pas « femme[s] de bien[1081] » prennent plaisir à écouter ce genre de propos en riant. Marguerite de Navarre va plus loin cependant que le dialogue italien, puisqu'elle développe ce que suggérait Gasparo, la dissimulation du rire, mais dans le cas d'un défaut de vertu. L'hypocrisie selon Parlamente et Longarine n'appartient pas aux femmes de bien, mais à celles à qui l'honneur fait défaut et qui ne peuvent donc s'empêcher de rire. La dissimulation est donc un pis-aller qui permet, à des femmes déshonnêtes, de maintenir l'illusion de leur vertu absente. Il y aurait donc ainsi un rire des femmes honnêtes et un rire des femmes déshonnêtes.

b. Plaisir des contes

Dans le *Décaméron*, le plaisir est la finalité même du rassemblement des devisants qui veulent se divertir de la peste qui sévit à la ville. Au contraire, la réunion hasardeuse, ou plutôt providentielle, des devisants dans *L'Heptaméron* ne permet pas l'élaboration régulée des journées du recueil boccacien et débouche même, une fois la joie des retrouvailles passée, sur la menace d'un sentiment opposé au plaisir, l'ennui voire la mélancolie comme l'a analysé Daniel Ménager[1082]. Le plaisir social ne préexiste donc pas à la petite assemblée de Serrance, il ne la motive pas : il n'en est que la conséquence contrainte. Pour autant, le plaisir qu'y prennent les devisants n'y est pas moins intense et appliqué. Certes, comme l'a

[1080] *Ibid*., p. 477-478.
[1081] *Livre du courtisan*, p. 192.
[1082] *Op. cit*., p. 75-76.

montré Gisèle Mathieu-Castellani, le cadre des contes est, chez Boccace, plus « médiéval », c'est-à-dire plus fortement marqué par un souci d'ordre et de règles à respecter, que celui de *L'Heptaméron*, plus « renaissant[1083] », dans le sens où c'est la question de la signification qui est interrogée par la présence des devis : l'alternance n'est plus celle entre les devisants mais celle entre contes et débats[1084]. Cependant, le souci de Marguerite de Navarre de construire précisément cette alternance qui vient enrichir le contenu des nouvelles renforce la question du plaisir de la parole qui se dédouble, puisqu'il est à la fois plaisir de dire et d'écouter des contes, et plaisir du débat. Le plaisir de conter est indissociable du plaisir de converser et l'un entraîne l'autre. Les devisants sont pris dans une dynamique de la parole renforcée par une double urgence : celle de chasser l'ennui dans un premier temps, puis, dans un second temps, celle de suspendre le moment où la compagnie devra se séparer. À l'angoisse passée du chaos amené par la montée des eaux succède l'angoisse prochaine de la fin des échanges à Serrance : les contes et les devis s'inscrivent dans une jouissance du temps présent, en même temps qu'ils sont l'origine de l'angoisse d'un futur où l'assemblée devra cesser son jeu.

La place des devisantes dans cette dynamique du plaisir de conter est primordiale. Comme dans le *Décaméron*, c'est bien une femme qui propose ce divertissement. Cependant, si Pampinée chez Boccace est déjà dans une dynamique récréative lorsqu'elle propose ce passetemps, et qu'elle est, de plus, élue « reine » de la journée, ce qui lui permet de décider des réjouissances, Parlamente, « femme d'Hircan, laquelle n'estoit jamais oisive ne melancolique », est celle qui lance la dynamique non seulement du plaisir mais également de la parole. Dans un premier temps, la sienne respecte les conventions sociales : elle demande l'autorisation de parler à son mari et s'adresse à la personne la plus âgée et la plus sage, Oisille[1085]. La première prise de parole pour remédier à l'absence de plaisir se fait donc avec prudence : en donnant d'abord la parole à Parlamente, Marguerite de Navarre garantit l'honnêteté des échanges qui vont suivre, tout en brossant le portrait d'une de ses devisantes. Le *Décaméron* envisageait lui aussi ces questions de conduites honnêtes mais de façon plus explicite : alors que Pampinée suggère à ses compagnes de proposer aux gentilshommes qui

[1083] *La Conversation conteuse*, *éd. cit.*, p. 61.
[1084] *Ibid*., p. 57-61.
[1085] *Heptaméron*, p. 62.

viennent de faire leur apparition de se joindre à elles pour se retirer à la campagne, Néiphile tempère son initiative : « Pampinée, pour Dieu, prends garde à ce que tu dis ! […] Mais comme il est très manifeste qu'ils sont amoureux de certaines d'entre nous, ici présentes, je crains que nous n'encourions quelque infamie ou quelque blâme, sans qu'il y ait faute de notre part ou de la leur, si nous les emmenons[1086]. » Philomène réplique alors : « Cela n'a aucune importance ; dès lors que je vis honnêtement et que ma conscience ne me reproche rien, aura beau dire le contraire qui veut : Dieu et la vérité prendront pour moi les armes[1087]. » Son argument convainc les autres. Alors que Parlamente agit comme si elle se trouvait toujours dans l'espace social conventionnel, Philomène et Pampinée agissent comme si elles étaient déjà retirées à la campagne, dans un espace social différent, aux règles redéfinies. Si la question de l'honnêteté féminine est dès lors réglée chez Boccace, elle ne cessera de réapparaître chez Marguerite de Navarre dans les échanges entre les devisants. La prudence de Parlamente est paradigmatique d'un espace social qui hésite sans cesse entre sa propre idéalisation et les contingences d'une société réelle, à l'extérieure de Serrance. Dès l'adresse à Oisille, les autres devisantes réagissent comme les compagnes de Philomène puisqu'elles acquiescent à la réflexion de Parlamente et ouvrent ainsi la voie à la question du divertissement. Prenant la parole avant Oisille, chacune insiste sur la nécessité du plaisir pour pallier la tristesse ou l'ennui. Pour défendre l'urgence du plaisir, seule la voix des femmes est donnée à entendre, les hommes ne faisant qu'acquiescer : « Tous les gentils-hommes s'accorderent à leur advis, et prierent la dame Oisille, qu'elle voulust ordonner ce qu'ils auroient à faire[1088][…]. » Le texte n'explicite pas le désir qu'ont les hommes de trouver un passetemps : les formulations utilisées par Marguerite de Navarre restent floues et ne donnent qu'une voix commune au groupe des hommes.

La prise de parole d'Hircan, après qu'Oisille a proposé la lecture des Évangiles comme divertissement, vient rompre l'indétermination de la partie masculine de l'assemblée et va permettre à Parlamente de reprendre la parole pour proposer un passetemps fédérateur. En effet, les propositions d'Oisille et d'Hircan ne permettent pas de donner du plaisir à tous.

[1086] *Le Décaméron*, trad. Giovanni Clerico, éds. Pierre Laurens et Claude Laurens, Paris, Gallimard, 2006, p. 54. ous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Décaméron*.

[1087] *Ibid*.

[1088] *Heptaméron*, p. 62.

Le discours d'Oisille, en étant centré sur l'expression de sa propre subjectivité et sur son expérience personnelle, ne peut permettre de trouver un écho chez les devisants. En effet, Parlamente, Longarine et Emarsuitte n'avaient envisagé la question du divertissement que sous un angle collectif en insistant sur un besoin commun à tous : « l'ennuy que nous porterons[1089] », « si nous n'avons quelque occupation plaisante et vertueuse », « nous deviendrons fascheuses[1090] », « que nous ayons quelque plaisant exercice[1091] ». Seule Nomerfide exprimait son désir propre, mais c'est également la seule des devisantes dont les propos sont donnés au discours indirect. Les paroles que fait entendre Marguerite de Navarre sont donc celles d'un désir commun, et d'un désir féminin, ce qui vient justifier les tournures générales pour rapporter l'avis des hommes dans un premier temps. C'est en effet en tant que femme que Parlamente s'adresse à Oisille. Comme le souligne Longarine, le *nous* qui se déploie avant l'acquiescement des hommes est exclusivement féminin : « […] nous deviendrons fascheuses, qui est une maladie incurable[1092] […]. » L'aspiration au plaisir, le désir d'une sociabilité récréative est avant tout l'expression d'un désir féminin ; les devisantes de Marguerite rejoignent ici à la fois les devisantes de Boccace et les femmes auxquelles il dédie son recueil dans le « Proême »[1093]. Oisille ne répond donc pas à ce désir commun d'un divertissement collectif, pas plus qu'Hircan qui se contente dans son discours d'opposer le spirituel au corporel, sans toutefois envisager la dimension collective du passetemps[1094] : l'évocation des divertissements habituels propres aux hommes puis ceux propres aux femmes montre qu'il n'a pas saisi l'enjeu de ce que réclament ses compagnes. L'échange entre Parlamente, Oisille et Hircan est cependant progressif, dialectique même, puisque chacune de leurs interventions est nécessaire pour que la suivante puisse se construire et pour que Parlamente parvienne enfin à proposer un plaisir fédérateur. Ainsi, la proposition d'Hircan de diviser la journée en deux temps permet d'instaurer le rythme à venir des journées, réservant le matin à la vie spirituelle de l'assemblée et l'après-midi aux

[1089] *Ibid*.
[1090] *Ibid*.
[1091] *Ibid*.
[1092] *Ibid*.
[1093] *Décaméron*, p. 34-35.
[1094] Pour Nicolas Le Cadet, l'opposition entre Hircan et Oisille ne relève pas d'une opposition entre discours profane et discours sacré. Il y voit au contraire l'expression de deux formes d'évangélisme. Cf. *L'évangélisme fictionnel: les « Livres rabelaisiens », le « Cymbalum Mundi », « L'Heptaméron », 1532-1552*, Paris, Garnier, 2010, p. 318-324.

plaisirs des contes. De même, le choix d'Oisille de s'en remettre à la compagnie témoigne, en dépit de sa préférence pour l'exercice spirituel, du souci d'un choix collégial. Le choix final, même s'il est porté par Parlamente, est le fruit d'une réflexion collective et rend compte du processus de la transmission de la parole à l'œuvre dans les journées : les contes et les devis ne se succèdent pas uniquement en raison des règles de la journée, leur progression est appelée par des systèmes d'échos, un tissage des voix soutenu par le plaisir même de l'échange entre devisants.

Ce plaisir d'échanger s'inscrit d'ailleurs dans un cadre plus large, qui dépasse le cadre spatio-temporel de la situation des devisants à Serrance. Parlamente ancre son idée dans un processus d'imitation. Si son incapacité à inventer un jeu nouveau est une posture topique de l'humilité féminine, cet argument permet de donner au jeu une dimension plus large, appartenant à la fois à une tradition littéraire et à une tradition de Cour :

> Entre autres je croy qu'il n'y a nulle de vous qui n'ait leu les cent nouvelles de Jean Bocace, nouvellement traduictes d'Italien en François : desquelles le Roy treschrestien François premier de ce nom, monseigneur le Daulphin, ma dame la Daulphine, ma dame Marguerite ont faict tant de cas, que si Bocace du lieu où il estoit les eust peu ouïr, il eust deu resusciter à la loüenge de telles personnes. A l'heure j'ouy les deux dames dessus nommées avec plusieurs autres de la court qui se deliberoient d'en faire autant, sinon en une chose differente de Bocace, c'est de n'escrire nouvelle, qui ne fust veritable histoire. Et premierement lesdictes dames, et monseigneur le Daulphin avecques elles conclurent d'en faire chacun dix, et d'assembler jusques à dix personnes qu'ils penseroient plus dignes de racompter quelque chose, sauf ceux qui auroient estudié, et seroient gens de lettres : car monseigneur le Daulphin ne vouloit que leur art y fust meslé : et aussi de peur que la beauté de rhetoricque feist tort en quelque partie à la verité de l'histoire. Mais les grandes affaires depuis survenues au Roy, aussi la paix d'entre luy et le Roy d'Angleterre, et l'accouchement de ma dame la Daulphine, et plusieurs autres choses dignes d'empescher toute la court, a faict mettre en oubli du tout ceste entreprinse, qui pour nostre long loisir pourra estre mise à fin, attendant que nostre pont soit parfaict. […] Et si Dieu faict que nostre labeur soit trouvé digne des yeux des seigneurs et dames dessus nommées, nous leur en ferons present au retour de ce voyage, en lieu d'images ou de paternostres, vous asseurant qu'ils auront ce present ici plus agreable.[1095]

[1095] *Heptaméron*, p. 65-66.

Imiter Boccace, c'est également mettre en œuvre l'intention des grands de la Cour[1096]. Parlamente ne propose pas en effet uniquement de passer le temps, mais bien de se livrer à une entreprise de création où les échanges entre les devisants viennent répondre à l'inachèvement du projet des personnages de la Cour. La complexité de la mise en abyme de la création du recueil est portée par la transmission du plaisir : plaisir de la Cour à lire Boccace et à vouloir l'imiter, plaisir de Parlamente à la lecture de Boccace et à l'idée du projet de Marguerite, plaisir des contes que propose de réaliser Parlamente afin de donner du plaisir aux personnages de la Cour. Les effets d'imitation, de réciprocité, de transmission font du plaisir des contes une boucle infinie que la situation narrative complexe vient renforcer. Ce plaisir n'est pas, bien sûr, exclusivement féminin, mais l'initiative de son processus, que ce soit par l'autrice-narratrice (Marguerite de Navarre) ou les personnages (Marguerite, Catherine de Médicis, Parlamente), l'est et rejoint le désir exprimé par les devisantes dans un écho à la tradition boccacienne, mais également comme signe de la place à donner à la parole féminine dans l'ensemble du recueil.

La promesse divertissante du jeu proposé par Parlamente et accepté par tous est tenue dans la suite de l'œuvre. En effet, le début et la fin de chaque journée sont presque systématiquement marqués par le plaisir que les devisants prennent à l'échange des contes. À l'exception d'une remarque de Saffredent au début de la cinquième journée[1097], seul le plaisir collectif est exprimé :

> Et après avoir joué de mil jeux dedans le pré, s'en allerent coucher donnans fin tres-joyeuse et contentement à leur premiere journée.[1098] (Fin de la première journée)

[1096] Si l'on considère que la Marguerite du texte est Marguerite de Navarre, et non Marguerite de France, sa nièce et fille de François Ier, alors, comme l'a souligné Philippe de Lajarte, le processus de création de l'œuvre est inscrit dans le prologue par l'imbrication de l'histoire et de l'Histoire et Marguerite de Navarre est à la fois auteur, narratrice et personnage (Cf. Philippe de Lajarte, « Le prologue de l'*Heptaméron* et le processus de production de l'œuvre », dans *La Nouvelle française à la Renaissance*, Lionello Sozzi (dir.), Slatkine, Genève, 1981, p. 397–423). La présence de la narratrice est mis en évidence par son unique implication subjective dans le début du prologue : « Ma fin n'est de vous declarer la situation ne la vertu des bains, mais seulement de racompter ce qui sert à la matiere que je veux escrire. » (*Heptaméron*., p. 55). Touefois, l'exclusion de la participation des gens de lettres au cercle conteur évoqué par Parlamente peut laisser supposer que Marguerite de Navarre n'en fait pas partie.

[1097] *Heptaméron*, p. 403 : « Lors Saffredent leur dist, qu'il voudroit que le pont demeurast encore un moys à faire, pour le plaisir qu'il prenoit à la bonne chere qu'ils faisoient. »

[1098] *Ibid.*, p. 160.

> Le lendemain se leverent en grand desir de retourner au lieu où le jour precedent avoient eu tant de plaisir : car chascun avoit son compte si prest, qu'il leur tardoit qu'il ne fust mis en lumiere.[1099] (Début de la deuxième journée)
>
> Et ceux, qui avoient deliberé de dire quelque folie, avoient desja le visage si joyeux, que l'on esperoit d'eux occasion de bien rire.[1100] (Début de la troisième journée)
>
> Et après avoir passé joyeusement tout le soir, allerent prendre leur doux repos, esperans ne faillir le lendemain à continuer l'entreprinse, qui leur estoit si agreable.[1101] (Fin de la troisième journée)
>
> Le service fini, s'en allerent soupper, non sans plusieurs propos de leur mariage, qui durerent tout le long du soir, racomptans leurs fortunes qu'ils avoient euës, durant le prochats du mariage : mais pource que l'un rompoit la parole de l'autre, l'on n'a peu retenir les comptes tout du long, qui n'eussent esté moins plaisans à escrire, que ceux qu'ils disoient dans le pré. Si est-ce qu'ils y prindrent grand plaisir, et s'y amuserent tant que l'heure du coucher fut plustost venuë, qu'ils ne s'en apperceurent. Au moyen de quoy la dame Oisille, sentant l'heure de se retirer, donna occasion à la compagnie d'en faire autant, chacun fort joyeux de sa part, mesmes les mariez, qui ne dormirent pas si long temps que les autres, pource qu'ils employerent une partie de la nuict à racompter leurs amitiez passées, avec demonstration de la presente : ainsi la nuict se passa doucement jusques au matin.[1102] (Fin de la quatrième journée)

Le plaisir collectif de la parole conteuse va en s'intensifiant pour atteindre son acmé à la fin de la quatrième journée. Les réactions des devisants dans les trois premières journées confirment l'excellence de leur jeu. Les hommes et les femmes ne sont pas distingués les uns des autres dans leur plaisir ; au contraire, c'est leur complémentarité qui le fait exister. Ce plaisir de l'échange est sous-tendu par un désir qui anime les devisants et qui permet de maintenir le jeu actif. Françoise Charpentier, en analysant le roman des devisants, a montré comment ce désir, ancré dans les échanges, n'était désir de parole que parce qu'il était sublimation d'un désir charnel[1103]. Le plaisir pris par les devisants aurait tout autant à voir avec le divertissement proposé par Parlamente qu'avec le « passetemps où deux seulement peuvent avoir part[1104] » suggéré par Hircan, plaisir dans lequel « *dire* l'amour a valeur, ou prend la place de *faire* l'amour[1105] ». Cette analyse suppose cependant qu'à l'échange des paroles préexiste un désir amoureux entre les devisants, sublimé par la parole, dans un système discursif qui place en son centre la question même de ce désir. Sans évincer cette idée d'une érotisation de la parole des devisants, la dynamique du désir, si l'on revient aux

[1099] *Ibid*., p. 161.
[1100] *Ibid*., p. 250.
[1101] *Ibid*., p. 345.
[1102] *Ibid*., p. 401-402.
[1103] « Désir et paroles dans les devis de l'*Heptaméron* », art. cit., p. 41-49.
[1104] *Heptaméron*, p. 65.
[1105] François Charpentier, « Désir et paroles... », art. cit., p. 43.

analyses de Philippe de Lajarte, sert la création de l'œuvre. La longue conclusion de la quatrième journée est, sur ce point, particulièrement significative. Le plaisir pris aux échanges dans la journée se poursuit dans la soirée : le moment au pré est reproduit, puisque chacun prend la parole pour raconter une histoire à propos de son mariage, mais de façon plus désordonnée. Le plaisir de la journée a donc stimulé celui du soir, la dynamique du désir qui n'existait jusqu'alors que d'une journée à l'autre, que d'un moment au pré à l'autre, s'étend en dehors du temps de récréation décidé dans le prologue par les devisants. Il va même jusqu'à se dédoubler puisque les récits de la soirée se poursuivent en privé, alors que les couples mariés sont dans leur chambre. La dynamique d'un désir érotique sublimé par la parole se referme sur sa concrétisation possible, dans le « passetemps où deux seulement peuvent avoir part ». Aucune autre fin de journée n'est marquée à ce point par le désir et le plaisir de la parole, jusqu'à la cacophonie soulignée par la narratrice qui revient sur le processus de création. Cette soirée est en effet un autre espace d'écriture possible où se déploient des récits perdus car ils n'ont pas pu être mis en forme. Cette intervention de la narratrice établit un parallèle entre cette soirée et les propos de Parlamente dans le prologue qui explicitaient le projet de transmission par écrit des récits pour la Cour. En effet, les propos de la narratrice soulignent un autre plaisir possible, rejeté dans le domaine de l'irréel, celui de l'écriture : « […] mais pource que l'un rompoit la parole de l'autre, l'on n'a peu retenir les comptes tout du long, qui n'eussent esté moins plaisans à escrire, que ceux qu'ils disoient dans le pré[1106]. » Si ces contes procurent du plaisir aux devisants, ils sont dignes également d'en procurer à l'auteur qui les aurait mis par écrit. La figure de la narratrice rejoint ainsi celle de l'auteur et une variante présente dans le ms. français 1512, que suit Michel François pour son édition du texte, vient souligner l'importance à accorder à ce passage pour la question de la production de l'œuvre : « La dame Oisille departyt la compaignye qui, s'en alla coucher si joyeusement, que je pense que ceulx qui estoient mariez ne dormirent pas si long temps que les autres […][1107]. » Si la présence de ce « je pense » vient moduler la certitude quant à la nuit passée par les couples mariés, elle révèle surtout une présence subjective rare dans le texte, puisque dans la version de Gruget seule celle qui

[1106] *Heptaméron*, p. 401.
[1107] *L'Heptaméron*, éd. Michel François, *op. cit*., p. 281.

est faite au début du prologue apparaît. Que cette présence du *je* intervienne au moment où il est question de plaisir de l'écriture donne à ce passage un caractère essentiel pour l'analyse du plaisir des échanges[1108].

La fin de la quatrième journée apparaît comme l'acmé du plaisir de la parole entre les devisants, non pas qu'ils en prennent moins par la suite, mais, par l'intervention de l'auteur-narratrice, se profile un autre plaisir : celui de l'écriture et de la transmission des contes à la Cour. Après cette journée, le plaisir collectif ne sera plus évoqué : seul Saffredent reviendra, lors de la cinquième journée, sur le plaisir qu'il prend aux contes et un autre plaisir viendra remplacer celui de cet échange collectif, le plaisir spirituel. En effet, si la proposition d'Oisille avait été partiellement évincée par Hircan, bien que les matinées soient dédiées à la spiritualité, elle revient sous une autre forme lors de la septième journée : « […] et après à leur disner ramanteurent ceste heureuse vie apostolique, à quoy ils prindrent tel plaisir, que quasi leur entreprise estoit oubliée[1109]. » En parallèle des récits et devis joyeusement échangés, une autre forme de plaisir, un plaisir moins immédiat, s'est fait une place. À l'échange mondain se superpose, car il n'y fait pas encore suite, un échange divin, le plaisir terrestre des devis permettant cet accès à la joie, comme le souligne Nicole Cazauran : « Du moins ne faut-il pas négliger tout ce qui, de prologue en prologue, donne de plus en plus de force et de netteté à la voix d'Oisille : c'est le signe que les devisants ne sont plus si loin d'elle et sont près peut-être d'accéder à la vraie joie qu'elle leur promettait[1110]. » Cette évolution ne remet pas en question le plaisir de la parole largement développé dans l'œuvre, mais il vient l'enrichir, au même titre que le plaisir d'écrire ébauché dans la quatrième journée. Parler, écrire, méditer apparaissent ainsi comme les trois facettes d'un même plaisir, celui de l'échange collectif, celui d'une parole modulée, façonnée par plusieurs voix. Motivés par des désirs féminins, ces plaisirs n'existent cependant que parce qu'ils sont capables de rassembler l'ensemble des devisants, en dépit de leurs différences de sexe ou

---

[1108] Sur la présence du *je* de l'auteur, nous renvoyons à Nicole Cazauran, « Marguerite de Navarre dans l'*Heptaméron* ou l'auteur invisible », *Conteurs et romanciers de la Renaissance : mélanges offerts à Gabriel-André Pérouse*, James Dauphiné et Béatrice Périgot (dir.), Paris, Honoré Champion, 1997, p. 101-110.

[1109] *Ibid*., p. 522.

[1110] Nicole Cazauran, « Des devisants Peu ou Prou " mortifiés " ? Note en marge du prologue de *L'Heptaméron* », Nicole Cazauran, *Variétés pour Marguerite de Navarre*, éd. cit., p. 451.

d'opinions : plaisir œcuménique, le plaisir de la parole, au-delà des genres, est humaniste en ce qu'il tient tout à la fois de la sociabilité et de la spiritualité.

On peut dire avec Laura Doyle Gates que « " le cercle conteur " *is a ludic space outside of regular discursive pratices, where normal rules of behavior are suspended in favor of a new order temporarily but imperiously reigns*[1111]. » Plus qu'un espace ludique, ce cercle est un espace de liberté pour la parole plaisante et le rire, en même temps qu'un espace d'égalité où le plaisir collectif fonde le principe des échanges entre les devisants. En s'inscrivant dans la tradition boccacienne et en reprenant le souci de sociabilité du *Courtisan* de Castiglione, Marguerite de Navarre propose cependant une réflexion qui dépasse celle de l'espace de la Cour et de ses plaisirs : c'est le processus même de la création qu'elle interroge tout en modelant une éthique complexe qui laisse une large part à l'implication féminine. Le désir féminin de récréation dépasse le simple cadre du divertissement collectif : les devis comme la mise en abyme de l'écriture, le plaisir que les femmes y prennent, rejoint une forme de contentement intellectuel. Claude de Taillemont, dans les *Discours des champs faëz*, en reprenant la structure du récit à devisants, poursuit cette réflexion sur le plaisir social de la parole comme première étape vers un plaisir du savoir.

C. Du plaisir de l'échange au plaisir de savoir : les *Discours des champs faëz* de Claude de Taillemont

Les *Discours des Champs Faëz* de Claude de Taillemont reposent sur un cadre particulièrement riche en ce qui concerne les réjouissances collectives. Si le narrateur, Philaste, rend compte des festivités campagnardes préparées par Eumathe, le plaisir qu'y prennent les femmes n'est pas négligé et participe de l'éloge du sexe féminin qui est fait par le gentilhomme. Jean-Claude Arnould a analysé la profusion de détails donnés à propos du cadre narratif comme relevant d'« un enchantement d'ordre divin, puisque la sensualité

[1111] Laura Doyle Gates, *« Soubz umbrage de passetemps » : Women's Storytelling in the* Evangiles des Quenouilles*, the* Comptes amoureux de Jeanne Flore *and the* Heptaméron, Montréal, Cérès, 2000, p. 9. Nous traduisons : « le " cercle conteur " est un espace ludique en dehors des pratiques discursives conventionnelles, où les règles de conduite sont suspendues en faveur d'un nouvel ordre qui règne temporairement mais impérieusement. »

n'interdit pas, mais permet au contraire l'accès aux vérités suprêmes encloses dans certains poèmes d'une " densité mallarméenne[1112] " . » Analysant la « valeur épiphanique » de la poésie de Taillemont, la réflexion de Jean-Claude Arnould souligne le caractère initiatique et herméneutique d'un texte qui se construit à partir de la figure du labyrinthe : la structure des textes enchâssés (récits ou poèmes) fait en effet sens dans la perspective esthétique de Taillemont, puisque les indices des récits-cadres permettent de saisir le cœur des textes enchâssés. Les évocations du plaisir féminin participent de ce même mouvement en s'appuyant sur l'échange verbal entre les convives, mais le mouvement que nous suivrons est inverse à celui proposé par le critique. En effet, nous souhaitons montrer comment le discours de défense des femmes permet d'éclairer les multiples allusions au plaisir pris par les dames lors des réjouissances. *A priori* anodines, même si elles concourent à ancrer le récit-cadre dans un contexte topique de fête à la manière des *Contes amoureux*, ces évocations insistantes soulignent un processus de prise de parole et de débat qui vient illustrer la défense de l'accès au savoir pour les femmes dans le discours de Philaste.

a. Éléments du récit-cadre : la construction d'un lieu idéal dédié au plaisir

En consacrant un article à Louise Labé et Claude de Taillemont, chez lesquels il justifie « la contexture inattendue du chant pétrarquiste et de la revendication féminine[1113] » par l'influence des *Contes amoureux* de Jeanne Flore, Gabriel-André Pérouse établit un lien important entre ces textes. Si sa démonstration sert le rapprochement entre les œuvres de Louise Labé et les *Champs Faëz*, nous aimerions partir du lien établi avec les *Contes amoureux*, pour analyser, dans les récits-cadres, la place qu'accordent ce recueil et celui de Taillemont aux plaisirs de l'échange mêlés à la défense des femmes.

Dans les *Contes amoureux*, on distingue deux femmes de plaisirs dans le récit-cadre : la narratrice-scriptrice, Jeanne Flore, et l'hôtesse, Salphionne. La position de Jeanne Flore narratrice envers le plaisir est à la fois mince et intéressante : mince, car c'est une notion qu'elle évoque peu dans le sens de plaisir charnel, ce plaisir qui est mis en avant dans les

[1112] Jean-Claude Arnould, « Introduction » dans *Discours des champs faëz : à l'honneur, et exaltation de l'amour et des dames (1553)*, éd. Jean-Claude Arnould, Genève, Droz, 1991, p. 27. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Champs faëz*.

[1113] Gabriel-André Pérouse, « Louise Labé, Claude de Taillemont et le monde poétique de Jeanne Flore », *Louise Labé 2005*, éd. cit., p. 90.

récits enchâssés ; intéressante, car les seules fois où elle évoque le plaisir, il s'agit de plaisirs de société qui réunissent hommes et femmes, y compris Cebille : plaisir de raconter et d'écouter, de manger, de danser, d'échanger. Salphionne est l'organisatrice de ces plaisirs : c'est elle qui reçoit, pendant les vendanges[1114], qui veille à l'excellence du repas[1115] et à la présence des hommes[1116], et qui met à la disposition des convives des espaces dévolus au plaisir comme le pavillon de soie pour se reposer[1117]. Elle orchestre les plaisirs sociaux tout en y prenant part, puisqu'elle a en charge la narration du cinquième conte, dans lequel se déroule d'ailleurs un banquet. Alors que les contes narrent des plaisirs individuels ou dont le bénéfice se fait au détriment d'une tierce personne, ces plaisirs de société rassemblent et apaisent tout conflit. Jeanne Flore prend ainsi soin de toujours évoquer les réactions de Cebille aux contes et ses désaccords que les autres jugent être des erreurs, mais elle ne parle qu'une seule fois du comportement de Cebille en société, lors de l'arrivée des gentilshommes :

> Mais à peine avoit on servy le dernier mectz, que voicy arriver de compaignie six jeunes hommes lyonnois, desquelz les aulcuns là sçavoient estre leurs amyes et dames : dont n'est de merveille si elles furent aises et satisfaictes en leurs voluntez fors madame Cebille, laquelle persistoit en sa vieille erreur de ne se jamais assubjectir à l'amour.[1118]

Cebille maintient sa position de défiance vis-à-vis de l'amour, mais elle ne s'exclut pas pour autant de la société mixte qui se constitue ni ne remet en question les plaisirs qui y sont pris et qui sont pourtant autant de préludes à l'amour : banquets, danses avec les hommes mais surtout promenades bucoliques où les couples « s'entretenant deux à deux par les mains[1119] » vont parmi un jardin luxuriant et où « ne se souloit il jamais entre les Dames parler de propos fascheux, mais de l'Amour, de sa divinité, de son pouvoir, et de sa mere Venus [...][1120] ». Ces

---

1114 *Contes amoureux*, p. 83 : « Car tant bien et si sumptueusement furent traictées par madame Salphionne qui là aux vendanges les avoit invitées, que mieulx on n'eust peu. »

1115 *Ibid*., p. 157 : « Si feirent la plus grande chiere du monde : car madame Salphionne y avoit donné tel ordre que riens n'y defailloit. »

1116 *Ibid*., p. 158 : « Madame Salphionne descendit tost à la porte pource qu'ilz faisoient semblant de passer oultre, et qu'ilz estoient conviez ailleurs : mais tant feit bon debvoir la dame qu'elle les arresta, moytié par prieres, moytié par force avallant avec une joyeuse maniere de faire les brides aux chevaulx. »

1117 *Ibid*., p. 160 : « A costé de la fontaine sur l'herbe qui y estoit merveilleusement verde et druë entremeslée de diverses fleurs, heureux repas et contentement des yeulx humains, avoit faicte dresser madame Salphionne ung riche pavillon de soye : soubz lequel faisoit tant bon se reposer que merveille pour l'ardeur du soleil qui y augmentoit les fraicheurs. »

1118 *Ibid*., p. 157-158.

1119 *Ibid*., p. 159.

1120 *Ibid*., p. 160.

plaisirs sont donc les seuls à échapper à la fiction, les seuls possibles dans l'espace de la réalité pour les femmes, mais ils entretiennent un lien avec les plaisirs présents dans les contes, celui du partage. En effet, qu'il s'agisse de raconter, d'écouter, de manger, de danser ou de deviser, toutes ces activités sont des activités fondées sur l'échange, tout comme le plaisir, qui découle du vrai amour dans les contes, repose sur la réciprocité. Le « vray service d'amour » est d'ailleurs associé, dans l'épître à Madame Minerve, à un autre plaisir, celui de la lecture : « Puis tout soubdain je me suis advisée que je feroys chose tresagreable et plaisante aux jeunes Dames amoureuses, lesquelles loyaulment continuent au vray service d'amour, et lesquelles se delectent de lire telz joyeulz comptes, si je les faisois tout d'ung train gecter en impression[1121]. » Ainsi, dès le récit-cadre, un plaisir idéal est mis en place, un plaisir tout autant sensuel qu'intellectuel, fondé sur la réciprocité.

Les réjouissances collectives fondent également le récit-cadre des *Discours des Champs Faëz* de Claude de Taillemont : banquet, danses, chants rythment les différents discours et récits, et, comme dans *L'Heptaméron* et dans une partie des *Contes amoureux*, il ne s'agit pas d'un plaisir exclusivement féminin. Le plaisir de l'échange social se fait en effet dans la mixité et l'égalité entre les hommes et les femmes, lesquels, comme chez Marguerite de Navarre, sont réunis en nombre égal. Daniel Martin a minutieusement mis en évidence la « fête des sens » que représentait le cadre des *Champs faëz* : « […] on retiendra que tout est fait dans ce décor pour mettre les sens en émoi, pour stimuler l'imagination, et pour remplir une fonction initiatique[1122]. » Le paradoxe qu'il souligne dans son étude – comment les plaisirs des sens peuvent-ils servir de cadre à une quête raisonnée de la vérité ? – est résolu par cette dimension initiatique de la fête qui permet de créer un lieu idéal, loin du monde à l'envers que le narrateur cherche à fuir[1123]. Les plaisirs de la fête ont ainsi une valeur beaucoup plus forte que dans les *Contes amoureux* et dans cette enquête menée par les devisants, c'est Eumathe, à la suite de Minerve apparue en songe à Philaste avant son départ pour la campagne, qui est le guide. Comme chez Jeanne Flore (mais la communauté exclusivement féminine en était la cause naturelle), comme chez Des Périers, dans une

[1121] *Ibid*., p. 45.
[1122] Daniel Martin, « Fête des sens et enquête dans les *Discours des Champs faëz* de Claude de Taillemont », *Fête et imagination dans la littérature du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle*, Huguette Krief et Sylvie Requemora (dir.), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004, p. 106.
[1123] *Ibid*., p. 110-111.

moindre mesure, mais surtout comme dans *L'Heptaméron*, c'est une femme qui est à l'initiative des plaisirs de l'échange : plaisir intellectuel de l'accès à la vérité dans l'apparition de Minerve, puis plaisirs des sens et de l'esprit dans son incarnation humaine, Eumathe :

> Pour quoy, nous ayant fait ces gentils-hommes l'honneur de nous visiter, je me promets d'avantage leur honnesteté tant favorable, qu'ils ne nous abandonneront encores pour quelques jours ; durant lesquels, et pendant le repas, j'ordonne – si vous et eux le trouvez bon – que noz devis du disner soyent des faits et gestes passez, tant des Grecs, François, Romains, que d'autres nations, chose autant belle et honneste que profitable à l'esprit ; et au souper, par maniere de recreation, pourrons prendre les fables et fictions Poetiques ; desquelles qui mieux saura tirer le moral, portera le jour suyvant, en signe de triomphe, un rainseau de laurier. En telle maniere pourrons-nous – comme gens de vertu, et sans offenser aucun de parole – nourrissant le corps, repaistre aussi l'esprit de viande fort precieuse, et de laquelle nous trouverons grandement satisfaits.[1124]

La première règle constituant cette société de plaisir et édictée par l'hôtesse concerne l'entrelacs des repas et des récits : la parole ne suit pas le repas mais lui est conjointe. Comme le fait Parlamente, il s'agit de concilier une proposition personnelle avec l'intérêt collectif, au nom d'un *nous* qui doit appeler à l'harmonie et à l'honnêteté. La prégnance de cette notion dans le discours d'Eumathe (*honnesteté*, *honneste*, *gens de vertu*) souligne le respect que chacun doit avoir envers l'autre comme la bienséance des récits. La répartition des genres de récit selon les types de repas, le souci de l'autre révèlent une volonté de donner un cadre moral et raisonné aux festivités, de la même façon que l'ordonnancement de la journée orchestre les plaisirs et donne à la communauté sa cohésion. De nouveau, c'est Eumathe qui s'en charge, en sa qualité d'hôtesse, mais également de femme éclairée et sage :

> « Et pour commencer, ordonnons que vous, Seigneur Philaste, ferez, ainsi qu'avez deliberé et que vous est enjoint, un discours à l'honneur et support des Dames, et s'il avient qu'aucun, eloigné de bon jugement et saine raison, vous contredie, voulons que, tenant le parti des Dames, soit par vous leur bon droit maintenu et deffendu, envers et contre tous. Et pour ce faire, vous donnons espace et loisir tel que voudrez prendre ; vous asseurant que, puisque par vostre vision nous est de l'amour semblable charge adressée, encores que de concevoir si haute chose nostre esprit ne soit capable, ne voulons toutesfois la refuser, ains en faire nostre devoir en temps et lieu. Et, à celle fin que tous soyons de la partie, entendons et nous plaist que chacun de vous, Seigneurs et Damoiselles (dit-elle, en se tournant à eux) puisse à son tour, et ainsi que par nous sera appelé, traiter et discourir de ce que bon luy semblera, une après-dinée seulement ; durant laquelle il pourra parler et estre ouy avec silence, tant qu'il voudra jusqu'au souper. Après lequel, et estant retirez ici ou ailleurs ensemble, sera bon nous recreer d'aucunes petites inventions, comme questions, comptes, plaits amoureux, et autres, entre-meslez

[1124] *Champs faëz*, p. 92.

> toutefois de dances, chansons et autres passe-temps, comme plus viendra à gré. Et les matins et soirs seront – ainsi que de coutume – pour prendre le frais sous la ramée et aux lieux ombrageux. Or vous avons-nous declaré nostre vouloir et ce que voulons estre fait ; ne reste plus que, estant encores haute heure, vous, Seigneur Philaste, attendant le frais, commenciez en ce lieu assez plaisant et delectable vostre premier discours " […].[1125]

La reprise du verbe *ordonner*, l'emploi du *nous*, la division de la journée en différents temps récréatifs mêlant toujours plaisirs du corps et plaisirs de l'esprit viennent poursuivre et amplifier les règles définies pour les repas. Ceux-ci ne sont d'ailleurs pas les seuls moments où les plaisirs de la parole conteuse trouvent leur place : Eumathe définit ainsi autant d'espaces réservés aux échanges entre les convives. Elle veille également à la répartition équilibrée de la parole, toujours au profit du bien commun. Le plaisir qui est recherché, à l'image du jardin dont la géométrie est rigoureuse[1126], est un contentement dans le sens fort du terme. En ce sens, si l'on reprend l'analyse du paradoxe par Daniel Martin, la vérité recherchée se niche dans ce contentement puisqu'il est ordonnancement contre le chaos du monde renversé de la réalité, dans un lieu idéal, une « utopie sociale » pour reprendre les termes de Jean-Claude Arnould :

> Loin du monde et de ses bassesses, la compagnie mérite d'être écoutée, non qu'elle reflète forcément la manière dont on conversait alors, mais parce qu'elle dessine une utopie sociale. La parfaite régulation du groupe sous la présidence d'Eumathe, la fantaisie des incidents divers et des chamailleries qui viennent à peine troubler cette paix assurent l'adéquation des tempéraments individuels aux exigences de la communauté.[1127]

Le cadre des festivités, sur lequel veille Eumathe, se présente comme l'espace idéal pour les échanges entre les devisants : plaisir féminin et plaisir masculin sont réunis dans l'harmonie collective de l'échange, et les précisions du narrateur sur le plaisir effectivement pris par les devisants aux propos échangés confirment ce qu'envisageait Eumathe : « Lors nous nous mismes à table, où fusmes tant bien et diligemment servis, et avec tel plaisir et abondance de devis, œillades, chants d'oyseaux et diverses senteurs de fleurs, que je ne say lequel des sens estoit en nous le plus content et satisfaict[1128]. » Si le discours de Philaste est interrompu par le repas, la parole n'est pas rompue puisqu'elle se poursuit en « devis », sans toutefois que le recueil ne nous délivre l'ensemble de ces devis puisque seuls deux discours et deux histoires

---

[1125] *Ibid.*, p. 95-96.
[1126] Nous renvoyons ici au schéma du jardin donné par Jean-Claude Arnould dans son édition du texte, *Champs faëz*, p. 273.
[1127] « Introduction », dans *Champs faëz*, p. 22.
[1128] *Ibid.*, p. 145.

sur l'ensemble de ces deux journées sont donnés, le recueil se donnant comme inachevé. Ces difficultés de narration, Jean-Claude Arnould les a bien analysées, en montrant que « les *Discours des Champs faëz* n'offrent pas tant des récits, produits inertes de l'activité narrative, que le spectacle d'une pratique en plein accomplissement[1129]. » Cette analyse ne contredit pas toutefois la quête de la vérité mise en évidence par Daniel Martin, si l'on établit que cette vérité recouvre l'idée de contentement, d'apprentissage du plaisir collectif, honnête, mesuré.

b. Ecouter et prendre la parole : plaisir de savoir

Dans les *Contes amoureux*, le lien entre plaisir des échanges lors des festivités et plaisir intellectuel est explicité par l'épître liminaire qui a une fonction d'annonce et de conclusion : annonce du contenu du recueil et retour, par la mise en écrit, sur les récréations et les propos tenus chez Salphionne. L'écriture se donne ainsi explicitement comme une amplification du plaisir pris par les femmes et ancre ce plaisir dans la pérennité du recueil et dans la lecture qu'elles et les absentes peuvent en faire. L'échange entre les femmes, comme dans *L'Heptaméron* – sans toutefois que soit envisagé le processus d'écriture et son plaisir –, se fait donc à un autre niveau, celui de la transmission des récits. Ce plaisir plus intellectuel ne prend pas la même forme dans les *Champs faëz* : il ne s'agit pas tant d'échanger que de permettre aux femmes un accès au savoir par leurs questions, leur écoute, leurs réactions.

La vérité que recherche Philaste, et avec lui les devisants, est multiple, mais s'attache de façon prépondérante à l'amour et à la place des femmes. C'est en ce sens que Daniel Martin souligne le décalage entre le récit cadre et les récits transmis où « les femmes vertueuses sont les enjeux du désir, des intérêts et du pouvoir, où l'amour lui-même apparaît fragile et méprisé, où celles qui aiment ne trouvent pas d'autre issue à leur chagrin que la mort[1130]. » La prolifération des indications du plaisir pris à l'échange dans le récit-cadre sert à proposer un contre-point idéal où les femmes deviennent sujets du désir, donnant ainsi sens au discours de défense des femmes de Philaste. Il n'est pas étonnant que celui-ci, dans le

[1129] Jean-Claude Arnould, « Plaisirs du récit et difficulté de la narration dans les "Discours des Champs faëz" de Claude de Taillemont (1553) », *La Nouvelle. Définitions, transformations*, Bernard Alluin et François Suard (dir.), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1991, p. 70.

[1130] « Fête des sens », art. cit., p. 111.

souci qu'il porte à son auditoire, se préoccupe exclusivement des dames. La multiplication des adresses qui leur sont faites témoigne d'un discours qui leur est avant tout adressé :

> Mais puisque suis entré sus ce point de mariage, il ne seroit – ce me semble – mal seant de declarer comme et par quel moyen il peult estre bien faict et consommé entre deux parties, et d'iceluy succeder l'aise, bien et contentement de l'une et l'autre. Pourveu toutesfois, Mesdamoiselles, que l'ayez agreable, et que mon long discours ne vous soit ennuyeux. – Ennuyeux ? (respondit la Royne) je vous prie, Seigneur Philaste, ne nous estimer femmes qui s'ennuyent de bons propos ; ains croyez que le surplus de vostre discours ne cause moins d'envie et desir en noz courages, que le passé d'aise et contentement[1131].

Si cette attention dénote l'hybridité de l'œuvre de Taillemont, entre recueil de récits et dialogue, comme l'a montré Jean-Claude Arnould[1132], elle souligne également l'éthique d'un narrateur qui, en tant que défenseur des femmes, de leurs désirs, de leur accès au savoir, prend en compte leur avis et leur permet de prendre la parole. L'évocation des plaisirs pris par les dames permet ainsi de réaliser dans le récit-cadre les arguments du discours de Philaste en faveur de l'accès des femmes au savoir. Celui-ci est présenté comme une chose agréable que les hommes refusent aux femmes :

> Mais – ô cas estrange et digne d'exclamation – n'a esté jusques aujourd'huy le vouloir et consentement de nos ancestres et predecesseurs tant miserable et pervers, que meuz des erreurs d'autruy, ou de leur propre ignorance, n'ont permis aux esprits femenins gouster ce doux fruict de science et doctrine ?[1133]

En plaçant la métaphore du savoir comme fruit savoureux à la fin de sa période, Philaste crée une opposition entre le comportement arriéré et incompréhensible des misogynes et le plaisir honnête dont ils privent les femmes. Choisir une métaphore alimentaire n'est pas anodin dans un texte qui ne cesse de vouloir lier les plaisirs du palais aux plaisirs de l'esprit, les banquets aux contes[1134]. Ce fruit défendu est également un renvoi ironique au fruit de l'arbre

---

1131 *Champs faëz*, p. 136.

1132 « Plaisirs du récit et difficulté de la narration... », art. cit., p. 66.

1133 *Champs faëz*, p. 118.

1134 On trouve peu de plaisirs féminins de la table dans la littérature française de la Renaissance. L'œuvre qui en présente, le *Recueil des dames*, le plus le fait sur un mode moins novateur que ce que propose Taillemont. Brantôme, dans une perspective médicale proche de celle de Liébault, réduit en effet ces plaisirs à des préliminaires à l'acte sexuel. Sur ce sujet, voir Michèle Clément, « De l'honneste volupté et de l'autre : le lit et la table dans *Les Dames galantes* de Brantôme », dans James Dauphiné, Béatrice Sayhi-Périgot (dir.). *Conteurs et romanciers de la Renaissance : mélanges offerts à Gabriel-André Pérouse*, Paris, Honoré Champion, p. 125-136 et Audrey Gilles-Chikhaoui, « From the Table to the Bed : Controlling Female Sexuality through Food in French Renaissance Literature », *Menu : Journal of Food and Hospitality Research*, [En ligne], janvier 2012. URL : http://www.institutpaulbocuse.com/fr/food-hospitality/revue-scientifique

de la connaissance du bien et du mal qu'Ève offrit à Adam dans la Genèse, puisque Philaste développe ensuite le pouvoir vertueux de la connaissance.

Présenter le savoir comme un délice permet ainsi à Taillemont d'établir des correspondances entre le discours de Philaste et les éléments du récit-cadre. Ainsi, le narrateur vient réparer les « erreurs d'autruy » en offrant aux devisantes de croquer dans le fruit. Le récit de son songe est, par exemple, l'occasion pour les dames d'échanger et de rire : « Durant mon parler, la Royne avoit repris le chemin du palais, au long duquel fut assez causé de mon songe ; et m'en tindrent les Damoiselles divers propos, non toutesfois sans rire[1135][…]. » L'allusion est rapide et Taillemont ne développe pas les propos tenus par les dames, mais le plaisir pris par les devisantes est évident et accentue la curiosité qui les meut et déjà soulignée avant que Philaste ne raconte son songe. C'est d'ailleurs leur curiosité et leur désir de prendre plaisir à l'écouter qui ont motivé son discours. Si, dans l'économie du dialogue narrativisé, ces allusions à la curiosité des dames servent l'insertion du discours et la relation entre les personnages, elles permettent également de les représenter cheminant vers la vérité : les dames se mettent en marche en écoutant le récit d'un songe qui révèle une « vision de chose vraye », la dimension initiatique de la parole de Philaste qui les guide dans le plaisir de la connaissance prenant alors tout son sens.

Philaste narrateur prend soin de s'attarder sur les éléments favorisant la « fête des sens », mais il n'est cependant pas le seul guide vers le savoir. Thélème, qui sait pourtant se montrer misogyne, en est un passeur involontaire, non par un discours mais par une chanson qui fait suite aux devis d'amour qu'il avait avec Carite et Cyprine :

> « Voz beautez meritent
> Qu'on leur face honneur ;
> Voz grâces m'incitent
> D'estre blasonneur,
> Non au deshonneur,
> Ains à la louange
> De vostre bon-heur
> Et visage d'Ange.

[1135] *Champs faëz*, p. 109.

Mais quoy ? d'estre belles
Ne vous contentez,
Ains comme rebelles
Debats intentez ;
Dont vous tourmentez
D'aise mon courage,
Et le cœur tentez
D'une douce rage. »

Grand plaisir prindrent les Damoiselles à ouyr cette chanson, et assez en parlerent.[1136]

Le plaisir des sens enclenche celui de la parole et de l'échange : de nouveau, plaisir sensuel et plaisir intellectuel sont liés à partir d'une chanson qui met justement en évidence le goût des dames pour les débats. Présenté malicieusement comme un penchant inhabituel voire transgressif pour une dame, ce plaisir de la parole est tout aussi séducteur, pour le gentilhomme, que les beautés de la dame. La présence du verbe *contenter* souligne l'incomplétude d'une femme qui ne se reposerait que sur sa beauté. Ainsi, Taillemont fait les dames à l'image de son lieu de plaisir : elles sont vertueuses et en elles, se mêlent à la fois les sens et l'esprit, comme chez Minerve. La parole est plus qu'un plaisir social et inconséquent : il est celui par lequel, dans le cadre des échanges avec l'autre, la femme peut accéder au savoir et à la connaissance, de Dieu comme de soi, semblablement à la Charilée de Pasquier dans *Le Monophile*, paru deux ans après les *Champs faëz*, qui saura apprécier au cours d'un banquet les plaisirs du dialogue néoplatonicien.

[1136] *Ibid*., p. 230.

CONCLUSION

Nous avons mis en évidence, dans cette deuxième partie consacrée à l'espace social, une double éthique sur laquelle reposent les plaisirs féminins qui participent d'une dynamique collective. La première s'appuie sur une tradition littéraire et philosophique, celle de l'amour courtois revu par le néoplatonisme et le pétrarquisme, et qui définit les règles du service amoureux. Le dialogue entre voix féminines et voix masculines y est particulièrement fort, d'une part parce qu'il s'inscrit dans une querelle héritée du XV^e^ siècle, d'autre part parce qu'il pose la question du silence du désir et du plaisir féminins dans la poésie amoureuse. Si l'honneur reste au cœur de cette éthique amoureuse, il apparaît toutefois moins présent dans les discours portés par les voix masculines, en particulier dans la lyrique érotique qui, par la réciprocité de la volupté, cherche à élaborer une poétique de suspension du temps et du jugement. Les voix d'autrices ne se risquent cependant pas à ce jeu et les seules qui le feront, Louise Labé et Pernette du Guillet, introduiront une dimension existentielle essentielle pour garantir l'honnêteté de leur discours mais également sa portée philosophique.

Cette réflexion existentielle s'élabore toutefois, comme nous l'avons montré dans le cadre de l'espace social, par le biais du plaisir de la conversation qui, par la dynamique d'échanges qu'il induit, permet d'accéder au savoir, à la création et à la connaissance de soi. Dans le contexte des plaisirs de cour, ce plaisir de la parole apparaît libéré de l'idéologie misogyne : il n'a pas à s'y opposer et la récuser – comme c'est le cas pour les plaisirs de cour mettant en scène le corps –, mais il peut, au contraire, en faire un objet de débat plus souple, dans lequel la polyphonie des voix tend à moduler les postures et à proposer une variété d'interprétations qui invitent à la réflexion et fait du plaisir non pas un objet d'ambiguïté morale, mais un principe dynamique et fécond.

En ce sens, la restriction du seigneur Ottavio des divertissements féminins à des plaisirs légers et vaniteux, les excluant ainsi des réflexions sur la bonté et la vertu propres au courtisan dans le livre IV, est à revoir, dans la mesure où c'est aussi à une connaissance de soi que doivent mener les qualités du Courtisan idéal. En effet, la distinction entre vrais et faux plaisirs, Ferme Amour et Fol Amour, les considérations sur l'amitié parfaite ne cessent

d’agiter les discours des voix féminines comme en témoignent à titre exemplaire *L’Heptaméron*. Si les plaisirs féminins ont une visée, celle de la connaissance ou de l’accomplissement de soi, leur statut et leur conception doivent être infléchis, pour passer ainsi *des* plaisirs *au* plaisir et du plaisir au bonheur.

TROISIÈME PARTIE

PLAISIR FÉMININ ET ESPACE DE SOI

INTRODUCTION

Ce que nous entendons par *espace de soi* recouvre ce que Philaste formulait dans les *Discours des champs faëz*, à savoir, pour les femmes, « la congnoissance de leur seigneur et facteur, et bien souvent d'ellesmesmes[1137]. » En ce sens, nous nous appuyons sur ce que Michel Foucault a défini comme relevant du soi dans *Histoire de la sexualité* : *rapport à soi*, *culture de soi*, *souci de soi*, *conversion à soi*, *expérience de soi*, autant d'expressions qui permettent de rendre compte d'une finalité de l'usage des plaisirs comme « pratiques de soi[1138] » : « Et l'expérience de soi qui se forme dans cette possession n'est pas simplement celle d'une force maîtrisée, ou d'une souveraineté exercée sur une puissance prête à se révolter ; c'est celle d'un plaisir qu'on prend à soi-même. Celui qui est parvenu à avoir finalement accès à lui-même est, pour soi, un objet de plaisir[1139]. » Pour définir cette réflexivité du plaisir, Michel Foucault s'appuie sur la définition de la joie que Sénèque donne notamment dans ses *Lettres à Lucilius* et qui repose sur une distinction entre *voluptas* et *gaudium* :

> Mon bien-aimé Lucilius, je t'en conjure, prends le parti qui peut seul garantir le bonheur. Disperse, foule aux pieds les splendeurs du dehors, les promesses de celui-ci, les profits à tirer de celui-là ; tourne ton regard vers le bien véritable ; sois heureux de ton propre fonds. Mais ce fonds, quel est-il ? Toi-même, et la meilleure partie de toi. Ce pauvre corps aussi a beau être notre collaborateur indispensable : tiens-le pour un objet plus nécessaire que de conséquence. Il procure les vains plaisirs, courts, suivis de mécontentement et destinés, si une grande modération ne les tempère, à passer dans l'état opposé.[1140]

Seul le plaisir relevant du *gaudium*, qui « naît de nous-même et en nous-même », permet l'accomplissement et la connaissance de soi et un plaisir durable.

Si cette définition de l'espace de soi en lien avec le plaisir est stimulante et permet de réexaminer les perspectives philosophiques, ou en tout cas existentielles, que nous avions écartées comme point de départ à notre réflexion, il ne faut pas perdre de vue le pouvoir que

---

1137 *Champs faëz*, p. 119.

1138 *Histoire de la sexualité III*, éd. cit., p. 89.

1139 *Ibid*., p. 91.

1140 *Lettres à Lucilius,* Tome I (Livres I-IV), trad. Henri Noblot, éd. François Préchac, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 99 : « *Fac, oro te, Lucili carissime, quod unum potest praestare felicem : dissice et conculca ista, quae extrinsecus splendent, quae tibi promittuntur ab alio uel ex alio : ad uerum bonum specta et de tuo gaude. Quid est autem hoc « de tuo » ? te ipso et tui optima parte. Corpusculum quoque, etiam si nihil fieri sine illo potest, magis necessariam rem crede quam magnam : uanas suggerit uoluptates, breues, paenitendas, ac nisi magna moderatione temperentur, in contrarium abituras.* »

représente l'idéologie misogyne et qui vient, dans le cas de l'accomplissement féminin, fausser les pistes d'analyse que propose Michel Foucault. En effet, les discours sur la femme et sur ce qui constitue son bien sont majoritairement composés de discours masculins, qui apparaissent extérieurs à elle-même, ce que nous avons montré dans les deux parties précédentes grâce aux divers débats, querelles et polémiques qui agitent la représentation des sexes à la Renaissance. Dès lors, ce qui est défini comme bien et donc *gaudium* par des voix masculines ne représente pas nécessairement un bien pour les voix féminines. En ce sens, nous avons choisi d'étudier d'abord les plaisirs pouvant être considérés comme favorables à la connaissance de soi pour les femmes mais relevant d'un regard extérieur. Nous les nommerons *voluptas* selon la définition de Sénèque, car nous souhaitons adopter le point de vue des voix féminines émergentes, celles qui tentent de mettre à distance le discours idéologique masculin. Nous montrerons que ces plaisirs sont présentés de façon ambivalentes par les voix masculines qui, tout en les constituant comme les seuls plaisirs pouvant permettre aux femmes de trouver leur identité et leur justification en tant qu'individus, les présentent souvent comme des voluptés, des sublimations d'un plaisir sensuel qui faussent, dès lors, la distinction opérée par Sénèque. Au contraire, nous nommerons *gaudium* le plaisir formulé par les voix féminines comme permettant l'accomplissement de soi. Paradoxalement, nous verrons que ce *gaudium* n'est pas exempt de volupté, mais une volupté sublimée soit par la dimension spirituelle soit par l'écriture. Nous posons ainsi comme appartenant à la *voluptas*, le plaisir de la maternité et le plaisir voluptueux de la lecture et comme relevant du *gaudium* le plaisir de l'étude, le plaisir mystique et le plaisir de la « saillie », c'est-à-dire un plaisir mêlant amour, volupté et écriture.

Le jeu des voix masculines et des voix féminines est plus tranché que dans l'espace conjugal ou l'espace social : il ne s'agit plus tant d'un dialogue que de conceptions différentes du bonheur féminin qui se répondent. Nous verrons en effet que cette distinction entre *voluptas* et *gaudium* permet de saisir un passage du plaisir comme émotion agréable au plaisir comme accomplissement heureux de soi. C'est dans la réappropriation des topiques philosophiques que les voix féminines parviennent à s'affirmer et à se dégager des discours

masculins, en s'inscrivant dans une perspective plus large en unissant les problématiques féminines à des problématiques humanistes.

CHAPITRE 5
LA *VOLUPTAS* : PLAISIRS DE L'ACCOMPLISSEMENT HORS DE SOI

La distinction de genre et la différence entre voix féminines et voix masculines est, dans le contexte de la *voluptas*, un moyen d'analyser l'accomplissement féminin hors de soi et de voir s'il peut s'affranchir des catégories de l'honnête et de la morale sociale utilisées jusqu'ici pour étudier le plaisir féminin. Deux interprétations de ce plaisir hors de soi peuvent trouver leur place ici. Il peut s'agir d'un plaisir ambivalent soit par la mise en cause de son honnêteté soit par sa réalisation contradictoire (le résultat est la douleur et non le plaisir alors que c'est celui-ci qui était attendu). Il peut également s'agir d'un plaisir qui n'est pas formulé par une voix féminine ou qui l'est de manière problématique, à partir d'un impératif social ou moral donné. Sont alors considérés comme relevant de la *voluptas*, les plaisirs qui sont exogènes aux femmes et qui sont soit formulés par des voix masculines soit dictés par une morale sociale que la voix féminine tente de s'approprier avec difficulté. Ils recouvrent deux réalisations dans les textes : le plaisir de la maternité et le plaisir féminin de la lecture comme volupté.

I. Plaisirs de la maternité : injonctions, ambiguïtés, silences

En 1980, deux études diachroniques sur la maternité ont été publiées : celle d'Yvonne Knibiehler et Catherine Marand-Fouquet, l'*Histoire des mères du Moyen Âge à nos jours*[1141], et celle d'Élisabeth Badinter plus spécifiquement consacrée à l'amour maternel[1142]. Dans les deux cas, la période de la Renaissance, très rapidement évoquée cependant chez Élisabeth Badinter qui débute son étude au XVII^e^ siècle, est étudiée dans des chapitres dont les titres soulignent le caractère problématique de l'affection maternelle à cette époque[1143] : « Le Temps du silence » dans l'*Histoire des mères* et « L'amour absent » chez Élisabeth Badinter. Comme celle-ci le rappelle dans la préface à la nouvelle édition de 1981, l'amour maternel n'est pas une invention tardive, mais les historiens situent généralement son exaltation au milieu du XVIII^e^ siècle : le XVI^e^ siècle n'est donc pas une période de promotion de l'amour maternel ni même, plus largement et comme c'est le cas également au Moyen Âge, de la tendresse parentale. Que la maternité soit présentée comme l'accomplissement de la femme est une chose, que la mère doive aimer ses enfants en est une autre. Par ailleurs, l'affection, l'amour, la tendresse dans leurs réalisations en rires, indulgences et caresses ne coïncident pas tout à fait avec le plaisir qu'une femme peut prendre au fait d'être mère. Curieusement, si l'amour maternel – l'expression n'apparaît pas avant le XVIII^e^ siècle[1144] – est peu représenté dans les traités médicaux ou d'instruction comme dans la littérature, ce qui s'en approcherait le plus est formulé par la notion de plaisir. Comme le souligne cependant Élisabeth Badinter, « la tendresse est moralement coupable à un double titre : elle gâche l'enfant et le rend vicieux, ou plutôt accuse son vice naturel au lieu de l'en défaire. D'autre part, elle est le signe d'une faiblesse coupable de la part de la mère qui, par égoïsme, préfère son plaisir personnel au bien de l'enfant[1145]. » Le plaisir maternel s'inscrit donc avant tout dans un égoïsme, une relation qui n'est pas de l'autre à soi mais de soi à soi. Le seul cas où ce plaisir

[1141] *Histoire des mères du Moyen Âge à nos jours,* Paris, Montalba, 1981.
[1142] *L'Amour en plus : histoire de l'amour maternel, XVII^e^-XX^e^ siècle*, Paris, France, Flammarion, 1981.
[1143] C'est également le cas dans *Un corps, un destin* d'Évelyne Berriot-Salvadore dont un des chapitres s'intitule « La joie d'être mère ? » (éd. cit., p. 140-148). La forme interrogative du titre souligne le caractère problématique d'un tel énoncé à la Renaissance.
[1144] *Ibid*., p. 149-150.
[1145] *Ibid.,* p. 59.

n'est pas individuel est l'allaitement, même si cela doit être pris avec prudence : la remarque d'Élisabeth Badinter vise justement un propos de Juan Luis Vivès sur le caractère voluptueux de l'allaitement. L'ambivalence morale propre au plaisir se retrouve ainsi jusque dans le plaisir maternel et c'est même ce qui le fonde dans ses représentations littéraires et discursives à la Renaissance.

A. De la femme entière à la mère entière : les voix masculines du plaisir maternel comme garant de l'accomplissement de soi

a. Douleur et plaisir : paradoxes originels de l'enfantement et de la maternité

Dans une perspective théologique, la maternité naît non pas dans le plaisir mais dans la douleur, puisqu'à la découverte de la faute d'Adam et Ève succède le châtiment divin qui condamne la femme à « enfant[er] en travail les enfans[1146] ». Si cette douleur théologique a des prolongements dans la douleur physiologique de la grossesse et de l'accouchement, ou plutôt si elle en est le reflet, il n'en demeure pas moins que cette douleur de l'enfantement apparaît comme une fatalité, de la même façon qu'être mère est une vocation naturelle pour la femme[1147]. En raison de cette double injonction, la place pour le plaisir d'être mère est ténue, mais le fait même que la femme soit considérée par les moralistes et les médecins comme faite pour être mère induit une joie intrinsèque à cette vocation, joie du respect de l'impératif divin à perpétuer l'espèce. Juan Luis Vivès dans *L'Institution de la femme chrestienne* se fait l'écho de ce paradoxe qui se retrouve ensuite dans notre corpus chez Paré, Liébault et Joubert. Il est ainsi tout à fait significatif que les premières allusions à la maternité dans le livre sur « la femme mariée » se fassent dans le chapitre consacré aux ornements : « L'honneste dame prend vrays aornements de pudicité, en nourrissant ses enfans, et faisant son devoir, tant au faict domesticque, que en la gloire du mary[1148]. » Si le plaisir n'est pas explicite ici, nous avons cependant vu précédemment comment le goût de la

[1146] Genèse 3, 16, *La Bible qui est toute la saincte Escriture contenant le vieil et le nouveau Testament, autrement, la vieille et la nouvelle alliance*, éd. et trad. Jean Calvin et Nicolas Des Gallars, Genève, Henri Estienne, 1565, f. 4v°. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Bible Calvin*.

[1147] La maternité est également, dans la tradition théologique, un moyen pour la femme de se racheter du péché originel. Cf. 1 Timothée 2, 12-15, *Bible de Jérusalem*, p. 2410 : « Je ne permets pas à la femme d'enseigner ni de faire la loi à l'homme. Qu'elle garde le silence. C'est Adam en effet qui fut formé le premier, Ève ensuite. Et ce n'est pas Adam qui se laissa séduire, mais la femme qui, séduite, se rendit coupable de transgression. Néanmoins, elle sera sauvée en devenant mère, à condition de persévérer avec modestie dans la foi, la charité et la sainteté. »

[1148] *Livre de l'institution*, p. 208.

parure était assimilé à une volupté[1149] : de fait, ce plaisir artificiel et déshonnête est renversé métaphoriquement par Vivès en plaisir honnête et naturel. Les enfants, symboles de vertu, véritable gloire de la mère et de l'épouse, procurent à la femme honnête la même joie que donnent les bijoux et les vêtements à la femme voluptueuse. Être mère n'apparaît cependant pas chez Vivès comme un plaisir particulier et valant pour lui seul ; c'est un devoir qui incombe à toute femme mariée. Sur la seule considération d'avoir des enfants, Vivès se montre en effet plus négatif dans le chapitre X, à propos de « la cure et soing que [l'épouse] doit avoir envers les enfants » :

> Au commencement si la nouvelle maryee ne devient enceinte, non seulement le doit porter moderement, mais s'en doit resjouyr, car elle est quicte de l'incredible douleur que l'on a a l'enfantement. Innumerables langueurs adviennent aux pregnantes, perilz et dangiers a le porter, rendre nourrir et entretenir avec grandes sollicitudes et doubtes qu'il ne soit pervers, face ou reçoive aucun mal. Je ne puis entendre la raison de ce desir a porter enfans. Veulx tu estre mere pour remplir le monde, comme si sans toy il deust finir ? C'est comme adjouster deux ou trois espiz aux champs des moissons. Ne soys curieuse de remplir la maison de Dieu : il y mettra bien ordre sans toy, deust il exciter enfans de pierres. Saches que la malediction ancienne de la sterilité est passée. Maintenant tu as autre loy, en laquelle virginité est preferee a mariage. Pour ce l'Evangile beatifie la sterilité et les mammelles qui n'ont alaicté : considere se tu es une d'icelles. En Flandres une femme approchante cinquante ans vefve se remarya, voulant essayer si c'estoit par elle ou son feu mary qu'elle n'avoit eu aucuns enfans. Au bout de l'an, elle enfanta en extreme douleur, et le lendemain fut enterree avec son filz. Tu desire veoir tes enfans : seront ilz autres que ceux que tu congnois, par quoy tu doive avoir telz appetits immoderez, quant tu peulx choisir enfans pour adopter et aymer comme tiens ? Si on voyoit en figure ou paincture les calamitez et grevances que les enfans engendrent a leurs meres, l'on auroit en crainte de porter comme serpens venimeux. Quelle resjouyssance trouvez vous aux enfans ? S'ilz sont jeunes, peine immortelle ; s'ilz sont adolescens, crainte et soucy a quoy ils se inclineront ; s'ilz sont maulvais, regret eternel ; s'ilz sont bons, perpetuelle solicitude qu'ilz ne se changent, qu'ilz s'absentent, qu'ilz ne meurent, ou qu'il ne leur vienne inconvenient.[1150]

Le début du chapitre vient s'opposer aux propos tenus dans le chapitre VII. Réactivant une conception cléricale du mariage comme lieu de la volupté effrénée, Vivès prend à contre-pied le plaisir de la maternité : selon lui, la véritable joie pour une femme est de ne pas avoir d'enfants. Le vocabulaire du plaisir témoigne d'une ambivalence qui tient à la situation d'énonciation spécifique du passage : Vivès en effet s'adresse directement aux femmes et fait du plaisir à enfanter leur propre argument *in absentia* puisque leurs voix ne se font entendre

[1149] Cf. *supra*, chapitre 4, p. 338 *et sq*. Les femmes qui sont enclines à la coquetterie sont par ailleurs nommées « voluptueuses » dans le chapitre VII « Des aornemens » du *Livre de l'institution de la femme chrétienne* (*Ibid.*, p. 210).

[1150] *Ibid*., p. 234-235.

que dans la réfutation qu'en fait la voix masculine. Chez l'humaniste espagnol, la douleur de la maternité est du côté de la voix masculine, le plaisir dans la voix féminine.

Le rapport entre plaisir et douleur est plus complexe chez Paré, Liébault et Joubert, dans la mesure où ils n'ont pas recours au même cadre discursif – la morale socio-religieuse faisant place à la science médicale – et où ils portent une attention particulière au corps de la femme. Liébault évoque la maternité dès l'épître « Au Lecteur » du *Thresor des remedes secrets pour les maladies des femmes* dans le cadre de considérations sur la difficile condition humaine :

> Or ceste miserable condition subjette à tant de maladies, est plus à déplorer au corps de la femme, qu'en celuy de l'homme : Car, outre les myriades plus que myriades d'icelles, qui toutes pareilles et semblables en nombre et espece, mais plus griefves en affliction tormentent le corps de la femme comme celuy de l'homme : encore en y a il une infinité d'autres, qui de surcroist luy apportent tant de fatigue, que pour le bonheur de la femme seroit de souhaitter ne point naistre, ou soudain apres sa naissance, mourir. Aussi certainement la vie de la femme ne seroit une vie, mais plustot une langueur miserable en la vie si n'estoit sa fœcundité, qui la fait vivre tant de corps que d'esprit en sa posterité. C'est pourquoy les Hebrieux ont interpreté le nom de la premiere femme (Eve) vie, non pas, comme je pense qu'elle deust vivre, ou ait vescu plus heureusement que celles qui luy ont succedé : mais parce que sa fœcundité la faict vivre et a rendu le nom de son mary Adam et le sien immortel en sa posterité.[1151]

Dans le destin particulièrement sombre qui attend la femme, donner la vie est une renaissance pour celle qui devrait se destiner à la mort. En ce sens, enfanter est un plaisir qui permet de contrer la douleur de l'existence, et plus particulièrement les affections qui menacent la femme, mais qui, au-delà de cet aspect curatif, donne un véritable sens à sa vie, car il est accomplissement de soi. L'imperfection féminine se résout ainsi dans la maternité : si le bonheur pour la femme, hypothétique, comme l'exprime le conditionnel, est la mort, le bonheur véritable est d'enfanter. Liébault adopte la perspective inverse à celle de Vivès. Celui-ci reconnaissait en effet le plaisir que pouvait trouver une femme dans la maternité en revenant sur un de ses premiers arguments : « Bien je concede que comme naturellement chascun animal appete conserver son espece par engendre son semblable, ainsi la femme appete d'estre mere, sans lequel desir ou plaisir peu de femmes en feroient les œuvres[1152]. » Le plaisir d'avoir des enfants est à la fois un motif et une finalité, mais là encore, il s'agit d'une parole féminine indirecte. Il entend cet argument féminin, mais ne le partage qu'à

[1151] *Thresor*, f. 2v°
[1152] *Livre de l'institution*, p. 235-236.

demi. Chez Liébault, il ne s'agit pas de faire entendre dans son discours la voix féminine, mais, au contraire, d'affirmer sa propre voix. C'est en ce sens que le plaisir qu'il évoque est *voluptas* : relevant plus d'un impératif social que d'un désir personnel, il est exogène à la femme et l'accomplissement qu'il lui permet est soumis à un discours masculin.

Cette tension entre plaisir et douleur dans la maternité comme fondement même du fonctionnement féminin se retrouve chez Joubert mais dans un cadre très précis, celui du renouveau du désir après l'accouchement. Dans le chapitre « Contre ceux qui ne cessent d'embrasser, pour avoir des enfans ; et les autres qui le font peu souvent, afin d'en avoir moins », il évoque la rapidité avec laquelle certaines femmes tombent de nouveau enceinte :

> Ainsi voit on plusieurs femmes se relever de gessine, qu'elles ne soyent r'engroissees : d'autant que le mary a fait provision de matiere, durant trois semaines ou un mois : et la femme a la matrice bien repurgee : aussi qu'elle ayant esté mieux nourrie que de son ordinaire (sur tout s'elle a fait un fils, qui cause volontiers plus de joye, que une fille) elle a de son costé accumulé beaucoup de sa semence : qui la chatouille, et fait estre plus friande du masle, que n'avoit esté de long temps. Car durant la groisse, que sa matrice est pleine, elle a moins de plaisir à la copulation. Mais à la fin de la gessine, la matrice tourne crier à la faim, et à l'appétit plus grand, que auparavant. Voila pourquoy la femme oublie facilement, esmuë de ceste friandise, les vœux et protestations, qu'elle a fait lors de l'enfantement, pressee des douleurs : quand il faut rendre gorge du plaisir receu au paravant. Adonc elle voudroit ne plus faire d'enfans, desire estre desormais sterile : et (si se pouvoir faire sans autre mal) n'avoir plus les parties de copulation. Mais quand dela à quelques jours, et ces douleurs, et les tranchees de ventre, et le mal des tetins est bien passé, le tout s'oublie, et la matrice commence à fretiller, entalantee du jeu d'amour : voire en est plus affamee que jamais, pour la friandise goustee au paravant. Et plus encor, si l'acccouchee a esté bien accomodee et servie d'estuve, de bain, et autres gentillesses pour r'affermir le ventre, resserrer les conduits, et reparer tout, de sorte qu'il semble qu'on n'y ait pas touché. Adonc vrayement la femme est bien disposee à concevoir.[1153]

Contrairement à ce que l'exorde du chapitre laissait croire, cette évocation de « ceux qui ne cessent de s'embrasser » ne se fait pas ici sur le mode de l'invective, mais sur celui de l'explication, comme le souligne le présentatif causal « Voila pourquoy ». Joubert justifie en effet le retour de l'appétit sexuel de la femme, en dépit des souffrances de l'enfantement, par l'idée de cycle naturel. Comme chez Vivès, mais dans une perspective médicale et non moralisante, le paradoxe entre douleur et plaisir est justifié par une opposition : cette fois-ci, la voix de la femme, qui apparaît dans le texte de manière indirecte, est du côté de la douleur. Les propos que rapporte Joubert servent à souligner le paradoxe : l'énumération des différents maux résultant de la grossesse et de l'accouchement, le désir hyperbolique de la

[1153] *Erreurs 1587*, II, 6, p. 74-75.

femme préférant être stérile servent à souligner le contraste avec le désir sexuel évoqué auparavant. La volonté de la femme est cependant soumise à la volonté de la nature : le désir et la volupté ne sont en effet pas présentés comme relevant de la lascivité féminine, mais d'un cycle physiologique, d'une machine prête à recommencer l'œuvre procréatrice pour laquelle elle a été créée. En ce sens, la femme n'est pas sujet du plaisir mais objet passif, soumis à la mécanique physiologique de son corps, telle que nous l'avons étudiée dans notre premier chapitre : c'est la semence accumulée et la matrice qui font naître ici le désir. Plus encore, c'est le souvenir de la volupté passée, une fois le corps remis en marche, qui appelle la volupté à venir. Cette puissance de la nature soumet ainsi la femme à un rôle qui la dépasse et pour lequel elle est destinée. Ce plaisir incontrôlable est *voluptas*, car l'accomplissement de soi n'est pas choisi mais subi, malgré soi.

b. « Exhortation à toutes mères de nourrir leurs enfants » : le modèle de la « bonne mère », entre élaboration de l'affection maternelle et rhétorique de la culpabilité

Dans ces discours masculins, le plaisir maternel n'apparaît donc pas comme une finalité, mais comme un motif : c'est ce qui permet aux femmes de donner un sens à leur vie en échappant à l'imperfection, et ainsi de réaliser ce pourquoi la nature les a faites. Le seul plaisir maternel, qui apparaît de façon récurrente chez les moralistes et les médecins et qui donne lieu à des discours développés, est le plaisir de l'allaitement. Depuis l'Antiquité, les mères sont incitées à nourrir elles-mêmes leurs enfants : Plutarque[1154], Galien[1155], Soranos d'Éphèse[1156], pour ne citer qu'eux, insistent sur cette nécessité[1157], et les médecins et

[1154] Les *Œuvres morales* de Plutarque ayant été publiées plusieurs fois dans une traduction française d'Amyot à partir de 1572 – c'est-à-dire quelques années avant la parution des traités de Paré, Joubert et Liébault – nous donnerons les références de l'une de ces éditions : *Les Œuvres morales et meslees de Plutarque*, trad. Jacques Amyot, Paris, Michel de Vascosan, 1575 (simplifié en *Œuvres morales*). La question de l'allaitement est ainsi abordée au premier tome, dans les chapitres 1 « Comment il fault nourrir les Enfans », f. 2 r°v° et 15 « De l'amour et charité naturelle des peres et meres envers les Enfans », f. 102 r°v°

[1155] Galien, *De sanitate tuenda*, I, 7-10.

[1156] Soranos d'Éphèse, *Maladies des femmes*, II, 15.

[1157] Sur l'histoire de l'allaitement et son rôle à la Renaissance, cf. notamment Évelyne Berriot-Salvadore, *Les Femmes*..., éd. cit., p. 82-87 ; Évelyne Berriot-Salvadore, *Un corps, un destin*, éd. cit., p. 187-196 ; Yvonne Knibiehler, « L'allaitement et la société », *Recherches féministes*, XVI, 2, 2003, p. 11-33 ; Yvonne Knibiehler et Catherine Marand-Fouquet, *L'Histoire des mères,* éd. cit., p. 86-97.

moralistes[1158] de la Renaissance reprennent ces incitations en les étoffant et en soulignant les bienfaits, à la fois physiologiques et pédagogiques, du lait maternel, comme l'a analysé Évelyne Berriot-Salvadore : « Les nombreux plaidoyers en faveur de l'allaitement maternel répondent tout autant à un souci nataliste qu'à des préoccupations purement pédagogiques : il s'agit de préserver le corps débile de l'enfant en respectant l'hygiène naturelle et de veiller à l'hérédité spirituelle qui se transmet avec le lait[1159]. » Les chapitres des *Œuvres morales* de Plutarque sont parmi les textes les plus importants de l'Antiquité à propos de l'allaitement, dans la mesure où ils accordent une attention considérable au lien affectif entre la mère et l'enfant, en tentant notamment de rendre compte de ce lien par le langage :

> Si ne se fait pas une soudaine effluxion du laict, ne n'y a pas des tuyaux qui le versent et respandent tout à coup, mais le tetin s'abboutissant en une chair pleine de petits canaux, et qui le coule et passe tout doulcement par plusieurs petits pertuis, il exhibe un petit bout for aisé à la bouche du petit poupin, qu'il prent fort grand plaisir à toucher et envelopper de ses lévres. Mais pour neant et sans aucun fruict auroit la nature usé de si grande provoyance, si grand ordre et telle diligence à preparer ces utils pour engendre, nourrir et elever l'homme, si quant-et-quant elle n'eust imprimé és cœurs des meres une charité, amour et dilection soigneuse envers les fruicts qu'elles ont mis sur terre […].[1160]

La traduction française d'Amyot rend compte de ce souci définitoire : *charité*, *amour*, *dilection* permettent, dans leur énumération, de saisir un lien affectif qui tient tout autant de la bienveillance que du plaisir comme sensation. Plus encore, avec l'évocation de l'enfant collant sa bouche au sein de sa mère, Plutarque propose l'une des premières scènes du plaisir de l'allaitement et joue ainsi sur le *pathos* d'une relation à laquelle il incite les femmes. Ce type de discours n'a cependant pas eu une postérité égale. Sous l'influence, peut-être, des clercs médiévaux, pour lesquels le mariage est source de péché, l'allaitement, et plus largement la maternité, ne sont pas toujours propices à des scènes de ce type : Juan Luis Vivès en est un bon exemple comme nous l'avons vu plus haut. Sans forcément proposer des discours repoussoirs de l'allaitement et de la maternité, les discours de moralistes sont particulièrement virulents pour inciter les femmes à allaiter et s'éloignent des images plaisantes de Plutarque. Apparaît ainsi, dans les textes, une forme de culpabilisation des mères qui renvoie cependant directement à l'idée d'imperfection préexistante dans toute

[1158] En 1584, Scévole de Sainte-Marthe fait ainsi paraître en latin un long poème, le *Paedotrophiae*, sur l'allaitement et les soins de puériculture. Il est traduit en français en 1698 par son petit-fils, Abel de Sainte-Marthe, sous le titre *La manière de nourrir les enfants à la mamelle*.

[1159] *Les Femmes...,* éd. cit., p. 83.

[1160] « De l'amour et charité naturelle des peres et meres envers les Enfans », *Œuvres morales*, f. 102 r°.

femme, et que Liébault rappelle en tête de son traité. Une mère n'est pas parfaite si elle n'allaite pas son enfant : on ne naît donc pas mère, on le devient en deux temps, celui de la grossesse puis celui de l'allaitement. Joubert reprend cet anathème par le biais d'Aulu-Gelle, dont il cite le livre XII des *Nuits attiques* et les propos du philosophe Favorinus[1161] que l'auteur latin rapporte :

> Adonc Phavorin luy dict : je vous prie, Dame, permettez qu'elle soit toute et entiere mere de son fils. Et quelle sorte de mere contre nature, imparfaite et à demy, est ceste cy, d'avoir fait un enfant et soudain le rejetter ou eslogner de soy. D'avoir nourry dans son ventre de son sang, je ne sçay quoy, qu'elle ne voyoit pas : et maintenant ne nourrir de son laict ce qu'elle voit ja vivant, ja un homme, ja requerant le devoir de sa mere ?[1162]

Les paroles de Favorinus servent à introduire le chapitre de Joubert intitulé « Exhortation à toutes meres de nourrir leurs enfans », qui est le premier chapitre du cinquième livre des *Erreurs*. Consacré au « lait et à la nourriture des enfans », ce livre s'ouvre donc sur une double exhortation, celle de Joubert et celle de Favorinus. L'enchâssement de ces deux textes, explicitement voulu par Joubert qui présente les propos de Favorinus comme un « preambule[1163] » à son propre discours, crée un effet didactique particulier et donne à l'allaitement maternel une place prépondérante dans l'éducation des enfants. Les propos de Favorinus sont cependant particulièrement violents : la dénaturation de la mère n'allaitant pas son enfant, mais également, un peu plus loin, la comparaison entre la mise en nourrice et l'avortement tendent à créer, *a contrario*, un modèle de la bonne mère qui doit éveiller un sentiment de culpabilité chez les femmes. Le contre-modèle de la mère imparfaite est systématiquement repris dans notre corpus, puisque Paré comme Liébault utilisent l'argument de la dénaturation. Chez Liébault, il ouvre le chapitre 52 dédié au « traictement de l'enfant nouveau né » :

> Si l'accouchee veut estre toute et entiere mere de son enfant, ne doit soudain rejetter ou esloigner de soy, celuy qu'elle n'a veu et a nourry dans son ventre de son sang, maintenant le

[1161] Favorinus d'Arles, originaire de cette ville provençale, est un philosophe du I^er^ siècle qui enseigna la rhétorique à Rome et à Athènes et eut pour élève Aulu-Gelle. Ce dernier rapporte un certain nombre de ses propos et réflexions dans les *Nuits attiques*.

[1162] *Erreurs 1587*, V, 1, p. 177. La traduction que donne Joubert respecte de très près le texte latin : « *Oro te, inquit, mulier, sine eam totam integram esse matrem fili sui : quod est enim hoc contra naturam imperfectum atque dimidiatum matris genus, peperisse, ac statim ab sese abjecisse ? aluisse in utero sanguine suo nescio quid, quod non videret : non alere nunc suo lacte quod videat, jam viventem, jam hominem, jam matris officia implorantem ?* » Aulu-Gelle, *Les Nuits Attiques*, livre XII, trad. et éd. René Marache, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 31.

[1163] *Erreurs 1587*, V, 1, p. 176.

> voit, ja vivant, ja homme, ja requerant le devoir de sa mere : mais le doit retenir en sa maison et le nourrir de ses propres mammelles qu'elle a receu de nature pour ceste effect, j'entens si sa qualité les forces et disposition de son corps le permettent.[1164]

Si Liébault emprunte manifestement une partie de ses propos à Favorinus, sa position est plus conciliante que celui-ci, puisqu'il reconnaît que la faiblesse physique et les douleurs de l'accouchée peuvent être une contrainte pour l'allaitement, ce que ne faisait pas Favorinus, lequel remettait précisément en cause la mère avançant ces arguments. L'image de la mère imparfaite semble ici n'être qu'une convention : Liébault ne s'attarde ni sur le plaisir que peut y trouver le petit enfant ni sur celui de la mère. À aucun moment, il n'envisage la question du lien affectif, et, très vite, il passe aux conseils sur le choix de la nourrice.

Le discours de Paré est encore différent :

> Marc Aurele, empereur romain, dit que les femmes doivent nourrir et allaicter leurs enfans, à fin qu'elles soyent meres entieres et non imparfaites : car la femme est moitié mere pour l'enfanter, et moitié pour la nourriture de son fruit, de maniere que la femme se peut appeler mere entiere, lors qu'elle a enfanté et nourri son enfant du laict de se propres mammelles. Car les nourrices n'aiment les enfans d'autruy que d'une amour supposée, et pour un loyer mercenaire : mais les meres les nourrissent par une amitié et grande affection naturelle. Parquoy elles nourrirront leurs enfans elles-mesmes s'elles peuvent, et que leurs maris le veulent souffrir.[1165]

Contrairement à ce qu'il affirme, Paré ne s'appuie pas ici sur Marc Aurèle, mais sur le chapitre 18 du deuxième livre de *L'Horloge des Princes* d'Antoine de Guevara, publié en espagnol en 1529 à Vallodolid puis traduit en français par Nicolas Herberay Des Essars et publié en 1555 à Paris. La confusion de Paré vient de la nature-même de cet ouvrage à la fois composé de traductions d'épîtres, de pensées de Marc Aurèle et de chapitres écrits par l'auteur lui-même. Les chapitres consacrés à l'allaitement par les mères[1166], et plus précisément à l'exhortation des femmes à allaiter, font partie de ceux-ci et ne sont donc pas des traductions ou des adaptations de Marc Aurèle, chez lequel, par ailleurs, n'apparaît aucune réflexion sur l'allaitement, que ce soit dans ses *Pensées* ou dans ses lettres à son

---

[1164] *Thresor*, III, 51, p. 912.

[1165] Chapitre 20, « De l'élection d'une bonne nourrice », *Livre de la generation,* p. 684.

[1166] Il s'agit des chapitres 18 et 19 du Livre II, respectivement intitulés « Que les princesses et grandes dames ne doyvent avoir honte de nourrir de leurs propres mammelles les enfans que Dieu leur a donnez » et « Comme l'auteur persuade encores les femmes, qu'elles nourrissent et allectent leurs enfans elles-mesmes », *L'Horloge des Princes*, traduit par Nicolas Herberay Des Essars, Paris, Guillaume Le Noir, 1555, f. 122r° et f. 124r° (nous simplifions désormais cette référence sous la forme *Horloge des princes*). Les quatre chapitres suivants portent également sur l'allaitement, mais par les nourrices.

maître Fronton. Paré reprend mot pour mot la traduction de Des Essars[1167] et y ajoute la question du lien affectif en opposant l'amour des nourrices à celui des mères, le premier étant présenté comme artificiel et vénal, le second comme naturel et instinctif. Ce qui est visé précisément ici, ce n'est pas le plaisir qu'une mère peut prendre à s'occuper elle-même de son enfant, mais celui qu'elle lui donne et l'affection qu'elle lui transmet. Paré ne reprend pas cependant la pensée de l'Espagnol dans son ensemble : contrairement à Guevara, pour lequel il n'existe aucun contre-argument possible, Paré reconnaît deux cas où l'enfant peut être placé en nourrice : la faiblesse de la mère, comme Liébault, et le désaccord des maris. Ce point, absent chez Guevara, n'est pas développé davantage chez Paré, mais occupe une place importante dans l'argumentation de Joubert.

L'auteur des *Erreurs* est en effet celui qui se révèle le plus impliqué dans cette question de l'allaitement maternel, celui qui propose le discours le plus personnel et le plus orienté sur le plaisir de la mère. *L'Horloge des princes* est une influence importante pour Joubert : de la même façon qu'il cite explicitement Aulu-Gelle, il dit s'appuyer sur Guevara qui lui permet d'ajouter « quelques remonstrances et beaux exemples[1168] » aux réflexions inaugurales de Favorinus. Il est toutefois intéressant de remarquer que Joubert n'accorde pas tout à fait la même place aux propos de Favorinus qu'à ceux du moraliste. Alors qu'il cite *in extenso* le chapitre d'Aulu-Gelle dans sa traduction française après en avoir informé son lecteur, Joubert propose une version adaptée de l'humaniste espagnol. La longueur des chapitres que Guevara consacre à l'allaitement justifie bien évidemment ce remaniement, mais Joubert, en n'explicitant pas, comme il l'a fait pour Aulu-Gelle, ce qui relève de *L'Horloge des Princes* et ce qui relève de sa propre pensée, exprime, de fait, une proximité plus grande entre ses propos et ceux de Guevara. En outre, tout comme les chapitres de celui-ci, le traité de Joubert apparaît innovant dans sa façon d'aborder l'allaitement maternel. Les deux chapitres de *L'Horloge des princes* ne répondent pas à une motivation médicale, descriptive ou prescriptive, mais à une motivation morale que révèle le titre du chapitre 18 : « Que les princesses et grandes dames ne doyvent avoir honte de nourrir de leurs propres mammelles les enfans que Dieu leur a donnez ». Guevara ne cherche pas à démontrer les

[1167] *Horloge des princes*, II, 18, f. 123v°-124r°.
[1168] *Erreurs 1587*, V, 1, p. 180.

bienfaits physiologiques du lait maternel ni à exposer le fonctionnement de l'allaitement : il cherche avant tout à vaincre la pudeur féminine et à élaborer, avec force exemples historiques, le lien affectif qui unit une mère et son enfant. Joubert se place dans ce même système rhétorique, et bien que reprenant le déroulé logique de l'argumentation de Guevara, il apporte une inflexion nouvelle et rejoint les médecins « bons pédagogues » évoqués par Évelyne Berriot-Salvadore :

> Mais les médecins en bons pédagogues de la famille ont conscience, quant à eux, que l'anathème n'est peut-être pas la meilleure arme d'édification. Pour mieux convaincre, leur argumentation sait aussi se faire séductrice. Le praticien, laissant là toutes les raisons médicales, morales et sociales, esquisse un portrait charmant de la petite enfance, pour montrer aux mères que le devoir peut être un véritable plaisir.[1169]

Le passage auquel Évelyne Berriot-Salvadore fait ici référence est un emprunt direct de Joubert à Guevara, qui lui sert à brosser un tableau du plaisir de l'allaitement :

> Je croy encores, que si elles sçavoyent quel plaisir il y a de nourrir ses enfans, duquel jouissent leurs nourrisses, elles se loueroyent plus tost à nourrir les enfans d'autruy, que de quitter les leurs. Et d'où procede que les nourrices communément sont tant amoureuses et passionnees des enfans qui leur sont estrangiers, sinon de l'extreme plaisir qu'elles y reçoyvent ? Lequel sans comparaison est plus grand que toutes les peines que donnent les enfans, dont il efface aisément les fascheries de la subjection, et quelque mauvais temps qu'on en a. Je vous prie que l'on estime un peu, le plaisir que l'enfant donne, quand il veut rire : comment il serre à demi ses petits yeux : et quant il veut pleurer, comment il fait la petite lippe : quand il veut parler, comment il fait des gestes et signes de ses petits doigts : comment il begaye de bonne grace, et double en quelques mots, contrefaisant le langage qu'il apprent : quand il veut cheminer, comment il chancelle de ses petits pieds. Mais y a-il passe-temps pareil à celuy que donne un enfant, qui flate et mignarde sa nourrice en tettant ? Quand d'une main il descouvre et manie l'autre tetin, de l'autre luy prend ses cheveux, ou son colet en s'y jouant : quand il rue coups de pieds à ceux qui le veulent destourner : et en un mesme instant jette de ses yeux gracieux mille petits ris et œillades à sa nourrice. Quel plaisir est-ce de le voir parfois depiteux et fasché d'un rien, fogner pour une espingle ou autre petite chose, se verser par terre, frapper et rudoyer ceux, qui les veulent ou appaiser ou prendre et emporter : comment il rejette l'or, l'argent, les bagues et joyaux qu'on luy presente pour faire l'appointement : et tout soudain on le regaigne pour une pomme, ou un fetu. Quel plaisir est d'entendre les folies des petits enfans, et voir leurs badineries : d'ouyr ce qu'ils respondent aux demandes, les questions et discours pueriles qu'ils dont, les sottises qu'ils disent, et les propos qu'on ne sçait d'où ils viennent. De force que l'on dit bien vray, que là où il y a des enfants il ne faut ne fols, ne badins. N'y a-il pas grand plaisir de les voir jouer avec les chiens, avec les chats, ou courir apres eux : petrir de la terre, et en bastir des maisons, ou des fours : contrefaire l'arquebousier, le coureur de lance, le piquier : sonner du tabourin, faire des reverences, contrefaire les sages, pleurer d'un moineau que le chat leur a prins, ou des oiseaux qui volent qu'ils ne peuvent avoir : pleurer pour une noix qu'ils ont perdue, et semblables chosettes ? N'y a-il pas plaisir et passetemps, quand ils ne veulent quitter leur mere, ou leur nourrice et ne veulent aller à autre personne, quelque presant

[1169] *Un corps, un destin,* éd. cit., p. 188.

> ou flatterie qu'on leur sçache faire, et il se faut desrober finement à eux ? Quand ils ne veulent permettre que leur nourrice caresse en leur presence un autre enfant, ou que luy donne à tetter ? Quand ils se mettent en devoir de la deffendre si quelqu'un la menace, ou fait semblant de la battre : comment il crie le premier, et se tempeste pour vindiquer l'outrage ? Ceste grand' amour, jointe à jalousie, est si plaisante et agreable, qu'elle ravit tout le cœur d'une nourrice, si elle est de bon naturel, humaine et gracieuse : tellement qu'elle n'aimera pas davantage ses propres enfans, que l'estranger qu'elle nourrit. Et que peut-il estre, quand la mere propre est sa nourrice ? Si vous prenez plaisir à ce qu'un autre aura fait, comme à un livre, une peinture, ou autre chose artificielle, combien plus à ce qui sera sorti de vostre esprit ? Sans doute l'amour et le plaisir redoublent à l'endroit des meres, qui nourrissent leurs enfans. Car au contraire, Dieu permet bien souvent, que les enfans aiment plus leurs nourrices, que leurs meres.[1170]

Cet extrait est le cœur de l'exhortation de Joubert et son agencement dans le discours est révélateur de sa différence avec le texte espagnol et de l'affirmation de la pensée singulière de l'auteur. En effet, si les images de l'enfance sont les mêmes que chez Guevara, la place occupée par le plaisir de la mère dans l'un et l'autre texte est tout à fait différente. Chez l'humaniste espagnol, ce plaisir est introduit sous forme de question rhétorique qui induit son existence : « Je demande, si les femmes ne s'esjouyssent de leurs enfans lors qu'ilz sont petis et jeune, quand esperent elles s'en resjouyr et avoir plaisir[1171] ? ». Guevara ne donne pas le plaisir comme argument en soi, mais l'inscrit dans le temps qui passe : le plaisir existe, il faut savoir le cueillir au bon moment et ce moment, dans le cas du plaisir maternel, est celui de la petite enfance, en particulier lors de l'allaitement. Le plaisir des mères, tel qu'il apparaît dans leurs voix portées par le discours indirect, est un plaisir à venir et qui repose essentiellement sur la satisfaction d'enfants devenus grands et bien éduqués. Pour Guevara, cette espérance est trop incertaine : de manière hédoniste, il propose donc de prendre le plaisir dans le moment présent, c'est-à-dire lorsque l'enfant n'est pas encore en âge de décevoir ses parents. Pour Joubert, la perspective est tout autre et repose sur une rhétorique plus fine, qui fait appel à ce qu'il perçoit de la psychologie des femmes. Contrairement à Guevara, qui répète sans cesse à quel point les mères qui n'allaitent pas sont cruelles, Joubert utilise la culpabilisation d'une autre manière, en excitant la rivalité entre les mères et les nourrices et en éveillant la jalousie des premières. Le plaisir présenté par Guevara était celui des mères et des pères, celui présenté par Joubert, à partir des mêmes exemples, est celui pris par les nourrices. En peignant ce tableau comme une révélation – le verbe *savoir*, qui ouvre l'évocation, est

[1170] *Erreurs 1587*, V, 1, p. 183-185.
[1171] *Horloge des princes*, II, 19, f. 126v°.

particulièrement significatif –, le médecin applique l'objectif premier de son traité : dévoiler la vérité, permettre aux lecteurs d'accéder à un savoir et à une connaissance qui ne soient pas entachés de fausses croyances. Joubert ne cite donc pas Guevara comme il le faisait avec Aulu-Gelle : il l'adapte, il s'en inspire, étoffe le discours de l'Espagnol pour servir les objectifs de son traité. Plus encore, il donne une vraie place au plaisir : il répète le mot *plaisir* plusieurs fois, utilise des doublets (*plaisir et passetemps*, *amour et plaisir*) et ordonne la syntaxe pour mettre en évidence ce lexique. En effet, s'il a recours à des questions rhétoriques dont l'anaphore permet de souligner la puissance du plaisir maternel tout en jouant sur le *pathos*, comme le fait Guevara, Laurent Joubert fait porter les questions et l'anaphore sur le plaisir lui-même, alors que l'humaniste espagnol choisit l'anaphore de « Quelle chose » – « *Que cosa* » dans le texte original[1172]. Le discours cherchant à éveiller la jalousie des mères se fait éloge de la petite enfance : chaque geste, chaque attitude du jeune enfant est source de divertissement et de plaisir, qu'il s'agisse d'actions plaisantes, de jeux ou de comportements moins agréables comme les pleurs et les colères. Joubert, même s'il fait de l'allaitement le moment le plus propice au plaisir, envisage la petite enfance dans son ensemble, puisqu'un enfant nourri par une nourrice est aussi un enfant élevé loin de sa mère. En redonnant une place au plaisir de la mère, Joubert donne également une place à l'enfant et à son univers fait d'imitation et d'innocence, de spontanéité et d'émerveillement. Le plaisir n'est pas uniquement celui des nourrices : il est aussi celui de Joubert, médecin et surtout père, comme il le rappelle plusieurs fois dans ce livre V. Le texte de Joubert oscille entre rhétorique culpabilisante et élaboration de l'amour maternel, sans qu'il soit nécessaire de trancher, tant cette double dimension du discours en fait sa richesse. La fin du passage débouche en effet sur l'amour de la mère pour son enfant comme sur celui de l'enfant pour sa mère. Si le second est naturel puisqu'il est voulu par Dieu, le premier doit se construire par le biais du plaisir. Cette *voluptas* ne vise donc pas seulement l'accomplissement de l'enfant grâce à la mère – ce sur quoi repose principalement l'argumentation de Guevara – ni le seul accomplissement de la mère grâce à son enfant, mais l'accomplissement de l'un par l'autre, dans une réciprocité qui les fonde l'un et l'autre et crée un lien indéfectible.

[1172] Antonio de Guevara, *Reloj de Principes*, dans *Obras Completas de Fray Antonio de Guevara*, tome II, éd. Emilio Blanco, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1994. URL : http://www.filosofia.org/cla/gue/guerp.htm [consulté le 27 juin 2013]

Posture rhétorique ou élaboration de l'amour maternel, choisir l'argument du plaisir, c'est faire appel à une attente, réelle ou supposée, des femmes. C'est en ce sens que le discours de Joubert nous paraît essentiel : non seulement il exprime un plaisir très peu présent dans la littérature, mais il le fait à partir d'un point de vue masculin et à destination des femmes[1173]. Le souci de la lectrice se manifeste non seulement dans le choix de la dédicataire de l'édition de 1578, Marguerite de Valois, mais surtout par de nombreuses adresses qui visent explicitement un lectorat féminin. Celui-ci n'est pas toujours précisément circonscrit comme l'a noté Valérie Worth-Stylianou : il relève à la fois d'un public lettré, de femmes « douées d'une curiosité intellectuelle[1174] », et d'un public plus populaire, mais « en fin de compte, au sujet de la maternité, Joubert désire se faire entendre des femmes puisque ce sont les habitudes de celles-ci qu'il cherche surtout à infléchir[1175]. » Joubert cependant construit sa lectrice idéale à l'image de la bonne mère qu'il développe dans son traité. Cette lectrice est avant tout curieuse et vertueuse, soucieuse de s'instruire pour son propre bien, de

---

[1173] Peut-être faut-il voir dans l'énigme XIII de Lasphrise, une allusion à la pensée de Joubert sur l'allaitement. Lasphrise connaissait les *Erreurs populaires*, et le glissement entre plaisir de l'allaitement et plaisir sexuel opéré par le principe de l'énigme pourrait un être un souvenir facétieux de sa lecture du traité médical :

« Quand je pense au plaisir que m'a fait mon espoux,
Je mets un bout de chair dedans sa chair fendue,
Nature m'y contrainct estant de joye esmeuë,
Je ne puis refuser un office si doux.
Quand ce que j'aime est près de mes genoux,
C'est lors que m'eschauffeant bellement je remuë,
Je l'embrasse sur jour, bien que je sois vestuë,
Et tousjours par le bout s'appaise le courroux.
Car il en sort un suc qui est plein de merveille,
Ce just fait efueiller, et fait que l'on sommeille,
Qui le baille est fort aise allegeant son defaut.
Mais quiconque reçoit l'est encore d'avantage,
Cela luy donne vie, et si porte dommage :
Car qui en prend par trop a un esprit lourdaut.

EXPLICATION
C'est une mere nourisse qui aime fort son mary, et à toute heure pense en luy, et donne à teter à son enfant qu'elle aime de douce nature, elle le tient quelquefois pres de ses genous, remuant l'enfant aupres du feu, toute jour elle le tien embrasé, et quand il crie elle lui baille le bout du tetin, son laict quand il sommeilleroit l'efueilleroit, et si l'endort. La mere ayant beaucoup de laict est fort aise d'estre tetée, cele l'allege, mais l'enfantçon encore plus : car cela le nourrist, il est vray que l'enfant qui tette trop long temps en est plus lourd. » (*Énigmes*, p. 346-347).

[1174] *Les Traités d'obstétrique en langue française*, éd. cit., p. 190.

[1175] *Ibid*., p. 191.

façon honnête, comme on le voit dans ce passage qui suit l'influence du lait maternel sur l'enfant :

> Je l'ay encor plus curieusement demonstré en la declamation que je fis pour mon Doctorat à Montpellier qui est entre mes paradoxes de la premiere Decade où l'on peut voir quelle force a la nourriture ou education, à faire changer les mœurs et conditions, entendant pour la nourriture, qui surmonte nature, non seulement la discipline et institution, ains aussi la maniere de vivre et qualité des alimens. S'il y a quelque femme de celles qui liront cecy, tant sujette à raison, qu'elle vueille bien estre persuadee de son devoir, elle pourra avoir le moyen de se faire expliquer par un homme de lettres, ce que j'ay prouvé audit lieu : Aux autres qui bouchent l'aureille à toutes bonnes suasions, il ne faut plus long discours : car (comme dit le proverbe) celuy est assez presché, qui n'a cure de bien faire. Toutefois je poursuivray encores ce propos, à toute aventure si j'en pourrois gaigner et convertir quelqu'une. Je ne parle qu'aux sages et vertueuses femmes, qui ne faillent sinon par ignorance de leur devoir. Nous n'avons que faire des folles et vicieuses. Il ne leur appartient pas de nourrir leurs enfants, non plus que d'en avoir. Car il seroit à craindre que si elles nourrissoyent, leurs enfans fussent de mesme vicieux : et que le monde fut encor plus corrompu et travaillé, de leur race pernicieuse. […] Ce sont de grands poincts, que les honnestes dames ont bien à estimer, et peser à la balance de leur justice : et craindre, que les hommes mieux sensez prudens, qui sont d'avis ou consentent que leurs femmes ne nourrissent leurs enfans, ne le fassent pour la mauvaise opinion, ou la certaine science qu'ils ont, des mauvaises mœurs et vicieuses condicions de leurs femmes. Quant à moy j'en suis logé là, que si ma femme estoit entachee d'aucun vice, que je sçeusse, je ne permettrois aucunement qu'elle alaitast nos enfans, et ainsi le doit faire chacun.[1176]

Non seulement cet extrait permet d'établir clairement que le lectorat visé par Laurent Joubert est féminin, mais il montre à quel point les questions de réception, de composition et de rhétorique sont étroitement liées dans ce traité : la figure maternelle est en effet tout à la fois lectrice, sujet et *exemplum*. La promotion pour ses autres travaux n'intervient pas ici de façon digressive puisqu'elle permet d'établir le parallèle entre la mère et la lectrice, deux figures qui se rejoignent sur leur nécessaire honnêteté et, de fait, ce parallèle s'inscrit naturellement dans le propos que Joubert tenait jusqu'alors à propos de l'influence du lait sur l'enfant. Il avait choisi pour cela un exemple sur les animaux tiré d'Antoine de Guevara, et cette fausse digression lui permet de poursuivre son argument non plus chez les bêtes mais chez les hommes. Le discours de Joubert se révèle très dense et les exemples ou les digressions ne sont jamais insérés au hasard mais répondent à une cohérence interne très forte. De même, le choix de sa propre épouse, comme modèle de l'*ethos* de la lectrice se confondant avec celui de la mère, prépare une réflexion sur le rôle que jouent les maris dans le choix de leurs épouses.

[1176] *Erreurs 1587*, V, 1, p. 181-182.

En effet, Joubert fait un ajout important à l'argumentation de Guevara : les maris qui refusent que leur femme allaite. Ce refus est d'abord expliqué de manière positive comme nous venons de le voir : un homme vertueux ne peut accepter que sa femme nourrisse elle-même leur enfant s'il la juge déshonnête. Mais comme Joubert évoque aussi les mères vicieuses et les mères vertueuses, il parle non seulement des pères honnêtes mais également des pères déshonnêtes. La fin du premier chapitre et une partie du chapitre 7 permettent de justifier, de façon négative, l'opposition de certains maris à ce que leur épouse allaite. Dans le chapitre 1, le refus des maris met en balance le plaisir conjugal et le plaisir maternel :

> Car il y a plusieurs maris, qui ne veulent pas ouyr ou endurer le bruit, et le tintamarre que donnent souvent les enfans. Dont il faut faire chambre à part : et les bonnes femmes ne consentent pas volontiers d'estre separees de leurs maris. Car aussi est-il ordonné que l'homme ne separe ceux que Dieu a conjoints. Ces bonnes femmes seroyent bien aises de supporter la peine que donnent les enfans, pourveu que leurs maris ne quittassent leur lict pour ceste occasion. Il y en a aussi, qui ne veulent permettre à leurs femmes de nourrir, afin que leurs tetins demeurent plus jolis, qu'ils se plaisent à manier non pas des tetins mols. Il y en a d'autres qui haissent la senteur du laict au sein de leurs femmes. Les voilà bien delicats : Et la plus part de ceux qui parlent ainsi, font plus souvent l'amour à la nourrice, qu'à leur femme. Les tetins mols de la nourrice, ne la senteur du laict ne les desgoute : pour cela les bonnes gens ne la treuvent pas mauvaise robbe. J'ose bien dire davantage (pensez y bonnes femmes) que plusieurs de vos maris qui ne veulent que soyez nourrices, le font pour tenir dans la maison une autre femme, esperans d'en jouyr, afin d'aller au change quand bon leur semble. Et ceux qui s'excusent, disans, que si leur femme nourrissoit, elle perdroit temps, ne redevenant si tost grosse, et que ils desirent nombre d'enfans : croyez qu'ils prennent bien plaisir d'avoir nombre de nourrices, pour assouvir leur cupidité charnelle. Car les nourrices sont plus aisees à desbaucher, que les garces et autres servantes. Et on ne voit guieres de nourrices, sortir de la maison de ces hommes tant delicats, qu'elles n'y ayent rempli leurs panniers. Et puis on dit, que c'est quelque valet ou voisin qui l'a fait. Si les bonnes femmes sont bien advisees, elles garderont honnestement leurs maris de ce peché mortel : en n'acceptant aucunes nourrices, ni dans leurs maisons ni ailleurs, ains faisans elles mesmes ce devoir de nature, et Dieu benira leur labeur.[1177]

Ce passage fait écho à celui sur les hommes refusant que leur épouse déshonnête allaite : comme il y avait des hommes « sensez » il y a des femmes « advisees » qui se doivent d'agir correctement. Dans un premier temps, Joubert dénonce l'hypocrisie masculine qui consiste à rejeter l'épouse allaitante par dégoût pour, en réalité, prendre du plaisir avec les nourrices. L'épouse et mère se voit bannie du lit conjugal et c'est la volupté dans le couple marié qui est mise en péril. Dès lors, la femme se voit contrainte de choisir entre le plaisir conjugal et le plaisir maternel : Joubert, par la mise en accusation des maris, explique ainsi pourquoi

[1177] *Ibid*., p. 189-190.

certaines mères se détournent de l'allaitement. Son discours va cependant plus loin, puisque dans un second temps il invective directement les épouses en les mettant en garde. Là encore, il s'agit pour le médecin d'éclairer les femmes sur le plaisir des nourrices. Il ne s'agit cependant pas cette fois du plaisir qu'elles prennent aux enfants qui leur sont confiés, mais du plaisir qu'elles prennent avec les époux des mères. Joubert revient ainsi sur la rhétorique de culpabilisation par l'éveil de la jalousie et le sentiment de rivalité entre les nourrices et les mères : si la femme qui ne nourrit pas son enfant n'est pas une mère entière, elle n'est pas non plus une épouse entière car elle n'empêche pas son époux de succomber au péché. La boucle rhétorique est ainsi bouclée : une femme est imparfaite si elle n'est pas mère, mais elle est une mère imparfaite si elle n'allaite pas, ce qui fait d'elle également une épouse imparfaite. Comme la figure de lectrice se confondait avec celle de mère, celle d'épouse se confond avec celle de mère et, comme précédemment, Joubert convoque l'exemple de sa propre épouse. Celui-ci se retrouve toutefois un peu plus loin, dans le chapitre 7, « Superstitieuse et fausse opinion des femmes, qui croyent les mammelles tarir, à celles de qui on chauffe le laict ». Joubert y explique qu'il vaut mieux que les nourrices soient échauffées par des relations sexuelles légitimes plutôt que par la frustration de leur désir. Il conclut sa démonstration par la voix des nourrices elles-mêmes qui s'immisce dans le discours du médecin comme un remerciement : « Grand mercy diront les nourrices, quand elles orront cecy, vous sçavez bien parler pour nous. Voilà une bonne recepte : nous l'executerons volontiers. Vous estes un bon Medecin : Dieu vous gard de mal. » Joubert est cependant bien conscient que sa faveur soudaine envers les nourrices peut paraître suspecte à celles qui composent l'autre partie de son lectorat féminin, c'est-à-dire les mères. C'est pour cela qu'il enchaîne immédiatement en se justifiant :

> Et les maistresses au contraire, penseront que je suis amoureux des nourrices, et que j'ayme à les caresser. Il est vray certainement, que j'ayme les nourrices et que la femme de ce monde que je chery le plus, a nourry tous mes enfans, tant qu'elle a eu de laict, et je n'ay pas laissé pour cela de coucher avec elle, et luy faire l'amour, comme un bon demy à sa bonne moitié, suyvant la conjonction de mariage : et (Dieu mercy) nos enfans ont esté bien nourris, et sont bien advenus. Je ne donne point conseil aux autres, que je ne prenne pour moy.[1178]

Il y a du Montaigne dans ce médecin qui n'hésite pas à se montrer tout nu pour servir sa pensée. Comme l'a analysé Évelyne Berriot-Salvadore, il s'agit ici de l'*ethos* du médecin

[1178] *Ibid*., V, 6, p. 230.

plus que d'un passage gaillard[1179]. Cet *ethos* rejoint celui de son épouse dans une conclusion qui vise à reprendre les propos tenus dans le chapitre 1 : les lectrices, celles que désignent « les maistresses », sont invitées à se rappeler ce chapitre et les mises en garde de Joubert à propos de leurs maris. Il ne fait ici que suivre ses propres préceptes et il renverse ainsi ce que désigne la « nourrice », en lui redonnant son sens premier et en le faisant coïncider avec le rôle primordial de toute mère. Le chapitre se termine ainsi sur une déclaration d'amour, celle d'un mari à sa femme, idéale et parfaite en ce qu'elle est à la fois mère et épouse entières. L'attention portée au plaisir maternel sert ainsi l'élaboration d'une figure idéale de mère, d'épouse et de femme, construite à partir d'impératifs autant physiologiques que sociaux, moraux et théologiques. C'est en cela que ce plaisir, dans le traité de Joubert, est *voluptas*, mais c'est aussi pour cela que ce texte est singulier : le plaisir maternel, au-delà du plaisir de l'allaitement, est certes imposé comme un modèle d'amour idéal, qui fonde non seulement le lien affectif entre l'enfant et sa mère, mais également entre l'épouse et son mari, et de fait, de lien au sein de la famille ainsi constituée, mais il sert également à replacer au cœur du discours médical le corps de la femme et son identité d'une façon inédite depuis Plutarque. Cette singularité de Joubert participe de ce que Dominique Brancher a appelé, à partir des travaux de Michel Foucault, « modernité énonciative[1180] » chez les médecins du XVI^{e} siècle, dont les œuvres, contrairement à ce qu'avance Foucault à propos des textes littéraires, dans sa conférence de 1969 intitulée « Qu'est-ce qu'un auteur ? », ne sont pas reçues dans « l'anonymat de leur énonciation ». « Figure d'auteur médical autonome consciente de la valeur de son regard et de ses pratiques stylistiques[1181] », Joubert fait ainsi coïncider l'émergence de cette modernité énonciative avec celle d'un discours nouveau sur le plaisir maternel et sur le corps féminin.

c. Volupté de l'allaitement : ambivalences d'un plaisir physiologique

[1179] « On aurait tort sans doute de ne voir ici que l'écart d'une plume qui « s'agaye » trop volontiers ; l'affirmation de Laurent Joubert est à prendre au pied de la lettre : les bons principes qu'il s'efforce d'inculquer au public s'autorisent de sa pratique quotidienne d'homme et de médecin. » (*Les Femmes...,* éd. cit., p. 175).

[1180] « Foucault et l'obscénité renaissante », *Foucault et la Renaissance*, colloque tenu à l'Université Toulouse II – Le Mirail, les 14-16 mars 2012. Communication non publiée mais disponible à l'écoute en ligne : URL : http://www.canal-u.tv/producteurs/universite_toulouse_ii_le_mirail/colloques/foucault_et_la_renaissance

[1181] *Ibid*.

Il existe un autre aspect inédit du plaisir de l'allaitement, que l'on retrouve chez Paré, Joubert et Liébault, mais que l'on doit, là encore, à Joubert : la volupté physiologique procurée par l'allaitement. Pour cela, nos trois médecins partent de remarques anatomiques déjà présentes dans l'Antiquité, en établissant un lien étroit entre les seins et l'utérus, lien qu'ils appellent « consentement ». La place occupée par ce développement dans l'agencement de leurs traités respectifs est différente et correspond au projet général de chaque médecin, qu'il soit somme médicale, croyances populaires à éclairer, traité gynécologique : Paré le fait figurer dans son livre sur l'anatomie[1182], Joubert l'inscrit plus précisément dans ses chapitres sur l'allaitement[1183] et Liébault dans ceux consacrés aux affections des « mammelles »[1184] :

> Or y a-il une sympathie des Mammelles à la matrice : car chatouillant le tetin, la matrice se delecte aucunement et sent une titillation agreable parce que ce petit bout de la Mammelle a le sentiment fort delicat, à cause des nerfs qui y finissent : à celle fin que mesmes en cela les tetins eussent affinité avec les parties qui servent à la generation, et aussi à ce que la femelle offrist et exhibast plus volontiers ses Mammelles à l'enfant qui la chatouille doucement de sa langue et bouche. A quoy la femme sent une grande delectation et principalement quand le laict y est en abondance.[1185]
>
> De la sympathie des mammelles à la matrice, il y a plusieurs evidens et certains arguments. Et premierement, de que par le chatouiller du tetin la matrice se delecte aucunement, et sent une titillation aggreable. Aussi ce petit bout de la mammelle a le sentiment fort delicat, à raison de l'abondance des nerfs qui y finissent : à celle fin que, mesmes en cela, les tetins eussent affinité avec les parties qui servent la generation. Car comme icelles nature a ordonné quelque lascivité, afin que les animaux invitez de volupté, fussent enclins à la copulation, pour continuer leur espece : aussi a elle aux mammelles, et principalement à ses petits bouts, à ce que la femelle offrit et exhibast plus volontiers sa tette à l'enfant, qui la chatouille et traite doucement de sa langue et bouche delicate. En quoy la femme ne peut que sentir grand' delectation, mesmement quand le laict y est en abondance.[1186]
>
> […] encore en pouvons nous remarquer un particulier provenant d'une familiere amitié, accord et alliance qu'est entre ces deux parties : telle que peut estre le ventricule, diaphragme et le cerveau : tesmoins en sont plusieurs evidens et certains argumens : Entre autres, de ce que le chatouillement du tetin principalement du petit bout d'iceluy, la matrice sent une titillation agreable.[1187]

Si l'explication de Liébault est succincte quant au plaisir ressenti lors de l'allaitement, celles de Paré et de Joubert sont non seulement plus complètes mais très similaires. L'édition des

[1182] *Œuvres complètes II*, 3, p. 177-179.
[1183] *Erreurs 1587*, V, 5, p. 216-220.
[1184] *Thresor*, III, 33, p. 789-793.
[1185] Paré, chapitre 3, « Des mammelles », *Livre de l'anatomie*, p. 178.
[1186] Joubert, *Erreurs 1587*, V, 5, p. 218.
[1187] Liébault, *Thresor*, III, 33, p. 792.

œuvres de Paré dans laquelle se trouve ce passage est celle de 1585 : dans les éditions précédentes, qu'il s'agisse du *Livre de l'anatomie* d'abord publié en 1550 sous le titre *Briefve collection de l'administration anatomique* ou des éditions de 1575 et 1579 des œuvres de Paré, l'analyse du lien voluptueux entre la matrice et les mamelles est absent. Jusqu'alors, il semblerait que Paré se soit appuyé sur l'ouvrage de Charles Estienne, *La dissection des parties du corps humain divisée en trois livres*, publié en latin en 1545 et traduit en français l'année suivante. Cela signifie donc que c'est Joubert qui a évoqué en premier ce plaisir physiologique de l'allaitement. Nous n'avons cependant pas réussi à trouver de source possible à cet extrait des *Erreurs* : si Galien, Plutarque, Hippocrate expliquent le fonctionnement de la lactation, la connexion avec la matrice et le sang changé en lait, aucun n'évoque le « consentement » voluptueux entre l'utérus et les seins. Aucune trace non plus d'une quelconque explication physiologique chez Aulu-Gelle ou Antoine de Guevara dont Joubert s'inspire explicitement. Toutefois, la comparaison avec la description que donne Plutarque dans l'extrait que nous avons cité plus haut se révèle particulièrement intéressante. Chez Plutarque, en effet, le plaisir sensuel est celui de l'enfant, non de la mère : le plaisir de celle-ci est exclusivement d'ordre affectif. Joubert (puis Paré et, dans une moindre mesure, Liébault) oriente différemment son discours. En accordant de l'importance à la volupté procurée à la mère, et non plus à l'enfant, il appuie l'exhortation à allaiter et met au cœur de son argumentation le corps de la femme. Cette attention au corps est, chez Joubert, particulièrement importante et vient faire écho au développement du livre II à propos du cycle de la nature et de la renaissance du désir sexuel. Le plaisir ressenti pendant l'allaitement ne sert cependant pas uniquement à faire oublier les souffrances de l'enfantement : il est avant tout un moyen de dépasser la honte que les femmes peuvent ressentir en allaitant leur enfant[1188]. Chez les trois auteurs, il est cependant frappant de constater que le vocabulaire est le même que pour évoquer la volupté sexuelle : le polyptote sur *chatouiller* dans l'ensemble des trois extraits, le mot *titillation*, mais également les comparaisons qui rapprochent l'allaitement de l'acte sexuel, concourent à accentuer le caractère voluptueux afin de séduire la lectrice et de l'inciter à allaiter. L'ambiguïté morale

[1188] Marguerite de Valois rapporte ainsi dans ses *Mémoires* l'étonnement qu'une dame flamande créa à la cour en donnant le sein à son enfant devant tous. Cf. Évelyne Berriot-Salvadore, *Les Femmes...*, éd. cit., p. 86.

n'est cependant pas explicitée dans ces textes, contrairement à celui de Vivès, lequel, à propos de l'allaitement, déclare : « Les corps ne sont plus debilitez que de delices ; par quoy les meres perdent leurs enfans, quant voluptueusement les nourrissent[1189]. » Si Élisabeth Badinter analyse ce passage comme une évocation sans ambiguïté de l'allaitement, peut-être pourrions-nous être un peu plus prudente. Cette dimension est assurément présente comme le souligne la présence du corps (*corps*, *voluptueusement*, *nourrissent*). En ce sens, Élisabeth Badinter a raison d'y voir non pas une critique de l'allaitement – Vivès invite les mères à nourrir elles-mêmes leurs enfants un peu avant ce passage – mais celle d'un plaisir égoïste pris la mère. Toutefois, et la littérature qui s'est penchée sur la question a largement insisté sur ces questions d'hérédité, cette nourriture pourrait être également interprétée comme une nourriture spirituelle puisqu'il s'agit, à ce moment-là du discours de Vivès, de l'éducation des enfants. Ainsi, une éducation maternelle trop molle fait des enfants vicieux ; c'est d'ailleurs la suite du passage. Cette ambiguïté nous permet cependant de réaffirmer la richesse et la singularité des textes de Joubert et de Paré : en étoffant l'analyse de Plutarque, en joignant au plaisir affectif le plaisir sensuel, ils brossent un portrait de la mère qui a tout pour séduire les lectrices indécises puisqu'ils apportent à la fois leur savoir scientifique et leurs observations sociales et familiales et qu'ils proposent un plaisir à la fois individuel, tourné vers soi, et généreux, tourné vers l'enfant.

B. Le plaisir maternel dans *L'Heptaméron* : aveuglements et substitutions

Les voix masculines des traités médicaux, en dépit de leur caractère normatif, offrent une place et une visibilité au plaisir maternel dans la littérature de la Renaissance. Toutefois, le choix discursif de l'exhortation souligne un manque, une absence ou du moins une approche problématique de ce plaisir par les femmes elles-mêmes. Peu de voix féminines en rendent compte. Les travaux d'Évelyne Berriot-Salvadore[1190] et d'Eugénie Pascal[1191] sur les

[1189] *Livre de l'institution*, p. 242.

[1190] *Les Femmes*..., éd. cit., p. 134-155.

[1191] Cf. sa thèse de doctorat, *Liens de famille, pratiques de pouvoir, conscience de soi: princesses épistolières au tournant du XVII^e siècle*, Thèse de doctorat sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2004, ainsi que son article « L'attente de l'héritier. Désir d'enfant, grossesse et délivrance dans les lettres de princesses (1560-1630) », *Femmes en fleurs, femmes en corps*, éd. cit., p. 139-166.

épîtres de grandes dames ont cependant mis en évidence une présence du plaisir pris à la maternité qui n'apparaît qu'une fois l'enfant né : Charlotte-Brabantine de Nassau, sa sœur Élisabeth, Catherine de Gonzagues-Clèves ou encore Élisabeth de Valois expriment leur plaisir d'être mères, d'avoir leur enfant auprès d'elles et de le voir grandir. Ce plaisir est toutefois complexe car il est à la fois sentiment personnel, celui de mères accomplies dans leur nouveau rôle, et sentiment public, celui de dames issues de lignées prestigieuses et qui « font exister leurs héritiers au sein du clan[1192]. » On retrouve par ailleurs dans un traité de puériculture écrit par des femmes ce qu'Antoine de Guevara fait entendre de la voix féminine lorsqu'il évoque le plaisir de pouvoir s'inscrire dans le temps grâce aux enfants. Ce traité est *Le Verger fertile des vertus,* composé par deux gouvernantes, Madame du Verger et sa fille Philippe, et publié en 1595. Dans le dialogue entre une jeune mère et Madame du Verger, est ainsi évoquée l'éducation à donner aux enfants. Le plaisir d'être parent n'est pas cependant pas réservé aux femmes : il concerne, comme dans le tableau plaisant de Guevara, les pères comme les mères[1193]. À noter également qu'il n'y a aucune exhortation à l'allaitement maternel : les nourrices et les mères sont considérées de la même façon, que ce soit pour l'amour envers l'enfant qu'elles nourrissent ou les valeurs transmises par le lait.

Quelques voix féminines permettent cependant de mesurer un peu mieux l'écart entre une pensée normative et l'intérêt fictionnel du plaisir maternel. La principale est celle de Marguerite de Navarre : *L'Heptaméron* met en scène des figures de mères qui interrogent le lien affectif maternel et révèlent le caractère problématique, du point de vue féminin, des plaisirs de la maternité. La nouvelle 30 propose par ailleurs un cas tout à fait exemplaire : médiatisé par le veuvage et la dévotion extrême, le plaisir maternel conduit à l'inceste et à la volupté coupable. D'autre part, les relations entre mères et filles soulignent son ambivalence et inscrivent, de façon plus ou moins explicite, l'idée de rivalité, non pas entre mères et nourrices, comme chez Joubert, mais entre mères et filles. L'autre voix féminine est celle d'Hélisenne de Crenne. *A priori* exempte de toute figure maternelle significative liée à la question du plaisir, le triptyque rend compte cependant, par un jeu de signes et d'allusions, d'une ambivalence fondamentale entre plaisir amoureux et plaisir maternel.

[1192] Eugénie Pascal, art. cit., p. 164.

[1193] Madame Du Verger et Philippe Du Verger, *Le Verger fertile des vertus*, éd. Susan Broomhall et Colette H. Winn, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 85.

a. La figure maternelle bouleversée : le plaisir de l'inceste dans la nouvelle 30 de *L'Heptaméron*

L'inceste entre la veuve et son fils fait de la nouvelle 30 une nouvelle emblématique de la représentation du plaisir maternel dans *L'Heptaméron*, à la fois par l'attention apportée à la figure de la mère et par le caractère problématique, car dévoyé, de ce plaisir. Dans un article important à propos de cette nouvelle[1194], Nicole Cazauran a mis en lumière les nombreuses sources possibles, non pour déterminer précisément celles utilisées par Marguerite de Navarre, mais pour montrer comment elles étaient réinterprétées pour servir un propos visant à mettre en scène le péché d'orgueil. Pour Nicole Cazauran, Marguerite de Navarre propose, avec cette nouvelle 30, une méditation à partir d'un *exemplum*. Cette idée de l'*exemplum* est conjointe aux premières sources évoquant le schéma de cette nouvelle. Il faut remonter au XII^e^ siècle pour trouver trace d'histoires racontées dans des recueils édifiants, visant à montrer la nécessité de la confession. Dans la plupart des textes, et jusqu'au XV^e^ siècle, n'est relaté que l'inceste entre la mère et le fils, et le péché se matérialise par la présence du diable essayant d'empêcher la mère de se confesser. L'histoire a une forte intention didactique et ce n'est pas tant le personnage de la mère qui importe que le dénouement, dans lequel la pécheresse est absoute car elle s'est confessée. Dans certaines versions, notamment chez Masuccio au XV^e^ siècle, l'inceste de la mère ne résulte pas de sa fragilité : elle le prémédite et le récit sert une satire des femmes, dans la plus parfaite tradition misogyne de la femme lascive.

Pour Nicole Cazauran, Marguerite s'est inscrite dans la lignée de l'histoire édifiante, non plus pour défendre la confession, mais pour montrer la fragilité de l'âme humaine face au péché d'orgueil et à l'ignorance. Il ne s'agit pas ici de remettre en cause cette analyse, mais de reprendre leurs conclusions afin d'approfondir la question de la figure maternelle et de la place du plaisir. Même si le caractère particulier de cette nouvelle, par son *imbroglio* familial et l'acharnement de la fatalité, doit nous rendre prudente sur sa représentativité

[1194] « La trentième nouvelle de l'*Heptaméron*, ou la méditation d'un "exemple" », dans *Variétés pour Marguerite de Navarre*, éd. cit., p. 465-505.

quant au personnage de la mère, il n'en demeure pas moins qu'elle fait partie des quelques rares œuvres littéraires à explorer le plaisir maternel.

La question du plaisir est particulièrement problématique dans cette nouvelle, à la fois dans la situation initiale (l'amour débordant de la mère pour son fils, allant jusqu'à refuser de se remarier) et dans la scène d'inceste (le plaisir est ici non seulement adultère mais incestueux et donc doublement contraire à la morale). Même si le mot n'est présent qu'une seule fois, au moment de l'inceste, le sème du plaisir parcourt l'ensemble du texte de façon implicite dans la mesure où il est l'origine du bouleversement de la figure maternelle. C'est sous cet angle du bouleversement que nous souhaitons aborder cette nouvelle pour montrer comment Marguerite construit et déconstruit la figure maternelle, en la faisant passer de la bienveillance pour l'enfant à la volupté incestueuse.

Ce bouleversement se fait de façon progressive par différents signes donnés au lecteur. Hircan, qui raconte l'histoire, l'annonce comme étant « piteuse et estrange[1195] ». L'adjectif *estrange* est repris presque immédiatement pour justifier une histoire si peu à la gloire des femmes : « […] si est-ce que l'estrange cas me fera oublier ma crainte[1196][…]. » Cette répétition marque le fort sentiment de perplexité du conteur, sentiment qu'il va transmettre dans son récit, en l'organisant autour d'une progression visant à susciter chez ses auditeurs cette même perplexité. Pour le lecteur, si le sommaire d'Adrien de Thou vient dévoiler dès le début en quoi consiste cette étonnante histoire[1197], ce n'est pas le cas avec le titre choisi par Gruget : « Merveilleuse exemple de la fragilité humaine, qui, pour couvrir son horreur, encourt de mal en pis[1198] ». Le bouleversement raconté, celui de la mère incestueuse, sert ainsi le bouleversement des attentes de l'auditoire comme des lecteurs.

L'*incipit* repose ainsi sur une situation initiale qui présente l'état originel auquel l'héroïne tentera de revenir. Cet état est caractérisé par la dévotion dont fait preuve la jeune mère devenue veuve : elle cherche à s'entourer de dévots, se tient à l'écart de la vie

---

[1195] *Heptaméron*, p. 337.

[1196] *Ibid*.

[1197] *L'Heptaméron*, éd. Michel François, éd. cit., p. 229 : « Un jeune gentil homme, aagé de XIV à XV ans, pensant coucher avec l'une des damoyselles de sa mere, coucha avec elle-mesme, qui au bout de neuf moys accoucha, du faict de son filz, d'une fille, que XII ou XIII ans après il espousa, ne sachant qu'elle fust sa fille et sa seur, ny elle, qu'il fut son pere et son frere. »

[1198] *Heptaméron*, p. 338.

mondaine, assiste à tous les offices, fait éduquer son fils par un religieux[1199]. Le caractère fervent de cette dévotion est cependant troublé par un premier aveuglement qui vient signifier la faute, l'erreur dans laquelle se trouve l'héroïne avant même de commettre le péché d'inceste. En effet, cette dévotion n'est pas présentée comme un élan de foi mais comme un moyen de fuir la tentation : « Elle demeura fort jeune vefve, et mere d'un seul fils. Et tant pour le regret qu'elle avoit de son mary, que pour l'amour de son enfant, delibera de jamais ne se remarier. Et pour en fuir l'occasion, ne voulut plus frequenter sinon gens de devotion, pensant bien que l'occasion faisoit le pesché et ne sçavoit pas que le peché forge l'occasion[1200]. » Le remariage est perçu par la dame comme un adultère commis contre son mari défunt, comme un signe de luxure, mais également comme une tromperie, une infidélité envers son fils. La veuve met sur le même plan un amour possible pour un nouvel époux et l'amour qu'elle porte à son fils, ce qui constitue le premier indice d'un désir incestueux encore non exprimé. C'est donc pour éviter toute occasion amoureuse qu'elle ne fréquente pas les lieux de divertissements et qu'elle préfère les préoccupations spirituelles aux préoccupations mondaines. L'intervention du narrateur souligne l'aveuglement de la femme et le nœud du récit tragique : l'opposition entre *penser* et *savoir*, par la structure en chiasme des deux propositions, montre que les certitudes sont trompeuses et que ce que la veuve tient pour juste est faux. Le texte opère jusque dans sa syntaxe l'image à venir du bouleversement. Pour la mère, ce sont des conditions, une situation particulière, un contexte propice au mal qui crée le péché. Or, ce faisant, elle ignore que le péché est en chacun et que c'est la malice humaine qui crée les occasions pour le réaliser. La veuve croit ainsi à une possible maîtrise de soi et de ses désirs, alors même que le narrateur montre, et, au-delà, Marguerite de Navarre, que l'homme n'est ni libre ni maître de ses inclinations.

Ces signes donnés aux devisants, et au lecteur, dès l'*incipit*, sont relayés dans la suite de la nouvelle par une progression qui accentue l'aveuglement de la mère et qui la plonge dans une ironie tragique. L'enchaînement de ces malheurs ne repose en effet que sur ses

[1199] Pour Kathleen M. Llwellyn, les « veuves sociables de Marguerite de Navarre semblent mieux réussir que celles qui s'éloignent du monde » (« Les veuves dans *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre », *Veufs, veuves et veuvage dans la France d' Ancien Régime*, Nicole Pellegrin et Colette H. Winn (dir.), Paris, Honoré Champion, 2003, p. 165). Il suffit de comparer la dévote veuve incestueuse de la nouvelle 30 avec la veuve joyeuse de la nouvelle 4 pour s'apercevoir en effet qu'une vie plaisante et mesurée protège mieux qu'une vie plongée dans les excès de la dévotion.

[1200] *Heptaméron*, p. 338.

actions, dont le résultat est l'inverse de ce qui est attendu, confirmant la formule en chiasme de l'*incipit*. Chaque retour possible à la situation initiale est empêché par une nouvelle mauvaise décision prise par la veuve, ou, pour être plus précis, une décision prise d'elle-même, sans recours à Dieu. Le récit est ainsi scandé par la conjonction de coordination « mais » qui vient marquer un moment de rupture. Après son péché et une nuit à pleurer, alors qu'en tant que chrétienne elle aurait dû, dès le lendemain, s'en remettre à Dieu, elle tente de cacher sa faute :

> Mais en lieu de s'humilier et cognoistre l'impossibilité de nostre chair, qui sans l'aide de Dieu ne peut faire que peché, voulant par elle mesmes et par ses larmes satisfaire au passé, et par sa prudence eviter le mal de l'advenir, donnant tousjours l'excuse de son peché à l'occasion, et non à sa malice, à laquelle n'y a remede que la grace de Dieu, pensa de faire chose, parquoy à l'advenir ne pourroit plus tomber en pareil inconvenient : et comme s'il n'y avoit qu'une espece de peché à damner les personnes, meit toutes ses forces à eviter celuy là seul. Mais la racine de l'orgueil, que le péché externe doit guerir, croissoit tousjours en son cueur, en sorte qu'en évitant un mal, elle en feit plusieurs autres.[1201]

Les remarques du conteur devancent son récit mais ne révèlent rien cependant de la nature des maux à venir. Elles lui permettent de souligner l'illusion dans laquelle la veuve s'entretient, pensant résoudre sa faute en supprimant les occasions et non en confessant son péché. Ainsi, elle éloigne son fils de la maison, puis laisse sa fille en nourrice auprès de son frère. Ayant éloigné la cause de son désir incestueux (son fils) et la preuve de ce désir (sa fille), elle retrouve pour un moment sinon un état de tranquillité, du moins un état conforme à celui de la situation initiale :

> La dame ayant là demeuré un moys s'en retourna toute saine en sa maison, où elle vesquit plus austerement que jamais, en jeusnes et disciplines. Mais quand son fils vint à estre grand, voyant que pour l'heure il n'y avoit nulle guerre en Italie, envoya supplier sa mere qu'il retournast en sa maison. Elle craignant de tomber au mal dont elle venoit, ne le voulut point permettre, sinon à la fin qu'il l'en pressa si fort, qu'elle n'avoit plus raison de le refuser. Toutefois elle luy manda qu'il n'eust jamais à se trouver devant elle, s'il n'estoit marié à quelque femme qu'il aimast bien fort, et qu'il ne regardast point aux biens, mais qu'elle fust gentil-femme c'estoit assez.[1202]

Le mois passé chez son frère agit comme une purification, non pas du péché, mais du sentiment de bouleversement. L'apaisement, comme l'annonce la conjonction *mais*, est de courte durée, et le désir qu'a le fils de revenir chez lui réveille la peur du bouleversement incestueux et provoque un nouveau bouleversement narratif. La condition posée au retour du

[1201] *Ibid*., p. 340.
[1202] *Ibid*., p. 341-342.

fils, le mariage, provoque la rencontre du fils avec sa propre fille. Tout ce que la mère tente de mettre en place pour se protéger se retourne ainsi contre elle.

La structure du récit est élaborée par un réseau de bouleversements narratifs visant d'une part à souligner l'aveuglement de la mère et d'autre part à susciter la perplexité de l'auditeur/lecteur. Au cœur de ce récit, c'est le bouleversement de la découverte du plaisir qui est le nœud névralgique du renversement de la figure maternelle. Cette ambivalence du lien qui unit la mère à son fils est annoncée dès le début de la nouvelle et s'amplifie ensuite par la trop grande rigueur morale de la mère qui souhaite l'empêcher de commettre le péché de chair. En voulant protéger son fils de la lascivité, en voulant se montrer bienveillante, se soumettre à son rôle de mère, c'est sa propre honnêteté qu'elle met en jeu :

> La demoiselle obeït à sa maistresse, et quand ce vint au soir, la dame se meit en la place de la damoiselle, deliberée, s'il estoit vray ce qu'elle disoit, de chastier si bien son fils, qu'il ne coucheroit jamais avecques femme, qu'il ne luy en souvint. En ceste pensee et colere, son fils vint coucher avec elle. Et elle, qui encores pour le veoir coucher ne pouvoit croire qu'il voulust faire chose deshonneste, attendit à parler à luy jusques à ce qu'elle cogneust quelque signe de sa mauvaise volonté, ne pouvant croire pour chose petite, que son desir peust aller jusques au criminel. Mais sa patience fut si longue, et sa nature si fragile, qu'elle convertit sa colere en un plaisir trop abominable, oubliant le nom de mere. Et tout ainsi que l'eau par force retenue, a plus d'impetuosité quand on la laisse aller, que celle qui ordinairement court : ainsi ceste pauvre dame tourna sa gloire à la contraincte qu'elle donnoit à son corps. Et quand elle vint à descendre le premier degré de son honnesteté, se trouva soudainement portée jusques au dernier : et en ceste nuict là, engroissa de celuy qu'elle vouloit engarder de faire enfans aux autres. Le peché ne fut pas plus tost faict, que le remors de conscience luy amena un si grand tourment, que la repentance ne la laissa toute sa vie : qui fut si aspre au commencement, qu'elle se leva d'auprès de son fils, lequel avoit tousjours pensé que ce fust la demoiselle, et entra en un cabinet, où rememorant sa bonne deliberation, et sa meschante execution, passa toute la nuict à plorer et à crier toute seule.[1203]

Ce passage met en scène et en récit l'idée même d'un bouleversement psychique, physique et moral. Suivant la progression de la nuit, la narration est au plus près des agissements et des pensées intérieures de la mère, d'abord sûre de son action et déterminée, puis perplexe, attendant que se confirme ce à quoi elle n'ose croire, et enfin, incestueuse. L'acte sexuel est lui-même présenté comme un bouleversement : la colère devient plaisir et la mère devient amante. Comme dans la formulation en chiasme de l'*incipit*, tout s'inverse. Le désir trop longtemps contenu submerge la mère au point de lui faire perdre toute raison et le nom même de mère. Seule la volupté existe : le corps jusqu'alors contraint reprend ses droits sur la

[1203] *Ibid*, p. 339-340.

frustration. En ce sens, la fin du plaisir signale le retour à la raison, mais la fin de ce bouleversement est le commencement d'un autre, celui de la douleur et de la prise de conscience. Au corps envahi par le plaisir, qui se laisse « porté » par lui, succède un corps ravagé par la conscience de sa faute, et la jouissance fait place aux larmes.

La notion de bouleversement renvoie ainsi à plusieurs figures : celle de la mère d'abord, mais aussi celle de la chrétienne. L'écriture de Marguerite relaie ces changements par une syntaxe attentive à créer des effets de rupture. Le parcours aveugle et tragique de l'héroïne ne cessera que lorsqu'elle arrêtera d'agir seule et acceptera de s'en remettre au jugement divin, par l'entremise du légat d'Avignon.

b. La mauvaise éducation : plaisir de l'une, plaisir de l'autre dans les nouvelles 9 et 10 de *L'Heptaméron*

En dehors du cas très particulier de la nouvelle 30, la critique s'est peu intéressée à la question de la maternité dans *L'Heptaméron*. Si les personnages de mère sont nombreux, la relation maternelle, sans aller jusqu'à parler d'amour maternel, est en effet peu évoquée dans le recueil qui se focalise davantage sur les relations amoureuses ou les relations familiales, majoritairement conflictuelles. Carla Freccero a toutefois consacré un article à cette question, en la replaçant dans la perspective des études féministes. En s'appuyant sur les nouvelles 10 et 21, l'auteur de « Patriarchy and the Maternal Text. The Case of Marguerite de Navarre[1204] » tente de démontrer que les liens mère-fille servent le schéma patriarcal qui consiste à opposer le désir féminin à la volonté de l'ordre social établi. Le point de départ de l'article est tout à fait intéressant et permet de souligner l'écart qui existe entre la représentation de l'amour maternel dans *L'Heptaméron* et sa théorisation dans les traités moraux et médicaux. Carla Freccero revient en effet sur un essai de Marianne Hirsch[1205] pour laquelle les relations mère-fille ont été trop rapidement évincées des paradigmes analytiques

[1204] Dans *Renaissance Women Writers : French Texts, American Contexts*, Anne R. Larsen et Colette H. Winn (dir.), Detroit, Wayne State University Press, 1994, p. 130-140. Voir aussi son autre article sur le même sujet, « Voices of Subjection : Maternal Sovereignty and Filial Resistance in and around Marguerite de Navarre's *Heptameron* », *Yale Journal of Law & the Humanities*, 5, 1993, p. 147-157.

[1205] *The Mother/Daughter Plot : Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, cité par Carla Freccero, « Patriarchy and the Maternal text », art. cit., p. 131.

du féminisme. Carla Freccero, tout en reconnaissant la nécessité de cette réévaluation, modère toutefois l'analyse proposée par Marianne Hirsch à propos de la relation mère/fille, analyse qu'elle considère comme trop utopique. Elle rappelle ainsi que dans *L'Heptaméron* ce lien s'établit sur une relation de pouvoir : « *The feminine subjectivity and desire constructed in Marguerite's text do not function in a utopian realm apart from patriarchal strictures. […] the mother speaks the voice of social authority, often in the service of a father, brother, or king, against the daughter's wishes, while the daughter transgressively speaks in her own*[1206]. » En ce sens, l'amour maternel n'est, pour Carla Freccero, qu'un prolongement du système patriarcal. Restreindre l'analyse de l'amour maternel à une conception féministe ne permet pas, cependant, de rendre compte du contexte socio-culturel et idéologique de la Renaissance, dans la mesure où l'amour maternel se manifeste par un devoir d'éducation qui intègre, nécessairement, les codes moraux, sociaux, religieux de l'époque, évidemment hérités d'un patriarcat, mais pas toujours contestés par les femmes. Cette perspective ne contredit cependant pas la théorie féministe, mais permet d'approfondir voire de corriger les analyses de Carla Freccero.

En effet, celle-ci omet deux éléments importants dans son analyse de la nouvelle 10. En affirmant que la mère va à l'encontre de sa fille en l'empêchant d'épouser Amadour et en la forçant à épouser le duc de Cardonne[1207], Carla Freccero réduit la complexité des désirs féminins de cette nouvelle. Si Florinde est déçue de ce mariage, ce n'est pas parce qu'il l'empêche d'épouser Amadour, mais parce qu'il l'empêche d'épouser le fils de l'enfant fortuné. Par ailleurs, Amadour ne veut pas être le mari de Florinde, mais préfère en être le serviteur : c'est pour cela qu'il épouse Aventurade et qu'il tente de favoriser le mariage de Florinde avec le fils de l'enfant fortuné. Cette situation rend la posture de la mère beaucoup plus ambivalente et son comportement envers sa fille et envers Amadour est plus ambigu que ne le laisse apparaître l'étude de Carla Freccero. Le schéma de la relation mère/fille ne peut en effet se réduire au conflit tel que la conclusion de son article le formule : « […] *the mother-daughter conflict in this text paradigmatically figures sociopolitical struggles*

[1206] *Ibid.*, p. 132. Nous traduisons : « La subjectivité et le désir féminins élaborés dans le texte de Marguerite de Navarre ne prennent pas place dans une utopie qui serait indépendante des impératifs patriarcaux. »
[1207] *Ibid*., p. 133.

between the individual and the social order[1208] ». Faire de Florinde la voix de la transgression et du désir individuel, et de sa mère, la voix de la raison et de l'ordre social, est réducteur et ne prend pas en compte le plaisir dévoyé d'une maternité qui multiplie ses objets de façon ambivalente et ne respecte pas les préceptes d'éducation qui incombent à une mère. La représentation de l'amour maternel et du plaisir qui y est attaché dans la nouvelle 10 répond à une ambivalence qui participe de celle de la nouvelle 30. L'analyse ne serait toutefois pas complète si nous ne prenions pas en compte la nouvelle 9, dont ne parle pas Carla Freccero : ces deux nouvelles successives forment un diptyque[1209] particulièrement intéressant sur la question de l'affection maternelle et des relations mère-fille et nous souhaitons donc centrer notre analyse du plaisir maternel ambivalent sur ces deux récits.

Les récits des nouvelles 9 et 10 sont respectivement contés par Dagoucin et Parlamente : dans le cadre de nouvelles qui mettent en scène la question de l'idéal du service amoureux, ce choix de conteurs n'est pas anodin. En effet, Dagoucin est, dans *L'Heptaméron*, le devisant qui représente la pensée néoplatonicienne et Parlamente celle qui défend la chasteté de l'amitié parfaite[1210]. Leurs postures dépassent les positions théoriques puisque les critiques, notamment André Tournon, ont émis l'hypothèse qu'une relation de ce type unirait ces deux conteurs[1211]. L'un et l'autre défendent donc, dans leurs nouvelles respectives, soit le parfait ami qui meurt d'amour (Dagoucin) soit l'amie parfaite qui ne compromet pas sa vertu (Parlamente). Sur ce sujet, les nouvelles entretiennent certaines similitudes. Alors que Dagoucin insiste sur le comportement irréprochable du gentilhomme amoureux, Parlamente, par la focalisation sur le personnage de Florinde, souligne la fausseté de l'amour d'Amadour : à l' « honneste amitié[1212] », « la vie honneste et heureuse[1213] » auxquelles aspire le gentilhomme en aimant la demoiselle « de tout son pouvoir le plus

[1208] *Ibid*., p. 139. Nous traduisons : « […] dans ce texte, le conflit mère-fille représente est le paradigme du conflit socio-politique qui oppose l'individu et l'ordre social. »

[1209] Ce principe du diptyque, qui vient souligner le souci apporté à l'agencement des récits entre eux, est récurrent dans *L'Heptaméron*. Cf. *supra*, chapitre 2, p. 122-160, nos analyses sur le plaisir de l'adultère dans *L'Heptaméron* qui mettait déjà en évidence des nouvelles fonctionnant ainsi.

[1210] Cf. *supra*. chapitre 1, p. 74 *et sq*.

[1211] Cf. André Tournon, « " Ignorant les premieres causes... " », art. cit.

[1212] *Heptaméron*, p. 116.

[1213] *Ibid*.

parfaictement qu'il luy estoit possible[1214] » répond la « mauvaise volonté[1215] », la « follie[1216] » d'un Amadour qui ne cherche que le « desonheur[1217] » de Florinde. Cette différence se nourrit cependant de situations parallèles qui soulignent, dans chacune des deux nouvelles, le rôle de la mère de la jeune fille vis-à-vis du gentilhomme. En effet, la mère de la demoiselle de la nouvelle 9, comme la comtesse d'Arande, favorisent les relations entre leurs filles et leurs prétendants, alors que chacune d'elles est soit promise, soit mariée à un autre. Dans cette perspective, il est difficile de concevoir que le rôle de la mère n'est ici que celui dicté par un système patriarcal : si les mères font preuve d'autorité, c'est pour inciter sa fille à transgresser cet ordre qui attendrait d'elles vertu et fidélité à son fiancé ou son époux. Ce qui pousse les mères à agir ainsi, c'est l'amitié dont elles se sont prises pour les serviteurs, amitié qui est décrite dans les deux cas comme de l'amour maternel : la mère de la nouvelle 9 a confiance dans le gentilhomme plus « que de nul de ses enfans[1218] » et la comtesse d'Arande accueille Amadour « comme son propre fils[1219] », « comme si c'eust esté son propre enfant[1220] ». Les sentiments de la première sont cependant motivés par l'honnêteté du gentilhomme dont elle perçoit la sincérité, alors que la seconde est aveuglée par l'entreprise séductrice d'Amadour pour parvenir à ses fins. Même s'il est qualifié de *sage* pour son âge[1221], le gentilhomme est présenté comme un personnage rusé, usant de divers stratagèmes pour pénétrer l'intimité de la maison de la comtesse et se rapprocher de Florinde : « Après qu'il fut marié, print telle hardiesse et privauté en la maison de la Comtesse d'Arande, que l'on ne se gardoit de luy non plus que d'une femme[1222]. » L'hypocrisie d'Amadour est, pour Carla Freccero, la leçon que Florinde tire de cette histoire : « *What Floride seems to " learn " in the course of the narrative is rhetorical dissimulation, to discern the difference between what a man says and what he does* […][1223]. » Cet apprentissage, Florinde le fait

[1214] *Ibid*.
[1215] *Ibid*., p. 144.
[1216] *Ibid*.
[1217] *Ibid*.
[1218] *Ibid*., p. 116.
[1219] *Ibid*., p. 130.
[1220] *Ibid*., p. 149.
[1221] *Ibid*., p. 129.
[1222] *Ibid*., p. 128-129.
[1223] « Patriarchy and the Maternal text », art. cit., p. 134. Nous traduisons : « Ce que Florinde semble " apprendre " au cours du récit est la dissimulation rhétorique qui permet de faire la différence entre les paroles et les actes d'un homme. »

seule, alors que c'est sa mère qui aurait dû le lui inculquer en la mettant en garde contre les belles paroles des hommes, comme le font les devisantes entre elles[1224]. Selon Vivès, la différence entre le vice et la vertu doit être enseignée par la mère[1225] : or, dans ces deux nouvelles, les filles doivent faire face à des injonctions maternelles contradictoires. Florinde ainsi que la demoiselle de la nouvelle 8 aiment leur serviteur, mais aucune des deux ne cherche à transgresser l'impératif de vertu pour réaliser son amour et chacune doit se soumettre au désir de sa mère qui l'incite pourtant à transgresser cet ordre social.

Cette tension trouve sa réalisation dans la narration par une même scène, celle de la visite au serviteur alité : le gentilhomme se meurt d'amour et Amadour est violemment affecté par la mort de sa femme qui lui permettait de pouvoir être auprès de Florinde. Dans l'une et l'autre nouvelle, ce sont les mères qui entreprennent les visites. La scène de la nouvelle 9 mène à l'injonction transgressive, alors que celle de la nouvelle 10 ne fait que la préparer. Dans le récit de Dagoucin, la mère offre en effet sa fille au gentilhomme, comme accomplissement de sa dernière volonté, car elle s'estime responsable de sa mort pour avoir refusé leur mariage :

> La fille qui n'avoit accoustumé telles privautés en cuida faire difficulté, mais la mere luy commanda expressément, voyant qu'il n'y avoit plus en luy sentiment ne force d'homme vif. La fille donc par ce commandement s'advança sur le lict du pauvre malade, luy disant : « Mon amy je vous prie resjouissez vous. » Le pauvre languissant le plus fort qu'il peut en son extreme foiblesse, estendit ses bras tous desnuez de chair et de sang, et avec toute la force de son corps embrassa la cause de sa mort, et en la baisant de sa froide et pasle bouche, la tint le plus longuement qu'il luy fut possible, et puis dist à la fille : « L'amour que je vous ay portée a esté si grande et honneste que jamais (hors mis mariage) n'ay souhaitté de vous autre bien que celuy que j'en ay maintenant, par faulte duquel, et avec lequel je rendray joyeusement mon esprit à Dieu, qui est parfaicte amour et charité qui cognoist la grandeur de mon amour, et l'honnesteté de mon desir : luy suppliant (ayant mon desir entre mes bras) recevoir entre les siens mon esprit. » Et en ce disant la reprint entre ses bras par une telle vehemence que le cueur affoibly ne povant porter cest effort, fut abandonné de toutes ses vertuz et esprits : car la joye le feit tellement dilater, que le siege de l'ame luy faillit, et s'en volla à son createur. Et combien que le pauvre corps demourast sans vie longuement, et par ceste occasion ne pouvoit plus tenir sa prise, toutesfois l'amour que la damoiselle avoit tousjours celée, se declara à l'heure si fort, que la mere et les serviteurs du mort eurent bien affaire à separer ceste union, mais a force osterent la vifve presque morte d'avec le mort, lequel ils feirent honorablement enterrer, mais le plus grand triumphe des obseques furent les larmes, les pleurs et les cris de ceste pauvre damoiselle, qui d'autant plus se declara après la mort qu'elle s'estoit dissimulée durant la vie,

[1224] Cf. par exemple le devis de la nouvelle 12, p. 173-175.

[1225] *Livre de l'institution*, p. 239 : « Et combien que l'enfant n'entende que c'est vice ne vertu, touteffois il se habituera et accoustumera selon qu'il apprendra de la mere. Elle l'admonnestera selon son aage, en louant les vertus et deprimant les vices. »

> quasi comme satisfaisant au tort qu'elle luy avoit tenu. Et depuis (comme j'ay ouy dire) quelque mary qu'on luy donnast pour l'appaiser n'a jamais eu joye en son cueur.[1226]

Comme dans la nouvelle 30, la progression de la scène se fait à partir d'un bouleversement. Le premier est imposé par l'autorité maternelle : le polyptote sur *commander* et le verbe *cuider* soulignent l'obéissance de la fille en même temps que sa perplexité, car ce que lui impose sa mère va à l'encontre des principes de vertu et de pudeur propres à une femme fiancée à un autre homme. L'ordre de la mère est justifié par ce qu'elle perçoit de l'état de faiblesse du gentilhomme : son absence de vigueur lui permet de penser que l'embrassade ne sera pas préjudiciable à l'honneur de sa fille. En effet, le texte porte une attention minutieuse au corps mourant du gentilhomme et cette description permettra à Hircan, dans le devis, de qualifier cette accolade de « chose repugnante à nature[1227] ». Cependant, l'ordre de la mère provoque un double bouleversement : celui d'une union réciproque entre les deux amants dont l'amour se rencontre dans la mort. La scène décrite par Dagoucin emprunte à la tradition néoplatonicienne, mais dans une version sensuelle : en mourant, le gentilhomme fait éclater l'amour de la jeune fille et le plaisir réciproque qu'ils connaissent l'un au contact de l'autre est saisi dans un instant qui ne pourra jamais plus se reproduire, en dépit du refus de la jeune fille de lâcher le cadavre de son ami et malgré les époux qu'on lui donnera pour apaiser sa douleur. La joie, absente désormais du cœur de la jeune fille, est la joie de l'amour parfait et réciproque ressenti au moment de l'embrassade, mais c'est une joie qui est aussi volupté puisqu'elle se réalise non pas dans le regard, comme le veut Ficin, mais dans le contact entre les deux corps. La réflexion d'Hircan, qui ramène le caractère chaste et idéalisé de l'amour de ces deux amants à une relation physique, vient souligner l'ambivalence de l'incitation maternelle : « Voyez vous pas bien le regret que ceste pauvre femme avoit de sa sottise : car puis qu'elle embrassoit le corps mort (chose repugnante à nature) elle n'eust point refusé le corps vivant, s'il eust usé d'aussi grande audace, qu'il feit de pitié en mourant[1228]. » Le geste de la jeune femme, comme les motivations de sa mère, témoignent d'une compassion dangereuse car transgressant l'ordre social et les lois de la nature. La mère, qui pensait que la faiblesse du jeune homme ne pourrait en rien compromettre sa fille,

[1226] *Heptaméron*, p. 119-120.
[1227] *Ibid*., p. 120.
[1228] *Ibid*.

la condamne, au contraire, à une mélancolie érotique : si son amour et le désir voluptueux se sont révélés dans l'embrassade, la volonté d'apaiser sa douleur par des maris fait écho aux remèdes préconisés par Liébault et Ferrand dans les cas de fureur utérine chez les jeunes filles. L'autorité et l'amour maternels ne visent donc pas l'ordre mais le dérèglement.

Dans la nouvelle de Parlamente, la scène du lit a des conséquences différentes : la prise de conscience n'est pas celle de l'amour ou du plaisir, mais celle des intentions déshonnêtes d'Amadour. La première scène apparaît comme une réécriture de la nouvelle 9 :

> Amadour la voyant remplie de tels dueils et regrets, pensa qu'en ce grand tourment pourroit plus facilement venir à la fin de son intention, et se leva de dessus son lict : de quoy faire Florinde pensant qu'il fust trop foible, le voulut engarder. Et se mettant à genoulx, luy dist : « Faut il que pour jamais je vous perde de veuë ? » Et en ce disant se laissa tomber entre ses bras, comme un homme à qui force default. La pauvre Florinde l'embrassa et le soustint bien longuement, faisant tout ce qu'il luy estoit possible pour le consoler : mais la medecine qu'elle luy bailloit pour amander sa douleur, la luy rendoit beaucoup plus forte : car en faisant le demy mort, et sans parler, s'essaya de chercher ce que l'honneur des femmes défend.[1229]

La mère est absente dans cette scène, ce qui permet à Amadour de tenter de violer Florinde. On retrouve toutefois le geste de l'embrassade, le serviteur affaibli et la jeune fille qui offre sa compassion. Toutefois, ce parallèle ne fait que mettre en évidence la fausseté d'Amadour par rapport au gentilhomme de la nouvelle 9, puisque toutes ses attitudes sont feintes et ne visent qu'à profiter de la situation pour déshonorer Florinde. Parlamente propose ainsi une scène qui répond à la remarque d'Hircan pour prouver qu'une femme vertueuse n'accepterait pas « le corps vivant » de son serviteur : la reprise du mot *regret* souligne le lien qui s'opère entre la nouvelle 9, son devis et la nouvelle 10.

Cette déception de Florinde est cependant relayée et amplifiée par une autre scène où le rôle de la mère est primordial. Il s'agit de la scène où la jeune fille doit s'entretenir en privé avec Amadour. Celui-ci, par l'entremise de la comtesse d'Arande, a réussi à organiser une rencontre avec celle qu'il aime sans qu'elle soit au courant. La mère, à laquelle Florinde n'a pas confié les agissements d'Amadour lors de la scène du lit, se retrouve complice d'un piège qui va se refermer sur sa propre fille. Sa joie du retour du jeune homme contraste avec la terreur et le désespoir de sa fille :

> La Comtesse fort joyeuse de sa venuë, le dist à Florinde et l'envoya deshabiller en la chambre de son mary, à fin qu'elle fust preste quand elle la manderoit, et que chacun fust retiré. Florinde

[1229] *Heptaméron*, p. 144.

> qui n'estoit pas encore asseurée de sa premiere peur, n'en feit semblant à sa mere, mais s'en va en un oratoire se recommander à Dieu, le priant vouloir conserver son cueur de toute meschante affection : et pensa que souvent Amadour l'avoit louée de sa beauté laquelle n'estoit point diminuée, nonobstant qu'elle eust esté longuement malade. Parquoy aimant mieux faire tort à sa beauté en la diminuant, que de souffrir par elle le cueur d'un si honneste homme brusler d'un si meschant feu, prit une pierre qui estoit dedans la chapelle, et s'en donna par le visage si grand coup, que la bouche, et les yeux, et le nez en estoient tous difformés. Et à fin que l'on ne soupçonnast qu'elle l'eust faict quand la Comtesse l'envoya querir, se laissa tumber en sortant de la chapelle le visage sur une grosse pierre, et en criant bien hault, arriva la Comtesse qui la trouva en ce piteux estat. Incontinent fut pensée, et son visage bandé : ce faict la Comtesse la mena en sa chambre, et la pria d'aller en son cabinet entretenir Amadour, jusques à ce qu'elle se fust deffaicte de sa compagnie : ce qu'elle feit, pensant qu'il y eust quelques gens avec luy : mais se trouvant toute seule, la porte fermée sur elle, fut autant marrie qu'Amadour content, pensant que par amour ou par force, il auroit ce que tant avoit desiré. Et après avoir un peu parlé à elle, et l'avoir trouvée au mesme propos auquel il avoit laissée, et que pour mourir elle ne changeroit son opinion, luy dist tout outré de desespoir : « Pardieu, madame, le fruict de mon labeur ne me sera point osté pour scrupules : et puis qu'amour, patience, et humbles prieres n'y servent de rien, je n'espargneray point ma force pour acquerir le bien, qui sans l'avoir me la feroit perdre.[1230]

Comme dans la nouvelle 9, la fille est soumise à l'autorité maternelle dont la volonté transgressive mène à la meurtrissure de son corps plutôt qu'à son éveil sensuel. L'ordonnancement du piège par la comtesse suit une progression transgressive qui fait d'elle non seulement une complice mais également une coupable aveugle. La narration souligne ainsi l'espace que la comtesse fait parcourir à sa fille : envoyée d'abord dans la chambre de son époux pour se dévêtir, elle rencontre ensuite Amadour dans les appartements de sa mère, passant par la chambre de celle-ci pour ensuite gagner son cabinet. Cette pièce, appelée aussi « garderobbe » a un rôle particulier dans *L'Heptaméron* et, plus largement, dans la littérature du XVI^e^ siècle puisque c'est là que les dames s'adonnent à des passe-temps privés, rencontres ou lectures voluptueuses[1231]. Même si l'emploi du déterminant possessif est, dans un premier temps, ambigu quant au référent (le cabinet de la comtesse ou de Florinde), cette ambiguïté est ensuite levée au moment où Florinde appelle à l'aide puisque le texte dit que la comtesse « ouvr[e] son cabinet[1232] ». Marguerite de Navarre a ainsi le souci de préciser à qui

[1230] *Ibid*., p. 150-151.

[1231] Sur le cabinet dans *L'Heptaméron*, cf. *supra* nos analyses des nouvelles 43 et 49, p. 134 *et sq*. ; sur les passetemps voluptueux qui y sont pris, cf. *supra* notre étude sur Brantôme, p. 215-216 et *infra* notre étude sur Montaigne, p. 521-523. Christine de Buzon a par ailleurs donné une communication sur la fonction de la garde-robe dans *Amadis* : « Cabinets et garde-robes : la représentation de quelques lieux privés dans l'*Amadis de Gaule* français », XXV^e^ colloque de la SATOR, *Topique(s) du public et du privé dans l'espace de l'écriture romanesque européenne (du Moyen-Âge à la fin du XVIII^e^ siècle)*, 28-30 juin 2010, Coimbra, Portugal.

[1232] *Heptaméron*, p. 153.

appartiennent les pièces : la première est au mari, la seconde à la mère. Que la comtesse demande à sa fille de se dévêtir dans la chambre du duc de Cardonne pour ensuite rencontrer Amadour dans son propre cabinet révèle deux choses. La première est le rôle actif que joue la comtesse dans la transgression de l'ordre social et moral, alors même que Florinde se conforme à son rôle de fille « si sage […] que pour rien elle ne confesseroit avoir autre volonté, que celle de sa mere[1233] ». La seconde tient de l'ambiguïté du comportement de la mère qui semble utiliser sa fille pour se substituer à ses propres désirs. C'est ce point qui touche particulièrement à la question du plaisir maternel dans cette nouvelle et dans la nouvelle 9.

Si l'on considère cette question à l'aune des conclusions émises à propos de la nouvelle 30, il apparaît que l'amour et le plaisir maternels ne peuvent être représentés dans *L'Heptaméron* que dans leur caractère déviant. Le schéma de la nouvelle 30 et le portrait qui est donné de la mère se retrouvent dans les nouvelles 9 et 10 et offrent une grille de lecture qui permet d'approfondir les agissements des mères de ces deux nouvelles. Dans les trois cas, on note l'absence de la figure paternelle : dans les nouvelles 10 et 30, les mères ont été veuves jeunes et dans la nouvelle 9, seuls les « parens[1234] » étant évoqués comme figures d'autorité, on peut supposer que la mère est également veuve. Or, nous avons vu à quel point le désir contenu d'une veuve peut être dangereux : s'il s'exprime directement dans l'inceste de la nouvelle 30, il se révèle, de façon détournée, par la figure de substitution que représente la fille, dans les nouvelles 9 et 10. En ce sens, l'amitié que les mères portent aux gentilshommes est un dévoiement de l'amour maternel : en les considérant comme leurs propres enfants, alors même qu'elles savent l'amour qu'ils éprouvent pour leurs filles, elles introduisent une dimension incestueuse entre eux ; en agissant selon leur propre volonté et sans tenir compte de l'intérêt de leurs filles, elles se conduisent en amantes et tentent de réaliser leur désir à travers elles. Le désir individuel qui s'oppose à l'ordre dont parle Carla Freccero est davantage celui des mères que celui des filles. Dans cette perspective, les mères dérogent aux impératifs d'un éducation vertueuse et le plaisir maternel dévie de son objet initial, visant le serviteur et non plus l'enfant. C'est ainsi que peut s'expliquer la rancœur de

[1233] *Ibid.*, p. 127.
[1234] *Ibid*., p. 117, 118.

la comtesse d'Arande envers Florinde. Alors qu'Amadour justifie le cri de Florinde par une main qu'elle lui aurait refusé de donner à baiser, la comtesse interroge sa fille qui se contente de dire qu'elle a eu peur :

> La mere qui regardoit sa contenance, n'y sceut rien juger : et depuis ce temps là cogneut tresbien, que sa fille n'avoit plus d'affection à Amadour, et pensa pour certain qu'elle fust desraisonnable et qu'elle hayst toutes les choses qu'elle aimoit. Et de ceste heure là luy mena la guerre si estrange, qu'elle fut sept ans sans parler à elle, si elle ne s'y courroussoit, et tout à la requête d'Amadour.[1235]

L'antagonisme entre la mère et sa fille est expliqué par le désamour de Florinde pour Amadour : alors que jusque-là elle permettait à la comtesse d'exprimer son désir par procuration, Florinde, en signifiant son détachement sentimental, rend tout plaisir impossible pour sa mère. Cette rigueur ne s'arrêtera que lorsqu'elle verra Amadour courtiser une autre femme. Malheureuse quand Florinde est loin d'elle, mais distante quand celle-ci va à l'encontre de son plaisir, la comtesse perçoit sa fille comme un prolongement d'elle-même. Si elle exerce bien son autorité, celle-ci ne peut être réduite à un signe de l'ordre social et patriarcal : ce qui se joue entre la mère et sa fille dépasse largement cette conception d'une société divisée entre les genres et se rapproche plutôt de l'idée d'un dérèglement physiologique tel que les médecins de la Renaissance les diagnostiquent. Veuve trop jeune, elle projette sur sa fille ses propres désirs, et le plaisir maternel qu'elle manifeste en est biaisé. Les filles, dans les nouvelles 9 et 10, apparaissent plus sages que les mères même si leurs destinées divergent : il est ainsi tout à fait significatif que chacune de ces nouvelles s'achève sur le devenir des jeunes filles. Dans ces deux fins, il est question de conjugalité et de « joye » :

> Et depuis (comme j'ay ouy dire) quelque mary qu'on luy donnast pour l'appaiser n'a jamais eu joye en son cueur.[1236] (nouvelle 9)

> Ainsi tourna toutes ses affections à aimer Dieu si perfaictement, qu'après avoir vescu longuement religieuse, luy rendit son ame en telle joye, que l'espouse a d'aller veoir son espoux.[1237] (nouvelle 10).

La différence entre la jeune fiancée et Florinde tient à ce qu'elles ont découvert leur corps dans la mauvaise éducation reçue de leur mère : la première en a découvert la volupté violente et soudaine alors que la seconde y a renoncé en se défigurant ; la première est restée

[1235] *Ibid*., p. 155.
[1236] *Ibid*., p. 120.
[1237] *Ibid*., p. 157.

sous la coupe de sa mère, puisqu'on continue à vouloir la marier, la seconde s'est émancipée de son emprise en entrant au couvent en secret. Le véritable conflit entre les mères et les filles dans *L'Heptaméron* n'est donc pas celui qui oppose l'ordre patriarcal des unes au désir d'émancipation des autres, mais plutôt celui qui fait se rencontrer deux désirs différents, l'un dans la *voluptas* et l'autre dans le *gaudium*. De ce conflit, seule Florinde sort victorieuse, la seule, comme l'y incite la nouvelle 30, qui s'en remet à Dieu et au plaisir céleste.

C. *Voluptas* ou *gaudium* ? Présences du plaisir maternel chez Hélisenne de Crenne

Dans *L'Heptaméron*, le plaisir maternel ne se réalise pas dans l'enfantement et la petite enfance, mais dans un lien éducatif entre la mère et l'enfant devenu adolescent ou jeune adulte. En ce sens, ces représentations s'éloignent de celles données par les moralistes et les médecins. Chez Hélisenne de Crenne, les quelques évocations du plaisir maternel ne se restreignent ni au premier âge ni à l'adolescence, mais embrassent une période plus large. Le plaisir maternel est présent dans trois extraits et concerne deux figures féminines : la mère d'Hélisenne et Hélisenne elle-même. Évoquer Hélisenne comme mère peut étonner dans la mesure où il n'est jamais question, dans l'ensemble du triptyque, d'une grossesse ou d'un désir d'enfant chez elle. De fait, sa représentation en mère est métaphorique et sert son rôle d'amante, alors que le plaisir de sa mère est ancré dans un lien affectif topique. Notre réflexion à partir de ces trois extraits se détache quelque peu des analyses que nous avons menées jusque-là et, de fait, interroge la distinction entre *voluptas* et *gaudium*. En effet, ces traces du plaisir maternel, dans un texte entièrement tourné vers la question amoureuse, et plus particulièrement l'adultère féminin, si elles renvoient à un discours normatif, social, tel que nous l'avons examiné dans les traités médicaux, permettent surtout de rendre compte d'une réappropriation de ces topiques pour servir le projet littéraire plus vaste du triptyque d'Hélisenne de Crenne[1238]. Ces trois occurrences du plaisir maternel se trouvent dans *Les Angoisses douloureuses* et dans les *Épitres familières*. Un écho allégorique est également fait par une citation de l'Évangile de Jean dans *Le Songe*. Les deux occurrences concernant la mère d'Hélisenne permettent d'accentuer le lien fictionnel entre *Les Angoisses* et *Les Épîtres*

[1238] Nous reviendrons plus longuement sur l'ensemble de ce triptyque dans le chapitre 6, p. 586 et *sq*.

et soulignent le caractère réconfortant de l'amour filial. La première est ainsi présente dans l'*incipit* du roman et sert à établir le cadre familial d'Hélisenne-personnage :

> Et pour réciter la première de mes infortunes, la cruelle Atropos me fit cet outrage, premier que fus âgée d'un an, de me priver du personnage (qui naturellement m'eût provoqué à grand deuil, si je n'eusse été pupille et en bas âge) : ce fut mon père, dont ma mère eut si grande tristesse et amaritude que, sans l'ardeur d'amour qu'elle avait en moi, la dolente âme se fût séparée de son corps. Ainsi donc, demeurai fille unique, qui fut occasion que ma mère prit un singulier plaisir à me faire instruire en bonnes mœurs et honnêtes coutumes de vivre.[1239]

Comme dans *L'Heptaméron*, l'expression du plaisir maternel se fait dans le cadre du veuvage. Cette situation de départ est importante car elle détermine la jeune femme qu'Hélisenne va devenir : objet de l'amour inconditionnel de sa mère avant d'être celui de son mari et celle vers laquelle tous les regards d'admiration convergent, Hélisenne, nous l'avons vu et analysé[1240], se présente comme le centre de toutes les attentions. Les premières pages des *Angoisses* insistent sur ce parallèle entre le plaisir qu'elle donne à sa mère et celui qu'elle donne à son mari : au « singulier plaisir » de sa mère fait écho « le seul plaisir de mon mari[1241] », à « l'ardeur d'amour » maternel renvoie « l'ardente amour[1242] » de l'époux. Plusieurs études ont montré, soit dans une perspective philologique, soit dans une perspective esthétique et stylistique, l'importance de l'emprunt et des images topiques qu'utilise Hélisenne de Crenne dans ses œuvres[1243]. Néanmoins, ces échos sémantiques forts dès l'*incipit* amorcent une lecture de l'œuvre qui prend en compte sa triple dimension et qui repose sur l'idée d'un déplacement. Le premier déplacement est celui du plaisir maternel au plaisir conjugal : en associant les deux par le lexique, Hélisenne brouille les frontières sentimentales pour ne retenir que le seul principe de plaisir. D'un point de vue de la fiction initiale, ce déplacement induit une focalisation non pas sur la mère ou sur le mari, mais sur

---

1239 *Angoisses*, p. 33-34.
1240 Cf. *supra*, p. 165 *et sq*.
1241 *Angoisses*, p. 34.
1242 *Ibid*.
1243 Cf. les éditions des *Angoisses* données respectivement par Paule Demats, (*Les Angoisses douloureuses qui procedent d'amours : 1538. Première partie*, Paris, les Belles Lettres, 1968) et par Christine de Buzon ; les thèses d'Anne Réach-Ngô, *La Mise en livre des narrations de la Renaissance*, éd. cit. et de Mathilde Thorel, *« Langue translative » et fiction sentimentale, 1525-1540: renouvellement générique et stylistique de la prose narrative*, Thèse de doctorat sous la direction de Marie-Hélène Prat et Mireille Huchon, Université Lyon 3 - Jean Moulin, 2006, p. 473-578 ; les articles de Mary J. Baker, « *Fiammetta* and the *Angoysses douloureuses qui procedent d'Amours* », *Symposium*, XXVII, hiver 1973, p. 303-308 et de Magda Campanini-Catani, « Le *Angoisses douloureuses* di Helisenne de Crenne e il *Libro del Peregrino* di Jacopo Caviceo : due romanzo confronto », dans *Il Romanzo nella Francia del Rinascimento : dell' eredita medievale all' Astrea*, Fasano, Schena Editore, 1996, p. 164-178.

Hélisenne. Alors que dans *L'Heptaméron*, la déviance du plaisir maternel, même si elle permettait de mettre en tension la *voluptas* de la mère et le *gaudium* de la fille, servait l'élaboration d'une figure maternelle complexe et à rebours des cadres moraux et sociaux, ce déplacement dans *Les Angoisses* ne sert qu'à l'élaboration de la figure d'Hélisenne-personnage. Dans cette perspective, la seconde occurrence présente dans *Les Angoisses* opère un second déplacement : si le premier menait de la figure de la mère à celle du mari, la seconde mène à celle de l'amant :

> Mais comme une femme enceinte, laquelle est persécutée de grièves et excessives douleurs devant la naissance de l'enfant, mais incontinent qu'elle voit son fruit, la parfaite joie et liesse où elle est réduite lui fait oublier les peines précédentes, aussi pour la suavité et douceur intrinsèque que je recevais du délectable regard de mon ami me faisait oublier tous mes travaux et fatigues prétérits[1244].

Le plaisir maternel est ici comparé au plaisir de voir l'amant. Pour souligner l'antagonisme entre douleur et plaisir, Hélisenne-narratrice et personnage s'appuie sur un verset de l'évangile de Jean qu'Hélisenne-auteur citera dans un autre contexte métaphorique, celui de l'âme pécheresse dans le discours de Raison à Sensualité dans *Le Songe* : « La femme à enfanter souffre peine et douleur, mais après tourne en oblivion toute angustie, quand on lui annonce que lui est né un beau fils[1245]. » Le rapprochement entre le plaisir de la maternité et celui de l'amour adultère est tout à fait surprenant : il témoigne d'un dévoiement transgressif du plaisir maternel tel qu'énoncé dans la Bible, mais il fait écho également à un extrait de la troisième partie du *Livre de l'advision Cristine* de Christine de Pizan :

> Ou temps que tu portoies les enfans en ton ventre, grant douleur a l'enfanter sentoies. Or vueil que de toy naissent nouveaulx volumes, lesquelz les temps a venir et perpetuellement au monde presenteront ta memoire devant les princes et par l'univers en toutes places, lesquelz en joie et delit tu enfanteras de ta memoire, non obstant le labour et traveil, si tost que elle ot le cry de son enfant oublie son mal, oublieras le traveil du labour oyant la voix de tes volumes.[1246]

Si Christine de Buzon renvoie au passage du *Songe*[1247], ni elle ni Paule Demats ni Jean-Philippe Beaulieu n'indiquent d'autres références. Dans la mesure où ce texte de Pizan,

---

[1244] *Angoisses*, p. 69-70.

[1245] *Le Songe*, p. 154.

[1246] Christine de Pizan, *Le Livre de l'advision Cristine*, éd.Liliane Dulac et Christine Reno, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 110.

[1247] *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amour*s, éd. Christine de Buzon, éd. cit., p. 522, note 88. Jean-Philippe Beaulieu, quant à lui, précise seulement que ce passage est emprunté à l'évangile de Jean. Cf. *Angoisses*, p. 154, note 279.

contrairement au *Trésor de la Cité des dames*[1248], n'a pas fait l'objet d'éditions au XVI^e^ siècle, nous ne pouvons pas parler d'emprunt, puisqu'il aurait fallu qu'Hélisenne ait accès à l'un des manuscrits de 1405-1406[1249]. L'une comme l'autre utilisent toutefois le texte biblique de façon métaphorique : pour qualifier le travail de l'écriture chez Christine de Pizan, pour qualifier l'amour adultère chez Hélisenne, soit de façon charnelle (l'extrait des *Angoisses*) soit de façon spirituelle (l'extrait du *Songe*). À partir d'un même champ sémantique, Pizan et Hélisenne mettent en évidence un processus de sublimation de la douleur par le plaisir ; mais s'il s'opère par l'ouïe chez Pizan, il se fait par le regard chez Hélisenne. Or, nous avons analysé combien le regard, et surtout le plaisir du regard, était au cœur de l'amour adultère dans *Les Angoisses* : cette modification vient souligner le souci qu'Hélisenne-auteur accorde à cette question dans son œuvre. L'écho entre ces deux textes relève certainement de la coïncidence, mais il souligne une communauté de motifs pour les femmes écrivains entre le XV^e^ et le XVI^e^ siècle qui doit nous inviter à examiner plus attentivement les liens entre Christine de Pizan et Hélisenne de Crenne[1250].

La troisième occurrence du plaisir maternel se trouve dans la seconde épître familière :

[1248] On relève trois éditions imprimées de ce texte de Christine de Pisan entre la fin du XV^e^ siècle et la fin de la première moitié du XVI^e^ : à Paris pour Antoine Vérard (par Pierre Le Caron ?) en 1497, à Paris chez M. Lenoir en 1503 et à Paris chez D. Janot en 1536. À noter que deux autres textes de Christine de Pizan sont édités au XVI^e^ : *Les cent hystoires de Troyes. Lepitre de Othea* en 1500 (à Paris, chez Philippe Pigouchet) et en 1522 (à Paris, chez Philippe Le Noir), et *Le chemin de long estude* en 1549 (Paris, chez Groulleau) qui fut la dernière œuvre de Christine de Pizan imprimée au XVI^e^ siècle.

[1249] Trois manuscrits contenant le *Livre de l'advision Cristine* et sortis de l'atelier de Christine de Pizan nous sont parvenus. Cf. Liliane Dulac, « Introduction », dans Christine de Pizan, *Le Livre de l'advision Cristine*, éd. cit., p. XL *et sq*. À noter qu'une autre femme écrivain et intéressée par la cause des femmes, Anne de Graville, a possédé quatre manuscrits de Christine de Pizan.

[1250] Ces rapprochements avec l'œuvre de Christine de Pizan méritant d'être approfondis, ils feront l'objet de recherches ultérieures, à la fois pour établir plus précisément les échos entre ces deux voix féminines et pour étudier également les parallèles picturaux. En effet, Hélisenne de Crenne comme Christine de Pizan ont recours à des illustrations les mettant en scène dans le rôle d'écrivain. Il faut par ailleurs noter que Diana Wood a identifié comme un emprunt au *Trésor de la Cité des dames* la fameuse définition qu'Hélisenne donne de Didon dans la huitième épître familière (« comme virago, exerçant œuvres viriles », p. 45), cf. Diane Wood, « Dido as a Paradigm of the Tragic Heroine in the Works of Helisenne de Crenne », *Explorations in Renaissance Culture*, XVIII, 1992, note 2, p. 134. Des liens entre Christine de Pizan et Hélisenne de Crenne ont toutefois déjà été établis à partir de la question de l'allégorie. Cf. « Allégorie et Épistolarité : les jetées de l'érudition féminine chez Hélisenne de Crenne », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, XCIX, 6, novembre 1999, p. 1155-1156. Dans cet article, les deux critiques évoquent l'œuvre de Christine de Pizan comme une source possible du *Songe* et comme un signe de l'érudition d'Hélisenne de Crenne.

> Combien que le restaurer à l'âge antique soit difficile, et pource qu'il ne lui est rien plus convenable qu'est le plaisir, pour être cet âge incliné à pusillanimité pour la retraite du sang, je suis certaine que tu n'estimerais mon absence lui être utile. Car tu connais que ma présence lui est si agréable, que peut-être est occasion de sa débile vie corroborer.[1251]

L'univers fictionnel est à la fois le même et un autre : le plaisir de la mère d'Hélisenne s'inscrit dans la logique de celui présent dans *Les Angoisses*, mais la temporalité est différente – il ne s'agit plus d'Hélisenne enfant mais d'Hélisenne mariée – et le contexte est éclairé sous un autre jour voire totalement modifié, puisque la mère d'Hélisenne n'apparaît, dans *Les Angoisses*, que dans l'*incipit*. Le plaisir de la maternité rend compte de l'Hélisenne tripartite comme de la construction complexe du triptyque. Il doit s'interpréter selon ces différents niveaux de lecture : comme élément narratif, il sert à élaborer le narcissisme et l'inclination au plaisir d'Hélisenne-personnage ; comme emprunt, il permet de donner naissance à Hélisenne-narratrice et Hélisenne-auteur ; comme écho au sein de l'œuvre, il permet de poser les bases de ce que nous appellerons désormais *roman imaginaire*[1252] et de fonder cette œuvre sur le principe même du plaisir. C'est en ce sens que les quelques traces du plaisir maternel chez Hélisenne appartiennent à la fois à la *voluptas* et au *gaudium* : *voluptas* en ce que ce plaisir, extérieur à Hélisenne, permet des résurgences morales et sociales topiques, comme la douleur de l'accouchement, l'éducation d'une mère à sa fille, la condition de veuve, et *gaudium* en ce qu'il est profondément lié au plaisir de l'écriture de soi et de l'accomplissement par la création.

[1251] « La seconde épître familière », *Épîtres*, p. 24.

[1252] Nous développerons ce concept et les analyses de l'œuvre qui en découlent dans notre chapitre 6 consacré au *gaudium*.

II. Figures de lectrices voluptueuses : réflexion didactique et représentation fantasmatique

L'argument principal qui justifie, dans les textes humanistes, l'accès des femmes à la culture est celui qui consiste à faire de l'étude pour les femmes une activité non seulement vertueuse, comme nous l'avons vu dans le cadre de l'oisiveté, mais une activité qui favorise la vertu. Les moralistes qui ont écrit en faveur de l'accès des femmes à la culture, Plutarque dans l'Antiquité, Corneille Agrippa, Érasme et Vivès chez les humanistes[1253], n'utilisent pas le plaisir pris au savoir comme argument, préférant celui de la vertu. Le plaisir représentant un danger potentiel qui met en péril l'équilibre de l'âme, il ne peut être ni un motif ni un but pour les femmes souhaitant étudier[1254]. La lecture, pour les femmes, fait partie de ces dangers en ce qu'elle relève des *phantasiai*. Les *phantasiai* sont les productions de l'imagination, en pensée comme dans leurs représentations visibles – elles sont liées en ce sens aux *phainomenai*, les phénomènes, c'est-à-dire étymologiquement « ce qui apparaît ». Foucault précise cette double caractéristique de la *phantasia* : « Mais il faut, sous ce terme de *phantasia*, et conformément à un usage philosophique, comprendre aussi les perceptions visuelles. Il n'y a pas simplement danger à imaginer ou à se remémorer les *aphrodisia*, mais aussi à les percevoir[1255]. » Le rappel qu'il fait des préconisations du médecin Rufus d'Ephèse explicite ce que recouvrent les *phantasiai* dans le contexte de la volupté : « On évitera les discours, les pensées, les convoitises vénériennes, et par-dessus tout on se défendra de ce que les yeux voient, sachant bien que toutes ces choses, même en songe,... excitent à la copulation [...][1256]. » Paroles, pensées, envies, rêves et représentations visuelles, lorsqu'ils ont pour objet la volupté, forment l'ensemble des dangers que les femmes doivent éviter, comme

[1253] Cf. Linda Timmermans, *op. cit.*

[1254] Cette affirmation est toutefois à nuancer à la lecture des *Discours des champs faëz* de Taillemont ou des *Nouvelles Récréations et joyeux devis* de Des Périers, des dédicaces d'ouvrages savants à des dames – nous reviendrons sur l'exemple de Laurent Joubert dédiant ses *Erreurs populaires* à Marguerite de Valois – ainsi que des *Essais* de Montaigne. Se dégageant du caractère pédagogique des œuvres de Plutarque, Érasme et Vivès et s'inscrivant dans une dynamique de l'émulation entre hommes et femmes, ces textes ne s'inscrivent pas dans la prescription mais dans la reconnaissance de la femme comme lettrée et lectrice.

[1255] *Histoire de la sexualité*, t. III, éd. cit., p. 185.

[1256] *Œuvres*, trad. de Charles Daremberg et E. Ruelle, Paris, Imprimerie Nationale, 1879, p. 74-75, cité par Michel Foucault, *ibid*., p. 183-184.

on le voit par exemple dans la remarque d'un annotateur du *Dialogue d'Iris, et Pasithée* de Catherine des Roches, à propos du refus que Sévère oppose à sa fille qui souhaite lire :

> Peult-estre que son pere ne trouvoyt pas bon, qu'elle leust en des livres de follies, incitantz à la luxure, ou à l'amour fol, et illicite. Mais Iris, (qui comprenoyt, et interpretoyt mal toutes les actions de son pere, comme elle fait icy paroistre en plusieurs endroictz), luy impute qu'il ne veult pas qu'elle lise entierement : ce qui n'est pas vraysemblable, et seroyt à blasmer celuy qui auroyt ceste opinion, sinon en ung pauvre homme qui auroyt besoing du travail manuel de sa fille pour la nourriture de sa famille, au moins en jours ouvrables.[1257]

Les *phantasiai* tiennent ainsi à la fois de la représentation mentale et de la représentation visuelle, comme les récits contenus dans des livres, lesquels, par un effet de métonymie, symbolisent leur contenu – un récit évoquant la volupté qui devient, par la lecture, une représentation mentale. Juan Luis Vivès, tout en défendant l'accès à un savoir vertueux, défend la lecture des romans par les femmes : « Femme pudicque ne s'empeschera de lyre livres d'amours, ne de batailles, et moins de les reciter et racompter : car c'est peste d'applicquer buschettes seiches pour corrompre les corps de la personne, et ja ardens et formentez de delectations et de vices[1258]. »

Les femmes lettrées et leur accès au savoir sont principalement représentés, dans les textes de la Renaissance, par les figures de lectrices. La lecture, comme le rappelle Pollie Bromilow, et plus particulièrement celle de récits « est définie comme le loisir féminin par excellence[1259]. » Ce lien entre lecture et divertissement féminin est cependant ambivalent puisqu'il sert aussi bien une concession faite à l'éducation des femmes que des arguments misogynes à propos de leur nature lascive : « La prétendue préférence féminine pour la fiction est également utilisée pour mettre en avant la nature essentiellement basse et honteuse de la femme[1260]. » Cette ambivalence est au cœur de l'article de Pollie Bromilow qui analyse cette image topique de la lectrice de fiction comme relevant d'une vision masculine. Nous souhaiterions poursuivre cette idée en élargissant la lecture non seulement à tout type d'ouvrages mais également à ce qui constitue les *phantasiai* : ce que nous appellerons *lecture* prendra en compte aussi bien les livres (fiction, poésie, science, philosophie) que ce

---

1257 Cité par Anne R. Larsen dans *Les Secondes Œuvres*, p. 240-241, note 35.

1258 *Livre de l'institution*, p. 40.

1259 « Les femmes lectrices de la fiction au seizième siècle. Enjeux idéologiques d'un lieu commun », dans *Lectrices d'Ancien Régime*, Isabelle Brouard-Arends (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 261.

1260 *Ibid*.

qui relève du pictural (tableaux, dessins, ornementations) dans la mesure où l'un comme l'autre relève d'un processus d'image mentale et requiert l'imagination du regard et de la vision. Dans cette perspective, notre corpus ne sera constitué que de voix masculines mettant en scène ou définissant des images de lectrices : ces voix et ces regards masculins nous permettront d'analyser la place occupée par la *voluptas* dans les représentations de femmes prenant plaisir à lire. Ce corpus est exclusivement composé de textes non fictionnels : la « premiere Nouvelle en forme de preambule » des *Nouvelles Récréations* de Des Périers, les épîtres du « Traducteur à sa dame » de Pontus de Tyard dans sa traduction des *Dialogues d'amour* de Léon Hébreu, les épîtres dédicatoires et défensives des *Erreurs populaires* de Laurent Joubert dans le cadre de la controverse sur le choix de Marguerite de Valois comme dédicataire, les essais « De trois commerces » et « Sur des vers de Virgile » de Montaigne et le deuxième livre du *Recueil des dames* de Brantôme.

A. Lire c'est jouir : quel plaisir du savoir ?

a. Textes liminaires et portraits de la lectrice idéale

Dans la typologie de la « sçavante », que dresse Évelyne Berriot-Salvadore, une place importante est accordée aux dédicaces et aux préfaces car « les livres dédiés à des femmes sont très nombreux et globalement se répartissent en quelques grandes catégories : la littérature romanesque ou d'imagination, la littérature scientifique, la littérature historique ou philosophique, la littérature de spiritualité[1261] ». À l'exception de la dernière catégorie, les auteurs que nous avons retenus pour notre analyse rendent compte de cette multiplicité : Des Périers pour la littérature d'imagination, Joubert et ses confrères pour la littérature scientifique. Contrairement à ce que propose Évelyne Berriot-Salvadore, nous avons aussi choisi des textes liminaires dans lesquels la destinataire n'est pas identifiée[1262] : Des Périers

[1261] *Les Femmes*..., éd. cit., p. 370.

[1262] Ce sera aussi le cas dans notre analyse des épîtres du « Traducteur à sa dame » de Pontus de Tyard dans la traduction qu'il donne des *Dialoghi d'amor* en 1551. À noter sur ce point, qu'Évelyne Berriot-Salvadore se méprend en identifiant la destinataire de l'épître dédicatoire des *Dialogues d'amour* de Tyard à Catherine de Médicis. Elle écrit en effet : « Mais, à côté de ce rôle protecteur qu'ils tentent de faire fonctionner à leur avantage, les auteurs se plaisent à saluer un intérêt pour les sciences et la philosophie, manifeste chez Catherine de Médicis et les princesses royales. Pontus de Tyard a toutes les raisons d'espérer que sa traduction de Léon Hébreu sera bien reçue de la reine, elle qui s'intéresse, pour le " grand heur du royaume " pense-t-il, tant " aux choses morales et naturelles ", qu'aux " divines et supernaturelles ". » (*ibid*., p. 387). Le texte cité ici par Évelyne Berriot-Salvadore n'est pas celui de Tyard, mais celui de Denis

consacre une partie de son préambule « aux dames et damoyselles » et Tyard s'adresse à « sa dame ». Le choix d'une destinataire, qu'il s'agisse d'une dédicataire ou d'une lectrice, s'inscrit dans une poétique de la réception qui prend en compte le lectorat, et participe également d'une tradition dont les perspectives, tant moralisantes que publicitaires, ont bien été mises en évidence par la critique[1263] ; il n'en demeure pas moins, comme l'analyse Pollie Bromilow, que ces représentations témoignent d'une vision particulière de la femme comme lectrice. Ainsi, toute adresse à une femme ne peut seulement s'étudier dans le cadre d'une étude des rapports entre les sexes, mais la prise en compte du sexe du destinataire et du destinateur permet cependant d'éclairer une pratique très courante qui « attest[e] […] cet intérêt nouveau des dames pour l'étude[1264] ». La place accordée au plaisir dans ces textes est souvent primordiale puisqu'elle est l'un des arguments les plus fréquents : l'épître est ainsi le lieu du don de la lecture comme divertissement agréable en même temps qu'une entreprise de séduction des « lectrices avides d'une littérature à la mode qui leur renvoie une image si flatteuse d'elle-mêmes »[1265]. Le paradoxe soulevé par Pollie Bromilow est particulièrement saisissant, dans la mesure où l'autre *topos* argumentatif de ces textes est celui de la moralité : comment, dès lors, le plaisir récréatif devient-il plaisir voluptueux et comment cette ambivalence s'inscrit-elle dans une tension présente au cœur même du débat sur l'éducation féminine ? Nous souhaiterions ainsi prolonger les analyses d'Évelyne Berriot-Salvadore en les reliant à celles de Pollie Bromilow pour montrer comment la *voluptas* est au cœur de cette ambiguïté dans la construction de la lectrice idéale par les textes liminaires.

Des Périers et l'injonction contradictoire

Aucun destinataire particulier n'est mentionné dans la « Premiere Nouvelle en guise de preambule » de Bonaventure des Périers. Si le narrateur des *Nouvelles Récréations* s'adresse bien à un *vous*, il ne fait pas, dans un premier temps, de distinction quant au sexe de son lectorat. Cette distinction apparaît cependant au moment où il est question de

Sauvage dans la traduction des dialogues de Léon Hébreu qu'il publie, la même année que Tyard, à Lyon également, chez Roville.

1263 Cf. notamment Évelyne Berriot-Salvadore, *ibid*., p. 381-382.

1264 *Ibid*., p. 387.

1265 *Ibid*., p. 384.

l'honnêteté du texte, passage dans lequel le narrateur s'adresse spécifiquement à un lectorat féminin :

> Lisez hardiment, dames et damoiselles : il n'y ha rien qui ne soit honneste : Mais si d'aventure il y en ha quelques unes d'entre vous qui soyent trop tendrettes, et qui ayent peur de tomber en quelques passages trop gaillars : je leur conseille qu'elles se les facent eschansonner par leur freres, ou par leurs cousins : affin qu'elles mangent peu de ce qui est trop appetissant.
>
> « Mon frere, marquez moy ceulx qui ne sont pas bons, et y faictes une croix. »
>
> « Mon cousin, cestuy cy est il bon ? »
>
> « Ouy. »
>
> « Et cestuy cy ? »
>
> « Ouy. »
>
> Ah mes fillettes, ne vous y fiez pas : ilz vous tromperont, ilz vous feront lire ung *quid pro quod* ! Voulez vous me croyre ? Lisez tout, lisez lisez. Vous faictes bien les estroictes. Ne les lisez donc pas. A ceste heure verra lon si vous faictes bien ce qu'on vous defend. O quantes dames auront bien l'eau à la bouche, quand elles orront les bons tours que leurs compagnes auront faictz. Et qu'elles diront bien qu'il y en ha pas à demy. Mais je suis content que devant les gens elles facent semblant de couldre ou de filler : pourveu qu'en destournant les yeulx, elles ouvrent les oreilles : et qu'elles se reservent à rire quand elles seront à part elles. Eh mon Dieu que vous en comptez de bonnes, quand il n'y ha qu'entre vous femmes, ou qu'entre vous fillettes : Grand dommage. Ne fault il pas rire ? [1266]

La lecture féminine, puisqu'elle est garante d'honnêteté du propos, est de fait soumise à l'ambivalence de la moralité du recueil et la progression contradictoire du passage témoigne de cette ambivalence. En effet, dans un premier temps, il s'en tient à l'idéologie vertueuse d'un Vivès : une femme honnête ne doit pas lire un ouvrage trop leste et doit s'en remettre à un homme qui servira de médiateur entre elle et l'œuvre. Arguant la sensibilité féminine qui pourrait trouver quelques passages audacieux, Des Périers suggère que la grivoiserie de son œuvre dépend du sexe de qui la lit. Le conseil d'un garant masculin est cependant malicieux : le narrateur n'évoque pas le mari, auquel Vivès attribue le rôle, mais un frère ou un cousin, dont les relations avec la jeune fille peuvent être plus libres. Le petit dialogue imaginé, par le peu d'implication dont témoigne l'interlocuteur masculin, souligne la première contradiction du conseil du narrateur : loin d'indiquer à la femme les passages déshonnêtes, le simple acquiescement suggère au contraire que ce sont les passages les plus gaillards qui seront sélectionnés et non les plus chastes, ce qu'appelait également la métaphore gustative (*eschansonner*, *manger*, *appétissant*) qui insiste sur le plaisir de la lecture, même partiel, et

[1266] *Nouvelles Récréations*, p. 17.

ce que vient confirmer la mise en garde du narrateur aux « fillettes ». Face aux mensonges masculins, le narrateur propose un pacte de sincérité, qui loin de reposer sur la garantie de la bonne moralité du texte, incite les femmes à faire leurs propres choix et, surtout, à prendre des risques. Cette incitation à l'audace féminine était présente dès le début du passage dans l'adverbe *hardiment*. Nous avons vu en effet que l'adjectif *hardi* qualifiait dans *L'Heptaméron* un comportement féminin audacieux qui outrepassait le rôle traditionnellement dévolu aux femmes[1267]. La lectrice idéale selon des Périers est donc celle qui ose s'aventurer au-delà de ce qu'on lui recommande. Le narrateur les incite ainsi au plaisir de la lecture, il les encourage à tout lire sans honte et à profit, en revenant sur le conseil d'un garant et en faisant fi de la dimension grivoise de son œuvre. L'injonction est double et contradictoire. Dans un premier temps, l'auteur invite les femmes à tout lire, avant de se rétracter malicieusement en pariant sur la curiosité proverbiale de leur sexe. L'interdiction doit être bravée et n'est là que pour exciter la curiosité des lectrices. S'ensuit l'évocation des femmes curieuses et ravies de découvrir ce que les personnages féminins du recueil font subir aux hommes. La promotion que fait Des Périers de son œuvre est fine : pour s'assurer le lectorat féminin, il compte sur la solidarité féminine et présente les éléments de son recueil les plus à même de séduire les lectrices. Il constitue ainsi une communauté de lectrices, ou plutôt une société secrète de lectrices, prenant plaisir à ses nouvelles gaillardes.

En effet, Des Périers invite à la dissimulation pour éviter toute honte, gêne ou simplement inconvenance chez ses lectrices potentielles. En somme, il les invite à adopter le comportement honnête qui est attendu des femmes (le filage, la couture) mais à garder leur esprit éveillé. La lectrice idéale est cependant celle qui rit des passages gaillards et qui, par ce rire, sublime le contenu leste du recueil : il ne s'agit pas pour Des Périers de donner aux lectrices un plaisir qui les rendra plus savantes, mais de les ouvrir à elles-mêmes dans un rapport voluptueux à la lecture, dans une relation où elles doivent se laisser séduire, non par un contenu honnête, mais, bien au contraire, par un plaisir déshonnête. Le narrateur incite à l'audace féminine et cherche à créer une complicité dans la facétie avec les lectrices. C'est en cela que le plaisir de la lecture féminine dans ce préambule est *voluptas* : il s'agit d'un plaisir que le narrateur fait miroiter, une promesse dont la seule finalité est le plaisir.

[1267] Cf. *supra*, chapitre 2, p. 138 *et sq*.

Joubert et Marguerite de Valois

Comme le rappelle Valérie Worth-Stylianou, « la tradition de dédier une œuvre sur la gynécologie ou sur l'obstétrique à une femme était bien établie[1268] » ; les *Erreurs populaires*, du moins la première partie où figurent ces épîtres, sont largement consacrées aux questions médicales liées à la conception, la grossesse et l'enfantement. Susan Broomhall a, quant à elle, souligné combien les dédicaces d'ouvrages médicaux à des femmes nobles et studieuses étaient importantes à cette époque[1269]. La mention du plaisir pris par la destinataire apparaît dans certaines de ces épîtres, notamment dans celle que Guillaume Chrestien dédie à Diane de Poitiers, dans sa traduction des *Livre de la nature et utilité des moys des femmes* de Dubois : « lequel livre je vous ay addressé et dedié, […] pource que vous prenez voluntiers grand plaisir à entendre tels secrets[1270] ». Les épîtres de Laurent Joubert apparaissent cependant plus problématiques, d'abord parce que la dédicataire pose problème et est en partie à l'origine de la polémique suscitée par l'ouvrage, ensuite parce qu'accorder une place importante au plaisir du savoir, dans un traité dont les propos, selon Joubert lui-même, « semblet trop charnels[1271] », permet d'analyser comment, au cœur d'une polémique sur l'honnêteté du langage médical, émerge une réflexion sur les plaisirs intellectuels féminins. Il faut pour cela ne pas restreindre l'étude aux seules dédicaces de Joubert, remaniées selon les éditions, mais prendre en compte également les textes liminaires rédigés par d'autres médecins prenant la défense de Joubert. Ces textes reviennent sur la figure de la dédicataire et plus largement sur le public féminin. L'ensemble constitue un corpus de cinq épîtres. Les deux premières, de Joubert, se trouvent dans l'édition de 1578 de la première partie des *Erreurs* : la première épître « A treshaute, tres-excellante et studieuse princesse, Marguerite de France » se trouve au début du traité, la seconde « A la tres-auguste Reyne de Navarre, filhe, seur et fame de Roy » conclut le traité. Viennent ensuite les épîtres contenues dans l'édition de la première partie des *Erreurs* en 1579 : l'épître de Louis Bertravan « à tous les

[1268] *Les Traités d'obstétrique*, éd. cit., p. 197.

[1269] *Women's Medical Work in Early Modern France*, Manchester ; New York, Manchester University Press, 2004, p. 135-137.

[1270] Cité par Valérie Worth-Stylianou, *op. cit*., p. 170.

[1271] *«* A la tres-auguste Reyne de Navarre *», Erreurs populaires au fait de la medicine et regime de santé*, Bordeaux, Simon Millanges, 1578, p. 572. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Erreurs 1578*.

grands amateurs de vertu », celle de Joubert « à ses amis et bien-disans » et celle de Joubert au seigneur de Pibrac. Nous retenons également l'épître de Barthélémy Cabrol à Antoine de Clermont dans l'édition de la seconde partie des *Erreurs* en 1579. Enfin, la dernière épître de notre corpus est celle dédiée à Marguerite de Valois par Joubert dans l'édition posthume de 1587.

Comme le relèvent Joubert, Bertravan et Cabrol dans leurs épîtres de 1579, un des points qui a soulevé la polémique est que les *Erreurs populaires* ont été dédiées à une femme. Dans la première épître à Marguerite de Valois en 1578, Laurent Joubert avait pourtant pris plusieurs précautions en justifiant longuement ce choix. Consacrer la première partie de son épître au débat philosophique de l'âme et du corps chez Platon et chez Aristote, lui permet d'amener la notion d'erreur en l'ancrant dans une tradition philosophique, tout en signifiant à son lecteur que sa destinataire est suffisamment instruite pour suivre et apprécier un tel débat. La fin de cette première partie envisage le rôle de Joubert dans la correction des erreurs populaires, ainsi que la nécessité d'un juge appréciant la pertinence de son propos et dont la voix pourrait être écoutée par le peuple ; elle sert de transition vers le choix du juge en question, la dédicataire, Marguerite de Valois, présentée dès l'adresse initiale comme une « studieuse Princesse ». Ce choix est minutieusement expliqué par Joubert qui organise son exposé en rétrécissant peu à peu le champ des caractéristiques. Ainsi, s'il évoque le choix d' « une princesse », c'est par la justification d'une « personne du sang Royal » qu'il commence. Il réduit ensuite cette première caractéristique au sexe, ce qui non seulement devance les éventuelles critiques, mais attribue un rôle particulier aux femmes dans la médiation du savoir. D'une part, c'est l'oisiveté qui permet aux femmes de pouvoir se consacrer plus facilement que les hommes aux activités de l'esprit, « un Prince [étant] occupé a grans affaires[1272] ». D'autre part, leur caractère plus affable – « etant une Princesse, douce et humaine, de plus libre acces et communicacion[1273] » – fait d'elles des interlocutrices idéales, comme le souligne Évelyne Berriot-Salvadore[1274]. Ainsi Joubert envisage à la fois sa dédicataire comme lectrice et comme médiatrice, l'impliquant dans un échange intellectuel avec lui-même, fondé sur la reconnaissance de ses qualités humaines, morales et

[1272] « A treshaute, tres-excellante et studieuse princesse », *Erreurs 1578*, f. 7 v°.
[1273] *Ibid*.
[1274] *Les Femmes..., op. cit.*, p. 372-373.

intellectuelles. C'est sur ce point que s'achève la justification du choix du juge. Joubert réduit encore le champ des possibilités en explicitant son choix et en exposant le dernier argument qui fait de Marguerite de Valois la parfaite destinataire :

> Et sur touttes que j'ay peu remarquer, apres avoir bien recognu l'excellance de vottre magesté, MA-DAME, elle m'ha samblé la plus propre, qui soit pour le jourdhuy au monde : tant pour les rares vertus que chacun y admire, l'esprit plus que angelique, le jugemant exquis, l'honneste curiosité, et desir studieus de savoir toutes choses, que aussi pour avoir bon loisir de vaquer à un tel passe-tams, qui luy servira de grande recreacion quelques heures du jour, à antandre et examiner les raisons, que j'y deduis contre le populaire, pour renverser ses erreurs.[1275]

Joubert se focalise sur le goût de l'étude chez Marguerite : les mentions de *désir studieux*, *bon loisir*, *passe-tams*, *grande recreacion* font du savoir un plaisir auquel la Princesse aime se livrer ainsi qu'une façon honnête d'occuper son temps. Dans ce contexte, l'élection de Marguerite comme juge du traité est aussi l'offrande d'une lecture visant à satisfaire ses goûts, en même temps qu'une invitation à l'échange intellectuel.

La vertu et l'honnêteté de Marguerite sont évoquées en 1578 dans la seconde épître, celle qui vient conclure le traité, et Joubert en appelle à ces qualités par crainte de voir se dresser des critiques contre la moralité de son ouvrage, dont il reconnaît que certains propos peuvent paraître « trop charnels ». Arguant que pour une femme honnête et chaste rien de ce qui est naturel ne peut sembler scandaleux, le médecin a recours à un exemple tiré de l'*Histoire romaine* de Dion Cassius (II^e^ siècle) :

> Mais sachant qu'on peut parler honnestemant (comme je fais) de touttes actions naturelles, non moins que de touttes parties du cors humain, les plus secrettes et cachées, qu'on dit honteuses, que les yeux chastes ne craignet point de voir an public, par les anatomies : me souvenant aussi de ce que raconte Dion, de la tres-vertueuse princesse Livie Romaine, fame de l'ampereur Auguste, laquelle sauva la vie à des hommes, qu'on alloit mettre à mort, par ce qu'ils avoint eté rancontrés devant elles tous nus, disant que pour le regard des fames pudiques, ceus là ne differoint an rien des statues : j'ay pansé, muny de telles raisons, comme bons defansifs, que la poison des langues et dans venimeuses, ne me peut nuire an cet androit.[1276]

Le discours sur la chasteté se fait par le détour de l'*exemplum* et non par un éloge des vertus de Marguerite, ce qui était le cas pour ses qualités intellectuelles. Joubert étend ainsi son argumentaire non seulement à la Princesse, mais à l'ensemble des lectrices potentielles, anticipant ainsi la double critique que lui adresseront ses détracteurs. En insistant, dans l'histoire de Livie, sur l'opposition entre ce qui est honnête et ce qui est honteux, ce qui

[1275] « A treshaute, tres-excellante et studieuse princesse », *Erreurs 1578*, f. 7 v°-8 r°.
[1276] *«* A la tres-auguste Reyne de Navarre *», ibid.*, p. 572.

relève de la nature et ce qui relève du jugement de valeur, Joubert esquisse en creux un autre type de plaisir que celui du savoir : le plaisir déshonnête et paillard. Livie peut être qualifiée de chaste, parce qu'elle n'est émue ni par la nudité des hommes ni par celle des statues. Elle ne perçoit de la nudité que sa dimension naturelle et non sa dimension érotique. Le regard a dans cet extrait un rôle essentiel : les *yeux chastes*, le *regard des fames pudiques* annoncent la polémique qui naîtra à la publication et qui ne sera qu'une question de regard porté sur les mots, de ce qui est révélé par la langue française mais caché par la langue latine ou la langue grecque.

b. Joubert et la censure : ambivalences du plaisir féminin de l'étude, les dangers de l'invitation au savoir

La polémique suscitée par la dédicace des *Erreurs populaires* de Laurent Joubert à Marguerite de Valois illustre l'ambivalence que représente pour les femmes la lecture, et plus largement le savoir diffusé par des textes en français. À la fin de la seconde épître de 1578, Joubert reconnaît l'audace de son projet et de sa dédicace, mais il la justifie par une connivence intellectuelle avec Marguerite :

> Vous plairra donc […] excuser mon hardiesse, fondée et appuyée sur votre debonnaireté et studieuse condicion, qui luy fait trouver bon et honneste ce, que les moins sansés dedaignet et mepriset : comme ils n'ont aussi un curieus desir aus lettres et vertus, sinon en apparence.[1277]

Ce qui fait la vertu de cette princesse, c'est son savoir : son goût pour l'étude la place non seulement au-dessus des ignorants, mais, plus encore, lui permet de considérer honnête et chaste ce que d'autres trouveront scandaleux. Au-delà de Marguerite, Joubert condamne ainsi ceux qui ne verraient pas plus loin que le caractère charnel de son sujet et qui n'ont, du goût du savoir, que l'apparence. Louis Bertravan reprend cette idée d'une imposture des médisants en adressant ironiquement son épître à « tous les grands amateurs de vertu ». Tous les lecteurs devraient pouvoir prétendre aimer la vertu : Bertravan s'adresse donc à tous, mais dans une épître qui défend ce que d'aucuns ont considéré comme ne relevant pas d'un traité honnête et ne satisfaisant donc pas à la vertu. Qui sont donc les vertueux ? Ceux qui s'élèvent contre le livre de Joubert ou ceux qui le défendent ? Malicieusement, Bertravan

[1277] *Ibid*.

divise et rassemble en même temps : si on dit aimer la vertu, alors il ne faut pas s'offusquer des propos de Joubert et de sa dédicace.

En dépit des précautions prises par Laurent Joubert dans les deux épîtres de 1578, et comme il l'avait pourtant prévu, les voix médisantes se sont élevées à la publication de la première partie des *Erreurs*. Le contexte de la fin des années 1570 n'est pas propice à la publication de traités médicaux rédigés en français et qui viennent dévoiler des sujets considérés comme honteux. En 1575, la deuxième édition du volume de Paré contenant le livre *De la Génération de l'homme* et *Des monstres et prodiges* avait reçu un accueil houleux de la Faculté de médecine de Paris qui avait condamné plusieurs pages, en particulier celles traitant des parties génitales féminines. L'année 1579 voit donc paraître plusieurs textes qui tentent de se défendre contre ces attaques : la *Responce* faite par Paré à la Faculté, dans laquelle il reprend les points polémiques pour se défendre, et deux nouvelles éditions des *Erreurs* de Joubert : la seconde édition de la première partie et la première édition de la seconde partie. C'est également l'année où Joubert publie un autre traité dédié de nouveau à Marguerite de Valois, le *Traité du ris*[1278]. Le choix de la dédicataire ne sera cependant pas remis en cause, le sujet de ce traité étant beaucoup moins polémique que celui des *Erreurs*. Ce qui pose problème, ce n'est donc pas tant la place donnée aux femmes dans l'accès au savoir, mais l'accès à tous les savoirs. Il est tout à fait significatif que la concession faite par Joubert dans cette édition de 1579 touche au changement de dédicataire :

> J'avois pansé quelque foys de m'an adresser à la tres-illustre et studieuse reine de Navarre, MARGARITE DE FRANCE, vray patron de vertu, savante et curieuse autant ou plus qu'ait onc été princesse de ceste grand maison. Et de fait, j'an avoys trassé l'epitre nuncupatoire, qui m'echapa an la precipitation de la premiere edition de cet œuvre. Mais ayant sceu depuis, que plusieurs trouvoient mauvaise cett' adresse, a raison de quelques propos tenus és second, troisieme, quatrieme & cinquieme livres, je l'ay revoquée pour la vous presanter, comme à son Chancellier : et supplier treshumblemant de voyr le contenu de toutte l'œuvre, et juger des errreurs que j'y explique et refute. Dequoy vous pourrés faire part à sa Magesté, s'il vous plait, an luy remarquant ceus que vous recognoistrés luy pouvoir estre aggreables, desquels elle pourra juger.[1279]

Joubert fait de Pibrac un garant épurateur de ce qui peut être lu ou non par une femme. Ce changement de destinataire, s'il est là pour apaiser les critiques, marque un changement fort

[1278] Laurent Joubert, *Traité du ris*, Paris, Nicolas Chesneau, 1579.

[1279] « Au tres-orné de vertus et de sciances, M. Gui du Faur », *Erreurs populaires et propos vulgaires touchant la medecine et le regime de santé*, Bordeaux, Simon Millanges, 1579, p. 20. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Erreurs 1579*.

sur la question de la place de la femme dans l'accès au savoir. Marguerite de Valois est toutefois présente dans cette épître : il ne s'agit pas en effet pour Joubert de passer sous silence la polémique dont son traité a été l'objet, mais au contraire d'en présenter les états successifs. Joubert revient sur les épîtres de 1578, justifiant son erreur tout en réitérant les qualificatifs d'honnêteté et d'érudition de Marguerite de Valois. Pibrac joue ici le rôle que Juan Luis Vivès attribue au mari dans son traité : c'est lui qui doit veiller au caractère honnête des lectures féminines. S'il est toujours bien question de plaisir pris au savoir, ce plaisir est cependant différé par la médiation de Pibrac : le plaisir que la reine peut prendre doit d'abord être évalué par son chancelier. Il ne s'agit donc pas de remplacer Marguerite par Pibrac, mais d'établir deux juges pour une même œuvre : le premier, Pibrac, doit juger de son contenu et de sa moralité, le second, Marguerite, du caractère véritablement plaisant de ce qui lui sera présenté par Pibrac. Comme le souligne cependant Cabrol, le changement de dédicataire est avant tout important d'un point de vue du sexe du destinataire. En préférant un homme à une femme, Joubert se conforme à l'ambivalence morale de la lecture féminine :

> […] l'auteur mesmes, qui ha bien voulu d'abondant changer d'adresse, et presenter tout le procez à Monseigneur de Pibrac, Chancelier de ladicte Dame, pour choisir et trier les propos desquels sa majesté peut avoir cognoissance, et en juger sans nul scrupule : ledict seigneur se reservant le reste, comme estant plus propre à sa condition.[1280]

Non seulement les perspectives, sinon féministes, du moins humanistes, de la première édition sont supprimées, mais la voix de Marguerite de Valois elle-même est réduite au silence : comme destinataire de la première édition, elle pouvait encore répondre au don du livre et à la place de juge offerte par Joubert. En lui refusant cette position, on lui refuse par la même occasion toute possibilité d'expression, toute place dans l'espace du débat polémique que suscite la parution du traité. Ce silence est cependant interprété positivement par Louis Bertravan dans la seconde édition de la Première partie :

> Mais je sçay bien, ce que M. Joubert respond, à ceux qui luy an parlent maintenant apres la chose faicte : que si S. M. ne prenoit plaisir à cela, il en eut esté adverti par ses amis, qu'il a aupres d'elle en bon nombre. Et que si son offrande est agreable à la saincte à qu'il l'a voué, chascun s'en doit contenter […].[1281]

[1280] *Epistre de B. Cabrol à Antoine de Clermont,* « Repulsive des envieux et venimeux propos tenus contre l'auteur des Erreurs populaires », dans *Seconde partie des Erreurs populaires*, Paris, Abel L'Angelier, 1579, retranscrite par Valérie Worth-Stylianou, *op. cit*., p. 212. Nous simplifions désormais les renvois à l'édition de cette épître sous la forme *Epître Cabrol*.

[1281] *Epître de Louis Bertravan*, *Erreurs populaires et propos vulgaires touchant la medecine et le regime de*

Si la censure avait tenté d'éloigner le don du plaisir par le silence, celui-ci est l'évidence même du plaisir pris : qui ne dit mot consent. De même, la fin de la justification de Joubert met en évidence le plaisir que pourrait prendre par Marguerite de Valois : le jugement du caractère « aggreable » du traité, tel que présenté par Pibrac, revient à la reine. La nécessité d'un juge, qui est le cœur de ces dédicaces dès la première édition, prend tout son sens : même si sur ce point le texte n'est pas modifié, il met en abyme la posture de juge que doit avoir Pibrac, à la fois juge des erreurs populaires, médiateur entre le médecin et le peuple, comme Marguerite en 1578, mais également juge dans la controverse. La répétition du verbe *juger* dans le contexte de la controverse vient souligner ce nouveau sens. Dès lors, la multiplication des épîtres défendant Joubert et son projet et leur publication dès 1579, que ce soit dans la première ou la deuxième partie des *Erreurs*, tendent à redonner à la figure féminine sa place dans l'espace de l'échange intellectuel.

En 1587, soit cinq ans après la mort de Joubert, Barthélémy Cabrol édite les deux parties du traité dans un même ouvrage qui paraît chez Claude Micard à Paris. Une nouvelle épître dédiée à Marguerite de Valois remplace les précédentes, sans qu'aucun texte liminaire ne vienne justifier ce changement. Cette version remaniée très probablement par Barthélémy Cabrol, bien qu'attribuée à Joubert et datée du 1er janvier 1578, apparaît comme une fusion des trois épîtres précédentes : les deux de 1578 dédiées à Marguerite et celle de 1579 à Pibrac. La première partie est la même que celle de la première épître de 1578 : il s'agit de l'exposé du débat philosophique sur l'âme et la connaissance chez Platon et Aristote, de la définition de l'erreur, de la source de ces erreurs, du rôle de Joubert et de la nécessité d'un juge. Vient ensuite la justification de la dédicataire, comme dans la première épître de 1578, mais sans les paragraphes généraux sur la personne de sang Royal, la préférence d'une Princesse, la lignée des Marguerites : en ce sens, cette épître suit celle de 1579 où les mêmes passages avaient été supprimés pour s'adapter à Pibrac. Seul le paragraphe sur le plaisir du savoir est conservé, mais les éloges disparaissent également. Est ensuite inséré un passage de la seconde épître de 1578, celui sur les médisants et sur l'exemple de Livie. L'adjectif *sales* est ajouté pour qualifier les « propos ». La fin de l'épître est identique à celle de la première

santé, Bordeaux, Simon Millanges, 1579, p. 7. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Erreurs 1579*.

épître de 1578. Cette version est plus consensuelle et plus courte. La longue et précise justification du choix de la dédicataire est supprimée : la place accordée à la femme s'amoindrit – la préférence de la Princesse au Prince disparaissent, ainsi que l'évocation de la lignée des Marguerites instruites (de Navarre, de France) dont est issue Marguerite de Valois – et cette nouvelle version apparaît comme un compromis pour maintenir la dédicace. Le déplacement de l'évocation des médisants et de Livie apporte une cohérence plus forte à l'épître et annonce, dès le début de l'ouvrage, ce qui peut troubler. Le rôle de Barthélémy Cabrol est ainsi primordial : lui qui avait défendu Joubert et justifié le changement de l'adresse en 1579 renoue, en rétablissant Marguerite de Valois en dédicataire, avec la tradition des femmes dédicataires dans les traités d'obstétriques, tout en réaffirmant un principe d'honnêteté du langage et des intentions.

En dépit des nombreuses modifications, le plaisir féminin du savoir est toujours présent dans les différentes épîtres, qu'elles soient adressées à Marguerite ou à Pibrac, ou qu'elles défendent les propos de Joubert. Au-delà du débat sur l'honnêteté du langage médical, se dessine ainsi une réflexion sur l'accès des femmes à la culture, non seulement à la culture médicale, mais également à la culture littéraire, et ce dans un contexte plaisant. Cette idée est présente dès la première épître de Joubert à Marguerite lorsqu'il parle de sa grand-tante, Marguerite de Navarre, et de sa tante, alors récemment décédée, Marguerite de France :

> An quoy vous imiterés, MA-DAME, comme an tous autres actes genereus, la studieuse condicion de vottre grand tante de samblable nom, la MARGUERITE DES MARGUERITES, tres-illustre Reyne de Navarre. Laquelle vous allés deja surpasser an diversité et profondeur de savoir, par vottre assiduel etude, comme l'on dit publiquement : vous imiteres aussi de plus pres vottre prochaine tante de mesme nom, MARGUERITE DE FRANCE, tres-excellante Duchesse de Savoye, prochainement decedée, la plus studieuse et savante Princesse de son age et tams. Ayant son Altezze laissé à vottre Magesté l'heritage des lettres, pour le posseder uniquement, et le continuer au tres-venerable nom des MARGUERITES de France : nacion la plus feconde an bons esprits et personnes de grand sçavoir, qui soit au monde.[1282]

En acceptant le don de l'ouvrage, Marguerite perpétue une tradition intellectuelle familiale, majoritairement transmise par les femmes. Joubert, toutefois, ne mentionne pas les œuvres de Marguerite de Navarre et son épître à ses amis et bien-disants, en 1579, semble contredire

[1282] « A tres haute, tres-escellante et studieuse princesse », *Erreurs 1578*, f. 8 r°.

ces propos : est-ce pour cela que la mention des Marguerites disparaît dans la version hybride de la dédicace ?

En effet, Joubert affirme qu'il ne faut pas s'en prendre à son ouvrage, mais plutôt « [aux] livres de l'amour (soint poesie ou prose), [aux] contes (soint histoires ou fables) des mechans tours qu'ont fait les fames à leurs maris, et au contraire, pratiquant le peché d'adultere effrontemant[1283] ». La tentation est grande de voir derrière ces lignes des allusions à *L'Heptaméron* dont bon nombre des nouvelles pourraient correspondre à la définition que donne Joubert. Si c'est le cas, l'épître de Bertravan, rédigée après celle de Joubert à ses amis, comme le montrent certains renvois, pourrait venir défendre le plaisir que peut prendre une femme à la lecture de *L'Heptaméron* :

> […] mais toute femme mariée peut honnestement lire et entendre tout ce qui y est contenu : non moins que en l'*Heptameron* ou histoire des amans fortunez, des nouvelles de la tres-illustre et tres-excellante princesse, Marguerite de Valois, jadis reine de Navarre, dediés à la feu roine sa filhe. Car il y a des comptes qui ne sentent pas moins son Caresmeprenant (comm' on dict) que ceux de M. JOUBERT. Encore y a il ceste difference, pour mieux excuser nostre aucteur, que c'est un homme philosophe et medecin, qui parle des choses naturelles et merveilles de Dieu : ou il est contraint d'expliquer et descouvrir honnestemant plusieurs choses secrettes : l'autre est une princesse, traitant de l'amour joyeusement : ce que toutesfois n'est, ne doibt estre prins en mauvaise part[1284].

Placée au début de son épître, cette réflexion reprend implicitement et sous une autre forme l'idée des deux plaisirs contenus dans l'histoire de Livie : le plaisir du savoir des choses de la nature, plaisir honnête, est du côté de Joubert, le plaisir de l'imagination, plaisir déshonnête, du côté de *L'Heptaméron*. La distinction, nécessaire pour justifier et excuser Joubert, entre le médecin et l'écrivain est cependant réduite à néant à la fin : l'opposition entre *honnestement* et *joyeusement* n'est pas un jugement moral, mais tient plutôt d'une différence d'intention puisque dans le premier cas il s'agit de connaissance, dans le second de divertissement. Bertravan prend cependant soin de conclure que le plaisir pris à la fiction n'est pas pernicieux et cette petite remarque pourrait être une réponse au jugement de Joubert sur les « livres d'amour ». Elle insère, au sein du débat sur l'honnêteté de la médecine, un autre débat, celui des lectures féminines et du plaisir que les femmes peuvent y prendre. En ce sens, la controverse sur ces dédicaces met en évidence l'ambivalence constante du plaisir que prennent les femmes à la lecture : plaisir de la curiosité scientifique ou plaisir

[1283] « L'auteur à ses amis et bien-disans », *Erreurs 1579*, p. 12.
[1284] *Epître de Louis Bertravan, ibid.*, p. 3-4.

divertissant, il ne cesse de porter en lui les germes de sa propre condamnation par les hommes. C'est en ce sens que ce plaisir peut ici prendre sa qualification de *voluptas* : le jugement qui est porté sur lui est extérieur, propre à une conception masculine, la voix de la femme étant absente et son véritable plaisir mis en suspens.

c. Montaigne et le savoir voluptueux des femmes

La tension entre le plaisir de la lecture offert à la femme savante et celui offert à la femme voluptueuse est au cœur de la position de Montaigne sur l'éducation féminine. Les essais « De trois commerces » et « Sur des vers de Virgile » rendent compte de ce double regard et définissent le type de savoir que l'essayiste reconnaît aux femmes. Cette définition repose sur une conception de la nature féminine entièrement tournée vers la volupté. Rejetant, nous l'avons vu[1285], l'idée d'une volupté conjugale, Montaigne propose cependant d'autres écoles que celle des maris : l'école de la nature et l'école des hommes. Toute femme, selon Montaigne, a expérimenté l'école de la nature : le plaisir est une vocation naturelle pour les femmes et elles sont bien plus savantes sur ce point que les hommes. Or cette inclination naturelle de la femme pour le plaisir – qu'en aucun cas Montaigne ne condamne – est entravée par les hommes. L'école des hommes est une école utopique, une vision nouvelle de la société et des rapports entre hommes et femmes sur la question de la volupté, à propos de laquelle les hommes devraient « leur faire de bonne heure congnoistre le vif, que de le leur laisser deviner, selon la liberté, et chaleur de leur fantasie : Au lieu des parties vrayes, elles en substituent par desir et par esperance, d'autres extravagantes au triple[1286]. » Faisant allusion aux « enormes pourtraicts, que les enfants vont semant aux passages et escalliers des maisons Royalles[1287] », Montaigne renverse l'idée des dangers des *phantasiai* : les dommages ne viennent pas de l'incitation à la luxure, mais de la déformation de la réalité qui rend les femmes plus exigeantes, car influencées par des images trompeuses d'un plaisir démesuré. Le rôle des hommes dans l'école de Montaigne est donc d'initier à la réalité du plaisir, en passant notamment par une réalité de la physiologie masculine, car « une

[1285] Cf. *supra*, chapitre 2, p. 115 et *sq*.
[1286] *Essais*, p. 902.
[1287] *Ibid*. La périphrase désigne des représentations obscènes des parties génitales masculines, sous forme de graffitis.

faim entiere, est plus aspre, que celle qu'on a rassasiée, au moins par les yeux[1288]. » En donnant différents exemples de peuples et de sociétés où les femmes sont confrontées à la nudité masculine, Montaigne montre que le plaisir pris à des *phantasiai* nées de représentations réelles est moins dangereux que celui pris de *phantasiai* qui reposeraient entièrement sur l'imagination. Il reproche ainsi aux hommes un comportement paradoxal : « Nous eschauffons et incitons leur imagination sans cesse, et puis nous crions au ventre[1289]. » L'essayiste se propose donc de mettre en évidence ce savoir féminin naturel et voluptueux et, afin de ne pas suivre le paradoxe qu'il dénonce, enjoint les femmes à ne pas dissimuler ce savoir derrière une pudeur excessive :

> Qu'elles se dispensent un peu de la ceremonie, qu'elles entrent en liberté de discours, nous ne sommes qu'enfans au prix d'elles, en cette science. Oyez leur representer nos poursuittes et nos entretiens : elles vous font bien cognoistre que nous ne leur apportons rien, qu'elles n'ayent sceu et digeré sans nous. Seroit-ce ce que dit Platon, qu'elles ayent esté garçons desbauchez autresfois ? Mon oreille se rencontra un jour en lieu, où elle pouvoit desrober aucun des discours faicts entre elles sans soupçon : que ne puis-je le dire ? Nostredame (fis-je), allons à cette heure estudier des frases d'Amadis, et des registres de Boccace et de l'Aretin, pour faire les habiles : nous employons vrayement bien nostre temps : il n'est ny parole, ny exemple, ny démarche, qu'elles ne sçachent mieux que nos livres : C'est une discipline qui naist dans leurs veines,
>
> *Et mentem Venus ipsa dedit,*
>
> que ces bons maistres d'escole, nature, jeunesse, et santé, leur soufflent continuellement dans l'ame : Elles n'ont que faire de l'apprendre, elles l'engendrent.[1290]

Le lexique de la connaissance et de l'apprentissage est omniprésent dans ce passage et fait des femmes les détentrices d'un savoir inné que els hommes ne peuvent acquérir que par la lecture et l'effort. Le système énonciatif partage l'espace possible de la connaissance en deux : l'espace masculin, dans lequel Montaigne inclut lui-même et son lecteur, et un espace féminin, rejeté en dehors de l'énonciation. Entre les deux, Montaigne sert de médiateur, d'espion, comme le souligne le verbe *desrober* : son rôle est à la fois de révéler la véritable nature des femmes et de s'emparer de leur savoir pour le transmettre à son lecteur. La métonymie de l'oreille, surprenant la conversation leste entre femmes, caractérise cette posture qui se retrouve également dans l'anecdote précédant ce passage et qui met en scène sa fille et sa préceptrice :

[1288] *Ibid*., p. 903.
[1289] *Ibid*.
[1290] *Ibid.*, p. 899.

> Elle lisoit un livre François devant moy : le mot de, fouteau, s'y rencontra, nom d'un arbre cogneu : la femme qu'ell'a pour sa conduitte, l'arresta tout court, un peu rudement, et la fit passer par dessus ce mauvais pas : Je la laissay faire, pour ne troubler leurs reigles : car je ne m'empesche aucunement de ce gouvernement. La police feminine a un train mysterieux, il faut le leur quitter : Mais si je ne me trompe, le commerce de vingt laquays, n'eust sceu imprimer en sa fantasie, de six moys, l'intelligence et usage, et toutes les consequences du son de ces syllabes scelerées, comme fit cette bonne vieille, par sa réprimende et interdiction.[1291]

Montaigne écoute la leçon qui est donnée à sa fille, s'en fait le témoin et s'amuse malicieusement de cet univers féminin où l'on tente de parer à tout surgissement érotique inopiné, en dépit de la curiosité naturelle. Face à la « police féminine » qui fait régner l'ordre – conduite, règles, interdiction – le propos de Montaigne est plus libre, plus facétieux, plus soumis à la « fantaisie ». Ainsi, la définition qu'il donne de *fouteau*, fait surgir dans le texte l'allusion grivoise que la préceptrice souhaitait dissimuler : l'arbre comme symbole phallique, mais également l'adjectif « connu » qui établit une complicité avec le lecteur, une connivence qui fait glisser la définition propre de *fouteau* vers une définition figurée. Si Montaigne n'a pas « troubl[é] les règles » pendant la scène, la réécriture qu'il fait de celle-ci lui permet de le faire. L'opposition entre la vieille prude et les vingt laquais poursuit le désordre léger et facétieux que Montaigne introduit dans l'anecdote : en montrant que la perceptrice par son excès de pudeur dépasse, en influence gaillarde, les laquais, il montre tout le paradoxe de cette interdiction, puisque c'est par la vieille que la curiosité se fait et que naît la *phantasia,* qu'il reprend ensuite dans son texte, prolongeant ainsi la « fantaisie » de sa fille vers celle du lecteur. Comme il l'écrit un peu plus loin dans l'essai : « C'est la gaillardise de l'imagination, qui esleve et enfle les parolles[1292] ».

En matière de volupté, personne ne peut donc faire l'éducation des femmes si ce n'est elles-mêmes. Les deux types de femmes instruites que l'on rencontre dans « De trois commerces » et dans « Sur des vers de Virgile » n'appartiennent pas à deux catégories distinctes, mais sont les avatars d'un même modèle, celui de la femme « bien-née » : celles qui « se servent d'une façon de parler et d'escrire, nouvelle et sçavante[1293] » ne sont que des femmes qui se sont écartées de la norme représentée par celles qui sont « dress[ées] dès l'enfance aux entremises de l'amour[1294] ». Montaigne fustige les premières qui, selon lui,

[1291] *Ibid*.
[1292] *Ibid*., p. 916.
[1293] *Ibid.*, p. 863.
[1294] *Ibid*., p. 898.

dérogent à leur nature et ne se comportent pas comme elles le devraient, c'est-à-dire comme les secondes, qui représentent, en fait, toutes les femmes. La tension entre cette norme et son écart régit l'articulation de l'extrait consacré aux femmes dans « De trois commerces » :

> Les sçavans chopent volontiers à cette pierre : ils font tousjours parade de leur magistere, et sement leurs livres par tout : Ils en ont en ce temps entonné si fort les cabinets et oreilles des dames, que si elles n'en ont retenu la substance, au moins elles en ont la mine : À toute sorte de propos, et matiere, pour basse et populaire qu'elle soit, elles se servent d'une façon de parler et d'escrire, nouvelle et sçavante.
>
> *Hoc sermone pauent, hoc iram, gaudia, curas,*
>
> *Hoc cuncta effundunt animi secreta, quid ultrà ?*
>
> *Concumbunt doctè :*
>
> Et alleguent Platon et sainct Thomas, aux choses ausquelles le premier rencontré, serviroit aussi bien de tesmoing. La doctrine qui ne leur a peu arriver en l'ame, leur est demeurée en la langue. Si les bien-nées me croient, elles se contenteront de faire valoir leurs propres et naturelles richesses : Elles cachent et couvrent leurs beautez, soubz des beautez estrangeres : c'est grande simplesse, d'estouffer sa clarté pour luire d'une lumiere empruntée : Elles sont enterrées et ensevelies soubs l'art. *De Capsula totae*. C'est qu'elles ne se cognoissent point assez : le monde n'a rien de plus beau : c'est à elles d'honnorer les arts, et de farder le fard. Que leur faut-il, que vivre aymées et honnorées ? Elles n'ont et ne sçavent que trop, pour cela. Il ne faut qu'esveiller un peu, et reschauffer les facultez qui sont en elles. Quand je les voy attachées à la rhetorique, à la judiciaire, à la logique, et semblables drogueries, si vaines et inutiles à leur besoing : j'entre en crainte, que les hommes qui le leur conseillent, le facent pour avoir loy de les regenter soubs ce tiltre.[1295]

L'étude pour les femmes « bien-nées » – les autres échappant à la possibilité même de toute instruction – est présentée comme un artifice inutile que vient souligner l'image du fard. À la critique des femmes savantes se mêle l'éloge du savoir naturel des femmes faites pour l'amour et la beauté : elles sont des ornements du monde et ne doivent pas inutilement s'encombrer de rhétorique ou de logique. L'implication personnelle de Montaigne par l'expression de sa crainte introduit un paradoxe qui vient renverser les discours humanistes, masculins comme féminins, qui font du savoir un moyen d'émancipation de la femme. L'inclination à l'étude est présentée comme une entrave à la liberté féminine profitant aux hommes : leur savoir voluptueux, propre à leur nature, peut leur permettre de dominer les hommes et mener les relations sociales qui reposent sur la séduction et la sensualité : « Avec cette science, elles commandent à baguette, et regentent les regents et l'escole[1296]. » En voulant étudier des disciplines qui ne relèvent pas de leur nature, les femmes prennent le

[1295] *Ibid*., p. 863-864.
[1296] *Ibid*., p. 864.

risque de ne plus pouvoir exercer le pouvoir qu'elles ont par leur charme et leur beauté sur les hommes. Plus encore, et l'image de l'artifice et du fard le met en évidence, faire disparaître ce savoir naturel sous un savoir culturel, mal restitué et mal maîtrisé, les mène, par la dénaturation, à se méconnaître. Au plaisir de la connaissance de soi par le savoir qu'évoquait par exemple Claude de Taillemont succède chez Montaigne le danger d'une contrainte et d'un aveuglement sur soi : les arguments en faveur de l'instruction féminine sont retournés contre elle dans un discours qui privilégie la nature à la culture. Cette réflexion témoigne cependant d'un regard masculin, comme l'a souligné Neil Kenny : « Le raisonnement de Montaigne contre l'éloquence des " bien-nées " constitue donc un " essai " masculin pour imaginer un espace féminin qui échappe à la domination des hommes. Entreprise contradictoire, puisque le discours de Montaigne lui-même concrétise cette domination à force de prescrire une certaine conduite aux femmes[1297]. » L'espace propice à l'accomplissement de soi tel que tente de le définir Montaigne répond parfaitement à la logique de la *voluptas*, puisqu'il s'agit bien d'imposer aux femmes un type de plaisir du savoir – le savoir voluptueux. La logique argumentative de Montaigne répond à la tension entre la *voluptas* et le *gaudium*. L'essayiste, en insistant sur la dimension naturelle de la beauté et de la sensualité féminines, envisage un plaisir en soi dont le but est la connaissance de soi. Il l'oppose ainsi à des savoirs artificiels, qui sont davantage l'œuvre de savants et qui, loin de permettre l'accomplissement des femmes, servent leur domination et les empêchent de se connaître. Dès lors, apparaît dans l'essai la question du plaisir : notion absente de la critique du pédantisme féminin, elle intervient dans le texte quand Montaigne justifie la concession qu'il fait aux femmes de l'accès à certains savoirs :

> Si toutesfois il leur fasche de nous ceder en quoy que ce soit, et veulent par curiosité avoir part aux livres : la poësie est un amusement propre à leur besoin : c'est un art follastre, et subtil, desguisé, parlier, tout en plaisir, tout en montre, comme elles. Elles tireront aussi diverses commoditez de l'histoire. En la philosophie, de la part qui sert à la vie, elles prendront les discours qui les dressent à juger de nos humeurs et conditions, à se deffendre de nos trahisons : à regler la temerité de leurs propres desirs : à mesnager leur liberté : allonger les plaisirs de la vie, et à porter humainement l'inconstance d'un serviteur, la rudesse d'un mary et l'importunité

[1297] Neil Kenny, « Montaigne et les " bien-nées [...] attachées a la rhetorique ": autour d'un passage de l'essai " De trois commerces " », *Montaigne et la rhétorique*, John O'Brien, Malcom Quainton et James J. Supple (dir.), Paris, Honoré Champion, 1995, p. 203.

> des ans, et des rides, et choses semblables. Voylà pour le plus, la part que je leur assignerois aux sciences.[1298]

L'apprentissage de la vertu était déjà évoquée, dans l'essai « De l'institution des enfants », pour ses apports bénéfiques en vue du plaisir. Ici, la notion des « plaisirs de la vie » est cependant restreinte aux relations sociales, principalement amoureuses, sous ses deux réalisations possibles, *agapè* (le mari) et *eros* (le serviteur), et au vieillissement, pris non pas dans sa dimension ontologique voire métaphysique comme rapport au temps, à la mort et à la finitude, mais dans son rapport à l'image de soi (les rides). Les plaisirs de la vie pour une femme se résument ainsi, selon Montaigne, au paraître et à l'interaction sociale. La poésie, l'histoire et la philosophie morale ne sont pas tant des plaisirs en soi que des formes de savoir permettant d'entretenir le plaisir de la coquetterie et de l'échange amoureux. L'évocation de la poésie, et du plaisir que peuvent prendre les femmes à en lire, correspond parfaitement au *topos* de la lectrice de fiction évoquée par Pollie Bromilow : en effet, et contrairement à ce que formule Neil Kenny qui considère qu'« il est très inhabituel de souligner le plaisir de telles lectures[1299] », on retrouve sous la plume de Montaigne l'image idéale d'une lectrice qui lit avant tout pour le plaisir. Métaphore même de la poésie, la femme ne lit ni pour apprendre ni pour penser, mais pour se retrouver soi-même : les similitudes soulignées par Montaigne entre les femmes et la poésie témoignent d'un plaisir réflexif de la poésie qui conforterait donc la femme dans sa propre image, celle qui en fait une personne tout en apparence, bavarde et prompte aux récréations et aux réjouissances. Cette image de la femme lectrice, si elle est justifiée sans cesse par la nature féminine, sert cependant le discours plus général de cet essai : il s'agit en effet pour Montaigne d'y évoquer les trois activités qu'il préfère, à savoir les conversations amicales, la fréquentation des femmes et les livres. Or, ce qu'il apprécie dans le commerce des femmes, c'est le badinage et la séduction. Il ne peut ainsi que favoriser ce qui sert son propre plaisir. La boucle de la *voluptas* est ainsi bouclée : la lectrice idéale n'est pas celle qui lit pour elle, mais celle dont la lecture trouve sa finalité et son plaisir en dehors d'elle-même.

B. Lire c'est jouir : une érotique du texte offert

[1298] *Essais*, p. 864.
[1299] Art. cit., p. 214.

a. Montaigne et « la langue amoureuse des *Essais* » : la langue et l'oreille

Le portrait de la lectrice idéale tel qu'il est brossé dans les *Essais* permet de prolonger ce que nous avions analysé à propos de la redéfinition de l'honneur et de la volupté chez Montaigne. Rejetant la volupté féminine en-dehors du mariage, et même au-delà, dans la mesure où l'adultère n'était pas explicitement encouragé, Montaigne crée un autre espace possible pour la volupté féminine. L'essai III, 5 est cet espace possible et, dans la mesure où il débute et s'achève sur des considérations de l'essayiste sur sa propre vieillesse, cet espace n'a de sens que dans le regard que porte Montaigne sur lui-même. De fait, la volupté féminine n'est pas uniquement sexuelle ou, du moins, elle ne se réalise pas nécessairement dans la sexualité : la lecture, le livre, et même plus précisément, les *Essais* eux-mêmes, sont cet espace de réalisation de la volupté féminine. La lectrice n'est pas uniquement voluptueuse par nature, elle l'est aussi parce que Montaigne la façonne ainsi et établit avec elle une relation d'auteur à lecteur proche d'une relation amoureuse. En ce sens, langage poétique et langage érotique sont étroitement liés dans cet essai : Montaigne parle d'amour comme il parle de poésie, ce dont témoigne la formule utilisée par Elisabeth Joly qui désigne cela par « la langue amoureuse des *Essais*[1300] ». Dès lors, l'essai va et vient constamment entre ce que furent les relations amoureuses de Montaigne, son comportement avec les femmes –elles dont il vante le « commerce » dans l'essai III, 3 – et comment se réalise désormais son désir, grâce à la poésie érotique, grâce aux livres – le troisième « commerce » du même essai. Il ne s'agit pas pour autant de passer des unes aux autres, de remplacer les femmes par les livres et de rejeter celles-là dans un espace auquel Montaigne n'aurait plus accès. Au contraire, le livre est le médiateur entre Montaigne et les femmes, proposant une relation érotique nouvelle, sublimée, mais bien présente, car subsiste toujours chez l'essayiste le désir du plaisir de sa partenaire et la nécessaire réciprocité.

Ainsi, Montaigne évoque ses relations amoureuses passées sur le mode de la bienveillance, du respect et du souci du plaisir de sa partenaire dont il fait sa préoccupation principale : « J'ay faict caler soubs l'interest de leur honneur, le plaisir, en son plus grand effort, plus d'une fois[1301] […]. » Ce souci de l'honneur féminin est ce qui gouverne cet

[1300] Élisabeth Joly, « "Une jouïssance desrobée". une érotique des *Essais* de Montaigne », *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, VIII[e] série, 27-28, juillet-décembre 2002, p. 59.
[1301] *Essais*, p. 933.

espace de la volupté féminine envisagé par Montaigne. En matière d'amour, le plaisir donné vaut, et dépasse même, celui qui est pris :

> En verité en ce desduit, le plaisir que je fay, chatouille plus doucement mon imagination, que celuy qu'on me fait. Or cil n'a rien de genereux, qui peut recevoir plaisir où il n'en donne point : c'est une vile ame, qui veut tout devoir, et qui se plaist de nourrir de la conference, avec les personnes ausqueles il est en charge.[1302]

Si le plaisir donné est supérieur au plaisir reçu, c'est qu'il ouvre à une dimension chère à Montaigne : l'imagination. Dès lors, on voit comment, même lorsqu'il était dans la force de l'âge, le véritable plaisir de Montaigne résidait dans la projection imaginaire. Il n'est donc pas étonnant qu'une fois la vigueur de la jeunesse disparue Montaigne parvienne à sublimer ses désirs grâce à ce qui en faisait l'essence même. Pour Montaigne le changement imposé aux désirs par la vieillesse est donc moindre. Pour les dames, cependant, il en va tout autrement, puisque la volupté que Montaigne leur donnait n'était en rien imaginaire. L'essai III, 5 a donc des allures de récit initiatique puisqu'il s'agit, pour l'essayiste, d'amener les femmes à une autre forme de volupté, celle de la lecture, dans laquelle « la langue permet à Montaigne de dérober la jouissance que le sexe lui interdit[1303]. » L'essayiste se plaît en effet à imaginer que son œuvre lui permette de pénétrer l'intimité des femmes :

> […] je m'ennuye que mes Essais servent les dames de meuble commun seulement, et de meuble de sale : ce chapitre me fera du cabinet : J'ayme leur commerce un peu privé : le publique est sans faveur et saveur. Aux adieux, nous eschauffons outre l'ordinaire l'affection envers les choses que nous abandonnons. Je prens l'extreme congé des jeux du monde : voicy nos dernieres accolades.[1304]

L'essai « Sur des vers de Virgile » est celui dont la lecture se fait dans un lieu des plaisirs secrets, le cabinet, qui devient la concrétisation de l'espace de la volupté féminine ou plutôt de la rencontre entre les voluptés féminine et masculine. Montaigne propose et se propose, avec cet essai, un autre moyen de rencontre amoureuse avec les femmes qui est aussi le dernier. La métaphore de l'accolade fait de ce livre à lire en privé une incarnation de Montaigne : l'embrassade n'est plus physique, elle est intellectuelle, mais elle demeure voluptueuse. L'essayiste est à la fois le maître et l'amant de ces femmes enclines au plaisir, celui qui les invite à révéler leur science de la volupté et fait grandir leur curiosité érotique. Il leur offre ainsi des propos lestes, dont il sait qu'elles sont friandes, et de la poésie tout aussi

[1302] *Ibid*., p. 938.
[1303] *Élisabeth Joly*, art. cit., p. 57.
[1304] *Essais*, p. 889.

leste dont il retranscrit le texte latin. La poésie, nous l'avons vu, est d'ailleurs le genre qui, d'après lui, convient le mieux aux femmes et à leur nature. L'essai est la poursuite du commerce amoureux, le langage et la poésie venant pallier la faiblesse du vieil homme. Le désir et l'excitation sont réciproques : Montaigne prend plaisir en imagination, à la fois dans les poèmes qu'il se remémore et dans la projection de sa lectrice en amante troublée, et ses lectrices prennent plaisir aux vers de Virgile et de Lucrèce comme à ses propres mots.

La relation établie par l'auteur avec ses lectrices est de l'ordre, paradoxalement, de l'échange oral : les *Essais* s'écoutent plus qu'ils ne se lisent, ils *sont* Montaigne parlant à l'oreille des dames. L'image de l'oreille dans le texte, dont nous avons déjà analysé une occurrence, rend particulièrement compte de la relation de séduction par le langage qui se construit dans l'essai : « À moy qui n'y ay droit que par les oreilles, suffit, si elles me retiennent pour le conseil, suyvant le privilège de mon aage[1305]. » Élisabeth Joly s'est interrogée sur ces oreilles et en a conclu qu'il s'agissait avant tout de celles de « la lectrice qu'il vient de séduire et posséder par la langue amoureuse des *Essais*[1306]. » L'image qui surgit dans cet essai est alors tout à fait surprenante. En effet, Élisabeth Joly rappelle que plusieurs essais sont dédiés à des femmes et que Montaigne leur y parle « d'enfants et de paternité[1307]. » Or, l'image topique du murmure à l'oreille d'une femme qui mène à la conception et à l'enfantement, est celle de l'Annonciation. S'il ne s'agit pas ici de faire de Montaigne un nouvel Ange Gabriel et de sa lectrice une Vierge Marie, ce lien entre oreille et conception souligne le caractère érotique, absent cependant de l'épisode biblique, de la relation qui unit Montaigne à ses lectrices : à défaut de pouvoir leur faire des enfants, en raison de sa vieillesse, il peut toutefois faire naître en elle des rêveries voluptueuses. La *voluptas* est cet échange dont la réciprocité infinie permet de maintenir vivace la gaillardise de Montaigne.

b. Brantôme et le plaisir imaginaire des lectrices

Si Montaigne crée un espace imaginaire pour le plaisir féminin de la lecture, Brantôme, lui, crée un espace du plaisir imaginaire de la lecture. Il est ainsi celui de nos auteurs dont la conception du plaisir de la lecture est le plus proche de la *voluptas*. En dépit

[1305] *Ibid.*, p. 927.
[1306] Art. cit, p. 59.
[1307] *Ibid.*, p. 56.

du cadre faussement réaliste de la chronique de mœurs dans lequel elles se situent, les représentations de la lecture et de l'éducation féminine empruntent bien plus à l'imaginaire masculin qu'aux réalités sociales. Contrairement à ce qu'avance Cathleen Bauschatz qui voit, dans le *Recueil des dames*, « des femmes qui furent éveillées à leur propre sexualité par la lecture, et qui sont ensuite passées de la pensée à l'acte[1308] » et même une « quête de [la] connaissance de soi[1309] » pour les femmes dans la volupté de la lecture, cette volupté nous semble plus proche de la construction imaginaire par un regard masculin. Nous avons déjà mis en évidence chez Brantôme cette part de voyeurisme, et les précautions à prendre dans l'interprétation sociologique et historique des anecdotes du chroniqueur pour l'étude des mœurs et, en particulier, de celles des femmes[1310]. Nous souhaiterions poursuivre cette idée en la mettant en parallèle avec le discours de Montaigne. Les deux auteurs entretiennent en effet sur le sujet certaines similitudes : l'inclination naturelle des femmes à la volupté, la sublimation érotique, leur rôle d'observateur de l'espace féminin, la reconnaissance, dénuée de tout jugement moral, d'une volupté féminine en dehors du mariage. Ils adoptent cependant des postures différentes, inhérentes au genre même qu'ils ont choisi pour écrire : si l'essai dénude Montaigne et favorise une forte implication personnelle, la chronique permet au contraire à Brantôme de se maintenir à distance. Montaigne est oreille, Brantôme est regard ; Montaigne évoque les lectrices comme des partenaires amoureuses et les fait exister par la relation métaphorique qu'il tisse, Brantôme les intègre à ses chroniques comme autant d'avatars de la dame de Cour voluptueuse.

Bien que Montaigne et Brantôme inscrivent tous deux la lecture féminine dans la *voluptas*, la première différence qui les oppose est la puissance performative de la littérature. Pour Montaigne, la lecture érotique ne sert qu'à faire enfler l'imagination ; pour Brantôme, ces lectures dépassent cette sublimation pour s'ancrer dans le réel et, en ce sens, toute instruction féminine, ou plutôt tout instructeur, puisque Brantôme s'intéresse davantage aux pédagogues qu'à leurs disciplines, toutes étant propices à la lascivité – est susceptible de

[1308] Cathleen M. Bauschatz, « Le " plaisir du texte " dans les Dames galantes de Brantôme », *Lectrices d'Ancien Régime*, éd. cit., p. 654.
[1309] *Ibid*.
[1310] Cf. *supra*, chapitre 2, p. 208 *et sq*.

corrompre les femmes, et principalement les jeunes filles, lesquelles n'ont pas le choix de leurs relations :

> Vrayement, telles leçons se devoient bien faire à ces filles ! n'y en a-il pas d'autres ? Mais leurs maistres diront qu'elles veulent tout sçavoir, et que, puisqu'elles sont à l'estude, si les passages et histoires se rencontrent qui ont besoing d'estre explicquées (ou que d'elles mesmes s'expliquent), il faut bien leur expliquer et leur dire sans sauter ou tourner le feuillet ; et, s'ilz le tournent et en demandent la raison et qu'ilz disent que c'est un passage salaud, soudain en deviennent plus curieuses de le sçavoir, et en pressent si fort leur maistre qu'il leur explique ; ainsin qu'est leur naturel de desirer ce qui leur est deffandu ou ce que l'on ne leur veut dire. Combien de filles estudiantes se sont perdues lisant ceste histoire que je viens de dire et celle de Biblis, de Caunus, et force d'autres pareilles, escrites dans la *Metamorphose* d'Ovyde, jusques au livre de l'*Art d'aymer* qu'il a fait ; ensemble une infinité d'autres fables lascives, et propos lubricques d'autres poëtes, que nous avons en lumiere, tant françois, latins, que grecz, italiens, espaignolz ![1311]

Cette harangue contre les pédagogues intervient après l'anecdote d'une jeune femme lisant le mythe de Tirésias chez Ovide. Face au débat sur l'intensité du plaisir chez l'homme et la femme, qu'elle a eu l'occasion d'évoquer avec ses compagnes, elle décide, poussée par l'histoire latine, de trancher la question elle-même, si bien qu'elle « se perdit et se rendit putain[1312] ». Brantôme pointe la curiosité des filles pour les sujets voluptueux, mais cette curiosité ne se contente pas de représentations imaginaires, comme chez Montaigne, et pousse son expérimentation dans le réel. Le chroniqueur utilise ici l'argument des moralistes à l'encontre de la lecture voire de l'instruction pour les femmes, à savoir que l'esprit des femmes est trop faible pour supporter une représentation imaginaire sans danger. Le désir de transgression, dont se servait malicieusement Des Périers dans son préambule, apparaît cependant dans le discours de Brantôme comme un argument ambigu, dans la mesure où il joue lui-même, dans l'ensemble du deuxième volume du *Recueil des Dames*, sur les effets de curiosité et d'excitation de l'imagination. Le seul fait que Brantôme raconte l'histoire de Tirésias, alors même qu'elle est bien connue à l'époque, montre qu'il met lui-même en abyme la dimension séductrice de la lecture.

Parmi les instructeurs qui viennent pervertir les femmes, il en est un auquel Brantôme accorde une importance toute particulière : le mari. Il est celui qui fait découvrir à sa femme des jeux sexuels, celui qui attise son désir et sa lascivité et ainsi celui qui permet l'intrusion

[1311] *Recueil des dames*, p. 482.
[1312] *Ibid.*, p. 481.

des dangers de la volupté et de l'adultère. En effet, une femme ainsi éduquée par son mari – Liébault y fait allusion – ne peut que succomber à la luxure :

> Or j'ay veu plusieurs blasmer grandement aucuns de ces marys jaloux et meurtriers, d'une chose, que, si leurs femmes sont putains, eux-mesmes en sont cause. Car, comme dit saint Augustin, c'est une grande folie à un mary de requerir chasteté à sa femme, luy estant plongé au bourbier de paillardise ; et en tel estat doit estre le mary qu'il veut trouver sa femme.[1313]

Le mari et la femme doivent fonctionner en miroir en ce qui concerne la vertu et la volupté : le discours de Brantôme sur l'adultère féminin prend ainsi une autre valeur et est justifié dans le ton léger, voire parfois admiratif avec lequel il traite le sujet. Brantôme donne plusieurs exemples de ce qu'il appelle « les escholles de marys », qui sont des écoles du vice, où les femmes sont « dressées » comme des chevaux à qui on apprend des tours, plutôt qu'éduquées :

> De plus, ces marys, qui pis est, apprennent à leurs femmes, dans leur lict propre, mille lubricitez, mille paillardises, mille tours, contours, façons nouvelles, et leur practiquent ces figures enormes de l'Aretin ; de telle sorte que, pour un tison de feu qu'elles ont dans le corps, elles y en engendrent cent, et les rendent ainsi paillardes ; si bien qu'estans de telle façon dressées, elles ne se peuvent engarder qu'elles ne quittent leurs marys, et aillent trouver autres chevalliers. Et, sur ce, leurs marys en desesperent, et punissent leurs pauvres femmes ; en quoy ilz ont grand tort : car puisqu'elles sentent leur cœur pour estre si bien dressées, elles veulent monstrer à d'autres ce qu'elles sçavent faire ; et leurs marys voudroyent qu'elles cachassent leur sçavoir ; en quoy il n'y a apparence ny raison, non plus que si un bon Escuyer avoit un cheval bien dressé, allant de tous airs, et qu'il ne voulust permettre qu'on le vist aller, ny qu'on montast dessus, mais qu'on le creust à sa simple parole, et qu'on l'acheptast ains.[1314]

La métaphore filée du dresseur de chevaux – *apprendre, mille tours, figures, dressées, chevalliers, savoir faire, escuyer, cheval dressé, aller de tous ayrs, monter, acheter* – pour évoquer la relation entre l'époux et l'épouse pervertit les préceptes d'éducation et de savoir présents chez Érasme et Vivès. Si pour les deux humanistes, le mari devait être un guide dans l'accès au savoir intellectuel, il n'est plus ici qu'un « Escuyer » qui apprend des tours à sa monture, un mari qui enseigne un savoir voluptueux à son épouse. Si rapprocher la femme du cheval animalise l'épouse, la métaphore montre que sa passivité et sa soumission sont la cause même du déshonneur du mari cocu, car c'est en poussant la soumission et le respect du maître à l'extrême, en voulant montrer les tours appris, que la femme est poussée à

[1313] *Ibid.,* p. 261.
[1314] *Ibid*., p. 261-262.

l'adultère. En voulant attiser l'ardeur voluptueuse de son épouse pour son propre plaisir, le mari est ainsi le seul responsable de son déshonneur.

L'allusion aux « figures de l'Arétin » renvoie implicitement aux illustrations des *Sonnets luxurieux* de l'Arétin. Lorsque paraît le recueil en 1524, c'est le scandale à Rome : l'Arétin perd la protection du pape Léon X et est obligé de quitter la ville. Il faut dire que l'objet du délit est particulièrement transgressif : l'édition comporte non seulement des sonnets érotiques voire pornographiques tant le langage est cru et les évocations sans détour, mais elle s'accompagne également de seize gravures de Marcantonio Raimondi, d'après des dessins de Giulio Romano, qui seront jugées tout aussi obscènes que les sonnets. Ce recueil acquiert une belle postérité à la cour de France, comme en témoignent plusieurs anecdotes de Brantôme. La mention fréquente du poète italien, toujours par le biais implicite des *Sonnets luxurieux*, montre à quel point le recueil a pu marquer les esprits du temps. Brantôme rapporte une autre anecdote où les *phantasiai* nées de la lecture de l'Arétin contribue à l'adultère féminin. L'épouse possède « un Aretin en figure dans son cabinet, que son mary sçavoit et l'avoit veu et permis[1315] ». Le gentilhomme qui la courtise y voit un signe de lubricité et d'expertise sexuelle chez la femme, et devient son amant. Si le fait que le mari ait permis de posséder le recueil montre qu'il est responsable de son comportement, la réflexion de l'amant sur les qualités de la dame permet de dépasser cette idée de responsabilité du mari. En effet, il constate que les compétences de la dame dépassent la technique et ce qui peut être enseigné, pour affirmer une origine suprême du don de volupté, Dame Nature, car pour la volupté c'est elle « qui en estoit meilleure maistresse que tous les arts[1316]. » Au-delà des recueils de l'Arétin, de l'enseignement du mari ou d'autres amants, la dame possède en elle les qualités innées du plaisir qui transcendent la simple technique en art et la rendent exceptionnelle. Le livre est un moyen de perfectionner un don de dame Nature. En ce sens, le mari ne peut être responsable du comportement de sa femme puisqu'une partie de ses prédispositions lui échappe. Lui laisser posséder le livre et surtout le montrer est cependant une faute : l'ouvrage est le signe des qualités de l'épouse, mais il n'est qu'un aperçu du don

[1315] *Ibid*, p. 262.
[1316] *Ibid*.

exceptionnel qu'elle possède, de l'art parfait qu'elle maîtrise et qu'elle dit, bien humblement, ne devoir qu'à la lecture de l'Arétin.

Le caractère hyperbolique de ces pages consacrées à l'éducation féminine, dans lequel le registre familier sert aux effets d'exagération, discrédite son contenu moraliste : tout homme, tout ouvrage est susceptible de pouvoir pervertir une femme et toute femme, même la plus chaste, est susceptible de succomber. En créant un effet de généralisation de la lascivité, de contamination même, Brantôme inscrit son propre texte dans cette dynamique voluptueuse qui change la lecture en passage à l'acte : « Je voudrois avoir autant de centaines d'escus comme il y a eu des filles, tant du monde que de relligieuses, qui se sont jadis esmeuës, pollues et depucellées par la lecture des *Amadis de Gaule*[1317]. » La progression hyperbolique des adjectifs « esmeuës, pollues et depucellées » montre le fantasme masculin d'une fiction qui rejoindrait le réel en faisant perdre aux filles leur virginité simplement par la lecture. Le livre est l'objet phallique qui permet le fantasme : il est le médiateur érotique privilégié entre l'imagination féminine et le fantasme masculin, mais aussi entre le précepteur et l'élève.

Si la lecture et les mots permettent une représentation mentale de la volupté, l'imaginaire érotique se développe encore plus rapidement avec des représentations visuelles concrètes, telles que les peintures ou les gravures. Il ne s'agit plus d'un imaginaire qui enfle, mais d'un imaginaire qui est provoqué, incité par une représentation sans équivoque, comme dans l'anecdote de la coupe ornée. Brantôme rapporte qu'un prince fit réaliser une coupe « où estoyent taillées bien gentiment et subtillement au burin plusieurs figures de l'Aretin, de l'homme et de la femme[1318] ». Les dames de la cour invitées chez lui étaient obligées de boire dans cette coupe. Ce face-à-face forcé des femmes avec des représentations gaillardes est à l'opposé de la notion d'interdit que l'on avait chez Montaigne : il ne s'agit pas ici d'esquiver les *phantasiai* de la volupté, mais bien de les provoquer. Cette coupe devient le point de départ d'une multiplicité de rêveries érotiques, exprimées en paroles par les femmes qui sont interrogées sur leurs sentiments, leurs réactions face à cet objet. Ce travail de l'imagination se manifeste dans le texte de Brantôme par la multiplication des propos : « les unes

[1317] *Ibid*., p. 482.
[1318] *Ibid.*, p. 263.

disoyent », « les autres disoyent / affermoyent », « on demandoit », « elles respondoyent »[1319] ... Les propos de Montaigne sur la « gaillardise de l'imagination » sont ici inversés : ce ne sont plus uniquement les paroles qui font « enfler » l'imagination, mais l'imagination qui crée un flux de paroles, qui à leur tour, créent de nouvelles *phantasiai* érotiques nourrissant l'imagination. La scène décrite par Brantôme commence sur le visuel – la coupe ornée – pour se poursuivre en scène sonore, saturée des paroles féminines qui libèrent, dans le plaisir de l'échange et par le langage, le désir et le plaisir suscités par les figures érotiques de la coupe. La scène, à l'image des « propos des bienyvres » dans *Gargantua*[1320], devient ludique et récréative, les propos particuliers du début se transformant en orgie verbale, en fête du langage, mêlant plaisir érotique, plaisir de la parole et plaisir du vin. La fin de l'anecdote prolonge ces propos publics en propos privés : « À quoy se faut imaginer les autres discours, les songes, les mines et les paroles que telles Dames disoyent et faisoyent entre elles, à part ou en compagnie[1321]. » Cette conclusion a le même rôle sur le lecteur que la coupe sur les femmes : c'est un appel à la rêverie, au développement de *phantasiai* voluptueuses, à partir de ce que laisse voir l'anecdote et de ce que Brantôme ensuite suggère de plus puissant encore. C'est également un fantasme masculin, qui, au-delà de ce qui est donné à voir et à entendre, imagine ce qu'une telle fête, où se mêlent vin, figures érotiques et propos gaillards, peut entraîner dans un espace féminin intime qui lui échappe. Si la volupté dans ce récit est sublimée en propos et en rires chez les femmes, ce n'est pas le cas de l'anecdote que Brantôme développe ensuite. Il rapporte en effet l'impact qu'a eu un tableau sur une dame :

> À elles se presenta un tableau fort beau, où estoyent représentées force belles Dames nuës qui estoyent aux bains, qui s'entretouchoient, se palpoyent, se manioyent, et frottoyent, s'entremesloyent, se tastonnoyent, et qui plus est se faisoyent le poil tant gentiment et si proprement en monstrant tout, qu'une froide recluse ou hermite s'en fust eschauffée et emeuë ; et c'est pourquoy une Dame grande, dont j'ay oüy parler et cogneuë avec, se perdant en ce tableau, dit à son serviteur, en se tournant vers luy comme enragée de cette rage d'amour : « C'est trop demeuré icy : montons en carrosse promptement, et allons en mon logis, car je ne puis plus contenir cette ardeur ; il la faut aller esteindre : c'est trop bruslé. » Et ainsi partit, et alla avec son serviteur prendre de cette bonne eau qui est si douce sans sucre, et que son serviteur luy donna de sa petite burette.[1322]

[1319] *Ibid*., p. 264.
[1320] François Rabelais, *Gargantua*, éd. Guy Demerson, Paris, Points, 1995, p. 74-76.
[1321] *Recueil des dames*, p. 265.
[1322] *Ibid*., p. 266.

On retrouve dans cette anecdote la capacité de la *phantasia* à infiltrer le réel : la dame pénètre le tableau, « se perdant » en lui et manifestant, des siècles avant sa conceptualisation clinique, le syndrome de Stendhal. L'image a un impact des plus forts, créant une rage – l'emploi du complément d'objet interne, « enragée de cette rage », marque la violence de cet affect – une ardeur insupportable qui la pousse à concrétiser sa *phantasia*. Comme dans l'anecdote précédente, l'écriture de Brantôme inscrit dans les mots la représentation picturale afin de transmettre au lecteur l'ardeur ressentie par la dame : en énumérant les gestes érotiques des femmes du tableau, Brantôme crée une saturation de la représentation voluptueuse, une confusion chez le lecteur / spectateur pour faire naître le trouble. Ce procédé est d'autant plus équivoque que la remarque qui suit l'anecdote est empreinte d'un jugement moral qui revient à condamner les *phantasiai* : « Telles peintures et tableaux portent plus de nuisance à une ame fragile qu'on ne pense[1323] ». Dans l'anecdote de la coupe, aucune considération sur les effets négatifs de la *phantasia* n'était évoquée, comme si la sublimation de la volupté en rires et propos protégeait la femme du passage à l'acte et de l'abandon à la paillardise, comme le fait la dame au tableau.

En dépit de ses récriminations convenues, Brantôme se délecte de ce plaisir qu'il imagine né de l'éducation ou des lectures des femmes. Les anecdotes du *Recueil des dames* ont pour vocation d'amplifier les rumeurs, non de les vérifier, d'offrir aux lecteurs et aux lectrices un espace de curiosité où le plaisir féminin de la lecture n'est qu'un prétexte à l'évocation de scènes gaillardes. C'est en ce sens que l'on peut qualifier ce plaisir de *voluptas* : il n'appartient en rien aux dames qui sont représentées, ne rend pas compte d'une connaissance de soi ou d'un accomplissement, mais sert à mettre en abyme la puissance de l'imagination.

[1323] *Ibid*.

C. *Voluptas* ou *gaudium* ? Les ambivalences poétiques de Pontus de Tyard

Si les trois épîtres du « Traducteur à sa Dame » qui figurent en tête de chaque livre des *Dialoghi d'amore* traduits par Tyard répondent aux critères de notre corpus, les conclusions quant à la *voluptas* apparaissent cependant plus contrastées. Ces trois épîtres liminaires ont bien pour but, comme les textes précédents, de brosser un portrait de lectrice idéale en lien avec la notion de plaisir féminin de la lecture et de l'étude. Cependant, l'ambivalence morale de ce plaisir, présent dans les *Erreurs populaires* et chez Des Périers, ne se retrouve pas chez Tyard, pas plus qu'un discours qui ferait du plaisir de la lecture une sublimation érotique, comme c'est le cas chez Montaigne et Brantôme. Loin d'être imposé par un regard masculin, le plaisir de la lecture s'inscrit ici dans une relation fondée sur la réciprocité et l'émulation intellectuelle, à l'image du dialogue de Léon Hébreu, et non sur une interprétation malicieuse, voluptueuse ou moralisante. Ce que nous avons nommé *voluptas* serait-il donc complètement absent dans ces épîtres ? Comment ces épîtres entrent-elles en écho avec celle de Denis Sauvage à Catherine de Médicis, la même année, dans la traduction que celui-ci donne des *Dialoghi d'amore* ?

En 1551, à Lyon, paraissent en effet deux traductions des *Dialoghi d'amore* de Léon Hébreu, celle de Pontus de Tyard chez Jean de Tournes et celle de Denis Sauvage chez Roville[1324]. Comme l'a noté Monica Marino, les deux traducteurs visent un lectorat féminin, mais dans des perspectives bien différentes : « […] Sauvage joue sa carte auprès de la reine Catherine de Médicis, comme il l'avait déjà fait en traduisant la *Circé* de Gelli l'année précédente, pour convoiter le rôle d'historien de la Cour, tandis que Tyard, prenant en son compte les demandes de ses amies lettrées, semble promettre l'épanouissement des femmes dans les études[1325]. » Chez Sauvage, l'épître appartient à la tradition bien établie de la recherche du patronage d'une grande dame en vue d'obtenir certaines faveurs : la dédicataire est clairement identifiée et son goût pour l'étude rappelé :

> Puis qu'il a pleu a la debonnaireté de vostre majesté Royale faire tant de faveur à nostre Gille que d'avoir receu sa Circe, avec tel langage que je luy puis avoir appris, le seigneur Leon Hebreu s'est enhardi de vous presenter aussi sa Philosophie, instruite par mesme moyen :

[1324] Dorothea Heitsch, « Concurrence, émulation, espionnage: les *Dialoghi d'amore* de Léon l'Hébreu et leurs éditions françaises de 1551 », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XXVII, janvier 2003, p. 63-77.

[1325] Monica Marino, « Tyard et Sébillet », art. cit., p. 91.

> s'asseurant, apres l'advis de plusieurs gens de tres-bon jugement, qu'elle ne sera pas moins bien venue, que l'autre, envers vous : à raison des grands et hauts poincts, desquels elle traite, tant pour les choses Morales et Naturelles, que pour les divines et supernaturelles : aux sciences desquelles (au grand heur de ce Royaume) vous prenez tel plaisir, et si bien maintenez ceux qui s'y addonnent, que par cela (sans que je parle de vos autres vertus singulieres) on remarque en vous l'excellent naturel du Grand Cosme de Medicis, estoc & tige de vostre race tresillustre, et, en son vivant, unique restorateur des bonnes lettres. Pour lequel tousjours ensuyvre de mieux en mieux, et pour vous monstrer aussi faire entiere compaignie au tresnoble Roy Henri, vray successeur aux biens et vertus, du pere de toutes bones arts et sciences, vous plaira, royne tresbonnaire, user, à l'endroit de ceste dame, de telle humanité que sa bonne affection envers vous le merite, et que le rang que tenez le requiert : ayant, de vostre bonté souveraine, pour aggreable le service du possible de ceux qui vous ont addressé, et addresssent, telles Dames, avec acception qu'ils se puissent dire, à tousjours, vos plusque treshumbles et tresobeissants subjets.[1326]

Passant sous silence ses autres qualités, Denis Sauvage se focalise sur l'intérêt de Catherine de Médicis pour les sciences, par le détail de certaines disciplines et par l'évocation du précédent ouvrage qu'il lui a dédié. Point d'allusion à sa beauté, à sa vertu ou à sa douceur, qualités féminines récurrentes dans ce genre de dédicaces, mais un souci d'inscrire Catherine dans une lignée familiale gouvernée par la noblesse de l'esprit. Comme nous avons vu que Joubert le faisait pour Marguerite de Valois, le rappel des ascendants – Côme de Médicis – mais également des contemporains – Henri II – permet de créer une communauté intellectuelle et un souci des lettres que la destinataire se doit de perpétuer en acceptant le don. Mais alors que Joubert établissait une lignée féminine, Denis Sauvage situe Catherine de Médicis dans une tradition masculine : en se faisant héritière de Côme et l'égale de son époux, elle accède, grâce au plaisir de l'étude, à l'espace masculin du savoir.

Le don du plaisir intellectuel est présent chez les deux traducteurs : plaisir des sciences pour Catherine de Médicis et plaisir du travail entrepris par Tyard pour sa dame. Chez l'un comme chez l'autre ce don est assimilé à un service. Alors que chez Sauvage, il s'agit d'une relation de pouvoir politique entre la reine et un de ses sujets, chez Tyard, le terme de *service* renvoie à la tradition littéraire courtoise et pétrarquiste :

> […] n'étant le but où mon dessein aspire autre que de vous faire entendre (Madame) que pour vous donner plaisir, et non à eux, j'ai fait cette entreprise : et que, aussi, je n'en veux pour récompense être loué ou estimé de nul : demeurant trop heureusement satisfait si je m'aperçois que mon travail soit reçu de vous pour service agréable. Ce que j'espère aisément, pour la connaissance que j'ai tant de votre douceur et bonté, que de la gentillesse et subtilité de votre

[1326] « Le Traducteur à la Royne Catherine de Medicis, Royne de France », dans Léon Hébreu, *Philosophie d'amour*, trad. Denis Sauvage, Paris, Lyon, Roville, 1551, p. 5-6. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Dialogues Sauvage*.

> esprit, avec laquelle je m'assure que vous comprendrez facilement les discours desquels un passionné et amoureux Philon entretient sa très sage Sophie.[1327]

Le langage du don, resserré autour des notions de plaisir et de service, est ainsi le même chez Sauvage et chez Tyard et souligne la convention rhétorique de ces épîtres dédiées à des femmes instruites. Cependant, alors que Sauvage ne développe pas cet argument du plaisir, ce motif s'inscrit dans une visée plus large chez Tyard qui permet de dépasser le discours conventionnel. Pontus de Tyard privilégie en effet un « récit hors-cadre[1328] » entre le Traducteur et sa Dame, jouant d'un effet d'écho avec l'œuvre traduite. Le traducteur ne cherche pas le patronage d'une dame illustre, mais le prolongement, dans le paratexte, d'une relation en miroir de celle présente dans le dialogue entre Sophie et Philon. Ce dialogue entre le Traducteur et sa Dame, dont une seule voix cependant est donnée, instaure ainsi une relation fictionnelle qui dépasse le cadre traditionnel de la dédicace : son statut ne relève ni totalement de la fiction – Tyard s'y présente comme il est, c'est-à-dire en traducteur de l'œuvre, comme en témoignent sa devise « Amour immortelle » en signature, les critiques auxquelles il s'expose et les difficultés rencontrées – ni complètement de l'épître dédicatoire. Le caractère hybride de ces épîtres reflète les dualités qui fondent la poétique de Tyard et que la critique a mise en évidence[1329] : dualité entre son rôle de philosophe et son rôle de poète, dualité entre l'influence néoplatonicienne et l'influence pétrarquiste. Dédier la traduction à sa dame c'est avant tout poursuivre un service amoureux qui s'ancre dans une fiction poétique particulièrement développée dans laquelle la figure de Pasithée occupe la place centrale, c'est aussi accomplir une forme plus intellectuelle du don d'amour[1330]. La lectrice est donc, forcément, idéale puisqu'elle est l'amante : sa seule désignation par « dame » témoigne de cette idéalité. En ce sens, elle est parée de toutes les vertus, de la beauté à un esprit élevé, conformément à l'évocation de Pasithée dans l'œuvre de Tyard :

> Bien confessé-je que ce sont choses qui de beaucoup de femmes ni, possible, de grand nombre d'hommes, puissent être au premier œil comprises, ainsi que vous n'êtes (et telle je vous juge) d'autre femme en beauté, ni d'autre personne en grandeur d'esprit, passée. Que fût cette vôtre

[1327] « Le Traducteur à sa dame », dans Léon Hébreu, *Dialogues*, p. 53. Nous simplifions désormais les renvois à ce texte sous la forme *Dialogues Tyard*.

[1328] Sur ce point, cf. notamment Jean-Claude Carron, *Discours de l'errance amoureuse : une lecture du Canzonière de Pontus de Tyard*, Paris, Vrin, 1986. ; Monica Marino, art. cit., p. 94.

[1329] Monica Marino, art. cit.

[1330] Voir par exemple Eva Kushner, « Le discours amoureux et ses métamorphoses chez Pontus de Tyard », *La Politesse amoureuse de Marsile Ficin à Madeleine de Scudéry*, éd. cit., p. 267-276.

> tendre jeunesse des disciplines dignes de vous endoctrinée : pour vous voir, comme Présidente des Grâces, reluire et enrichie des plus parfaites perfections, par lesquelles les Dames vertueuses et illustres des siècles passés se sont honorées de l'immortalité.[1331]

La relation que le traducteur établit avec elle est de l'ordre de la connivence et de l'intimité, ce que vient mettre en évidence la tension dans le texte entre la dame et les autres : bien que l'épître s'ouvre sur la réception de la traduction par les « plus familiers amis[1332] » et par les détracteurs, ce ne sont pas eux les destinataires, mais la dame. L'artifice de la dédicace crée ainsi une situation d'énonciation donnant l'illusion que la traduction s'adresse à elle seule, parce qu'elle est la seule, selon le traducteur, à avoir les capacités intellectuelles nécessaires pour comprendre les enjeux de l'œuvre de Léon Hébreu. L'épître construit ainsi un double voire un triple lectorat : la dame, qui appartient à l'espace fictionnel, les autres (amis et détracteurs), qui constituent le premier cercle de lecteurs, et les femmes lettrées qui en constituent un troisième. En effet, se dessine, dans ces épîtres, un « néoplatonisme " féministe " » comme l'a appelé Monica Marino[1333]. Tout comme Joubert et Sauvage, Tyard inscrit sa dédicataire dans sa lignée prestigieuse qui est cependant plus allusive, conformément au caractère fictionnel de l'épître : la dame appartient à la communauté des « Dames vertueuses et illustres » qui l'ont précédée et cette mention fait basculer le discours de l'épître dans la tradition de la *dignitas mulieris*. Tyard et Sauvage se rejoignent de nouveau sur ce point puisque la dédicace à Catherine de Médicis offrait une place à la reine dans l'espace intellectuel masculin. La promotion du savoir féminin est cependant davantage développée chez Tyard comme le souligne Monica Marino : « […] on est frappé par l'étonnant appel aux dames que Tyard, avec la complicité d'Antoine du Moulin, fait entendre dans les dédicaces. » Un poème de Du Moulin adressé aux « doctes, honnêtes et vertueuses Dames françaises » précède la troisième épître de Tyard :

> L'honneur craintif (mais l'honneur ignorant)
> Fait à Amour une impiteuse guerre.
> Amour fâché, ses deux ailes desserre,
> Et loin d'Honneur fuit se retirant.
> L'Hébreu, voyant ceci, le va quérant,

[1331] *Dialogues Tyard*, p. 53.
[1332] *Ibid*.
[1333] Monica Marino, art. cit., p. 92.

Ores au ciel, et ores en la terre :
Et tant deçà, delà, en sa quête erre,
Qu'il en revient glorieux conquérant,
L'Amour trouvé il cache en Italie :
Mais voici un qui de là la délie
Pour vous montrer (ô Dames) qu'il ressemble
Vous le verrez plus divin qu'humain être.
Ne craignez donc, ne craignez point de mettre
Lui hardiment, et votre honneur ensemble.[1334]

Contrairement aux épîtres de Tyard, ce ne sont pas les notions de plaisir ou celle de service qui guident le poème dédicatoire, mais celle d'honneur, qui encadre le poème par la présence du mot dans le premier et le dernier vers. Du Moulin présente les *Dialoghi d'amore* comme le récit de l'honnêteté gagnée de l'amour : l'allégorie d'Amour et d'Honneur, présentés comme des ennemis dans les premiers vers, et Hébreu représenté en héros pacificateur, tendent à faire du discours philosophique une épopée allégorique sur la possible conciliation entre l'amour et l'honneur, *topos* de la poésie amoureuse, en particulier pour les femmes, comme nous l'avons d'ailleurs analysé à propos de l' « Élégie pour une dame, énamourée d'une autre dame » de Tyard. Même si celui-ci n'évoque pas ce souci de l'honneur, il est toutefois saisissant que le sujet soit abordé dans une œuvre dont il est le traducteur. Le propos de Du Moulin ne s'arrête cependant pas là : évoquant la victoire d'Hébreu comme un secret dissimulé par la langue italienne, il fait de Tyard celui qui le déchiffre et le révèle aux dames. Le rôle du traducteur se double donc de celui de passeur, de « guide », comme il se présente lui-même dans la troisième épître qui suit ce poème[1335], mais pour un public précis, les dames. Du Moulin élargit ainsi la destinataire unique des épîtres de Tyard à l'ensemble des femmes et établit un projet qui n'apparaît pas explicitement chez Tyard, celui de leur faire prendre conscience qu'amour et honneur peuvent exister conjointement. L'injonction finale, avec le double impératif et l'adverbe *hardiment*, rappelle les propos de Des Périers : il y a donc une certaine audace à succomber à l'amour au nom de l'honneur, et cette audace, puisque les dames sont ici autant amantes que lectrices, est aussi celle de l'accès au savoir. Le poème d'Antoine Du Moulin, par son insistance sur l'honneur, apparaît alors comme une

[1334] *Dialogues Tyard*, p. 242.
[1335] *Ibid*., p. 243.

défense implicite de l'entreprise de Tyard et de l'omniprésence du plaisir amoureux et intellectuel dans ses trois épîtres : en passant cette notion sous silence et en lui préférant celle d'Amour, tout en exacerbant l'honneur, Du Moulin justifie le « plaisir[1336] » et le « contentement[1337] » que souhaite donner le traducteur à sa dame.

Cette ambivalence entre amour et savoir est prégnante dans les trois épîtres, par le rapport de service amoureux instauré par Tyard, nous l'avons vu, mais également par la double qualification de la dame, à la fois amante et lettrée. Tyard peint sa lectrice idéale à l'image de Sophie : belle, vertueuse, pleine d'esprit et surtout amoureuse, ce que vient souligner la devise à la fin de chaque épître, « Amour immortelle », et le parallèle entre la dame et Sophie, « laquelle, avec un amoureux travail, est tant ingénieusement ici de son amant entretenue, que pour le prix de ses amoureuses audiences elle reçoit l'instruction des plus hautes et louables disciplines[1338]. » L'audace, évoquée par Du Moulin, est également celle du traducteur comme il le rappelle à la fin de sa dernière épître :

> Et de ma part je me réjouis déjà, vous y voyant (tant est pénétrante la vivacité de votre prompt jugement) démêler les profondes et difficiles disputes avec tant aisée facilité : que ceux qui s'émerveilleront que j'aie mis entre les mains d'une femme (sexe autant honoré de vous, que communément taxé de fragilité) œuvre d'amour tant philosophique, ou de philosophie tant amoureuse : pourront cesser leur ébahissement, et avec moi demeurer admirateurs de si grande jeunesse, non moins accomplie en intellectuelle que louable en corporelle beauté.[1339]

La perplexité dans le choix de la dédicataire repose sur une ambivalence non résolue par Tyard, car elle sert la double qualification de la dame comme amante et comme lettrée. Le choix d'une femme peut étonner car il engage deux jugements, selon que l'œuvre est perçue comme une « œuvre d'amour tant philosophique » ou comme une œuvre « de philosophie tant amoureuse ». Dans le premier cas, c'est l'honnêteté et la vertu de la dame qui sont mis en jeu, dans la mesure où il s'agit d'un texte d'amour et de plaisir. En ce sens, les critiques qu'anticipe Tyard sont proches de celles que reçut Joubert. Dans le second cas, c'est la compétence de la dame qui est interrogée : une femme n'a pas le jugement nécessaire pour accéder à certains savoirs. En jouant sur les deux tableaux, Tyard s'inscrit doublement dans

[1336] *Ibid*., p. 53 et 54.
[1337] *Ibid*., p. 243.
[1338] *Ibid*., p. 123.
[1339] *Ibid*., p. 244.

la « Querelle des femmes », dans son versant amoureux (tradition de la parfaite amie) et à la fois dans son versant intellectuel (tradition de l'accès au savoir).

Difficile ainsi de qualifier de *voluptas* le plaisir présenté par Tyard dans ses épîtres, tant il semble servir la cause des femmes et leur propre accomplissement. Tyard propose de réfléchir sur une ambivalence du plaisir féminin de la lecture, qui ne serait pas morale comme chez Des Périers et Joubert, mais poétique, entre discours amoureux et discours didactique, entre pétrarquisme et néoplatonisme ; il fait de cette ambivalence, ou plutôt de la conciliation[1340], le cœur même de son appréhension de la lectrice idéale, nécessairement amoureuse, nécessairement avide de savoirs. Dans la perspective même du dialogue d'Hébreu et de la pensée néoplatonicienne, ce plaisir s'apparente plus à la joie, au *gaudium* donc, qu'à la *voluptas*, dans la mesure où le plaisir réciproque et fondateur du couple formé par les amants naît en eux-mêmes, de la contemplation de leur propre beauté en même temps que de leurs échanges intellectuels. Toutefois, l'inscription forte de ce discours dans le cadre topique de l'épître dédicatoire, ainsi que les parallèles établis avec Denis Sauvage, soulignent le caractère conventionnel d'une telle adresse et le propos promotionnel qui s'en dégage. En ce sens, la visée apologétique de la femme, la valorisation de son accès au savoir et le souci du plaisir qu'elle peut y prendre, apparaissent comme autant de *topoi* répondant à une attente du lectorat de l'époque ou à une stratégie publicitaire pour attirer un lectorat féminin, deux tendances mises en évidences par Évelyne Berriot-Salvadore[1341]. Il est difficile toutefois dans le cas de Tyard de trancher et nous préférons conserver l'ambivalence qui lui est propre : le plaisir de la lectrice dans ses épîtres tient autant de la *voluptas* que du *gaudium*[1342].

Le plaisir de la lecture dans les textes que nous venons d'étudier est *voluptas* dans le sens où il n'est pas un plaisir pour lui-même mais un plaisir de substitution à la volupté

[1340] En ce sens, Pontus de Tyard rejoint la poétique même de Catherine des Roches et sa façon d'approcher la question du plaisir du savoir pour les femmes, comme nous l'analysons dans le chapitre 6. Cf. *infra*, p. 546 *et sq*.

[1341] *Les Femmes*, éd. cit., p. 381-382.

[1342] Le discours de Tyard entre en écho avec les œuvres de Pernette du Guillet et de Louise Labé telles que nous les analysons dans le chapitre 6. Le rôle joué par Antoine du Moulin chez ces trois poètes (le poème dédicatoire chez Tyard, l'épître liminaire dans les *Rymes*, une ode qui lui est attribuée dans les poèmes d'éloge à Louise Labé) n'est alors pas fortuite : il rend compte du contexte éditorial lyonnais favorable aux dames et vient souligner la connivence poétique qui existe entre ces trois poètes sur la question du plaisir féminin.

sexuelle ou, dans une moindre mesure, au sentiment amoureux. Cette métaphorisation ne concerne toutefois que les discours produits par des voix masculines. En ce sens, la lectrice voluptueuse participe tout à la fois d'une influence, sinon misogyne, du moins héritée de représentations conventionnelles de la nature féminine, et d'une *inventio* fantasmatique masculine. Ancré dans cette distinction des sexes, le plaisir féminin de l'étude, ramené ici à la lecture, ne peut être réellement porteur d'un accomplissement de soi pour les femmes, puisqu'il se fait sous le regard et dans l'imagination des hommes. Ce constat ne va pas sans celui d'une tension entre reconnaissance d'un accès au savoir pour les femmes et schémas conventionnels des rapports entre les sexes : en témoignent la complexité du parcours éditorial des *Erreurs populaires* de Joubert, les espaces réservés par Montaigne aux voluptés de la lecture pour les femmes et la posture ambiguë de Pontus de Tyard, entre philosophie de l'amour et amour de la philosophie. Deux figures féminines nous semblent paradigmatiques de cette tension et mériteraient une analyse approfondie en lien avec les textes que nous venons d'étudier car l'une ou l'autre apparaissent dans la majorité d'entre eux. Il s'agit d'une part de Livie, femme d'Auguste, dans l'anecdote sur la chasteté des statues rapportée par Dion Cassius et reprise chez Joubert et Montaigne[1343], et d'autre part de Marguerite de Navarre en tant qu'auteur de *L'Heptaméron*[1344]. L'une et l'autre sont envisagées dans leurs rapports avec la volupté et l'honnêteté, et dans le cadre de ce qui est ou non représentable et pouvant être lu par les femmes.

[1343] Nous avions vu également qu'elle se retrouve chez Papillon de Lasphrise dans le sonnet d'ouverture de l'édition de 1599 de *L'Amour passionnée de Noémie*. Cf. *supra*, chapitre 3, p. 303-304.

[1344] Sur les liens entre *L'Heptaméron* et les *Essais* de Montaigne, voir Françoise Charpentier, « Dissonances du féminin dans les Essais », dans *« D'une fantastique bigarrure ». Le texte composite à la Renaissance. Études offertes à André Tournon*, Jean-Raymond Fanlo (dir.), Paris, Honoré Champion, 2000, p. 119-134 ; Gerard Paul Sharpling, « La présence de *L'Heptaméron* dans les *Essais* de Montaigne : quelques réflexions sur le rôle de l'œuvre de Marguerite de Navarre dans le développement de la prose française de la Renaissance », dans *Femmes et littérature*, Philippe Baron, Wendy Perkins et Dennis Michael Wood (dir.), Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2003, p. 169-183.

CHAPITRE 6
LE *GAUDIUM* : PLAISIRS DE LA CONNAISSANCE DE SOI

Les questions soulevées par les épîtres de Tyard donnent à l'analyse du plaisir féminin une nouvelle perspective à partir du néoplatonisme. Il n'est ainsi pas anodin que ces ambivalences se trouvent précisément dans la traduction d'un traité amoureux qui puise dans la philosophie néoplatonicienne. La distinction de Sénèque entre *voluptas* et *gaudium*, plaisir extérieur à soi et plaisir en soi, rencontre d'autres formes de la pensée du plaisir héritées de la tradition antique. Afin de rendre compte de la morale sociale chrétienne, nous avions mis de côté l'influence du courant de pensée antique, ou plutôt pré-chrétien, sur la question du plaisir. La distinction entre *voluptas* et *gaudium* nous amène toutefois à réévaluer cet héritage par le biais de l'influence néoplatonicienne qui permet, en raison de son souci de réciprocité, d'intégrer la femme dans l'approche philosophique du plaisir. Taillemont était une première étape dans notre avancée, Tyard en est une seconde et permet d'examiner, à partir de la tradition antique, si le plaisir féminin comme *gaudium*, plaisir de l'accomplissement de soi, est un bien et s'il est une expression possible du bonheur. Notre propos n'est pas de déterminer à quel courant philosophique nos auteurs féminins de la Renaissance appartiennent, cela n'aurait pas de sens. « Les » plaisirs laisseront ainsi la place « au » plaisir comme conception philosophique ancrée dans une visée existentielle forte.

Dans la mesure où la dynamique réflexive induite par le *gaudium* est favorisée par des discours qui considèrent la figure féminine à la fois comme objet et comme sujet de son propre plaisir, nous n'étudierons dans ce chapitre que des voix féminines, et plus particulièrement des voix d'autrices.

I. Plaisirs de l'étude : « honneste passetemps » et « plaisir sage »

Dans les textes qu'elles ont consacrés au savoir féminin, Louise Labé et Catherine des Roches prennent soin d'inscrire le plaisir d'apprendre dans la même visée vertueuse que les moralistes. Cette stratégie rhétorique leur permet de faire de l'étude une activité sérieuse et non un simple passetemps inconséquent. Le savoir comme « plaisir sage[1345] », pour reprendre l'expression utilisée par Catherine des Roches dans l'une de ses *Responces*, sert à la fois la femme mais également l'homme puisque cette sagesse, loin de la rendre orgueilleuse, tend, selon les arguments humanistes, à la rendre meilleure, y compris auprès de son époux. La formulation même de Catherine des Roches rend compte cependant d'une pratique ambivalente puisque le mot *plaisir* nécessite d'être qualifié pour être légitimé. C'est l'évolution de la tension entre le fuseau et la plume qui nous intéressera ici dans l'étude de l'épître dédicatoire de Louise Labé, d'une part, et des œuvres des dames des Roches d'autre part.

A. Louise Labé : émulation, transgression, provocation

Il est difficile de ne pas évoquer l'épître *A M.C.D.B.L.* de Louise Labé pour parler du plaisir de l'étude, mais il est également difficile d'en proposer une analyse nouvelle tant la critique s'est déjà largement intéressée non seulement à ce texte mais à la place que le plaisir y occupe. Dans la perspective de la tension entre *voluptas* et *gaudium*, plaisir en dehors de soi et plaisir en soi, cette épître propose toutefois des éléments qui, s'ils ont été déjà soulignés, méritent qu'on y revienne afin de proposer une réflexion déterminante pour la suite de notre étude. Ce texte est en effet parcouru par une tension entre la modestie, dictée par les convenances, et la provocation. Les sens donnés à *voluptas* et *gaudium*, les notions qu'ils recouvrent et que nous avons étudiées précédemment, s'inversent : si la *voluptas* était volupté dans les discours sur l'étude tenus par les voix masculines, elle s'apparente ici au

[1345] *Les Œuvres*, éd. Anne R. Larsen, Genève, Droz, 1993, p. 305. Nous simplifions désormais cette référence sous la forme *Œuvres*.

plaisir honnête, alors que le *gaudium*, plaisir en soi et constitutif de l'accomplissement de soi, joue avec les frontières de l'honnête et se fait volupté.

a. Convenances et provocations

Le plaisir dans l'étude dans l' « épître A. M.C.D.B.L. » est justifié par une rhétorique de l'*otium literatum* : « Quant à moy tant en escrivant premierement ces jeunesses que en les revoyant depuis, je n'y cherchois autre chose qu'un honneste passetems et moyen de fuir oisiveté : et n'avois point intencion que personne que moy les dust jamais voir[1346]. » Invoquer l'oisiveté tient plus du masque social à adopter, d'une protection contre les attaques possibles à son honnêteté – et en ce sens l'emploi de l'adjectif *honnête* est significatif puisqu'il permet d'écarter la menace que représente l'étude pour la femme. L'idée d'honnêteté revient plusieurs fois dans le texte (« honneste liberté », « l'honneur que la science nous procurera », « estude aus sciences vertueuses », « aquerir cet honneur que les lettres et les sciences ont acoutumé porter aus personnes qui les suyvent », « honnete passetemps ») et rencontre celle de la modestie d'esprit (« Si j'eusse esté tant favorisee des Cieus, que d'avoir l'esprit assez grand pour comprendre ce dont il ha ù envie, je servirois en cet endroit plus d'exemple que d'amonicion[1347]. ») et de la modestie du style, évoqué comme « rude et mal bati[1348] ». Le choix de la destinataire repose sur ce même principe. Clémence de Bourges, identifiée comme la dédicataire, est en effet une jeune fille issue d'une famille noble qui, selon les témoignages de l'époque, notamment celui de Claude de Rubys, a une excellente réputation : de bonne moralité, lettrée, écrivant certainement de la poésie même si « rien n'a survécu d'une éventuelle production littéraire[1349] » de sa part. « Dédicataire idéale d'une œuvre dont il fallait faire accepter les audaces », la jeune fille est un « guide », comme Louise Labé le souligne à la fin de l'épître, dans un espace public qui d'ordinaire n'appartient pas aux femmes. La poétrice a parfaitement conscience du contexte dans lequel elle écrit et publie.

[1346] « Épître dédicatoire », *Œuvres*, p. 43.
[1347] *Ibid*., p. 41.
[1348] *Ibid*., p. 43.
[1349] Mireille Huchon, *op. cit.*, p. 65. Sur la personnalité de Clémence de Bourges, cf. Kazimierz Kupisz, « L'Épître dédicatoire de Louise Labé à Melle de Bourges », *Le Lingue Straniere*, XVI, p. 17-28 ; Mireille Huchon, *op. cit.*, p. 62-65 ; Daniel Martin, *Signe(s) d'amante : l'agencement des Euvres de Louïze Labé lionnoize*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 29-32.

La posture de Louise Labé relève toutefois d'une convention de l'écriture féminine : l'argument de l'oisiveté et du passe-temps honnête sont topiques et l'usage fallacieux qu'en fait, par exemple, Hélisenne de Crenne dans *Les Angoisses* montre à quel point il est ici un prétexte. Les sujets choisis par la poétrice dérogent par ailleurs aux préconisations de Vivès : « S'elle escript pour recreation et eviter oysiveté, ce ne soyent vers impudicques, viles chansons, mais de la saincte escripture exemples ou sentences de philosophes, ou bien hystoires louables pour se rendre meilleure et servir à elle et à la doctrine de ses enfans ou compaignes[1350]. » Du *Débat*, qui fait l'éloge de la folie, aux poèmes, habités par le désir amoureux, on est loin de l'intention didactique exemplaire souhaitée par Vivès et dont use, de façon ambiguë, Hélisenne. Ainsi, l'énonciation ainsi que l'*ethos* de la poétrice dans cette épître forment un cadre honnête qui n'est pas seulement un signe de précaution : l'un comme l'autre instaurent un dialogue et une poétique d'émulation qui fondent non seulement l'épître mais l'ensemble du recueil. Les adresses aux dames dans les première et troisième élégies et dans le dernier sonnet sont également des invitations à l'écriture par le biais d'une invitation à l'amour. Clémence de Bourges sert de guide à Louise Labé dans l'espace public honnête, mais Louise Labé lui sert de guide, puisqu'elle l'invite explicitement à l'écriture : « Ces deus biens qui proviennent d'escrire vous y doivent inciter, estant asseuree que le premier ne faudra d'accompagner vos escrits, comme il fait tous vos autres actes et façons de vivre[1351]. »

Un double discours, tendu entre honnêteté et audace, se met ainsi en place autour du plaisir de l'étude. Le vocabulaire du plaisir vient ainsi rivaliser avec celui de l'honnêteté, enrichissant l'*ethos* de l'épistolière et le rendant plus ambigu. Le plaisir pris à l'étude n'est en effet que très rarement un argument dans les discours en faveur de l'éducation des femmes. S'il est absent chez les moralistes, s'il apparaît chez Taillemont de manière honnête, nous avons vu comment il était détourné en volupté et sublimation du désir sexuel chez Brantôme et Montaigne. Évoquer le plaisir dans le cadre de l'étude pose en effet le problème du plaisir sensuel de la *phantasia* et menace ainsi de mettre à mal toute argumentation honnête. Louise Labé, cependant, n'hésite pas à avancer le plaisir comme principal argument : il s'agit là d'un plaisir intellectuel, mais le propos n'en demeure pas moins

[1350] *Livre de l'institution*, p. 38.
[1351] « Épître dédicatoire », *Œuvres*, p. 43.

audacieux de la part d'une voix féminine qui s'inscrit, dès le début de l'épître, dans la guerre des sexes. De manière provocatrice, elle empiète sur l'espace masculin :

> Estant le tems venu, Madamoiselle, que les severes loix des hommes n'empeschent plus les femmes de s'apliquer aus sciences et disciplines : il me semble que celles qui ont la commodité, doivent employer cette honneste liberté que notre sexe ha autre fois tant desiree, à icelles apprendre : et montrer aus hommes le tort qu'ils nous faisoient en nous privant du bien et de l'honneur qui nous en pouvoit venir : Et si quelcune parvient en tel degré, que de pouvoir mettre ses conceptions par escrit, le faire songneusement et non dédaigner la gloire, et s'en parer plustot que chaines, anneaus, et somptueus habits : lesquels ne pouvons vrayement estimer notres, que par usage.[1352]

Louise Labé reconnaît d'abord l'évolution des mentalités sur l'accès des femmes au savoir, prenant ainsi en compte l'élan humaniste d'Érasme, Agrippa ou Vivès, mais en pointant les hommes comme responsables des interdictions passées[1353]. Son propos ne cherche pas à apaiser la controverse entre hommes et femmes, mais à l'entretenir par une exhortation forte : que les femmes montrent de quoi elles sont capables. L'étude est ici un moyen de rivaliser avec les hommes, de les défier sur leur propre terrain : ce que vise Louise Labé ce n'est pas seulement le plaisir personnel de l'épanouissement intellectuel, c'est également l'incursion des femmes dans l'espace public. La métaphore de la parure souligne cette volonté de faire montre de ses talents et de ses dispositions pour l'écriture. Or, c'est bien ce qu'elle fait avec la publication de ses *Œuvres*, et l'adresse finale à Clémence de Bourges montre bien qu'elle connaît les enjeux de l'espace public pour une femme. Ce qu'elle affirme ici, c'est autant une volonté d'émulation au savoir et à l'écriture, que sa propre réussite à être l'une des premières audacieuses.

b. Conceptualisation et transmission d'une pensée du plaisir

En généralisant l'argument du plaisir à toute expérience de poète, et pas seulement à une expérience féminine, Louise Labé rompt avec le ton provocateur du début de l'épître et sort de la querelle des sexes. Elle se dégage ainsi de la morale sociale pour préférer un discours poétique à visée existentielle :

[1352] *Ibid*., p. 41.

[1353] Taillemont, à la suite de Corneille Agrippa et avant Étienne Pasquier dans *Le Monophile*, évoque cette interdiction faite aux femmes d'accéder au savoir. Les liens entre Taillemont et Louise Labé, tant sur la question du savoir féminin que de la sensualité, sont étroits, ce que Gabriel-André Pérouse a analysé en identifiant les *Contes amoureux* de Jeanne Flore comme influence commune. Cf. Gabriel-André Pérouse, « Louise Labé, Claude de Taillemont et le monde poétique de Jeanne Flore », art. cit.

> S'il y ha quelque chose recommandable apres la gloire et l'honneur, le plaisir que l'estude des lettres ha accoutumé donner nous y doit chacune inciter : qui est autre que les autres recreations : desquelles quand on en ha pris tant que lon veut, on ne se peut vanter d'autre chose, que d'avoir passé le tems. Mais celle de l'estude laisse un contentement de soy, qui nous demeure plus longuement. Car le passé nous resjouit, et sert plus que le present : mais les plaisirs des sentimens se perdent incontinent, et ne reviennent jamais, et en est quelquefois la memoire autant facheuse, comme les actes ont esté delectables. Davantage les autres voluptez sont telles, que quelque souvenir qui en vienne, si ne nous peut il remettre en telle disposicion que nous estions : Et quelque imaginacion forte que nous imprimons en la teste, si connoissons nous bien que ce n'est qu'une ombre du passé qui nous abuse et trompe. Mais quand il avient que mettons par escrit nos concepcions, combien que puis apres notre cerveau coure par une infinité d'afaires et incessamment remue, si est ce que long tems apres, reprenans nos escrits, nous revenons au mesme point, et à la mesme disposicion ou nous estions. Lors nous redouble notre aise : car nous retrouvons le plaisir passé qu'avons ù ou en la matiere dont escrivions, ou en l'intelligence des sciences ou lors estions adonnez. Et outre ce, le jugement que font nos secondes concepcions des premieres, nous rend un singulier contentement.[1354]

Ce passage, qui accumule les synonymes sans faire de distinction sémantique, conceptualise le plaisir tel qu'il se retrouvera dans la suite des *Œuvres* à partir d'une notion essentielle, celle du « contentement de soy », qui rejoint la définition du *gaudium* selon Sénèque. Le plaisir que propose Louise Labé est bien un plaisir qu'il « faut puiser en soi[1355] » (*is suo gaudeat*) et qui s'oppose aux « vains plaisirs[1356] » (*uanas voluptates*). La poétrice propose à la fois une discrimination et une évolution dans l'examen des différents plaisirs. Elle distingue ainsi les plaisirs éphémères des plaisirs durables qui représentent un bien : ces plaisirs vains sont généralisés par le pluriel et par l'adjectif indéfini et se répondent ainsi dans les textes par un parallélisme de construction (« les autres plaisirs », « les autres voluptez »). Si elle n'emploie pas de substantifs spécifiques pour les désigner – plaisir et volupté qualifiant de fait les vains plaisirs et les plaisirs de l'étude –, la différence entre plaisir et volupté doit être notée. Elle témoigne en effet d'un changement d'espace de ces plaisirs : les premiers appartiennent à l'espace des divertissements sociaux, les seconds à l'espace des sentiments, et, plus particulièrement, du fait de l'emploi de *volupté* qui renvoie aux plaisirs des sens, aux sentiments amoureux. Cette progression est rendue possible par la spécification qui est apportée, entre les deux occurrences, aux plaisirs, puisqu'ils deviennent les « plaisirs des sentiments ». L'évolution qui se dessine est celle qu'a pointée Daniel

[1354] *Ibid.*, p. 42-43.
[1355] Sénèque, *Lettres à Lucilius.* Tome III (Livres VIII-XIII), trad. Henri Noblot, éd. François Préchac, Paris, Les Belles Lettres, 1957, p. 31.
[1356] Sénèque, *Lettres à Lucilius.* Tome I, *op. cit.*, p. 99.

Martin ; il s'agit d'une « confusion qui va peu à peu s'installer entre amour et écriture d'amour[1357] » que l'on pourrait gloser comme une confusion entre plaisir et écriture du plaisir. Louise Labé introduit ainsi dans le concept de *gaudium* une part de *voluptas* : alors que celle-ci chez Sénèque définit les plaisirs contingents, extérieurs à soi, impropres à faire naître une joie durable, ils sont au contraire chez Louise ceux-là même qui permettent d'accéder à la félicité. L'expression « contentement de soy » est paradigmatique de l'union intrinsèque de ces deux concepts du plaisir et, en dépit de l'effort pour généraliser le propos à une communauté de lettrés par l'emploi du « nous » et de formules gnomiques, elle se révèle transgressive dans le contexte d'énonciation. En effet, il s'agit bien d'un plaisir pour les femmes (« chacune ») qui se construit non seulement contre les préjugés masculins mais également dans l'affirmation d'un désir, d'une érotique de l'écriture qui individualise la femme, l'émancipe et participe de sa construction identitaire.

C'est en effet une réflexion existentielle, en lien avec l'écriture, que propose la philosophie du plaisir de Louise Labé. Si cette joie est bonne et durable – et cette idée du bien permet à la poétrice d'argumenter du côté de la vertu et de l'honnêteté –, c'est parce qu'elle permet un processus d'accomplissement de soi qui passe par un double acte mémoriel, celui de la saisie du plaisir vécu par l'écriture et celui de sa remémoration par la lecture et la publication des écrits. Si le plaisir sensuel et amoureux sert de matière à l'écriture, il n'en est pas la fin et c'est en ce sens qu'il peut être valorisé et ne pas rester un plaisir vain voire un plaisir déshonnête : écrire sur la volupté, c'est permettre la volupté de l'écriture, et de cette dynamique peut naître le contentement de soi.

En dépit du caractère singulier de sa pensée – ou plutôt à cause de celle-ci – Louise Labé est absente des modèles de femmes lettrées que citeront celles qui vont lui succéder. Le caractère audacieux de son œuvre, la place qu'y occupe la volupté ne permettent pas de constituer des modèles légitimes pour celles qui voudront manier à la fois le fuseau et la plume[1358]. Catherine des Roches et Gabrielle de Coignard, par exemple, appartiennent à une génération nouvelle qui tente, comme le souligne très justement l'article d'Évelyne Berriot-

[1357] *Op. cit.*, p. 42.

[1358] Sur l'image de la quenouille et ses rapports avec l'écriture féminine, voir notamment Paula Sommers, « Female Subjectivity and the Distaff : Labé, Des Roches, Coignard », *Explorations in Renaissance Culture*, XXV, 1999, p. 139-150.

Salvadore à propos des « héritières de Louise Labé », de « concilier les devoirs de la morale bourgeoise avec leur aspiration au savoir qui deviendrait, de la sorte, légitime[1359]. » Sur ce point, Louise Labé appartient à la génération 1540, celle de la poétique de Jeanne Flore, mais surtout celle d'Hélisenne de Crenne et de Pernette du Guillet, qui rendent compte des troubles sensuels et de la voix du désir, en les liant étroitement avec l'accomplissement de soi par l'écriture[1360].

B. Les dames des Roches : émulation, transmission, conciliation

L'œuvre des dames Des Roches rend compte de la position ambivalente de la femme savante, prise entre les impératifs sociaux de la bonne ménagère et de la femme qui lit et écrit, entre le fuseau et la plume. Madeleine et Catherine Fradonnet, dites Des Roches, forment un duo de femmes lettrées tout à fait singulier à la Renaissance : mère et fille, elles ont tenu un cercle littéraire à Poitiers entre 1580 et 1587, auquel participa notamment Étienne Pasquier. Elles publièrent conjointement leur œuvre en deux volumes : *Les Œuvres* (1578) et *Les Secondes Œuvres* (1583). Les deux recueils témoignent d'un échange constant entre la mère et la fille, en particulier dans les épîtres, et d'un souci de la place de la femme dans l'accès à l'étude. Ils traduisent cependant deux postures différentes face à l'écriture et au savoir ainsi que le souligne Évelyne Berriot-Salvadore : « Une génération nouvelle, une éducation intellectuelle, une condition choisie de fille ont suffi à forger un autre discours féminin ; Catherine, qui ne porte plus les mêmes fardeaux, dit avoir trouvé le difficile équilibre que recherchait Madeleine[1361]. » Cette conciliation est soulignée par de nombreuses études qui ont été consacrées au savoir féminin dans l'œuvre de Catherine des Roches[1362] . Nous aimerions envisager le plaisir comme signe de cette conciliation. Il apparaît en effet unificateur d'idées, de postures que la plupart des textes, y compris ceux d'auteurs féminins revendiquant l'accès au savoir, considèrent comme contradictoires et incompatibles : la

[1359] « Les héritières de Louise Labé », *Louise Labé 2005*, éd. cit., p. 121.
[1360] Cf. *infra*, chapitre 6, p. 643-647.
[1361] *Les Femmes...*, éd. cit., p. 458.
[1362] Cf. notamment Évelyne Berriot-Salvadore, *ibid.*, p. 455-463 et « Les héritières de Louise Labé », art. cit. ; Anne R. Larsen, « Reading/Writing and Gender in the Renaissance : the Case of Catherine Des Roches (1542-1587) », *Symposium*, 41, 1987, p. 292–307 ; Cathy Yandell, « " Des ames sans cors, et des cors sans ames ". La pédagogie dialectique de Catherine des Roches », *Lectrices d'Ancien Régime*, éd. cit., p. 557-566.

femme chez Catherine des Roches est à la fois docte, belle, chaste et soucieuse de son ménage. Ce plaisir unique envisagé par Catherine des Roches ne reflèterait-il pas sa voix unique, la singularité d'une femme qui a « tousjours desiré d'estre du nombre de peu »[1363] » ?

a. Lexique de la conciliation

Le lexique du plaisir apparaît majoritairement dans les pièces traitant du savoir, excepté, de manière significative, dans le *Dialogue de Placide, et Sévère*, dans lequel il est absent. Ce texte met en scène deux pères qui discutent de l'éducation à donner à leurs filles : Placide, père de Pasithée, est favorable à l'accès des femmes à l'étude, alors que Sévère, père d'Iris, considère que le savoir leur est inutile voire dangereux. Ne pas parler du plaisir que procure le savoir permet ainsi de moraliser celui-ci. Cette stratégie rhétorique, chez Placide, est en accord avec la tradition des traités d'éducation humaniste qui ne mentionnent pas le plaisir procuré par l'étude, mais qui envisagent, au contraire, la volupté pouvant naître de l'oisiveté féminine :

> Connoissant mieux ce que vaut l'honneur, elle craindra plus la honte qu'elle auroit en vous decevant ; davantage, vous sçavez les pensées oysives causent les volontez lascives. Et les Femmes qui s'adonnent aux bonnes letres ne sentent ny l'un ny l'autre. Apres avoir veu ce que les livres enseignent sans courroux et sans flaterie, (car ilz sont maistres qui monstrent franchement) elles tâchent de faire leur devoir envers leurs espoux, leurs ménages, leurs familles, leurs parens, se maintenant humbles, modestes, et officieuses envers tout ce qui leur apartient. Elles n'ont pas le loisir de recevoir une affection impudique. [1364]

Les enjeux autour de l'*otium* et de l'oisiveté sont clairement posés par le père de Pasithée, le lien entre oisiveté et volupté explicités. Le remède à l'*otium* (oisiveté négative) est l'*otium literatum* et permet de maintenir la femme, fille ou épouse, dans un état de soumission et de crainte. Le discours *a priori* émancipateur du père ne fait que répondre à la norme sociale de la soumission hiérarchique. L'étude pour les femmes fonctionne comme un divertissement au sens étymologique : elle permet de les détourner de la volupté pour qu'elles se consacrent à leur rôle de fille et d'épouse. Cette intentionnalité permet de répondre à ceux qui sont opposés à cette évolution. Linda Timmermans note que « le préjugé [...] selon lequel la

[1363] « Epistre a sa mere », *Œuvres*, p. 183.

[1364] *Dialogue de Placide, et Severe,* dans *Les Secondes œuvres,* éd. Anne R. Larsen, Genève, Droz, 1993, p. 213-214. Nous simplifions désormais la référence à ce volume sous la forme *Secondes œuvres* et celle à ce dialogue sous la forme *Placide et Sévère*.

femme met son savoir au service du mal et, plus précisément, de l'impureté » est très ancien[1365]. Érasme, Vivès, ici Catherine des Roches, et avant eux, comme le rappelle Linda Timmermans[1366], Christine de Pizan, le combattent en alléguant que tout comme pour l'homme, le savoir est pour les femmes un moyen de renforcer leur vertu. Cette idée n'est pas reprise par les deux filles, Iris et Pasithée, dans leur dialogue, qui vient apporter un contre-point à celui de leurs pères. Si le sujet est toujours celui de l'accès au savoir, il est traité cette fois du point de vue des filles, dans le contexte de l'échange entre amies et rend compte de la différence de leurs occupations : Pasithée se consacre à l'étude, alors qu'Iris est tout absorbée par le commerce amoureux. De la même manière que Placide essayait de convaincre Sévère d'éduquer sa fille par l'apprentissage des lettres, Pasithée tente de faire naître chez Iris le goût de l'étude. Pasithée n'utilise cependant jamais l'argument de la soumission à ses devoirs ; au contraire, ce qu'elle développe, c'est l'idée du plaisir qui peut être pris dans l'étude. Elle dit toutefois à Iris que les « letres [...] chasseront loing d'[elle] toutes ces vaines et frivoles pensées[1367] » et établit dès lors un lien entre *oisiveté* et *frivolité.* Elle ne juge pas son amie voluptueuse pour préférer les entretiens amoureux auxquels elle se livre et les différents serviteurs qu'elle prend ; elle ne fait que pointer les soucis que cela lui cause et la futilité d'une telle occupation. L'absence de rapport hiérarchique entre Iris et Pasithée fait ainsi légèrement dévier le discours sur les dangers de l'oisiveté pour les femmes. Pour convaincre Sévère du bien-fondé des études pour les femmes, Placide ne peut donc pas, d'un point de vue de la logique de son discours, utiliser l'argument du plaisir, dans la mesure où Sévère se plaint déjà de la futilité et du penchant aux divertissements de sa fille Iris. En évinçant cet argument, il en privilégie un autre, qui suppose, dès lors, l'exclusion du plaisir : la vertu. Évelyne Berriot-Salvadore comme Cathy Yandell ont bien noté que ce discours du savoir comme vertu était, dans l'œuvre de Catherine des Roches, un héritage direct de la tradition moraliste : « […] son œuvre littéraire, loin de signifier un dévoiement hors des normes morales, semble le fruit d'une idéologie humaniste bien assimilée[1368]. »

[1365] *Op. cit.*, p. 33.
[1366] *Ibid*.
[1367] *Iris et Pasithée*, dans *Secondes œuvres*, p. 237. Nous simplifions désormais la référence à ce dialogue sous la forme *Iris et Pasithée*.
[1368] *Les Femmes*..., éd. cit., p. 459.

Placide emploie toutefois une expression où affleure l'idée de plaisir pour qualifier l'éducation qu'il donne à sa fille Pasithée : « Seulement je veus nourrir ma Fille en une chaste-gaie solitude […][1369]. » L'adjectif composé réconcilie ce qui était implicitement opposé dans son discours, à savoir le plaisir et la vertu. En faisant de l'espace propice au savoir un espace de « solitude », le père fait de l'étude une activité honnête, qui s'oppose à la vie sociale effrénée que mène Iris. L'adjectif composé permet cependant de donner un cadre moral à cette solitude d'où peut naître l'oisiveté et les dangereuses *phantasiai* : en la qualifiant de *chaste*, le père de Pasithée souligne le cœur de son argumentaire qui a consisté à démontrer à son ami l'utilité morale de la connaissance pour une femme. En ce qu'il connote le plaisir, l'adjectif *gaie* n'appartient pas, cependant, au discours du personnage, mais à celui de l'auteur ; l'argument ne vise donc plus Sévère, mais, au-delà de la narration, les lectrices. Il s'agit là, pour l'auteur, non seulement de forger un mot, mais également de forger un concept et d'inscrire le savoir féminin dans une poétique de conciliation. Cet usage oxymorique du lexique pour qualifier l'accès des femmes au savoir, fait la singularité de Catherine des Roches et se retrouve également dans *L'Agnodice*, par la présence de l'adjectif « docte-belle[1370] » et dans la *Responce* 22 par l'expression « Plaisir sage[1371] » qui, si elle n'est pas de nature et de construction semblables aux deux précédentes et n'est pas explicitement utilisée dans le cadre du savoir, repose sur la même idée de conciliation. La création de néologismes est certes une pratique courante dans la langue poétique de la Renaissance[1372], mais le recours à la composition chez Catherine des Roches est assez exceptionnel et révèle un désir de concilier des notions contraires.

Les trois expressions que nous avons identifiées comme relevant de cette poétique de la conciliation établissent des liens forts entre des idées qui sont au cœur de la pensée et de l'écriture de Catherine des Roches : la vertu (*chaste*, *sage*), la beauté (*belle*), le plaisir (*gaie*, *plaisir*) et le savoir (*docte*, ainsi que la « solitude » que qualifie *chaste-gaie*). Réunies par des

[1369] *Placide et Sévère*, p. 217.

[1370] *Œuvres*, p. 335. Nous simplifions désormais la référence à ce poème sous la forme *Agnodice*.

[1371] *Les Responces*, dans *Secondes Œuvres*, p. 305. Nous simplifions désormais la référence à ce texte sous la forme *Responces*.

[1372] Cf. notamment Joachim Du Bellay, « D'inventer des Motz, et quelques autres choses, que doit observer le Poëte Françoys », chap. VI, Second Livre, *La Deffence, et illustration de la langue française* [1549], Genève, Droz, 2007, p. 144-148 et Jacques Peletier, « Des Mots, et de l'élection et innovation d'iceux », Chap. VIII, *Art poétique* [1555], dans *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 268-272.

structures sémantiques proches, ces idées apparaissent indissociables les unes des autres et forment un « autre modèle de la femme savante[1373] » qui diffère de ce que propose Madeleine des Roches, mais également de la tradition féminine précédente, en particulier de Louise Labé. Il est en effet tout à fait signifiant que le travail de conciliation de Catherine des Roches se manifeste par un travail de reprises et de modulations.

L'adjectif *docte-belle* est ainsi le rapprochement de deux notions employées par sa mère dans l'ode 3, soit dans leur forme adjectivale pour qualifier Corinne dans les *exempla* de femmes savantes (« Belle, docte, bien-disante »), soit sous forme d'adverbe, *doctement* créant rimant ainsi de façon antithétique avec *acoutrement* :

> Mais quelque chose plus digne
> A la dame Poïtevine
> Que le brave acoutrement :
> Jà desjà ell' faict coustume
> De choisir l'ancre et la plume
> Pour l'employer doctement.[1374]

De la même façon, dans cette ode, Madeleine des Roches emploie l'adjectif *sage* pour qualifier l'activité domestique de la femme :

> Une femme est assez sage
> Qui file et faict son mesnage ;[1375]

Catherine des Roches procède donc à une double conciliation : une conciliation syntaxique, en réunissant en un seul les deux adjectifs utilisés par sa mère pour qualifier Corinne, et une conciliation idéologique, en alliant la beauté au savoir, mais également le savoir à la chasteté. De Madeleine à Catherine, on passe donc, au sein d'un même recueil puisque leurs œuvres sont publiées conjointement, à deux postures différentes. Évelyne Berriot-Salvadore souligne en effet « les maux que Madeleine expose, décrit encore et encore, pour montrer avec plus de force le " tourment " de sa profession de femme[1376] » afin de mettre en évidence l'écart qui existe entre la mère et la fille. Celles-ci s'opposent sur la question de la conciliation de l'étude et des occupations traditionnelles féminines, et sur la douleur ou le plaisir qui en

[1373] Cathy Yandell, « " Des ames sans cors, et des cors sans ames " », art. cit., p. 564.
[1374] *Œuvres*, p. 97-98, v. 42-47.
[1375] *Ibid*, p. 97, v. 27-29.
[1376] *Les Femmes*..., éd. cit., p. 457-458.

résulte : « Ce qui était antagonisme douloureux chez la mère – “ sinon que j'ayme mieux écrire que filer ” ! – devient dialogue enjoué chez la fille[1377] […]. » À la condition d'épouse et de mère succède celle de femme célibataire, à la difficulté de trouver un équilibre entre le fuseau et la plume, la conciliation possible entre ces deux activités, à la douleur, le plaisir. Le plaisir est en effet ce qui permet de fédérer des activités ou des postures envisagées comme contradictoires par Madeleine des Roches. Ainsi, dans l'adjectif composé *chaste-gaie*, le sème du plaisir est à la fois un argument pour les lectrices, mais également, dans le *Discours de Placide, et Sévère*, un renvoi direct au *Discours d'Iris, et Pasithée*, dans lequel, contrairement au précédent, l'expression du plaisir intellectuel est bien présent. Le mot revient ainsi trois fois : Pasithée dit qu'il faut « prendre plaisir à lire[1378] », Iris évoque son désir contrarié (« Je prendrois bien plaisir à lire : mais mon Pere ne le veut pas[1379] »), puis la joie qu'elle éprouve à dialoguer avec son amie : « Je prends tous les plaisirs du monde à discourir avecques vous[1380]. » À peine suggéré dans le dialogue des pères, le plaisir est au cœur de celui de leurs filles et, comme l'a montré Cathy Yandell par l'analyse de la sensualité, il constitue, par rapport aux textes de Plutarque, d'Érasme et de Vivès, un moyen de « mettre subtilement en cause certaines leçons austères des moralistes[1381]. » La poétique de conciliation de Catherine des Roches se situe ainsi entre la rigueur de l'héritage moraliste et l'excès d'un plaisir démesuré et incontrôlable, susceptible de mettre en péril la chasteté féminine.

L'adjectif *docte-belle* renvoie au sème du plaisir dans la formation du mot, mais également dans le contexte du poème :

> Aussitost qu'elle eut dit, elle glisse aux moüelles
> Des hommes qui, voyans leurs femmes doctes-belles,
> Desirent effacer de leur entendement
> Les lettres, des beautez le plus digne ornement ;
> Et ne voulant laisser chose qui leur agrée,
> Leur ostent le plaisir où l'ame se recrée.[1382]

[1377] *Ibid*., p. 458.
[1378] *Iris et Pasithée*, p. 237.
[1379] *Ibid*., p. 240.
[1380] *Ibid*., p. 261.
[1381] « “ Des ames sans cors ” », art. cit., p. 563.
[1382] *Agnodice*, p. 335, v. 66-71.

L'Envie, cherchant à se venger des femmes, pousse les hommes à leur interdire le plaisir de la connaissance. La beauté des femmes est ici directement liée à leur savoir et le sens de *belle*, dans l'adjectif composé, suggère une beauté intellectuelle. Cette double qualité, qui n'en forme qu'une dans la poétique de Catherine des Roches, est amputée par les hommes, et ce qu'ils ôtent aux femmes est avant tout un plaisir, comme le souligne la périphrase du vers 70 et son explicitation au vers 71. Dès lors, un lien est fait dans le passage entre les notions de savoir, de beauté et de plaisir et tout l'enjeu de la suite du poème, dans le cheminement de l'héroïne, est de les réunir de nouveau, en une femme puis en toutes, le personnage d'Agnodice devenant une figure paradigmatique de la poétique de la conciliation.

Le texte dans lequel se trouve l'occurrence de « plaisir sage » n'appartient pas aux grands textes de Catherine des Roches sur l'accès des femmes à la connaissance. Il s'agit d'une des quarante-six *Responces* publiées dans *Les Secondes Œuvres* ; textes composés lors des salons que les dames des Roches tenaient à Poitiers, ils rendent compte de la vivacité d'esprit dont il fallait faire montre dans les conversations mondaines[1383]. La responce 22, dans laquelle figure l'expression « plaisir sage », n'explicite pas le rapport entre plaisir et savoir, mais représente le plaisir comme un moyen de conciliation, de la même façon que dans les textes consacrés à l'étude :

> Vivez au monde en plaisir et en feste,
> Fuyant tousjours les actes vicieux,
> A faire bien ne soiez ocieux
> Durant les jours que le Destin vous préte.
>
> Que le penser de Mort ne vous arréte,
> Ny de Fortune un éfet ennuyeux :
> L'homme qui est juste et devotieux,
> En bien vivant un beau mourir s'apréte.
>
> Celuy vraiment ne sçauroit étre sain,
> Qui de la Mort tient le penser au sein.
> L'Ame se meut en ce qu'ell' imagine ;

[1383] Sur les *responces*, cf. Anne R. Larsen, « Introduction », dans *Secondes Œuvres*, p. 64-73.

C'est en vivant étre du rang des mors :
Le Plaisir sage aide l'Ame et le Cors
Sans ofencer la Majesté divine.[1384]

Dans le cadre d'une philosophie du *carpe diem*, le plaisir est ce qui concilie les contraires – la vie et la mort, l'âme et le corps – permettant ainsi un équilibre pour l'Homme. Les récréations sociales se mêlent aux réjouissances de l'esprit et de la foi. Le contexte du sonnet semble éloigné des dialogues pédagogiques ou de *L'Agnodice*, mais il dessine en creux un portrait de la poétrice gouvernée par la sagesse et le plaisir, ce que vient souligner le vers 13 par l'expression, antithétique mais conciliatrice, « plaisir sage », et par la mention, dans le second hémistiche, de deux notions qui se retrouvent dans le *Dialogue de Placide, et Sévère* et qui constituent une formulation pour l'étude : « […] elle est avec des ames sans cors, et des cors sans ames […][1385]. » Le plaisir est un remède qui permet de concilier autant l'âme et le corps que la mort et la vie. Le plaisir sage n'est pas une échappatoire à la pensée de la mort, un divertissement ; il est au contraire un moyen de trouver une mesure à la vie humaine et à sa finitude. L'importance accordée à la foi dans le sonnet est ainsi révélatrice d'un plaisir qui se trouve à la frontière de la vie et de la mort : *faire bien*, être *juste et devotieux*, respecter *la Majesté divine* sont autant d'actions qui permettent de vivre sa vie terrestre tout en préparant sa vie céleste. Cette occurrence est paradigmatique de la référence au plaisir honnête dans l'œuvre de Catherine des Roches : conciliateur, le plaisir est avant tout vertueux et il est le signe d'une connaissance pleine de sagesse du monde.

b. Figures de conciliation : « La femme forte », Agnodice, Iris et Pasithée

Comme nous l'avons suggéré avec Agnodice, la poétique de conciliation de Catherine des Roches passe par l'élaboration de figures féminines singulières. La première de ces figures est celle de l'épouse dans *La Femme forte descritte par Salomon* dans *Les Œuvres*. Reprenant un passage du livre des *Proverbes* (31, 10-31) dans lequel Salomon décrit

[1384] *Responces*, p. 305.
[1385] *Placide et Sévère*, p. 191.

l'épouse idéale[1386], Catherine des Roches brosse le portrait d'une femme qui allie souci du ménage et sagesse, plaisirs utiles et bonheur honnête :

> Fuyant le doux languir du paresseux sommeil,
> Ell' se leve au matin, premier que le soleil
> Monstre ses beaux rayons, et puis faict un ouvrage,
> Ou de laine, ou de lin, pour servir son mesnage,
> Tirant de son labeur un utile plaisir.[1387]
>
> Ell' a dessus sa langue un coulant fleuve d'or,
> Et tient en son esprit un precieux tresor
> De graces et vertus ; sa parfaicte eloquence
> Monstre par ses propos la vraye sapience.[1388]

Choisissant un couple de termes antithétiques à la césure et à la rime du vers 11, *labeur* et *plaisir*, Catherine des Roches fait des menus travaux féminins une source de plaisir ancrée dans un rapport concret à la vie quotidienne. Le plaisir de la « femme forte » est un plaisir de la répétition, comme le soulignent l'emploi du présent et l'allusion au début de la journée. Plaisir simple, qui est celui du dévouement pour autrui, de la maîtresse de maison qui veille sur son entourage, l' « ouvrage » n'est pas un divertissement qui permet d'éviter l'oisiveté, mais il participe, au contraire, à la bonne marche de la maisonnée. Il ne va pas cependant sans sagesse, comme le montrent les vers 71-74 : à ses capacités manuelles, l'épouse joint des dispositions spirituelles et même intellectuelles mises en évidence dans le poème par la rime *eloquence* / *sapience*. La connotation rhétorique attachée au mot *eloquence* permet de faire de la sagesse de cette femme non une sagesse populaire ou naturelle, mais une sagesse acquise par l'étude. Bien que l'allusion à l'étude soit rapide et que le plaisir qui y est attaché ne soit pas développé, ce poème est, dans l'agencement des *Œuvres* et dans l'ordre de publication des deux recueils, le premier à donner à lire une figure poétique féminine de

[1386] L'expression « femme forte » est empruntée à la traduction latine du livre des *Proverbes* (31, 10), « *Mulierem fortem qui inveniet ?* », qui met l'accent, par l'emploi de *mulier*, sur le statut marital de la femme en question (Bibla, Venise, Salicato Altobello, 1574, suit le texte de l'édition de Louvain, B. Gravius, 1547, établi par Johannes Hentennius, URL: http://tolosana.univ-toulouse.fr/notice/111698200. Consulté le 13/09/2013). Les traductions françaises de la Bible à la Renaissance choisissent de traduire par « vaillante femme » (cf. *Bible Calvin*, f. 272 r°).

[1387] *La Femme forte descritte par Salomon* dans *Œuvres*, p. 328, v. 7-11. Nous simplifions désormais cette référence sous la forme *Femme forte*.

[1388] *Ibid*., p. 331, v. 71-74.

conciliation. Colette Winn a analysé ce poème comme un signe d'amour filial de Catherine envers sa mère[1389]. La dédicace qui le précède, adressée à Madeleine, est en ce sens tout à fait explicite :

> A MA MERE.
> Je vous fays un present de la vertu supreme,
> Depeinte proprement par un Roy tres-parfaict,
> (Ma mere) et vous offrant cest excellent pourtraict,
> C'est vous offrir aussi le pourtraict de vous-mesme.[1390]

C'est bien le « pourtraict» de sa mère que brosse Catherine des Roches dans celui de la « femme forte ». La « vertu » prend une triple signification, puisqu'elle est le sujet du poème, le poème lui-même – ce que souligne l'équivalence entre « present » et « vertu » dans le premier vers – et la qualité principale de Madeleine des Roches.

L'Agnodice, qui suit *La Femme forte descritte par Salomon*, propose la figure féminine de conciliation la plus emblématique de l'œuvre de Catherine des Roches. Comme pour le poème précédent, Agnodice n'est pas un personnage inventé par Catherine des Roches : il prend sa source dans les *Fables* d'Hygin (I^er^ s. av. JC) et incarne non le mythe de l'accès au savoir pour les femmes, comme le rappelle Claude La Charité, mais celui de l'invention de la médecine obstétrique[1391]. Catherine des Roches concilie en effet ces deux perspectives : c'est parce que les hommes interdisent aux femmes l'accès au savoir, sur l'impulsion d'Envie, que les femmes, malheureuses de s'être vu ôter « le plaisir où l'ame se recrée[1392] », développent des affections qui leur sont propres :

> Que ce fust à l'Envie une grand' cruauté
> De martirer ainsi cette douce beauté !
> Les dames aussitost se trouverent suivies
> De fiebvres, de langueurs, et d'autres maladies ;
> Leur faisoit supporter incroyables tourmens.

[1389] Colette H. Winn, « La " dignitàs mulieris " dans la littérature didactique féminine (du XV^e^ au XVII^e^ siècle). Les enjeux idéologiques d'une appropriation », *Études littéraires*, XXVII, 2, 1994, p. 21.

[1390] *« A ma mere »*, *Œuvres*, p. 327.

[1391] Pour une analyse et une comparaison de la source latine et du texte de Catherine des Roches, nous renvoyons à Claude La Charité, « Du masque au dévoilement : le mythe d'Agnodice comme légitimation de l'écriture féminine, de Catherine des Roches (1578) à Gabriel-Henri Gaillard », *Jeu de masques : les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, éd. cit., p. 23-35.

[1392] *Agnodice*, p. 335, p. 71.

Aymant trop mieux mourir que d'estre peu honteuses
Contant aux Medecins leurs peines langoureuses,
Les femmes (o pitié!) n'osoient plus se mesler
De s'aider l'une l'autre ; on les faisoit filler.[1393]

La médecine obstétrique naît ainsi de la frustration non d'un plaisir sexuel, comme l'analysent les traités médicaux, mais d'un plaisir intellectuel : les affections féminines décrites dans le poème sont en effet très proches des symptômes de la fureur utérine telle que décrite chez Liébault. Les menus travaux, recommandés d'ailleurs par celui-ci pour ne pas échauffer les femmes, apparaissent ici comme une contrainte – la tournure passive est éloquente –, un pis-aller pour combler le vide laissé par l'étude, mais également par l'entraide féminine. Les vers 79-80 soulignent en effet la désolidarisation des femmes, la rupture d'une communauté féminine qui existaient précédemment grâce aux lettres. Le rôle d'Agnodice est multiple : elle soigne les femmes pour les soulager et pour les réconcilier, devenant ains l'image de la nécessité de l'accès au savoir. Agnodice, étymologiquement « celle qui n'a pas de nom », rassemble en elle-même les qualités pour accomplir son rôle :

En ce temps il y eut une Dame gentille,
Que le ciel avoit faict belle, sage, et subtile,
Qui piteuse de voir ces visages si beaux,
Prontement engloutis des avares tombeaux,
Les voulant secourir couvrit sa double pomme
Afin d'estudier en accoustrement d'homme,
Pource qu'il estoit lors aux femmes interdit
De pratiquer les arts, ou les voir par escrit.
Ceste Dame, cachant l'or de sa blonde tresse,
Aprist la medecine, et s'en feit grand maistresse.[1394]

Agnodice incarne toutes les qualités perdues des femmes, répondant ainsi à l'adjectif *docte-belle* utilisé pour qualifier les dames au début du poème. Elle est belle, sage et généreuse, incarnant ainsi tout ce que les femmes ne sont plus, mais elle est également audacieuse. Cette audace permet de la distinguer des autres et justifie, au-delà de la fiction poétique, la nécessité pour les femmes d'être guidées sur la voie du plaisir intellectuel. La transgression

[1393] *Ibid*., p. 335-336, v. 72-80.
[1394] *Agnodice*, p. 336, v. 85-94.

d'Agnodice est en ce sens paradigmatique de la poétique de conciliation de Catherine des Roches, mais également la poétique d'émulation qui fonde les recueils des dames des Roches. Claude La Charité analyse l'adjectif *docte-belle* non pas à partir de qualités féminines, mais à partir de celles d'Agnodice, mettant en évidence « la conjonction entre l'éloquence du corps et l'éloquence oratoire, l'alliance entre la beauté féminine de la nudité et la persuasion masculine revêtue de la toge : bref, l'idéal de la femme " belle-docte " qui relève d'une forme d'androgynie selon les critères du XVI^e^ siècle[1395]. » Le plaisir que prend Agnodice à l'effet produit par son dévoilement et son discours souligne cette conciliation de la beauté et du savoir :

> Elle qui ressentit un plaisir singulier,
> Les supplia bien fort de faire estudier
> Les Dames du pays, sans envier la gloire
> Que l'on a pour servir les filles de Memoire.[1396]

Le plaisir d'Agnodice n'est pas un plaisir vaniteux : c'est le plaisir de celle qui parvient à concilier nudité et chasteté, le corps et la parole, les hommes et les femmes. Il agit, dans la fin du poème, comme un regain de courage qui incite Agnodice à réclamer l'étude pour les femmes. Plaisir singulier d'une femme singulière, cette joie sage et vertueuse est celle de la liberté et de l'émancipation, de la reconnaissance, par les hommes, des qualités tant physiques que morales des femmes. L'importance accordée à la beauté du corps féminin révèle la volonté de ne pas créer de divisions stéréotypées. La beauté du corps d'Agnodice, dévoilée par deux fois, d'abord aux femmes puis aux hommes, est toujours accompagnée de l'éloquence, contrairement au récit d'Hygin, et elle est, dans les deux cas, source de plaisir pour l'audience. Pour les femmes, il s'agit du plaisir de reconnaître l'une des leurs et de l'accueillir comme celle qui vient les sauver de leurs tourments, pour les hommes il s'agit d'un ravissement :

> Ils estoient tous ravis, sans parler ny mouvoir,
> Ententifs seulement à l'ouyr et la voir.[1397]

Catherine des Roches est particulièrement soucieuse d'élaborer des personnages féminins qui se distinguent par leur honnêteté. Elle multiplie ainsi les synonymes et leurs dérivés

[1395] « Du masque au dévoilement », art. cit., p. 29.
[1396] *Agnodice*, p. 339, v. 176-179.
[1397] *Ibid*., p. 339, v. 163-164.

(« chasteté » v. 107, « honnesteté » v. 108, « chastes » v. 139, « honneurs » v. 145, « vertueuses » v. 183), les fait rimer (*chasteté* / *honnesteté* aux vers 107-108), insiste sur la pudeur féminine par le sème de la honte et de la crainte (« honteuses » v. 77, l'isolexème des vers 105-106 : « craintives », « craignoient ») afin d'associer au moment du dévoilement public d'Agnodice honnêteté et pudeur :

> Elle baissa les yeux pleins d'honneur et de honte ;
> Une vierge rougeur en la face luy monte ;[1398]

Le ravissement des hommes n'est donc pas une rêverie lascive à la vue de la nudité d'Agnodice, mais une stupeur violente qui souligne le pouvoir de la beauté conjuguée à celui de l'éloquence et du savoir. Ralliant à sa cause les hommes comme les femmes, usant d'atouts traditionnellement connotés comme féminins (la beauté physique) et comme masculins (la beauté de la parole), l'Agnodice de Catherine des Roches dépasse celle d'Hygin tout en conservant sa dimension mythique. L'androgynie du personnage, soulignée par Claude La Charité, est d'ailleurs un signe fondamental de la poétique de la conciliation et elle se retrouve travaille, chez Catherine des Roches, également un autre paradigme féminin de la conciliation, le couple d'amies formé par Iris et Pasithée dans *Les Secondes Œuvres*.

Le *Discours d'Iris, et Pasithée* est également travaillé par cette androgynie. Contrairement à *L'Agnodice*, il est ancré dans une fiction dans laquelle les lectrices peuvent se projeter : les relations familiales et sociales qui y sont représentées, et les divertissements proposés aux jeunes filles comme l'espace intérieur du foyer, concourent à faire de ces deux dialogues une projection des préoccupations de la bourgeoisie aisée et de la petite noblesse[1399]. Les critiques ont souligné la portée didactique du dialogue et, en ce sens, il est l'illustration parfaite de l'émulation féminine, mais également du plaisir que prennent les femmes dans cette émulation. En soulignant la présence de la sensualité dans l'argumentaire de Pasithée, Cathy Yandell a montré comment le discours de Catherine des Roches infléchissait ceux des moralistes[1400] ; en ce sens, puisque le dialogue des deux pères ne laisse

[1398] *Ibid*., v. 154-155.

[1399] Il faut cependant noter le faible rôle des mères dans ces dialogues alors même que c'est la figure maternelle qui est l'image de l'émulation chez Madeleine et Catherine des Roches. Cette absence participerait alors d'un autre effet de réel à destination des lectrices : la situation des dames des Roches étant singulière, Catherine des Roches replace au centre de ses dialogues l'autorité paternelle, plus commune au sein des familles traditionnelles.

[1400] « "Des ames sans cors" », art. cit., p. 564.

qu'une infime place à la question du plaisir, le discours de Placide tente de convaincre, alors que celui de Pasithée persuade. Cette différence argumentative tient à l'amitié étroite qui unit les deux jeunes filles et à la mise en pratique immédiate des conseils de Pasithée. Celle-ci, en effet, ne se contente pas d'inciter son amie à étudier, elle fait naître un tel désir chez Iris que cette dernière est prise, au fil du dialogue, par le plaisir de l'émulation intellectuelle : « Je prends tous les plaisirs du monde à discourir avecques vous[1401] » dit Iris à Pasithée. Cependant, cette relation d'émulation intellectuelle, dans laquelle Pasithée est celle qui enseigne et Iris celle qui apprend, tend à dissocier les deux personnages féminins, voire à les opposer : Pasithée serait l'image même de la femme sage et honnête, émancipée grâce à l'étude, alors qu'Iris apparaîtrait comme la jeune fille belle mais futile, soumise à la seule passion amoureuse. Sans nier l'importance de l'émulation entre les deux amies et la portée didactique de ce discours, ne pourrait-on pas analyser ce discours, dans la perspective de la poétique de conciliation élaborée par Catherine des Roches ?

Dans le cadre du *Dialogue d'Iris et Pasithée*, *docte-belle* ne peut trouver son sens que si l'on prend en compte conjointement les deux amies. Si Pasithée a pour elle le savoir, Iris a la beauté. Non accompagnée de la sagesse nourrie par l'étude, la beauté féminine n'a que peu de valeur pour Catherine des Roches. Cependant, toutes les pièces qui fondent l'idéal de la femme savante mentionnent la beauté de la dame instruite. Or la beauté de Pasithée n'est jamais évoquée. Celle d'Iris, au contraire, est doublement louée, à la fois par les poèmes de son ami qu'elle lit à Pasithée pour avoir son avis, et par son amie elle-même. Sa compagne se sert en effet de cette beauté comme inspiration poétique et comme support pédagogique pour faire comprendre à Iris une idée ou un concept – c'est le cas pour le concept d' « inconstance[1402] », proche de la *varietas*. L'une possède ainsi ce que l'autre n'a pas. La beauté toutefois ne s'apprend pas. C'est bien Iris qui s'instruit auprès de Pasithée et non l'inverse, mais la beauté d'Iris venant nourrir l'imagination poétique de Pasithée, leur relation est faite de réciprocité et est fondée sur l'échange. La double figure que forment les deux amies constitue une incarnation possible de la femme savante idéale, mais chacune des jeunes filles peut également en constituer une. Iris est ainsi une femme savante en devenir.

[1401] *Iris et Pasithée*, p. 261.
[1402] *Ibid*., p. 224-230.

Le plaisir intellectuel et artistique qu'elle prend auprès de son amie, opposé à sa naïveté et à son ignorance, ses dispositions à la beauté, grâce à la sienne mais également grâce à son attirance pour ce qui relève de l'esthétique (elle est ainsi incapable de donner le titre du livre que lisait son ami, mais se souvient cependant que ce livre « est fort beau[1403] »), la disposent à s'épanouir et à atteindre cette figure idéale de la femme lettrée, belle, honnête et sage.

Pasithée en est un autre avatar, non seulement parce qu'elle est immédiatement assimilée à une jeune femme instruite et honnête, mais également parce qu'elle porte en elle ce qui chez Agnodice était le signe de la conciliation, son caractère androgyne. En effet, si Iris est singulière par sa beauté (l'adjectif revient deux fois, d'abord dans le poème de Pasithée puis dans celui d'Eole : « cors singulier[1404] » et « beauté singuliere[1405] »), Pasithée l'est par son esprit. Comme Agnodice, elle se rapproche de l'androgyne, car est à la fois femme et homme : femme par nature et homme par culture. Dans son échange avec Iris à propos de l'amour, elle adopte le point de vue d'un amant en louant la beauté et les qualités d'Iris. Cette singularité b'est pas le signe d'une homosexualité latente entre les deux femmes, mais elle vient reconfigurer les postures traditionnelles de l'ami et de l'amante. Le lyrisme amoureux, le plaisir du poète à faire l'éloge de sa bien-aimée ne sont plus l'apanage de l'homme. En composant ses propres poèmes d'amour, Pasithée s'affranchit de la relation traditionnelle courtoise où seule la voix de l'amant se fait entendre[1406]. Sa position rejoint celle de Catherine des Roches elle-même dans l'épître adressée à sa mère dans les *Œuvres* :

> Au moins je ne me sentiray point coupable d'avoir perdu beaucoup de temps à composer un si petit ouvrage que cettuy-cy, pource que je n'y ay jamais employé d'heures, fors celles que les autres filles mettent à visiter les compaignies pour estre veües de leurs plus gentils serviteurs, desirant qu'ils puissent devenir dignes chantres de leurs beautez, encores qu'elles ayent bien la puissance de se chanter elles-mesme. […] Ainsi quelques-unes des Damoiselles de ce temps, sans vouloir prendre la peine d'escrire, se contentent de faire composer leurs serfs, attisant mille flammes amoureuses dans leurs cuers, par la vertu desquelles ils deviennent Poëtes mieux que s'ils avoient beu toute l'onde sacrée de la fontaine des Muses.[1407]

L'écriture poétique constitue une source de conciliation, et s'il faut entendre dans l'injonction du « prendre plaisir à lire » de Pasithée, une injonction plus large à l'écriture, c'est bien au plaisir d'écrire que se voue la femme lettrée. Pasithée n'emploie qu'une fois le

[1403] *Ibid*., p. 240.
[1404] *Ibid*., p. 228.
[1405] *Ibid*., p. 232.
[1406] Cf. *supra*, chapitre 3, p. 233.
[1407] *Œuvres*, p. 183-184.

mot *plaisir*, dans l'occurrence que nous venons de citer, alors qu'Iris l'emploie trois fois. Pasithée dit que très peu son plaisir, car, contrairement à Iris, ce n'est pas un plaisir nouveau : elle chante, elle compose, autant de signes qu'elle prend déjà plaisir à l'étude.

Ces trois figures possibles de la femme savante idéale, en s'organisant autour de la notion de plaisir, soulignent trois états différents dans l'accès des femmes à la culture et dans le plaisir qu'elles en tirent. Iris est la lettrée en devenir, Pasithée la lettrée s'accomplissant par l'écriture, et leur duo la communauté de femmes savantes qui tirent leur plaisir des échanges et de la réciprocité de leur savoir, sur le modèle de l'entraide féminine mise en évidence dans *L'Agnodice*. Chacune de ces figures se positionne ainsi différemment par rapport à l'idée de conciliation, mais toutes se rejoignent dans le plaisir qu'elles prennent et qu'elles transmettent.

c. De la transmission à la conciliation : naissance d'une voix singulière grâce à l'émulation maternelle

Ces trois textes paradigmatiques du plaisir de la conciliation entretiennent des relations étroites avec le propre discours de Catherine des Roches sur son rapport à l'étude, et cette poétique de la conciliation trouve sa réalisation la plus frappante dans le portrait que Catherine des Roches brosse d'elle-même dans son œuvre. Figure singulière qui souhaite « estre du nombre de peu », entretenant une relation tout aussi singulière avec sa mère qu'ont soulignée leurs contemporains[1408], Catherine des Roches apparaît comme la réalisation de ce qui était impossible pour Madeleine : concilier des activités domestiques et des activités intellectuelles. En ce sens, leur relation d'émulation est plus profonde que celle d'Iris et de Pasithée, puisqu'elle tient aussi de l'amour maternel et filial.

La dynamique lexicale observée dans l'écriture de Catherine des Roches est également à l'œuvre dans les relations entre la mère et la fille. Bien qu'ils restreignent les notions antithétiques, deux termes sont primordiaux : *fuseau* et *plume*. L'étude de ces deux mots, comparativement dans les textes de la mère et de la fille, révèle une opposition semblable à celle que les adjectifs forgés ont mis en évidence, à savoir l'expression d'une

[1408] Pierre L'Anglois note ainsi que « Ce n'est qu'une d'elles deux » et Lois le Grand que « ce n'estoit qu'un esprit qui logeoit dans deux corps », cités par Anne R. Larsen, *Les Secondes Œuvres*, p. 88, note 2.

difficulté douloureuse pour Madeleine de concilier le fuseau et la plume, les soins du ménage et l'étude, et, au contraire chez Catherine, la revendication appuyée de l'une et de l'autre activité, conjointement et dans le plaisir. Chez Madeleine, l'incompatibilité entre ces deux activités est avant tout liée à l'assujettissement dont sont victimes les femmes, d'abord de la part de leur famille ensuite dans leur mariage :

> Noz parens ont de loüables coustumes,
> Pour nous tollir l'usage de raison,
> De nous tenir closes dans la maison
> Et nous donner le fuzeau pour la plume.
>
> Trassant noz pas selon la destinée,
> On nous promet liberté et plaisir :
> Et nous payons l'obstiné desplaisir,
> Portant le dot sous les loix d'Hymenée.[1409]

Le statut de la femme est ici vécu sur le mode de la contrainte et de la frustration. Dans le vers 28, *fuseau* et *plume* s'inscrivent dans une structure syntaxique qui vient souligner l'impossibilité de concilier les deux et l'absence de choix pour les femmes qui ne peuvent que se soumettre à l'une de ces activités, les travaux d'aiguilles. De même dans la strophe suivante, la possibilité de la liberté et du plaisir, réunis ici dans une même aspiration, est rejetée dans la virtualité d'une promesse non seulement différée mais jamais tenue. La rime *plaisir* / *desplaisir* accentue l'écart creusé entre le désir de la femme et la réalité du mariage, entre un *nous* reflétant une communauté féminine unie dans le malheur et un *on* impersonnel qui, après l'allusion aux parents, abolit la différence entre la famille et les époux dans une même instance dominatrice. Madeleine des Roches met ainsi en évidence deux espaces distincts : le premier est un espace d'enfermement autant physique que moral et dévolu à des tâches domestiques non choisies et synonymes de souffrance ; le second associe liberté, plaisir et étude. En deux strophes, elle souligne ainsi le pouvoir émancipateur du savoir pour les femmes, sans toutefois insister sur le caractère vertueux d'une telle activité et d'un tel plaisir, contrairement à ce que fait sa fille. Le rapport que Madeleine entretient avec l'accès

[1409] « Ode 1 », *Œuvres*, v. 25-32, p. 86-87.

au savoir repose sur un choix déjà fait ou encore à faire : « Sinon que j'ayme mieux escrire que filer[1410] », conclut-elle dans un de ses sonnets.

L'idée d'une préférence à avoir pour l'une ou l'autre activité est totalement absente dans le discours de Catherine des Roches, qui ne cesse, au contraire, de vouloir promouvoir les deux. L'exemple le plus frappant est le sonnet « A ma quenoille » :

> Quenoille mon souci, je vous promets et jure
> De vous aimer tousjours, et jamais ne changer
> Vostre honneur domestic pour un bien estranger,
> Qui erre inconstamment et fort peu de temps dure.
>
> Vous ayant au costé je suis beaucoup plus seure
> Que si encre et papier se venoient aranger
> Tout à l'entour de moy ; car pour me revanger
> Vous pouvez bien plustost repousser une injure.
>
> Mais quenoille m'amie, il ne faut pas pourtant
> Que pour vous estimer, et pour vous aimer tant
> Je delaisse du tout cest' honneste coustume
>
> D'escrire quelquefois ; en escrivant ainsi,
> J'escri de voz valeurs, quenoille mon souci,
> Ayant dedans la main, le fuzeau, et la plume.[1411]

Dans un article intitulé « Reading / Writing and Gender in the Renaissance : the case of Catherine des Roches », Anne R. Larsen a longuement analysé l'usage poétique de la quenouille par Catherine des Roches[1412]. Symbole des tâches domestiques féminines[1413] et métaphore idéale pour signifier le travail d'écriture, la quenouille signifie la volonté de la poétrice poitevine de résoudre le paradoxe qui fait que la femme est encouragée à recevoir

[1410] Sonnet VIII, *ibid*., v. 14, p. 128.
[1411] *Ibid*., p. 292-293.
[1412] « Reading / Writing », art. cit., p. 293 *et sq*.
[1413] Dans *La Cité des dames*, Christine de Pizan, face aux détracteurs masculins de la quenouille, rappelle que le filage est un des devoirs de la femme : « En ce qui concerne la quenouille, il est vrai que Dieu a voulu que ce soit leur penchant, car c'est là un travail nécessaire au service divin et au maintien de toute créature raisonnable, sans lequel le monde vivrait dans la plus grande dissolution. Et c'est un comble de perversité que de reprocher aux femmes ce pour quoi elles méritent honneur, louange et gratitude. » Christine de Pizan, *La Cité des dames*, trad. et éd. Éric Hicks et Thérèse Moreau, Paris, Stock, 2000, p. 61.

une éducation humaniste mais condamnée à demeurer dans la sphère privée. La notion de plaisir n'est pas explicite dans le sonnet ; toutefois, précédant un sonnet jumeau dont le titre est « A mes écrits » et où il est question du bonheur de l'écriture poétique. Ce sonnet réunit les deux plaisirs favoris du poète : celui des travaux d'aiguille et celui de la poésie. Il fait également écho à l'œuvre maternelle : les deux premiers quatrains semblent malicieusement renverser la posture de Madeleine des Roches qui disait préférer écrire que filer dans le sonnet VIII, et le dernier vers reprend, cette fois dans une structure syntaxique soulignant la coordination et non plus l'opposition, le vers 28 de l'ode 1. Aimant être « du nombre de peu », Catherine se plaît ostensiblement à feindre, dans un premier temps, une posture qui est à l'opposé de ce qu'on attend d'une femme lettrée, rejoignant ainsi ce qu'Ann Rosalind Jones a nommé « subversive conformity[1414] ». Les tercets atténuent cependant l'éloge en recentrant l'enjeu du poème l'égalité des deux activités. Écrire sur la quenouille n'est pas le signe de la supériorité de celle-ci sur la plume, c'est au contraire la réalisation parfaite de l'union de ces deux plaisirs.

Il semble toutefois plus simple pour Catherine des Roches de parvenir à concilier les deux postures antagonistes chez sa mère, dans la mesure où leurs situations sont tout à fait différentes : Madeleine des Roches a été mariée et a été mère, alors que Catherine est célibataire et sans enfants. La fille a donc pu consacrer tout son temps à l'étude, contrairement à sa mère qui devait faire face à la fois à ses obligations d'épouse et de mère, et à son désir d'apprendre. La différence de ton entre les deux œuvres que soulignait Évelyne Berriot-Salvadore trouve ici son origine : l'œuvre de Madeleine est plus intime, car tournée vers des préoccupations quotidiennes ; celle de Catherine a des visées plus larges, car l'opposition qu'elle établit entre le fuseau et de la plume, tout en la résolvant, est plus symbolique que véritable. Grâce à l'éducation reçue de sa mère, elle a pu se ménager un espace de liberté propice au plaisir de l'écriture. Ce qu'elle doit à sa mère, Catherine ne l'oublie pas et, inversement, un des seuls plaisirs de Madeleine est de voir en Catherine le fruit de son instruction. La mère et la fille nourrissent ainsi un dialogue dans leurs œuvres qui

[1414] Ann Rosalind Jones, « Surprising Frame : Renaissance Gender Ideologies and Women's Lyric », *The Poetics of Gender*, Nancy K. Miller, Carolyn G. Heilbrun (dir.), New York, Columbia University Press, 1986, p. 74-95, cité par Anne R. Larsen, « Legitimizing the Daughter's Writing : Catherine Des Roches' Proverbial Good Wife », *The Sixteenth Century Journal : Journal of Early Modern Studies*, Hiver 1990, XXI, 4, p. 560.

repose sur l'émulation de Catherine par Madeleine, et sur un hommage de Catherine à Madeleine. Le plaisir maternel ne cesse de s'accompagner du plaisir filial, les voix de la mère et de la fille entrant en écho et formant un duo qui prend sa force dans la réciprocité de leurs échanges et du plaisir qu'elles reçoivent l'une de l'autre. La triple figure de femme lettrée que nous avons mise en évidence dans le *Dialogue d'Iris, et Pasithée* prend tout son sens dans l'image que les dames des Roches renvoient d'elles-mêmes dans leurs œuvres : la lettrée en devenir, c'est Catherine dans les paroles et les vœux de Madeleine ; la lettrée s'accomplissant, c'est Madeleine dans son rôle de guide et c'est aussi Catherine, par la multiplicité de ses écrits et le plaisir qu'elle y trouve ; la communauté féminine formée par le duo d'amies, c'est le duo mère et fille qu'elles forment de manière indéfectible, Catherine restant célibataire jusqu'à sa mort, en novembre 1587, le même jour que sa mère. Catherine incarne ainsi tour à tour les trois figures, alors que Madeleine ne tient qu'un rôle, mais un rôle central et essentiel. Dans le *Dialogue de Placide et Sévère*, une brève allusion à la mère d'Iris est glissée par Catherine des Roches qui en fait un portrait à l'opposé de celui de sa propre mère :

> Mais peut-étre qu'à vostre persuasion elle sentira un heureux change, pourveu que sa Mere ne s'y oppose, car elle m'a dit autresfois, parlant des Filles mieux aprises : Que sert-il à une Femme d'entendre les letres, et la Musique ? Je n'ay point sçeu tout cela et suis aussi sage qu'une autre. Je ne veus pas que ma Fille en sache plus que moy. De quoy luy pourroit-il profiter ? seroit-elle plustost mariée ?[1415]

Ces propos de la mère d'Iris, rapportés par Sévère, sont un écho antithétique aux propos que Madeleine adresse à sa fille dans leurs œuvres et apparaissent comme un hommage discret de la fille à la mère. Si la mère d'Iris refuse et est même incapable, à cause de sa propre ignorance, de lui transmettre le plaisir de l'étude, Madeleine fait tout le contraire, et c'est en évoquant cette éducation que se manifeste son plaisir d'être mère :

> Ce brief discours sur un tel argument
> Soit bien reçeu de ton entendement,
> Ma fille unique, et de moy cher tenue,
> Non pour autant que tu en es venue
> Et que dans toy je me voy un pourtraict
> Du poil, du teint, de la taille, et du traict,

[1415] *Placide et Sévère*, p. 215.

Façon, maintien, parolle, contenance
Et l'aage seul en faict la difference ;
Ny pour nous voir tant semblables de corps,
Ny des esprits les gracieux accords,
Ny ceste douce aymable sympathie
Qui faict aymer la semblable partie,
N'ont point du tout causé l'entier effect
De mon amour envers toy si parfaict ;
Ny les efforts mis en moy par nature,
Ny pour autant qu'és de ma nourriture.
Mais le penser, qu'entre tant de mal-heurs,
De maux, d'ennuis, de peines, de douleurs,
Sujection, tourment, travail, tristesse,
Qui depuis treze ans ne m'ont point donné cesse,
Tu as, enfant, apporté un cueur fort
Pour resister au violent effort
Qui m'accabloit, et m'offris dès enfance
Amour, conseil, support, obeissance.
Le tout puissant à qui j'eu mon recours,
A faict de toy naistre mon seul secours.
Or je ne puis de plus grands benefices
Recompenser tes loüables offices
Que te prier de faire ton devoir
Envers la Muse et le divin sçavoir.
« Mais le vray centre et globe de l'estude,
« C'est de donner à vertu habitude,
« Et se vouloir en elle insinuer ;
« L'abit se faict difficile à muer.
Tu es au temps pour apprendre bien née,
Et sembles estre aux Muses inclinée.
Le Ciel te fasse avoir tant de desir
Des sainctes mœurs, le seul juste plaisir,
Et le Doemon, qui l'œuvre a commencée,
Guide si bien l'effect de ta pensée,

Que tesmoignant à la posterité
Combien d'honneur tu auras merité,
Tu sois un jour par vertu immortelle.
Je t'ay tousjours souhaitée estre telle.[1416]

Évoquant d'abord leur communauté d'esprit et leur ressemblance – autant d'éléments qui concourent à faire de la mère et de la fille deux parties d'un tout, à l'image du mythe de l'androgyne –, Madeleine expose les raisons de son amour pour sa fille : c'est parce que Catherine a été source de plaisir dans les moments difficiles que Madeleine souhaite la remercier[1417]. Cette récompense se réalise par une posture paradoxale, celle de l'accomplissement d'un « devoir », qui est pourtant moins une contrainte qu'une liberté, car Madeleine souhaite que sa fille s'adonne à l'étude. Madeleine voue donc sa fille à la Muse et à la vertu, lui donnant l'impulsion qui forgera sa poétique de conciliation puisque « le seul juste plaisir » est celui du savoir et de la chasteté. En lui souhaitant la postérité, Madeleine s'efface derrière sa fille tout en s'accomplissant à travers elle : les derniers vers rejoignent ainsi ceux qui évoquaient leur ressemblance et jouent d'un effet spéculaire que l'on retrouve dans d'autres pièces. Madeleine se réjouit des dispositions intellectuelles de sa fille et Catherine témoigne de son plaisir filial et de sa reconnaissance en lui offrant un portrait. La dédicace précédent *La Femme forte descritte par Salomon* prend une nouvelle complexité : le poème est un miroir tendu non seulement vers Madeleine, mais aussi vers Catherine elle-même. En rapprochant le poème de la vertu, Catherine concilie écriture et chasteté, et le portrait de Madeleine est amplifié et sublimé par celui de sa fille qui se peint en poète.

L'échange entre la mère et la fille est dialectique : la fille reprend, en le dépassant, ce que souhaite sa mère, à la fois dans la perspective de la conciliation, mais également, à son tour, dans une visée créatrice qui se substitue au plaisir d'être mère. Ainsi, dans l'*Epistre à sa mère*, publiée dans *Les Œuvres*, Catherine répond au « brief discours » que lui a adressé Madeleine :

> Aussi je m'estimerois indigne de ce peu de graces que Dieu m'a donné par vostre moyen (ma mere) si de moy-mesme je n'essaïois de les faire paroistre ; ce n'est pas que j'espere me tracer avec la plume une vie plus durable que celle que je tien de Lachesis ; aussi n'ay-je point quitté

[1416] « Epistre à ma fille », *Œuvres*, p. 82-84, v. 25-68.
[1417] On retrouve ici les arguments des enfants comme soutien aux parents développés par Antoine de Guevara et repris par Laurent Joubert dans l'exhortation à l'allaitement maternel.

> pour elle mes pelotons, ny laissé de mettre en œuvre la laine, la soye, et l'or quand il en a esté besoing, ou que vous me l'avez commandé. J'ay seulement pensé de vous monstrer comme j'employe le temps de ma plus grande oisiveté, et vous supplie humblement (ma mere) de recevoir ces petits escrits qui vous en rendront tesmoignage ; si vous en trouvez quelques-uns qui soient assez bien nez, avoüez-les s'il vous plaist pour voz nepveux, et ceux qui ne vous seront agreables, punissez-les à l'exemple de Jacob qui condemna la famille d'Isachar pour obeir à ses autres enfans.[1418]

Le plaisir est ici offert, par la fille à la mère, comme gage d'affection et de reconnaissance pour l'éducation reçue. Catherine des Roches reprend des éléments présents dans l'épître de Madeleine, mais en les modifiant afin de forger sa poétique de conciliation. Elle se décrit ainsi comme accomplissant un devoir, mais infléchit la postérité souhaitée par sa mère, par une posture topique d'humilité, faisant de l'écriture un simple passe-temps pour éviter l'oisiveté. Elle ne se restreint cependant pas au désir maternel et affirme sa volonté de concilier le fuseau et la plume, annonçant l'« utile plaisir » de la « femme forte » tout en rendant hommage, par la même occasion, à sa mère, en lui montrant que filer n'est pas une activité moins louable qu'écrire. L'image du livre-enfant, si elle est topique à la Renaissance, prend un sens particulièrement fort ici : tout comme sa mère achevait son épître sur l'amour maternel, Catherine reprend cette idée à son compte mais de façon métaphorique. *Les Œuvres* voient en effet naître non seulement l'œuvre de Catherine des Roches, mais également Catherine des Roches auteur : c'est une deuxième naissance que met en scène Catherine dans l'épître, faisant de Madeleine la figure matricielle et originelle de cette naissance. Le plaisir d'accueillir ou non ces écrits nouveaux-nés lui revient et Catherine demande une seconde reconnaissance qu'elle obtiendra dans l'épître de Madeleine en tête des *Secondes Œuvres* : « MAMIE, je sçay que la reverence, l'amour, et l'honnéte pudeur, ne vous permetent étre sans moy au papier des Imprimeurs, et qu'il vous plaît mieux que je suive mon devoir, mon desir, et ma coutume[1419]. » Cette métaphore se prolonge dans le sonnet « A mes escrits » qui suit, de façon significative, le sonnet « A ma quenouille » :

> Je ne pensay jamais que vous eussiez de force
> Pour forcer les efforts de l'oubly, ny du temps.
> Aussy je vous escry comme par passe-temps,
> Fuyant d'oisiveté la vitieuse amorce.

[1418] *Œuvres*, p. 184-185.
[1419] *Les Secondes Œuvres*, p. 87.

Et pource mes escrits, nul de vous ne s'efforce
De vouloir me laisser, car je le vous deffens.
Où voudriez-vous aller ? He mes petits enfans,
Vous estes abillez d'une si foible esorce.

Je croy que vous pensez me faire quelque honneur
Pour m'emporter aussi, envieux du bon-heur
Que deux freres ont eu portant leur mere au temple :

Lors qu'ell' en demanda digne loyer aux Dieux,
Un sommeil eternel leur vint siler les yeux,
Et cela, mes enfans, vous doit servir d'exemple.[1420]

Catherine des Roches adopte la même posture d'humilité que dans l'épître : l'écriture n'est qu'un passe-temps et son œuvre est trop fragile pour qu'elle lui apporte une quelconque renommée. L'image de l'amour maternel pour signifier le plaisir poétique perdure cependant, d'autant plus que les vers sont ici appelés « mes enfans », de la même manière que Madeleine nomme Catherine dans son épître « mon enfant ». De fille, Catherine devient mère. Ce sonnet fait également à un sonnet de Madeleine :

Si quelquefois ta gentille jeunesse,
Par ses discours naifvement bien faits,
A soulagé le miserable faix
Qui, abortif, avança ma vieillesse ;

Le rhume froid, qui maintenant te blesse,
M'en fait payer l'usure à si grand fraicts
Que je ne sçay (pauvre moy) que je fais,
Tant je ressens ta peine et ma tristesse !

Dea ! mon doux soin, reprends un peu ta force ;
Ayes pitié de ceste frelle escorce ;
Je te supply par ta chaste beauté,

[1420] *Œuvres*, p. 293-294.

Par ta douceur, par l'amour maternelle,
Par le doux suc tiré de la mamelle,
Et par les flancs qui neuf mois t'ont portée.[1421]

Le lien entre les deux sonnets semble ténu, puisqu'il se fait par un seul syntagme : « si foible escorce » chez Catherine et « frelle escorce » chez Madeleine, le premier désignant les vers de Catherine, le second la santé de Madeleine. Le contexte d'amour maternel présent dans les deux poèmes nous semble cependant indiquer que cette reprise n'est pas qu'un *topos* partagé entre la mère et la fille, mais qu'il s'agit bien pour Catherine de répondre à Madeleine. Le sonnet de Madeleine relève de la pure contingence et c'est une préoccupation très quotidienne et concrète qui l'habite, portée par un amour maternel déchirant. Le sonnet de Catherine se situe sur un plan métaphorique, dont le ton est bien différent de celui de sa mère. Pourtant, il s'agit bien dans les deux cas de l'inquiétude d'une mère pour son ou ses enfants : inquiétude de Madeleine pour sa fille malade, inquiétude de Catherine pour ses écrits qu'elle juge trop fragiles pour être rendus publics. La réponse de Catherine dépasse cependant le simple jeu d'écho : à la peur maternelle de Madeleine de voir sa fille mourir succède l'immortalité de Catherine consacrée par ses vers.

L'œuvre des dames des Roches propose ainsi un renversement singulier des motifs féminins de la connaissance de soi que nous avons analysés précédemment comme *voluptas* : le plaisir maternel et le plaisir de l'étude, dans le rapport ténu qu'ils entretiennent avec la chasteté et l'écriture, sont chez elles *gaudium*. La connaissance de soi est naissance : renaissance pour Madeleine en Catherine et naissance de Catherine autrice. Le plaisir est le principe moteur de la poétique de Catherine, mais dépouillé de la conception sensuelle et voluptueuse que Louise Labé lui donnait.

[1421] Sonnet VI, *ibid*., p. 178-179.

II. Plaisirs mystiques : connaissance de soi par la connaissance de Dieu

Du plaisir de la lectrice à celui de la mystique, il n'y a qu'un livre : la Bible. Il est en effet frappant de constater que la mystique n'est qu'une autre représentation possible pour la femme à l'étude et nombreux sont les textes qui soulignent les liens entre savoir et foi dans les portraits de mystiques. Ce cheminement du profane au spirituel se retrouve chez Thérèse d'Avila qui symbolise son engagement auprès de Dieu dans le passage des lectures profanes à des lectures spirituelles, des mauvaises lectures – et on retrouve là la suspicion des moralistes à propos des romans – aux saines lectures[1422].

Cette image de la mystique comme lectrice n'est cependant pas systématique. Ce qui est privilégié dans les représentations de mystiques, c'est plus largement la question de la communication. Michel de Certeau a ainsi souligné l'importance du *logos* comme moyen problématique chez les mystiques pour rendre compte de la Présence divine, cette « passion de ce qui s'autorise soi-même et ne dépend d'aucune garantie étrangère[1423] ». Il identifie ainsi deux motifs qui organisent la mystique du XVI[e] siècle, « la folie et les délices[1424] ». À la récurrence des figures de l'écart dans le discours et aux représentations des mystiques (le fou, l'enfant, l'illettré, la bergère...) qui façonnent un *ethos* de la mystique empruntant tout autant à l'humilité qu'à la marginalité, se joint une érotique du discours qui dit la joie de l'union en Dieu. L'expérience mystique est ainsi tendue entre deux mouvements, celui du ravissement (mouvement intérieur) et celui de l'expression de ce ravissement (mouvement extérieur), double mouvement que Michel de Certeau définit comme « une soustraction (extatique) opérée par la séduction de l'Autre, et une virtuosité (technique) pour faire avouer par les mots ce qu'ils ne peuvent dire[1425] » et qu'il résume en « ravissement et rhétorique[1426] ». Cette tension se manifeste par une herméneutique qui « introduit une

[1422] Sur ce point, cf. Dominique de Courcelles, *Langages mystiques et avènement de la modernité*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 178-183.
[1423] *La Fable mystique. 1, XVI[e]-XVII[e] siècle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 27.
[1424] *Ibid*., p. 47.
[1425] *Ibid*.
[1426] *Ibid*.

érotique dans le champ de la connaissance[1427] ». La question du savoir dépasse largement celle de l'étude et touche à des enjeux métaphysiques et existentiels dans la mesure où c'est à la fois l'Autre et soi-même qui sont mis en jeu dans la parole mystique.

Qu'en est-il, plus précisément, de la dimension féminine dans la mystique ? Cette question a été envisagée par Geneviève James dans son introduction à *De l'écriture mystique au féminin*, « Introduction » : « Y a-t-il un caractère distinctif particulier à la femme qui l'inciterait à s'adonner aux pratiques du mysticisme et qui expliquerait la pérennité du rapport des femmes à la mysticité qui s'étend dès le Moyen Âge jusqu'à l'époque contemporaine[1428]? » Abondante est la littérature critique sur le sujet dont les orientations psychologiques voire psychanalytiques infléchissent la question à partir de schémas conventionnels : si la femme est plus encline à la mystique ce serait en raison de sa nature passive, sensible et créatrice. Ce *topos* aristotélicien de la femme réceptacle ferme cependant l'analyse des textes de la Renaissance, et en particulier de ceux qui donnent une place à l'expression du plaisir. En ce sens, la réflexion de Jean-Jacques Antier[1429], par exemple, doit être fortement nuancée : « [L]a mystique vécue par les femmes à travers leur vie spirituelle quotidienne ne procède pas d'une connaissance intellectuelle. C'est un savoir autre. Il conduit à l'amour fusion. » Réduire l'expérience mystique à l'amour fusion, c'est évincer la dynamique complexe mise en évidence par Michel de Certeau et rejeter, dans la seule connaissance intellectuelle, apparemment réservée aux mystiques masculins, la question du langage et de l'érotique du secret. L'analyse de François Paré, dans son article consacré aux *Prisons* de Marguerite de Navarre, problématise davantage le rapport à l'écriture, accordant ainsi une place à la « connaissance intellectuelle » :

> La pensée mystique constitue, de Julienne de Norwich à Marie de l'Incarnation, un horizon discursif par lequel de nombreuses femmes ont pu exprimer leur rejet radical du monde visible et des systèmes interprétatifs qui le construisent en tant qu'univers rationnel. Elles ont pu aussi, et c'est important, accéder par là à un véritable discours ontologique qui leur était en quelque sorte interdit. La pensée mystique permettait surtout à ces femmes de théoriser le manque et la négation de l'être et d'inscrire ainsi le désir historique de la femme dans un discours sacralisé et (peut-être ?) libérateur.[1430]

[1427] *Ibid*., p. 133.

[1428] *De l'écriture mystique au féminin*, Geneviève James (dir.), Sainte-Foy ; Paris, Presses Universitaire de Laval ; L'Harmattan, 2005, p. 3-4.

[1429] *Le Mysticisme au féminin. Épouses du Christ*, Paris, Perrin, 2001, cité par Geneviève James, *op. cit*., p. 7.

[1430] « La pensée mystique dans *Les Prisons* de Marguerite de Navarre », *De l'écriture mystique au féminin*, éd. cit., p. 38.

C'est en ce sens que les textes que nous souhaitons aborder ici – l'œuvre de Marguerite de Navarre et celle de Gabrielle de Coignard – appartiennent plus à la mystique qu'à la spiritualité : ils donnent à lire cette érotique de la joie en Dieu à la fois comme expérience ontologique et comme expérience du langage. On ne peut réduire l'expérience mystique qu'elles proposent à un amour-fusion. Si cet état d'extase, de plaisir absolu en Dieu, est l'idéal spirituel à atteindre, une place est faite au savoir, ne serait-ce que dans la pratique de la *lectio divina* valorisée notamment par le personnage d'Oisille et au cœur de la doctrine évangélique. Et en un sens, les poèmes eux-mêmes remplissent cette fonction puisqu'ils sont livrés à la lecture d'un public.

Se dessine, cependant, dans la parole mystique féminine l'élaboration d'un discours sur soi qui est également élaboration d'une identité féminine. Marguerite de Navarre et Gabrielle de Coignard envisagent des thématiques proches voire identiques, mais à plusieurs années d'écart et dans des contextes différents. À l'émulation intellectuelle de l'évangélisme portée par Briçonnet et trouvant une place à la Cour fait place une œuvre spirituelle plus intimiste dans un cadre familial et de petite noblesse ; à une parole mystique qui multiplie les genres de textes (poésie, comédies, nouvelles) et les sujets mystiques (la Vierge Marie, des personnages de bergère, le « je » lyrique) succède une œuvre poétique dont le « je » est empreint des expériences personnelles de l'auteur. L'étude plus précise du plaisir mystique chez l'une et chez l'autre souligne cependant des perspectives semblables qui tissent trois conceptions du plaisir mystique[1431]. La première, que nous appellerons *plaisir dynamique*, s'inscrit dans l'érotique mystique décrite par Certeau : il s'agit du plaisir pris dans le désir de l'Autre, le mouvement qui tend la mystique vers l'union divine ; la seconde, que nous nommerons *plaisir inertiel*, est la joie de l'extase, la béatitude de l'union divine enfin atteinte ; le troisième, enfin, procède non plus du « ravissement » (son désir ou son

[1431] Sur la question sémantique du plaisir spirituel, nous ne partageons que partiellement les analyses de Marie-Pierre Camus (« Le vocabulaire du "plaisir" dans les poésies de Marguerite de Navarre », « *Et c'est la fin par quoy sommes ensemble" : Hommage à Jean Dufournet*, tome I, Jean-Claude Aubailley, Emmanuèle Baumgartner et Francis Dubost (dir.), Paris, Honoré Champion, 1993, p. 309-319) et de Peggy Kremp (*Perspectives existentielles de la foi dans les œuvres de Marguerite de Navarre*, Thèse de doctorat sous la direction de Gilbert Schrenck, Université Strasbourg II - Marc Bloch, 2007, p. 45-47) qui visent à établir une répartition lexicale en fonction des inflexions sémantiques. S'il est en effet assez évident que les mots *joie*, *félicité*, *béatitude*, *liesse* ne sont utilisés qu'avec des connotations mélioratives, la division monde sacré et monde profane ne peut fournir une distinction suffisante, dans la mesure où les textes spirituels de Marguerite de Navarre sont en constant dialogue avec ses textes profanes.

accomplissement) mais de sa « rhétorique » et nous l'identifierons comme *plaisir parfait*, c'est-à-dire la forme même que peut prendre la parole de la mystique, son chant[1432].

Notre intention est donc de voir comment ce qui appartient au féminin – emblématisé dans le texte par des figures féminines : amie, épouse, mère, et par le langage : féminisation du « je » lyrique, langage amoureux et érotique – s'inscrit dans cette triple conception du plaisir et comment celle-ci sert à mettre en évidence l'idée d'une connaissance de soi.

A. Marguerite de Navarre : la joie et le *je*

Le plaisir dans les textes spirituels de Marguerite de Navarre a été étudié dans l'ouvrage de Robert D. Cottrell, *La Grammaire du silence*[1433]. Il peut apparaître redondant d'en proposer une nouvelle analyse, mais alors que Robert Cottrell inscrivait la notion de plaisir dans les doctrines religieuses dont Marguerite de Navarre était l'héritière (augustinisme, évangélisme), en montrant les enjeux théologiques et qu'il envisageait le plaisir dans une dimension non sexuée, nous souhaiterions revenir sur la notion de plaisir à partir des voix et des figures féminines qui se déploient dans deux comédies bibliques (*La Nativité* et *Le Désert*), une comédie profane (*La Comédie de Mont-de-Marsan*), les *Chansons spirituelles*[1434].

Charles Mazouer a parlé d'une « terrible impression de statisme[1435] » à propos du théâtre biblique de Marguerite de Navarre et Robert D. Cottrell a choisi de problématiser l'œuvre spirituelle de la Reine autour de la question du silence. Sans remettre en cause la

[1432] Notre catégorisation est proche de celle qu'a défini Ulrich Langer dans *Penser les formes du plaisir à la Renaissance* et qui s'appuie sur les plaisirs du changement, les plaisirs du fini et les plaisirs de la perte, qui pourraient correspondre respectivement à nos plaisirs dynamique, parfait et inertiel. Son étude s'attache toutefois à la forme littéraire du plaisir que nous n'envisageons que dans le cadre du plaisir parfait puisque nous ne nous intéressons ici qu'au discours lyrique, qui coïncide, chez Ulrich Langer, avec la perte de soi.

[1433] *Op. cit.*, p. 107-122.

[1434] Nous n'avons pas retenu *L'Heptaméron* pour plusieurs raisons : de la même façon que, dans le Prologue, les plaisirs spirituels étaient écartés de cette œuvre mondaine, nous avons préféré garder la cohérence d'un corpus de littérature spirituelle. Nous avons inclus la *Comédie de Mont-de-Marsan* en dépit de sa publication comme comédie profane, car son propos est essentiel pour notre étude de la joie mystique et constitue un écho avec les comédies bibliques et aux *Chansons spirituelles*. Nous avons toutefois déjà rapidement évoqué le discours d'Oisille dans le cadre de l'analyse du Prologue (cf. *supra*, chapitre 4, p. 435 *et sq*.) et nous ferons un bref rapprochement entre nos analyses sur le plaisir mystique et *L'Heptaméron* dans la conclusion de ce développement.

[1435] « Marguerite de Navarre et le mystère médiéval », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XXVI, 4, janvier 2002, p. 53.

justesse de ces analyses, nous aimerions montrer que la présence du plaisir mystique, ou plutôt des plaisirs mystiques, donne, à ce théâtre statique et à ce lyrisme silencieux, un mouvement, grâce à la parole féminine.

a. La voix de Marie : la joie mystique idéale

Comme le note Michèle Clément, l' « une des spécificités de l'évangélisme de Marguerite de Navarre est d'être marial[1436] ». La figure de Marie revêt en effet une importance particulière dans l'œuvre spirituelle de Marguerite et en particulier dans deux comédies bibliques, *La Nativité* et Le *Désert*, où la Vierge apparaît comme la figure centrale[1437]. Cependant, l'influence réformiste est bien présente, comme l'a souligné Barbara Marcuzk-Swed : il ne s'agit pas de faire de Marie une divinité à adorer à l'égal de Dieu, mais d'être le modèle idéal de la mystique, qui « tout en demeurant le personnage principal de la scène, […] s'efface devant Celui qui habite en elle[1438] ». Créature humaine en dépit de son élection divine, Marie apparaît comme l'incarnation parfaite de la joie mystique dans son expression charnelle comme dans ses manifestations spirituelles. Cette joie est donnée directement par sa parole dans un « je » qui est à la fois celui de la Mère, de l'Épouse et de la servante de Dieu. À une dramaturgie statique, Marguerite de Navarre oppose ainsi une parole dynamique qui rend compte, paradoxalement et grâce au plaisir, des états théopathiques de la Vierge.

Le plaisir de Marie réside, avant tout, dans la soumission qu'elle témoigne à Dieu :

> Certes amy, mieux ne povons choisir
> Que d'obeïr ; car là gist mon plaisir.
> Qui obeït à Dieu, il se repouse.[1439]

[1436] « Introduction », dans Marguerite de Navarre, *Œuvres complètes IX, La complainte pour un détenu prisonnier et Les Chansons spirituelles*, éd. Michèle Clément, sous la direction de Nicole Cazauran, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 25. Nous simplifions désormais la référence aux *Chansons spirituelles* sous la forme *Chansons spirituelles*.

[1437] Sur ce sujet, voir notamment Nicole Cazauran, « Marguerite de Navarre entre mystique et " mystères " : la Vierge au repos dans la *Nativité* et le *Désert* », *L'Art du théâtre: mélanges en l'honneur de Robert Garapon*, Yvonne Bellenger et Gabriel Conesa (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 25-34. ; Robert D. Cottrell, *La Grammaire du silence*, *éd. cit.* ; Barbara Marczuk-Szwed, « Introduction », dans Marguerite de Navarre, *Les Comédies bibliques*, éd. Barbara Marczuk-Szwed, Genève, Droz, 2000, p. 51-57.

[1438] « Introduction », dans *Les Comédies bibliques,* éd. cit., p. 53.

[1439] *Nativité,* p. 36, v. 44-46.

Témoignage de confiance en Dieu, la quiétude que Marie trouve en Lui souligne la tension entre une dynamique qui permet d'atteindre le plaisir du repos et ce repos lui-même. En ce sens, ce discours de soumission est également un discours d'accomplissement de soi en Dieu et l'emploi de *rien* et *tout* par Marie, pour se définir, souligne cette ambivalence nécessaire à l'union mystique :

> Qui suis-je moy, pour faire tel office ?
> Rien. Mais ce rien tu remplis tant d'honneur,
> Que cœur, esprit et corps en sacrifice,
> Voire et mon tout, je offre à toy seul, Seigneur.[1440]

Alors que Marie repose dans l'étable, un peu avant de mettre au monde le Christ, elle interroge son identité et ne peut se définir que dans l'union divine. L'emploi emphatique du pronom « moy », à la césure, et le contre-rejet interne de « rien », dans le vers suivant, soulignent l'humilité de la Vierge et sa difficulté à se définir à partir d'elle seule. En ce sens, le vers 192 vient apaiser cette instabilité du moi : « Tu es mon Dieu et ma vie et mon estre[1441]. » C'est en définissant ce qu'est Dieu que Marie parvient à se définir soi. Dieu et Marie sont donc indissociables l'un de l'autre : l'un est en l'une et l'une est en l'un, et cette réciprocité est source de joie :

> O le plaisir de l'union parfaite,
> Que ta bonté de toy et moy a faite,
> Tant que ne sens rien en moy, fors que toy !
> Ton grand thresor secret me manifeste,
> Ton Saint Esprit ne me cœuvre nul texte,
> Soit de la vieille ou la nouvelle Loy.
> D'amour je viz, car rien ne sens en moy
> Que toy, Seigneur, qui es mon ame et vie.
> Mon ame perd le sentement de soy,
> Car par amour en toy elle est ravie.[1442]

Le plaisir mystique permet à Marie d'accéder à la vérité des textes : la connaissance de soi en Dieu s'accompagne, nous y reviendrons, du savoir des Écritures. Marie n'apparaît pas ainsi seulement comme une servante de Dieu, perdue dans sa contemplation et son amour pour lui,

[1440] *Ibid.*, p. 41, v. 179-180.
[1441] *Ibid*., v. 192.
[1442] *Ibid*., v. 194-203.

elle est aussi celle qui accède au savoir et à la connaissance par les textes : la paronomase entre les deux pronoms, *toy* et *moy*, et le mot *Loy*, à la rime, qui renvoie à l'Ancien comme au Nouveau Testament, souligne cette dynamique. Plaisir de la connaissance de Dieu par les Écritures et plaisir de l'union parfaite apparaissent ainsi concomitants.

Cette union est favorisée par l'élection de Marie qui se manifeste dans la pièce par la présence de Dieu. Alors que l'un des principaux enjeux du discours mystique réside dans la difficulté de rendre compte de l'invisible, *La Nativité* donne à entendre la voix de Dieu : il ne s'agit pas d'un dialogue avec Marie, mais de deux monologues croisés, la voix de Dieu venant confirmer le « plaisir de l'union parfaite » ressenti par Marie :

> Voyez ma fille eslue et mon espouse,
> Dont separer à jamais ne me puis.
> Du vray repoz d'amour est endormie,
> Non d'amitié imparfaite et demie.
> Mais elle y court sy viste que son corps
> Ne rien d'àbas elle ne congnoit mye :
> Macule n'ha, toute belle est m'amye.
> Plus elle dort, plus son esprit court lors ;
> Elle ne sent rien dedens ne dehors,
> Sinon moy seul, par unie union ;
> Son plaisir prend en mes divins accords,
> Desquelz en moy elle ha communion.[1443]

À la méditation de Marie succède la contemplation que Dieu fait de la jeune femme endormie. Le regard qu'il porte sur elle est celui d'un amant et son discours s'inscrit dans le langage amoureux mystique. Le sommeil ici est ambivalent : il est à la fois terrestre – Marie est endormie – et céleste, puisqu'il signifie la quiétude de la grâce et la joie inertielle à laquelle est parvenue Marie. Ce repos était annoncé dans le monologue de Marie par l'idée de ravissement : l'extase de Marie est à la fois perte et ressaisissement de soi en Dieu, ce que vient mettre en évidence, à la rime, le sémantisme de l'union parfaite : *unie union* – renforcé par le hiatus et le polyptote –, *divins accords*, *communion*.

[1443] *Ibid*., p. 42, v. 212-223.

La relation mystique entre Marie et Dieu est cependant plus singulière que les autres dans la mesure où ce plaisir parfait donne naissance au Christ. Le plaisir marial est donc multiple : plaisir dynamique dans l'accès à la connaissance, plaisir inertiel dans la béatitude et plaisir parfait en tant qu'il est accomplissement de cette béatitude par la mise au monde de l'enfant qui est à la fois le signe de ce plaisir et sa raison-même. La figure de Marie comme figure maternelle a guidé les représentations idéales de la maternité. Nous avons vu que le plaisir maternel, dans sa conception terrestre et concrète, ne va pas de soi chez Marguerite de Navarre. Sa conception symbolique permet cependant de dépasser cet écueil : le plaisir d'être mère ne semble ainsi prendre sa valeur que dans le cadre spirituel. Marie en est l'image parfaite et la longue tirade où elle rend grâce à Dieu pour l'avoir fait mère développe cette idée :

> O Createur d'incongnue nature,
> Fors qu'à toy seul, duquel la pourtraiture
> Voy en ton Filz, petite creature,
> Las qu'est cecy ?
> Quelle bonté ! Quelle grace et mercy
> Nous te devons, donnant l'enfant sans si !
> Dont j'ay le cœur de joye sy transy
> Que ne puis dire
> Ne bien penser, ainsi que je desire,
> Quel est ce bien qui tant à soy me tire
> Par fort amour ; dont je pleure et souspire
> Par vray plaisir.
> O des esluz le desiré désir,
> Las, te plaist il en la terre gesir
> Comme un enfant ; et pour mere choisir
> Moy ton ancelle ?[1444]

Ce plaisir parfait trouble l'état de béatitude du plaisir inertiel : la multiplication des interrogations, les manifestations physiques, les troubles du langage, la difficulté à penser rendent compte de la naissance du Christ. Joseph parti à la ville, Marie est seule dans l'étable, mais la naissance du Christ se fait sous le regard de Dieu et des anges : entre

[1444] *Ibid.*, p. 44-45, v. 305-320.

perplexité et joie intense, Marie devient mère. L'accouchement est tout entier donné par la seule parole de la Vierge, parole troublée et mystique, et il s'agit d'une naissance à la fois réelle – Joseph, de retour, dit qu'il vient « Pour voir le fruit delicieux » – et symbolique. Le monologue de Marie est ainsi ancré dans la dimension charnelle de la joie de la maternité comme dans sa dimension spirituelle, à l'image d'un Christ qui appartient autant aux hommes qu'à Dieu. Le polyptote sur les verbes *sentir* et *penser* souligne cette tension dans l'ensemble du passage, mais est particulièrement significatif dans les vers 329-336 :

> Possible n'est que mon sentiment pense
> Ne mon penser par parole dispense,
> Car si grand est de toy la congnoissance,
> Que plus ne sents
> Que c'est de moy. Donne force à mes sens
> Pour mieux servir le roy des innocents ;
> Car de bon cœur, Seigneur, je me consents
> A ton service.[1445]

Le plaisir parfait de la naissance et de l'accomplissement de soi comme mère ramène Marie vers l'état de plaisir inertiel : ce qu'elle découvre en elle, c'est Dieu, et la naissance est double puisqu'elle est à la fois celle du Christ et celle de la Vierge en Dieu et par Dieu. Ainsi, dans *Les Innocents*, Marie dira « Tu m'as fait mere, et telle je me vante[1446] ». Cette maternité n'est cependant pas exclusivement terrestre puisqu'elle renforce son union avec Dieu et permet également de donner à vivre aux Chrétiens une relation avec le Christ proche de celle vécue par Marie en Dieu. En donnant naissance au Christ, Marie ouvre la voie et la voix aux mystiques et à leur cheminement dans et vers le plaisir céleste.

Les trois étapes que nous avons identifiées dans le plaisir mystique – plaisir dynamique, plaisir inertiel, plaisir parfait – ne représentent pas cependant une progression strictement chronologique. Ces plaisirs peuvent être éprouvés par Marie en même temps ou de façon distincte, mais ne coïncident pas toujours avec une progression initiatrice. La béatitude une fois atteinte n'exclut pas de retrouver le plaisir dynamique qui a permis d'y parvenir. Cet aspect cyclique du plaisir divin fonde l'épreuve même de la foi et la fermeté de

[1445] *Ibid*, p. 45, v. 329-336.
[1446] *Les Innocents*, dans *Théâtre,* p. 150, v. 98.

l'amour mystique. Celui-ci doit se conquérir de nouveau à chaque instant et c'est cette persévérance, même pour Marie, qui fonde l'état de béatitude et appelle la grâce, le repos éternel ne pouvant être accordé que par la mort.

Le rapport qu'entretient Marie au savoir et à la connaissance est, sur ce point, tout à fait signifiant. Si l'on prend les pièces de *La Nativité* et du *Désert* de façon indépendante, chacune rend compte de l'initiation spirituelle de Marie et de la progression des degrés qu'elle gravit : contemplation, connaissance de Dieu, fusion en Dieu qui fait naître le chant. De même, la progression des joies ressenties pendant cette initiation suit ce que nous avons mis au jour : plaisir dynamique, plaisir inertiel, plaisir parfait. Cependant, si l'on remet la temporalité de ces pièces dans la chronologie biblique, il apparaît que chaque épisode témoigne d'un recommencement du chemin spirituel de Marie qui souligne son humilité. Si la quête de soi de Marie en mystique s'accomplit en Dieu, les modalités de cet accomplissement rendent compte de la pluralité des façons d'y accéder. *La Nativité* offre l'image idéale, singulière et unique de l'accès à la grâce : en donnant naissance au Christ, Marie touche à un plaisir qu'aucune autre femme ne peut connaître. C'est ce que rappelle Barbara Marczuk-Szwed : « Marguerite souligne néanmoins que Marie est unique dans toute l'humanité par sa position de Mère et d'Épouse de Dieu, et qu'elle reste, grâce à cela, plutôt l'idéal inaccessible à la Reine que son portrait spirituel[1447]. » L'analyse que fait Barbara Marczuk-Szwed de la pièce met en évidence les différents degrés de l'initiation spirituelle représentés par les allégories de Contemplation, Mémoire et Consolation qui permettent à Marie d'accéder à l'amour divin respectivement par la Nature, l'Ancien Testament et le Nouveau Testament[1448]. En consacrant à la lecture des Écritures, chère aux Évangéliques, deux des trois étapes menant à Dieu, Marguerite de Navarre propose une Marie plus accessible. Après l'initiation spirituelle par l'incarnation dans *La Nativité*, Marguerite de Navarre expose ainsi l'initiation spirituelle par le savoir : le corps du Christ, enfant, devient corps du livre, le Verbe fait chair devient Écriture et constitue le médium privilégié pour la croyante. Si, dans *La Nativité*, Marie est le paradigme de son propre accomplissement et de

[1447] Barbara Marczuk-Szwed, « Les motifs mystiques dans le théâtre biblique de Marguerite de Navarre », *Marguerite de Navarre : 1492-1992*, éd. cit., p. 418.
[1448] Cf. *ibid*., p. 411-418.

son propre mystère, elle est, dans *Le Désert*, le paradigme de l'accomplissement de toute chrétienne prête au cheminement spirituel :

> Ce livre de grace
> Tous les autres passe
> Pour plaisir donner :
> Pleurer tourne en rire,
> Parquoy le veux lire
> Sans l'abandonner.
> Par dilection
> En l'election
> De Dieu je me voy
> De tous temps preveue,
> Aymée et esleue,
> Me gardant en soy.[1449]

La lecture de l'Ancien Testament est source de plaisir à la fois parce qu'il permet de prendre connaissance des signes avant-coureurs du Christ, mais également parce qu'il affirme l'origine et l'éternité de l'élection de Marie. La joie de la lecture naît de cette reconnaissance de soi dans l'Écriture et de Dieu en soi. L'avidité de savoir de la Vierge est ce qui lui permet de s'accomplir en Dieu : la fidélité au Livre témoigne de sa foi, il est un miroir de l'âme. Ce reflet de Dieu en elle-même se retrouve de façon exacerbée dans le « livre d'amour » qu'est le Nouveau Testament :

> Croyez, recevez,
> Portez, concevez
> Dieu par sa Parole ;
> Et sentez le en vous
> Pere, frere, espoux,
> Qui joue son rolle.
> En vous se louera,
> Quand il jouyra
> De vous purement ;
> En vous son amour,
> Sans cesser nul jour,

[1449] *Désert*, p. 209, v. 883-888.

L'aymera vrayment.
Tant plus je lis ce livre d'amour plein,
Livre de grace et bonté et douceur,
Et plus mon cœur, qui par foy est certain,
De ceste amour sent la douce liqueur,
Car sans douter est mon esprit tresseur
Qu'en mon amy je suis, et luy en moy ;
Dont possedant mon puissant possesseur,
Plus esmoyer ne me peult nul esmoy.
Mon Dieu est sy mien
Que ce qui est sien
Dedens moy je sents ;
Et dedens luy suis,
Dont saillir ne puys,
Car je m'y consens.
En mes bras le porte,
Aux siens me conforte,
Dont luy seul m'embrasse ;
Ma bouche le baise,
La sienne m'appaise,
Que tout plaisir passe.[1450]

Comme l'a analysé Robert D. Cottrell, Marie, par la lecture du Nouveau Testament, « prend conscience de ce que " ce Livre d'amour plein " est le véritable *locus voluptatis*, le site de tout plaisir[1451]. » L'effet spéculaire des Écritures s'amplifie puisque Marie tend le Livre aux autres chrétiens. Cette adresse vient souligner la volonté de Marguerite de Navarre de faire faire de cette Marie mystique et lectrice un guide pour les femmes. La parole de la Vierge retrouve les élans du plaisir dynamique présent avant la mise au monde du Christ et qui se confondent ici avec le plaisir inertiel et le plaisir parfait ; celui-ci n'est plus uniquement le Christ, mais son propre chant offert aux hommes. C'est au moment où le plaisir dynamique parvient à son comble, au moment où il touche la joie de la béatitude que la parole se trouble dans l'harmonie des répétitions : à la fois hermétique et signifiant, le langage mystique de la

[1450] *Ibid*., p. 212, v. 1003-1022.
[1451] *La Grammaire du silence*, éd. cit., p. 133.

joie est tourné vers l'intériorité et l'extériorité, unissant, comme le notent Geneviève Hasenohr et Olivier Millet « l'expérience humaine de la mère et l'expérience mystique de l'amante[1452] ». Mêlant langage amoureux, lecture, union divine et chant, ce passage du *Désert* est celui où la joie mystique apparaît la plus intense dans l'œuvre spirituelle de Marguerite de Navarre, puisqu'il parvient à réunir, en quelques vers, toute l'intensité du cheminement spirituel et des trois types de plaisir qu'il fait naître chez la mystique.

b. Une voix singulière : le chant d'amour de la Bergère

Si Marie est la figure de mystique emblématique de la joie divine dans les comédies bibliques, la Ravie est celle des comédies profanes. Elle développe cependant davantage la question du chant, qui fait partie intégrante de son langage, reprenant ainsi l'injonction de la Vierge : « Portez, concevez / Dieu par sa Parole[1453] ». La Parole n'est plus uniquement la lecture des Écritures, elle passe surtout par celle de la Ravie, plus hermétique que celle de Marie. Ne pouvant donner naissance à un nouveau Christ, la Ravie conçoit une autre forme de vie, celle du chant et du langage poétique de la joie, le Verbe incarné dans le Christ puis matérialisé dans les Écritures redevenant Verbe et retournant à Dieu.

Les études portant sur le personnage de la Ravie ont mis en évidence la singularité de l'espace auquel elle appartient. Robert D. Cottrell écrit ainsi qu'elle est « au-delà des limites du langage[1454] » et André Tournon estime que la pièce témoigne d'« un autre univers spirituel[1455] » que celui de l'évangélisme. Cet ailleurs, auquel ne parviennent pas à accéder la Mondaine, la Superstitieuse et la Sage, est précisément l'espace de l'accomplissement de soi par le plaisir mystique. Espace intime, ineffable, il ne peut se dire que dans un langage ambivalent qui prend le risque d'être mal interprété. Ce langage est double chez la Ravie puisqu'il relève à la fois du plaisir amoureux et du plaisir poétique, ce qui concourt à le faire passer pour incohérent et à faire de la Ravie, une folle. Cette tension a été analysée par André Tournon qui s'est attaché à identifier les chansons profanes qui servaient d'intertextes aux chansons de la Ravie et à analyser les effets de ces superpositions. Sa conclusion est que le

[1452] *Théâtre*, p. 559, note 179.
[1453] *Désert*, p. 212, v. 1004-1005.
[1454] *Op. cit.*, p. 116.
[1455] « Les chansonnettes de la Bergère », *Doute et imagination : constructions du savoir de la Renaissance aux Lumières*, éd. cit., 2011, p. 259-274.

sens profane n'est pas effacé par le sens religieux, mais que les deux coexistent pour faire sentir « la part de l'inexprimable[1456] ». Si l'on considère que le plaisir de l'amour, par la poétique du désir qui le sous-tend, relève du plaisir dynamique, et que le plaisir du chant relève du plaisir parfait, alors, l'inexprimable qu'ils cherchent à faire ressentir est le troisième plaisir, le plaisir inertiel. Le paradoxe de cette voix de mystique est qu'elle a recours à un langage qui se manifeste par l'idée de mouvement (le désir, la forme de la chanson) pour rendre compte d'un plaisir caractérisé par le repos. C'est là tout le paradoxe qui fait naître l'incompréhension de ses trois interlocutrices, mais qui permet également à Marguerite de Navarre de tenter de rendre compte du « gouffre qui sépare la sagesse humaine de la folie chrétienne[1457] ». Si l'énonciation théâtrale favorise le « je » lyrique, le choix de ce genre permet de faire entendre, de l'intérieur, une expérience mystique entièrement tournée vers le plaisir.

Ce gouffre est précisément cet ailleurs qu'est l'espace du plaisir mystique et se manifeste dans la prise de parole de la Bergère. C'est au moment où il est question de la *lectio divina* à laquelle la Sage a réussi à amener la Superstitieuse, au moment donc où il est question de l'écrit et de l'étude comme manifestation de la foi, qu'apparaît le chant de la Bergère et l'expression d'une foi qui passe par la poésie. À l'expérience divine saisie par l'intelligence s'oppose l'expérience divine saisie par les sens. L'ensemble de l'intervention de la Bergère, de sa première apparition à sa tirade finale alors que les trois autres femmes sont parties, pourrait être assimilé à un long poème s'achevant sur un envoi. La dernière tirade, par son adresse initiale au « doux amour » et sa forme de prière, est proche de la fonction poétique d'un envoi. La parole théâtrale se démultiplie ainsi en plusieurs formes de paroles poétiques dont la plus évidente, soulignée par les didascalies, est le chant. Celui-ci est structuré de façon précise et souligne un effet de clausule qui contribue à créer l'espace mystique de la Ravie. Un premier groupement de répliques constitue la première apparition du chant de la Bergère. Si celui-ci se distingue du dialogue qui se crée, grâce à la Mondaine, à partir du vers 714, il n'est toutefois pas exempt d'un effet de dialogue entre la Ravie et ses compagnes. En effet, tout en poursuivant son chant sur le même thème (l'amour, le plaisir

[1456] *Ibid*., p. 264.
[1457] Robert D. Cottrell, *op. cit.*, p. 112.

pris à l'ami), la Ravie répond, par ce même chant, aux interrogations des trois femmes. Les jeux sur les polyptotes d'une réplique à une autre soulignent ces effets de réponse :

LA SAGE
La femme, s'elle est raisonnable,
Doibt panser amour dommageable.

LA BERGÈRE *chante*
Amour, nulle saison,
N'est amy de raison.

LA SUPERSTICIEUSE
Puis qu'amour mect raison dehors,
De son salut n'a nul remors.[1458]

La parole de la Bergère sert de pivot à ce jeu, puisqu'elle est celle qui rebondit sur la réplique de la Sage et donne l'impulsion à la Superstitieuse pour poursuivre le jeu. En ce sens, elle tente de les entraîner dans le plaisir du chant en leur donnant des signes pour interpréter le sien et la vérité de son amour. Cette tentative est toutefois un échec, car dans la majorité des répliques qui jouent de ces effets de reprises, c'est la Bergère qui poursuit le dialogue. Chacun des deux univers est fondé sur un principe de répétition. Toutefois, s'il s'agit, chez la Ravie, d'un principe poétique qui est le cœur même de son langage, il révèle chez les trois femmes une aporie et un bégaiement de la pensée qui traduisent l'incompréhension et les résistances face au chant de la Bergère. Le questionnement autour du plaisir est tout à fait signifiant :

LA MONDAINE
Mais qu'est ce donc qui la contente ?

LA BERGÈRE *chante*
Une amour seure, gratieuse et plaisante.

LA SUPERSTICIEUSE
Qui l'entretient en ceste amour aymée ?

[1458] *Mont-de-Marsan*, p. 478, v. 631-636.

LA BERGÈRE *chante*
Doulce memoire en plaisir consommée.

LA SAGE
Voicy une nouvelle loy.
Comment venez vous si contente ?

LA BERGERE *chante*
Seure et loiale en foy,
Jusqu'à la mort amante.[1459]

La question de la Sage n'est qu'une variation sur celle de la Mondaine ; la Bergère ne peut donc répondre qu'inlassablement la même chose : le plaisir et l'amour comme principes de vie. Si l'obstination des unes vient d'une incompréhension, l'obstination de l'autre révèle au contraire la limpidité de son propos. La Sage modifie toutefois l'énonciation en s'adressant directement à la mystique : ces alternances entre adresses directes et adresses indirectes (*vous*/*elle*) soulignent la difficulté de saisir qui est la Bergère et établissent la distinction entre l'espace terrestre auquel appartiennent les trois femmes et l'espace divin auquel appartient la mystique. La réponse de la Bergère apparaît cependant comme une tautologie puisqu'à la question de la raison de son amour et de son plaisir, elle répond par l'amour et par le plaisir lui-même. Les deux se confondent et apparaissent interchangeables, signe de sa fusion dans le Tout divin. Si les trois femmes tournent en rond dans leurs interrogations, la Bergère se replie en elle-même, ou plutôt en Dieu. Le chant est certes un signe extérieur de sa joie, une dynamique d'ouverture vers autrui, mais il n'attend pas de retour d'autrui : « Que ne m'entendz ? assez je m'entend bien[1460]. » L'incompréhension des trois femmes naît de ce sentiment d'exclusion : la joie divine peut se manifester, mais ne peut pas se partager. Elles restent ainsi en dehors d'un espace absolument intime, que la Bergère ne peut que leur faire entrevoir de manière insatisfaisante pour elles mais non pour elle-même. C'est ce qui lui vaut le qualificatif de « folle » : la Bergère n'appartient pas au monde des trois femmes et ne peut y appartenir.

[1459] *Ibid*., p. 479-480, v. 650-657.
[1460] *Ibid*., p. 480, v. 664.

La Mondaine est cependant celle qui parvient à établir un contact avec la Bergère et qui parvient à lui faire cesser son chant pour entrer dans un dialogue. Comme l'ont souligné Geniève Hasenhor et Olivier Millet, « la mondaine sait – au moins indirectement, comme expérimentée en amour humain – faire appel à ce qu'il y a de plus profond dans la Ravie de l'amour divin[1461]. » C'est en effet en lui demandant de leur parler « pour l'amour de l'amy » que la Bergère se résout à délaisser son chant. La fracture entre les deux espaces persiste cependant, bien que la Ravie explicite, ou plutôt répète, les raisons de sa joie :

> J'ay ce qui me peult satisfaire :
> Cherche ailleurs son bien qui vouldra,
> Jamais le mien ne me fauldra.
> Je n'ay nulle necessité.
> En voiant la diversité
> Des estoilles, des fleurs, des champs,
> En joye, en plaisir et en chants,
> Doulcement passe ma journée.[1462]

La tautologie est double : ce qui peut satisfaire la bergère est la joie, celle-là même dont son chant avait déjà témoigné. Le plaisir de la Bergère n'est ainsi ni dynamique ni inertiel car il n'est ni inscrit dans une durée et une visée en vue d'une fin, ni dans cette fin elle-même. Il est plaisir parfait en ce qu'il se réalise par le chant et ne vaut que par lui-même et en lui-même, indistinct de la Ravie qui ne parvient pas à le définir :

> LA SAGE
> Mais plustost vous juge ignorante,
> Qui s'esjouict sans savoir quoy.
>
> LA BERGERE
> Vous avez bien jugé de moy,
> Car ma joye ne congnois pas.
> Je m'esjouis et prens soulas
> Et ne congnois pas bien ma joye.[1463]

[1461] *Théâtre*, p. 609, note 122.
[1462] *Mont-de-Marsan*, p. 486, v. 775-782.
[1463] *Ibid.*, p. 488, v. 809-812.

La Ravie donne raison à la Sage, mais en renversant le sens que celle-ci donne à « ignorante ». L'emploi péjoratif qui est fait par la Sage devient mélioratif chez la Ravie, puisqu'elle avoue elle-même être ignorante. Trait récurrent chez les figures de mystiques, l'innocence est associée au plaisir qui est plaisir pur, sans cause, sans affection. De nouveau, c'est la tautologie, la variation sur le sème du plaisir qui permet à la Ravie de se définir : elle n'est que joie, mais en est ignorante. La seule connaissance qu'elle a d'elle-même, et de Dieu, est une connaissance sensible et immédiate, ce que souligne la syllepse aux rimes des vers 834 et 835 :

> LA SAGE
> [...]
> Elle a perdu son sens.
>
> LA BERGERE
> Vous en parlez, et je le sens,
> Mais non pas sy fort que je veulx,
> Car mes desirs sont tousjours neufz
> Et recommancent par leur fin.[1464]

À la raison que la Sage pense qu'elle a perdue, la Bergère oppose son ressenti. Elle s'inscrit dans une poétique du désir et le recommencement infini qu'elle formule vient justifier sa parole faite de reprises et de répétitions. Les cheminements renouvelés de Marie dans les comédies bibliques sont ici intensifiés et tournés exclusivement vers une appréhension érotique du divin. La Bergère ne peut ainsi se définir que par le plaisir et ne peut donner d'autres signes plus révélateurs :

> J'estime que c'est beaulcoup faict
> De juger par l'œil le penser.
> Vous me voiez chanter, dancer :
> Jugez donc que je suis contante.[1465]

L'œil de l'esprit, nécessaire pour la *lectio divina*, est ainsi incompétent : seul l'œil du corps, et du cœur, peut faire pénétrer les trois femmes dans son espace. La double énonciation propre à la parole théâtrale permet de rendre plus accessible au spectateur la joie de la

[1464] *Ibid*., p. 489, v. 834-838.
[1465] *Ibid*., p. 488, v. 803-806.

mystique : c'est aussi à lui qu'elle s'adresse et le spectacle doit se concevoir comme une représentation même du plaisir féminin de l'union divine. Si le vocabulaire amoureux est présent également chez les mystiques masculins – Briçonnet développe ces images d'une union amoureuse dans sa correspondance avec Marguerite de Navarre – l'univers féminin de la pièce, et surtout le parallèle entre la Mondaine et la Bergère[1466], invite à y voir l'expression d'un sujet lyrique féminin et son accomplissement dans la connaissance intuitive et sensuelle de Dieu.

La pièce donne ainsi à voir le parcours de la mystique dans le plaisir de son union en Dieu : la reprise du chant face à l'incompréhension des trois femmes signe la fin de l'effort de communication humaine fait par la Bergère. Elle se retire ainsi dans son espace à soi, dans le plaisir de son chant et ses premières paroles expriment cet unique désir et plaisir de chanter son amour :

> *Dames, qui m'escouttez chanter,*
> *Qui me voiez joieuse et rire,*
> *Je vous veulx mes plaisirs conter* :
> *Contraincte suis de le vous dire.*
> *Ne me doib je pas contanter,*
> *Quand j'ay le bien que je desire ?*[1467]

Le désir de chanter, incompris par les dames, est ainsi rejeté dans l'espace de soi : plaisir à partager, il est cependant un plaisir solitaire, trop intime pour être transmis. Ce retour sur soi à la fin de la pièce souligne la solitude de la Bergère dans sa joie et son chant, laquelle, contrairement au début, ne se soucie plus de créer un effet de dialogue avec les trois femmes, excepté dans les deux dernières répliques qui signifient le malheur dans lequel la Ravie les tient pour rester insensibles et hermétiques à ses propos. Le départ des dames marque la solitude physique de la Ravie sur scène et permet de faire voir ce qui jusque-là demeurait invisible : la grâce divine. Le monologue final, qui n'est pas chanté et que nous avons appelé l'envoi, est ainsi composé d'une prière à l'amant et de la réalisation de cette prière. Les paroles de la mystique se font plus décousues que précédemment ; elle a recours à des formulations gnomiques voire proverbiales ; le discours s'emballe comme le montrent les

[1466] Cf. *supra*, chapitre 4, p. 355 *et sq*.
[1467] *Mont-de-Marsan*, p. 491, v. 883-888.

énumérations, le rythme rapide porté par les monosyllabes, les paronomases qui créent une confusion sonore d'où naît l'harmonie de la béatitude à venir. Le plaisir parfait rejoint ici le plaisir dynamique puisque, contrairement à la structure du chant précédent, fait de reprises et de variations, il est tendu vers une fin, celle de l'extase. La dernière strophe rend compte de cette extase et de la grâce divine accordée à la Bergère : scène de ravissement, il ne s'agit plus seulement de faire entendre le plaisir – le chant, en tant que tel, s'est tu – mais de le représenter, porté par la seule parole de la Ravie. Le Verbe se fait Chair.

c. Voix féminines, voix androgynes dans les *Chansons spirituelles*

Dans *La Grammaire du silence*, Robert D. Cottrell écrit : « La *Ravie* et Marie sont, entre autres choses, des figures allégoriques représentant les *chansons spirituelles*, lesquelles désignent la fin de la chair, ou du discursif, et la permanence de la *caritas*[1468]. » Le lien établi entre les comédies (bibliques et profane) et la poésie spirituelle de Marguerite de Navarre est tout à fait signifiant pour notre propos : les figures, et plus encore les voix féminines, permettent de tisser un fil conducteur entre certaines des œuvres spirituelles de la Reine. Sur la question plus spécifique du plaisir, ce corpus (*La Nativité*, *Le Désert*, la *Comédie de Mont-de-Marsan* et les *Chansons spirituelles*) est particulièrement saisissant puisqu'il concentre les occurrences du plaisir mystique féminin. Toutefois, contrairement à ce que propose Robert D. Cottrell, il est plus difficile d'y déceler une véritable évolution : les *Chansons spirituelles* ne signent pas, en effet, « la fin de la chair ». La métaphore amoureuse, la poétique du désir y ont leur place. Ce qui fait sens cependant, c'est une évolution dans les modalités de l'énonciation : à la parole théâtrale de personnages sur scène fait place une voix plus intime. Dans les comédies bibliques, le plaisir mystique donne naissance, au sens propre dans *La Nativité*, à un Verbe qui se fait chair en la personne du Christ ; dans la *Comédie de Mont-de-Marsan,* c'est un Verbe qui entretient les ambiguïtés entre amour charnel et amour spirituel ; dans les *Chansons spirituelles*, et le titre est en lui-même révélateur de cette intention, le chant insiste sur le cheminement de la mystique vers la joie divine, c'est la naissance non pas d'une mais de plusieurs voix nouvelles. En effet, au *je* des personnages des comédies font place différentes instances qui rendent compte des plaisirs mystiques : un

[1468] *Op. cit.*, p. 134.

je lyrique, dont le genre sexuel n'est pas toujours déterminé, mais également, dans la chanson 38, un elle. Ces variations du sujet lyrique créent ainsi une polyphonie qui fait de la poésie de Marguerite de Navarre une poésie dynamique.

Le sujet féminin du plaisir dans la chanson 34 est désigné par le pronom « elle » et appelé « la malheureuse » dans le premier vers. Le sens négatif de l'adjectif substantivé est cependant appelé à être réinterprété par le motif du renversement qui parcourt l'ensemble de la chanson et inscrit la progression narrative (la marche dans le désert) dans une progression spirituelle qui illustre le nécessaire dépouillement de soi pour parvenir à la joie en Dieu. L'idée d'un dépouillement de soi, du détachement du monde terrestre, est esquissée dans *La Nativité* et dans *Le Désert* par l'espace : l'étable, à l'écart de la ville et des maisons, et le désert, lieu de transition et de vacance, favorisent l'initiation spirituelle de Marie. La Vierge, par son élection divine, et la Ravie, par l'écart qu'elle constitue par rapport au groupe des trois femmes, sont isolées, singularisées dans l'amour divin alors que les ravies des *Chansons* rendent compte du long processus pour y parvenir, ce dont témoigne de façon exemplaire cette chanson 34. Le choix de la narration poétique à la troisième personne contribue ainsi, dans un corpus de textes où le plaisir mystique n'est dit que par le biais d'un « je » lyrique, à forger une figure de mystique facilement identifiable, quasiment allégorique. Le motif du désert est ainsi repris, mais le chant de la « malheureuse » souligne la tension entre le monde terrestre et le monde céleste. Le désert y est un espace de latence qui mène à Dieu et insiste sur le nécessaire dépouillement. Le paysage désolé, défini par le manque pour mieux en souligner l'aridité, et le contraste entre monde terrestre et monde céleste, entre ce que perd la mystique (tout ce qui est agréable et réjouit) et ce qu'elle gagne (douleur, pleurs) accentuent le caractère transitionnel et initiatique du désert. La souffrance est cependant source de joie : le dépouillement violent permet d'accéder à la transcendance et sublime la douleur en plaisir. On retrouve ainsi, dans l'usage de la paradiastole, l'opposition topique entre plaisirs mondains et plaisirs divins : ce qui est souffrance pour les hommes attachés au monde est plaisir pour la mystique détachée du monde et appartenant au Ciel.

> Et à son pleur melencolique
> Prent plus de plaisir qu'en son ris.[1469]

[1469] Chanson 34, *Chansons spirituelles*, p. 149, v. 23-24.

Car ne trouvant çà bas pasture,
En voyant que tout luy default,
Joieusement elle l'endure,
Esperant la manne du hault.[1470]

Et pour ce qu'elle ne void goutte
S'esjouit là où pleurer deust.[1471]

Sa pensée seulle demeure
Avec elle en tout labeur,
Souvent en l'entreprenant pleure,
Et puis rid, aymant sa douleur.[1472]

Plaisante luy est la souffrance[1473]

Dieu est présenté comme l'ami de la mystique et pourvoit à tout ce qui lui fait défaut. Une fois faite la mention de la « promesse » divine, la chanson renverse l'évocation précédente du désert désolé et vient justifier la paradiastole. Dieu est seul source de plaisir : « En luy sa joye est accomplye / Là elle se veut arrester ». Le plaisir ne tient pas de l'émotion éphémère, mais est, au contraire, constitutif de la mystique : il s'agit d'un plaisir inertiel, qui s'ancre dans l'éternité, contrairement aux plaisirs mondains. La fusion du Rien (la mystique) dans le Tout (Dieu) est soulignée par l'anaphore des syntagmes prépositionnels désignant Dieu, introduits par la préposition « en » : « En luy » (119, 125), « En son amy » (135). De façon réciproque, Dieu est également en elle : « Car de son amy est si pleine / Qu'elle ne peut sentir son mal. » (147-148). Cette union parfaite et réciproque permet la joie inertielle du repos et de la résurrection :

Par quoy moins en soy elle est vive
Plus vive s'en retourne en luy.

Or, puis doncques qu'il vit en elle,

[1470] *Ibid*., v. 41-44.
[1471] *Ibid*., p. 151, v. 83-84.
[1472] *Ibid*., v. 89-92.
[1473] *Ibid*., p. 152, v. 105.

Elle ne peult craindre la mort,
Mais en luy la trouve si belle
Qu'elle l'atend comme ung seul port.

Or est la malheureuse heureuse,
Et son malheur faict très heureux,
Puisqu'elle [est] parfaicte amoureuse
De son trespas faict amoureulx.[1474]

Les répétitions, polyptotes et paronomases, les parallélismes insistent sur l'union mystique qui change la souffrance terrestre en joie céleste[1475]. Le dernier quatrain est sur ce point exemplaire : autour des polyptotes sur *amoureux* / *heureux* / *faire*, qui d'un point de vue sémantique rendent compte du changement opéré par la grâce divine, la chanson construit des variations que vient soutenir la métrique. Les termes sont ainsi placés en position forte dans le vers, à la césure ou à la rime, ce qui accentue les échos sonores et la parole mystique se fait chant pur en trouvant son unité dans l'harmonie divine. Le dernier quatrain fait ainsi écho au premier : à la question de savoir où se trouve la malheureuse, la clausule de la chanson répond qu'elle est en Dieu ; à l'adjectif substantivé « la malheureuse » fait écho l'oxymore mis en évidence par le rejet de l'attribut après le substantif « malheureuse heureuse ». Le verbe *faire* souligne la transformation opérée dans la mystique : celle qui était qualifiée de « malheureuse » par méconnaissance de l'expérience spirituelle est perçue comme l'amante heureuse.

Cette chanson 34 peut être rapprochée de la chanson 38 qui dessine également un portrait de mystique. L'énonciation est cependant différente, puisque c'est un « je » féminin qui rend compte directement de l'expérience spirituelle, et celle-ci est avant tout donnée non comme une expérience ambivalente, tendue entre douleur et plaisir, mais comme une relation amoureuse. Comme dans les mots de la Ravie, c'est *Eros* qui est le médiateur privilégié pour exprimer la joie mystique :

L'amye qui est navrée

[1474] *Ibid*., p. 154, v. 155-164.

[1475] Ulrich Langer a souligné l'usage du polyptote chez les poètes pétrarquistes comme signe du plaisir de la perte de soi. Cf. *Penser les formes du plaisir littéraire à la Renaissance*, éd. cit., p. 222-239. C'est un usage similaire que l'on trouve chez Marguerite de Navarre, mais également chez Pernette du Guillet, cf. *infra*, chapitre 6, p. 579, 585, 593, 596, 615, 625, 643.

De son très plaisant regard
D'autre amour est delivrée,
Ne prenant plus d'autre esgard
Que à l'œil qui d'aymer la tente
Et peult son mal appaiser ;
Mais elle est bien plus contente
Quant sa bouche peult baiser.
Seigneur...

Car le baiser de sa bouche
Et le regard de son œil
Jusques au fond du cueur touche,
Dont il chasse ennuy et dueil.
En joye et plaisir excedde
Le plaisir de ceste là
Qui le bon et beau possedde :
Nul ne le scet qui ne l'a.
Seigneur...[1476]

À partir de la syllepse sur *amour*, qui renvoie à l'amour mondain comme à l'amour divin, Marguerite joue de cette opposition pour rendre compte de la singularité du plaisir mystique, tout en conservant un vocabulaire profane. La réversibilité du langage fait partie de l'herméneutique de la parole mystique : tout comme l'identité de l'ami ne peut être révélée, le plaisir que la mignonne prend à son amour ne peut être que voilé. La force du chant est d'entretenir le secret puisque seul un cheminement individuel et une exploration de sa propre intériorité permettent l'accès à la béatitude. Seul celui qui est touché par la grâce peut comprendre la puissance de la joie de la mystique. Cette chanson rend ainsi compte de la difficulté pour la mystique à témoigner de sa joie en Dieu, en même temps que le langage du désir permet d'établir une correspondance entre amour profane et amour sacré, qui, si elle entretient la dimension herméneutique de la parole, sert aussi à se rendre plus accessible pour ceux qui ne sont pas encore touchés par la grâce. Le langage amoureux est ambigu puisqu'il sert et dessert à la fois son objet, comme c'est le cas dans *La Comédie de Mont-de-Marsan*.

[1476] Chanson 38, *Chansons spirituelles*, p. 162-163, v. 77-92.

La pratique du *contrafactum* est ainsi relayée par le lexique et permet de rendre la méditation spirituelle plus accessible et de constituer une première étape vers la joie inertielle mystique à partir du plaisir dynamique de la chanson populaire.

La voix féminine qui se définit comme l'amie et l'énonciation révèlent un infléchissement de l'union mystique dans le portrait qui est donné de l'ami : il ne s'agit pas de Dieu, mais du Christ, dont la joie et le chant, présents chez Marguerite de Navarre, sont absents des Évangiles comme l'a remarqué Michèle Clément[1477] :

> Il est joieux à toute heure
> Et ne veult nul ennuyer ;
> Mais s'il void que quelqu'un pleure,
> Ses larmes vient essuyer,
> Puis de sa voix reconforte
> Par ung chant de tel accord,
> Qu'il faict la personne morte
> Saillir des mains de la mort.[1478]

La réciprocité de l'union mystique, présente dans la chanson 34, trouve ici une nouvelle forme, puisque l'ami comme l'amie prennent plaisir au chant. Alors que le chant de la mystique est un langage qui permet la communication avec Dieu, en même temps que la seule expression possible de la joie de l'union mystique, le chant du Christ est un moyen de secourir les hommes. En ce sens, ce chant est assimilable « aux saints propos » qu'écoute la mystique dans la chanson 17 et qui lui permettent de trouver plaisir et repos. Le chant qui ressuscite est une berceuse, qui fait passer de la mort humaine à la vie céleste, véritable repos éternel et source infinie de joie pour le chrétien.

À ces voix de ravies, s'ajoute la voix d'un *je* androgyne au sens de « l'androgyne mystique » élaboré par Christine Martineau-Génieys[1479]. Cette androgynie du *je* lyrique participe du dépouillement nécessaire à la mystique pour parvenir à l'union parfaite en Dieu, mais ne signifie pas l'abandon du langage amoureux comme en témoigne la chanson 17. Comme dans *La Nativité*, Dieu est humanisé par l'évocation de son corps (bouche, bras). Ce

[1477] Michèle Clément, « Notes sur *La Complainte* et les *Chansons spirituelles* », *Œuvres complètes IX*, éd. cit., p. 233, note 14.
[1478] Chanson 38, *Chansons spirituelles*, p. 162, v. 69-76.
[1479] Christine Martineau-Genieys, « Masculin / Féminin dans les œuvres mystiques de Marguerite de Navarre », *Conteurs et romanciers de la Renaissance : mélanges offerts à Gabriel-André Pérouse*, éd. cit., p. 359.

n'est plus lui, cependant, qui contemple la mystique et utilise le langage amoureux érotique, c'est la mystique elle-même, exprimant son désir par l'usage de l'impératif :

> Si de vostre bouche puys
> Estre baisé,
> Je seray de tous ennuys
> Bien appaisé :
> Baisez moy, acolez moy
> Mon Tout en tous,
> Unissez moy par la Foy
> Du tout à vous.
> Penser, etc.
>
> Essuyez des tristes yeux
> Le long gemir,
> Et me donnez pour le mieux
> Un doux dormir.
> Car d'ouyr incessamment
> Voz saints propos,
> C'est parfait contentement,
> Et seur repos.
> Penser, etc.[1480]

Alors que dans *La Nativité* Marie avait déjà accédé à la quiétude, la mystique aspire à ce plaisir futur comme à un contentement. La paronomase des vers 23 à 27 et le polyptote des vers 28-30 mettent en relief le désir de l'union mystique : confondant le signifié au profit du signifiant, la parole mystique se fait chant pur, « parfait contentement » d'une voix qui trouve son unité en Dieu et dans l'harmonie divine.

L'androgynie mystique de la plupart des chansons évoquant la joie spirituelle participe de ce nécessaire dépouillement. Le plaisir mystique abolit la distinction des sexes : en se fondant en Dieu, le mystique n'est plus ni homme ni femme, il n'est plus qu'âme. L'image toutefois de l'union quiétiste reprend l'image de l'union amoureuse et redonne un caractère sexué à la relation puisque l'âme est identifiée à l'amie. Le sujet est dédoublé en un

[1480] Chanson 17, *Chansons spirituelles*, p. 121-122, v. 23-40.

« je » de l'énonciation qui chante et qui voit, et en un « elle » de l'âme en Dieu[1481]. La voix humaine chante la grâce de l'âme en Dieu, mais par son absence d'identité sexuée et par le chant lui-même, cette voix appartient déjà au divin :

> Puis que Dieu par pure grace
> M'a tiré à soy,
> Et qu'en tous en toute place
> Luy tout seul je voy,
> Je suis remply de plaisir,
> Veu que mon ame est s'amye,
> Qu'il a d'Amour endormie ;
> Hé, laissez la dormir : Hé, laissez la dormir.[1482]

Le pronom de première personne ouvre la proposition principale et le cœur de la strophe. *Je*, en tête de vers, est mis en regard avec *plaisir* qui, en fin de vers, rime avec *dormir*. Le plaisir se trouve ainsi à la jonction entre le *je* et le *elle*, le chant et le sommeil, l'humain et le divin. Dans la chanson 13, le discours androgyne se double d'une perte totale d'identité sociale. L'union avec Dieu défait le mystique de toute relation familiale traditionnelle[1483] : il peut ainsi goûter au plaisir d'une liberté qui s'exprime par l'insouciance :

> Je parle, je ris, et je chante
> Sans avoir soucy ny tourment,
> Amys et ennemis je hante,
> Trouvant partout contentement :
> […].[1484]

La joie mystique suppose un accomplissement qui passe nécessairement par un détachement de soi et des autres afin de former un Tout avec Dieu :

> Amys contemplez quelle joye
> J'ay estant delivre de moy,
> Et remis en la seure voye,

[1481] Colette H. Winn, à la suite de Marie-Madeleine Fragonard, a mis en évidence un dédoublement semblable chez Gabrielle de Coignard, mais en identifiant deux « je » différents. Cf. Colette H. Winn, « Introduction », dans *Œuvres chrétiennes*, éd. Colette H. Winn, Genève, Droz, 1995, p. 48. Nous simplifions désormais les renvois à cette édition sous la forme *Œuvres chrétiennes*.

[1482] Chanson 12*, Chansons spirituelles*, p. 110, v. 1-8.

[1483] Cf. Matthieu 10, 37 : « Qui aime son père ou sa mère plus que moi n'est pas digne de moi. Qui aime son fils ou sa fille plus que moi n'est pas digne de moi. »

[1484] Chanson 13, *Chansons spirituelles*, p. 113, v. 27-30.

Hors des tenebres de la Loy.
Ce reconfort
Est sy tresfort,
Que rien plus ne desire, au fort
Qu'estre uny à luy par ma Mort.[1485]

Le plaisir de l'âme et la voix énonciative ne font qu'un dans cette chanson : contrairement à la chanson 12, le *je* ne contemple pas l'âme endormie, mais invite ses amis à contempler sa propre béatitude.

La coexistence de ces deux types de voix, féminines et androgynes, ne révèle pas tant une évolution dans la joie parfaite (le plaisir des voix féminines n'est pas plus charnel que celui des voix androgynes) qu'une polyphonie servant à rendre compte de l'expérience mystique. À la fois expérience ontologique, pour laquelle les métaphores amoureuses permettent d'ancrer la joie dans un espace commun de références, et expérience spirituelle de la perte de soi dans l'union divine, la joie mystique ne peut être rendue que par ces variations du sujet lyrique. Celui-ci est en effet transformé, transfiguré par l'expérience divine et le plaisir qu'il ressent ; il ne peut se dire que sur le mode de la pluralité puisque ce plaisir est lui-même pluriel. À l'image de la marche de la mystique vers Dieu, le chant de Marguerite de Navarre est marqué par le mouvement : en dépit des intonations quiétistes, son langage ne dit pas tant le repos que le trouble positif – car il est désir et non angoisse – qui meut la mystique. La lecture chez Marie, le chant chez la Ravie, les différentes modalités du « je » dans les *Chansons* rendent compte d'un plaisir dynamique y compris dans l'union divine.

Si la joie spirituelle est attendue dans des textes dont le propos s'inscrit de façon explicite dans une dimension spirituelle et religieuse – y compris pour la comédie profane dans la mesure où elle fait de la foi son sujet principal –, quelle place donner à l'expression de ces mêmes plaisirs dans *L'Heptaméron*, dont la vocation est plus mondaine ? Philippe de Lajarte s'est interrogé sur un paradoxe du Prologue qui rejoint cette interrogation. Alors que le Prologue est « chargé de mettre en place les bases d'une œuvre mondaine », il invite les devisants, par la voix d'Oisille, « à se soustraire temporairement au " monde[1486] " ». C'est en étudiant l'intertextualité du Prologue avec l'œuvre spirituelle de Marguerite de Navarre ainsi

[1485] *Ibid*., p. 114, v. 54-61.
[1486] « Autour d'un paradoxe : les nouvelles de Marguerite de Navarre et sa correspondance avec Briçonnet », dans *Marguerite de Navarre : 1492-1992*, éd. cit., p. 596.

qu'avec sa correspondance avec Briçonnet que Philippe de Lajarte parvient à proposer une résolution de ce paradoxe en envisageant le discours d'Oisille comme « un discours qui apparaît comme le fragment rapporté d'un discours étranger à celui de *L'Heptaméron*, mais que Marguerite a pris soin d'articuler à ce dernier afin que celui-ci soit lu dans la perspective d'un discours autre et que son sens sinon s'éclaire, du moins s'enrichisse de cette relation même à l'altérité[1487]. » Dans le cadre du discours d'Oisille dans le Prologue – et plus largement de son personnage –, mais également de la nouvelle 58 qui met en scène une femme amoureuse d'un prêtre et dont la passion se confond avec l'extase mystique, cette dynamique intertextuelle rejoint la dynamique discursive de la polyphonie, qui vient enrichir la variété des voix et des postures mystiques déjà mises en évidence dans l'œuvre spirituelle de Marguerite de Navarre.

B. Gabrielle de Coignard : les angoisses qui procèdent de la joie divine

Autre voix féminine à faire entendre la joie mystique, celle de Gabrielle de Coignard forme un contraste saisissant avec celles de Marguerite de Navarre : non que les motifs soient différents – ils sont au contraire similaires et tissent une continuité entre l'essor de la Réforme dans les années 1540 et son affirmation comme sa contestation dans les années 1570 – mais la forme employée pour en rendre compte s'écarte de la multiplicité discursive et textuelle de Marguerite. En effet, dans l'ensemble des *Œuvres chrétiennes*, seuls les sonnets offrent une place intéressante à la joie de l'union mystique et cette joie ne se fait entendre que par le biais d'une seule voix, celle de Gabrielle de Coignard[1488]. Évelyne Berriot-Salvadore note ainsi que son œuvre est une « expression intimiste de la poésie religieuse féminine, dans un milieu social et familial ordinaire[1489]. » En ce sens, si Gabrielle de Coignard appartient à la génération de Catherine des Roches, elle entretient plutôt des liens étroits avec la poésie de Madeleine des Roches dont elle partage des similarités biographiques : veuves toutes les deux, mères de filles, l'écriture poétique apparaît comme

[1487] *Ibid*., p. 630.

[1488] Audrey Duru a analysé l'œuvre de Gabrielle de Coignard comme relevant d'une poésie personnelle, c'est-à-dire dans laquelle le *je* renvoie à la fois à l'énonciateur et au locuteur. L'univocité de la voix de Coignard procède ainsi de cette assimilation. Cf. Audrey Duru, *Essais de soi : poésie spirituelle et rapport à soi, entre Montaigne et Descartes*, Genève, Droz, 2012, p. 158-163.

[1489] *Les Femmes*..., éd. cit., p. 443.

une consolation et témoigne d'une tension constante entre douleur et plaisir. Ces contradictions, propres aux *Sonnets spirituels*, ont été mises en évidence par Colette H. Winn : « La première partie du recueil évoque les états de l'âme ballottée entre des émotions contraires, les certitudes et les désespoirs, les élans spirituels suivis de retombées funèbres, les progrès et les échecs[1490]. » Premier moment d'une « confession intime où il est aisé de reconnaître les étapes successives d'une évolution spirituelle », les *Sonnets* soulignent les difficultés de Coignard sur le chemin vers Dieu. Le plaisir mystique, dans les trois configurations que nous avons mises en évidence, est avant tout quête du repos de l'âme, en ce qu'il est à la fois apaisement de ses souffrances pendant le chemin spirituel et union parfaite en Dieu une fois l'initiation achevée. Ce plaisir inertiel n'est cependant qu'entrevu, espéré dans les *Sonnets*. Si les discours mystiques de Marguerite de Navarre et de Gabrielle de Coignard sont guidés par l'idée d'une quête, la poésie de Coignard est plus hantée par le désir du repos. Présent chez Marguerite comme ce à quoi la mystique a réussi à parvenir, il est chez Coignard un idéal difficile à atteindre. Paradoxalement, si l'une rend compte d'une dynamique du plaisir mystique, qui, par le désir, le savoir, le chant rend compte, y compris dans la quiétude, d'une mystique en mouvement, l'autre, qui n'a pourtant pas atteint la même joie que les ravies de Marguerite, multiplie les images statiques, notamment les contemplations au pied de la Croix.

Imprégnée de l'expérience intime de l'auteur, alors que Marguerite de Navarre tendait à démultiplier les voix pour proposer une universalité du plaisir mystique, Gabrielle de Coignard témoigne d'une double influence, celle de la poésie pétrarquiste, dont elle reprend la forme privilégiée, et celle d'une production poétique féminine qui s'inscrit dans le quotidien, à la manière des dames des Roches.

a. « Pour jouyr du repos de la contemplative » : l'idéal du plaisir inertiel

À l'esthétique du mouvement présent chez Marguerite de Navarre, Gabrielle de Coignard préfère celle de l'immobilité ; au cheminement spirituel en marche fait place un cheminement spirituel de la contemplation, qui laisse une large part aux images de stations,

[1490] « Introduction », dans *Œuvres chrétiennes*, p. 27-28.

privilégiant en particulier celle du recueillement auprès de la croix, comme dans le sonnet XXI, « Pour le jour de l'invention de la Croix » :

> J'ay le cœur tout esmeu et l'ame travaillée,
> Quel ombrage plaisant me pourra resjouyr ?
> Car je ne cerche pas le gracieux plaisir
> D'une verte forest ou riante valée.
>
> Ce n'est point le repos de ma longue journée,
> J'ay bien plus hautement appuyé mon desir,
> A l'ombre de la croix je me veux r'afraichir,
> Et gouster la douceur qu'elle nous a donnée.
>
> Soubs cest arbre sacré je feray ma demeure,
> Y mettant mon espoir, soit que je vive ou meure,
> Car il est arrosé de la saincte liqueur.
>
> Dessus ce grand autel nostre Seigneur et maistre
> A respandu son sang pour nous faire renaistre,
> Comme estant de la mort heureusement vainqueur.[1491]

Le plaisir évoqué est de l'ordre du désir et de l'idéal à atteindre, ce qu'indiquent le rejet des plaisirs terrestres qui pourraient satisfaire la mystique (fraîcheur de la Nature) et l'aspiration au plaisir céleste symbolisé par le repos auprès de la Croix. L'emploi du futur et du verbe *vouloir* souligne la forte volonté de la mystique. Si celle-ci se représente dans une quête spirituelle (*cercher*), elle ne s'arrête pas ici sur le plaisir dynamique à l'œuvre dans ce cheminement mais se projette dans la joie finale et inertielle du repos, ce que viennent développer les images statiques : l'ombre de la Croix, l'arbre, la demeure. Les quatrains développent l'image des sens pour évoquer le plaisir de l'union divine : assimilant la douleur morale à une souffrance physique, Gabrielle de Coignard choisit d'ancrer sa pensée dans le monde terrestre tout en le mettant immédiatement à distance en rejetant les plaisirs terrestres. L'image des sens n'est qu'un point de départ permettant de mesurer et d'exprimer en termes

[1491] *Sonnets spirituels* dans *Œuvres chrétiennes*, p. 167-168. Nous simplifions désormais les renvois à ce recueil sous la forme *Sonnets spirituels*.

simples l'objet de sa quête, en même temps qu'un moyen de rendre compte de la force de cette aspiration spirituelle qui est vécue physiquement par la mystique. La joie de l'union divine ne poursuit cependant pas ce caractère charnel et ce n'est pas la métaphore amoureuse érotique qui est développée dans les tercets, mais des métaphores spatiales et architecturales : la Croix, l'arbre, la demeure, l'autel arrêtent l'élan premier du plaisir mystique sensuel qui induisait un mouvement, une dynamique, pour en faire un plaisir inertiel.

À partir de la même image de la Croix comme image de l'union divine, on trouve, dans le sonnet XXVII, le mouvement inverse du sonnet XXII :

> Je n'attens des mortels ceste paix desirée,
> Car si le Tout Puissant n'y met sa saincte main,
> Elle se changera du jour au lendemain,
> Et son plaisir sera de bien courte durée.
>
> Mais si long travail de la guerre endurée,
> Nous est ores changé en un repos certain,
> Sans qu'on offence en rien l'honneur du Souverain,
> Ceste divine paix sera toute asseurée.
>
> Mais pour gouster le fruict de la tranquilité,
> Je voudrois que mon cœur ne fut point agité,
> Reposant ses desirs sous la haute puissance.
>
> Je voudrois que mon corps fut subject à l'esprit,
> Embrassant ardemment la Croix de Jesus Christ,
> Pour enfermer la paix dedans ma conscience.[1492]

Les quatrains sont ici consacrés aux images statiques du repos, accentué par la répétition du mot *paix*, et les tercets, par la conjonction adversative *mais* placée à la *volta*, opèrent un retour sur l'instabilité des affects, sur le corps et le caractère charnel de la mystique. La paix, dans les quatrains, est désirée comme joie suprême ; les tercets, par l'anaphore de « je voudrois », soulignent la difficulté dans laquelle la mystique se trouve pour y parvenir. Le vocabulaire des sens et du corps, l'emploi du conditionnel, la tension entre le trouble et

[1492] *Ibid*., p. 172-173.

l'apaisement font de la joie inertielle un idéal à atteindre, mais entravé par un « je » qui ne parvient à se libérer.

Si le plaisir inertiel est prépondérant dans l'expérience mystique de Gabrielle de Coignard, la forte angoisse à laquelle la poétrice est confrontée trouve un apaisement temporaire dans le plaisir dynamique du désir de Dieu. Ce désir n'est pas systématiquement associé au plaisir, comme nous l'avons vu dans le sonnet XXVII : comme l'ensemble de la lyrique spirituelle de Coignard, il est soumis à la tension entre plaisir et douleur et oscille entre les deux. Le sonnet XLIV témoigne des bouleversements intenses que l'initiation spirituelle fait vivre à la mystique. Face à ces troubles, le désir de Dieu apparaît comme une source de joie dans la mesure où il permet à Coignard de mesurer sa volonté et de prendre conscience de ses propres force morales :

> A chaque mot, que mon ame attentive
> Va recueillant des predications,
> Je sens en moy mille mutations,
> Las ! qui me font triste, morne et pensive.
>
> Ores j'espere, ores je suis craintive,
> Quand je ne puis vaincre mes passions :
> Car les liens de mes affections
> Serrent mon cœur et me tiennent captive.
>
> Mon Dieu ! que j'ay de liesse et plaisir,
> Lors que je suis pleine d'un bon desir,
> D'aller au ciel et mespriser la terre,
>
> Mais ce dessein ne dure pas tousjours,
> Vien donc, mon Dieu, j'implore ton secours,
> Estant sans toy plus fragile qu'un verre.[1493]

Alors qu'on avait chez Marguerite de Navarre l'image de ravies qui parvenaient à se libérer de leurs attaches terrestres et à accéder à une connaissance de soi par la connaissance de Dieu grâce à ce dépouillement, Gabrielle de Coignard interroge la complexité d'un tel

[1493] *Ibid*., p. 190-191.

cheminement. L'adversité dans les *Chansons spirituelles* était changée en plaisir, l'image du désert symbolisant le processus de sublimation de la souffrance en plaisir dynamique. L'idée d'un changement est toujours bien présent chez Coignard, mais il est la source même de l'incapacité à dépasser la condition de créature : le plaisir qui peut être ressenti est d'autant plus fort qu'il est éphémère et s'accompagne là encore, comme pour le plaisir inertiel, du souhait de pouvoir le ressentir de nouveau. Ces variations dans l'âme de la mystique montrent que le recueil des *Sonnets spirituels* n'est pas construit sur une progression dans l'initiation puisque Gabrielle de Coignard ne parvient pas à se maintenir aux différents degrés franchis. Les exclamatives, les répétitions ne soulignent pas, comme chez Marguerite de Navarre, l'harmonie d'un chant qui fait entendre la joie de l'union parfaite en Dieu, mais témoignent, au contraire, des efforts dans la persévérance comme du découragement. L'appel adressé à Dieu revêt un autre sens que dans les sonnets consacrés au plaisir inertiel : la présence de Dieu doit ici aider la mystique dans la première étape avant qu'elle puisse envisager toute union avec Lui. La structure du sonnet, comme dans les sonnets précédents, favorise la mise en évidence des tensions qui agitent la mystique : les quatrains sont consacrés à ces inquiétudes, les tercets au plaisir et au désir d'apaisement, la *volta* venant marquer une rupture dans l'énonciation en faisant de Dieu le destinataire du sonnet. Il ne s'agit pas, comme pour les ravies de Marguerite de Navarre, de chanter l'union parfaite puisqu'elle n'est pas encore réalisée ici, mais, grâce à l'écriture poétique, d'ouvrir à Dieu son cœur et son âme. En ce sens, la connaissance de soi à laquelle accède Gabrielle de Coignard passe par d'autres moyens que chez Marguerite de Navarre, par un plaisir qui n'est pas vécu mais projeté et dont la réalisation sans cesse différée, retardée par les angoisses de la poétrice, lui permet toutefois d'apprendre à se connaître elle-même dans l'adversité. L'importance de l'image de la Croix révèle ainsi le sens que Gabrielle de Coignard donne à son expérience mystique, véritable chemin de croix, fait d'entraves et de trébuchements. Seuls le plaisir de retrouver le courage nécessaire pour poursuivre, perçu comme signe de la présence divine, et le plaisir final du repos apparaissent comme une consolation.

Comme Marguerite de Navarre, Gabrielle appuie son écriture sur des figures féminines de mystiques qui, dans l'agencement du recueil, sont évoquées dans un petit groupement de sonnets : les sonnets XLVII à XLIX qui évoquent respectivement Marthe et

Marie de Béthanie, les sœurs de Lazare dans les deux premiers et Marie de Magdala dans le troisième :

XLVII
Qui eust bien contemplé la Marthe soucieuse
A servir Jesus Christ logé dans sa maison,
Eust dit qu'elle faisoit mieux sans comparaison
Que Marie, sa sœur, demeurant otieuse.

Mais celuy qui cognoist la vie plus heureuse,
Jugea bien autrement avec bonne raison,
Car Marie à ses pieds escoutoit sa leçon,
Sans distraire son cœur à chose curieuse.

Aussi la deffend il contre Marthe sa sœur,
Disant qu'elle a choisi le party le plus seur,
Laissant tous les soucis de ceste vie active.

Bien-heureux donc celuy qui du monde bien loin,
A servir son Seigneur met son unique soing,
Pour jouyr du repos de la contemplative.

XLVIII
Mon cœur plain de soucis cerche quelque retraite,
Prens pour t'y façonner ce miroir reluisant
De Marthe qui poursuit son travail diligent,
Et Marie, sa sœur, qui n'est en rien distraite.

Elle a l'esprit ravy d'une grace secrette,
Oyant le sainct parler du Sauveur tout puissant,
Son cœur est abaissé, contrit et penitent,
Suivant le doux repos de la vie parfaicte.

Je voudrois que mon corps fut au chemin actif,
Et mon ame eslevée au bien contemplatif,

Mais hélas ! de tous deux je suis fort esloignée :

Car Marie et sa sœur ne logeant point chez moy,
Je ne les cerche pas tout ainsi que je doy :
Voila pourquoy je suis tres-mal accompagnée.

Pour le jour de la Magdeleine
XLIX
Saincte amye de Dieu, heureuse Magdaleine,
Qui as si bien servi ton doux maistre et Seigneur,
Et tousjours assisté à l'amere douleur,
Qu'il souffrit à la Croix pour nous oster de peine.

Tu as faict de tes pleurs une large fontaine,
Arrosant les saincts piedz de nostre Redempteur,
Sur luy as espandu la tresriche liqueur,
Que l'avaritieux estimoit chose vaine.

Tu as vescu trente ans parmy les Roches hautes,
Nourrie du Seigneur qui pardonna tes fautes,
Parce que tu l'aymois de parfaicte amitié :

Tu montres le chemin de vraie pénitence,
Prie le, s'il te plaist, qu'il nous doint repentence,
Et que de nos pechez il veuille avoir pitié.[1494]

Le plaisir mystique commun à ces trois sonnets est le plaisir inertiel, à la fois repos et contemplation. Cet état de béatitude justifie l'emploi du qualificatif *heureux* dans le premier sonnet. *Heureuse*, *bien-heureux*, *jouyr* mais également *ravy*, *doux*, *parfaict/e* rendent compte de la contemplation mystique, du *gaudium* auquel aspire Gabrielle de Coignard. Cet idéal est représenté par Marie de Béthanie et par la Magdelaine qui se définissent par l'extase et le recueillement auprès du Christ : la posture statique des deux saintes vient ainsi faire écho à la posture idéale de Coignard au pied de la Croix. Cette immobilité contemplative est

[1494] *Ibid.*, p. 194-198.

cependant sous-tendue par un mouvement qui, lui, est, en apparence, antagoniste, celui de l'activité de Marthe. L'opposition est présente dans l'épisode biblique qui met en scène Marthe et Marie recevant le Christ dans l'évangile de Luc, aux versets 38-42 du chapitre 10. À l'empressement de Marthe, Jésus tend à favoriser la foi tranquille de Marie. En ce sens, le premier des trois sonnets est une évocation directe de cet épisode. Cependant, comme le note Colette H. Winn, les « commentateurs patristiques et Calvin » ont mis « la piété des deux sœurs sur un pied d'égalité[1495] ». Si la contemplation est privilégiée par Gabrielle de Coignard, de la même façon que le plaisir inertiel, l'activité de Marthe n'est cependant pas sous-estimée puisqu'elle est justement, en tant que plaisir dynamique, ce qui permet d'accéder à la contemplation, ce que vient souligner, dans le deuxième sonnet, le verbe *chercher* et, dans le troisième, l'image du chemin. Ces termes sont employés pour évoquer la poétrice : sa quête doit passer, nécessairement, par le mouvement, mais le deuxième sonnet souligne son incapacité à se mettre en route. Le verbe *chercher* témoigne d'un élan qui ne parvient pas à se poursuivre, d'un désir instable comme c'était le cas dans le sonnet XLIV. Dans le troisième sonnet, ce n'est pas Dieu qui doit animer l'ardeur et la foi de la mystique, mais la Magdelaine : Coignard s'adresse directement à elle et utilise, pour faire son portrait, une image qu'elle utilise peu pour elle-même, celle de l'amante. Contrairement à Marguerite de Navarre, Gabrielle de Coignard ne fait pas entendre la voix de ces mystiques : elles sont les modèles cités par le « je » mystique mais n'entravent pas son énonciation qui reste centrée sur son expérience personnelle propre.

b. Une poétique de l'entre-deux plaisirs : du *locus amoenus* à la forme des « Amours »

Quelques sonnets toutefois donnent à entendre une voix qui serait plus apaisée et qui chanterait un plaisir sans l'opposer systématiquement à la difficulté du parcours spirituel. Les plaisirs de ces poèmes sont de deux sortes : il s'agit du plaisir de la contemplation de la Nature comme œuvre divine et de l'expression de la joie divine comme union amoureuse. Cet élan vers le *gaudium* contraste avec les poèmes précédents et leur place dans le recueil esquisse un agencement qui met en évidence une inflexion dans l'expression du plaisir mystique : à l'inquiétude de la chrétienne en proie aux passions humaines succède la

[1495] *Œuvres chrétiennes*, éd. cit., p. 194, note 1.

possibilité d'un chant entièrement tourné vers l'union divine d'une âme détachée du monde terrestre. Il ne faut cependant pas se laisser tromper par la tonalité lyrique, amoureuse et contemplative de ce « je » qui semble enfin réconcilié avec le plaisir spirituel. Les sonnets consacrés aux plaisirs rustiques forment en effet un paradoxe avec la volonté de se détacher du monde terrestre : alors que dans le sonnet XXII, Gabrielle de Coignard rejetait les plaisirs que pourrait lui apporter la Nature, ce sont ces mêmes plaisirs qui sont vantés dans les sonnets XCVI et CXXVI :

XCVI
Lors que je suis aux champs loing des tourbes mondaines,
Quand le fleury printemps deploie ses thresors,
Estant le chaut passé, de ma maison je sors,
M'en allant promener sur les moittes arenes.

J'escoute le doux bruit des coulantes fontaines,
Et des doux oyseletz les differents accords,
Voyant tant de beautez je considere lors
De ce Dieu eternel les graces souveraines.

O espritz engourdis qui vous assoupissez
A l'esbat paresseux des logis tapissez,
Ayant de molz plaisirs l'ame toute enyvrée,

Laissez tout vostre orgueil, il n'est rien si plaisant
Que mener en repos la vie d'un paysant,
Ayant l'affection du monde delivrée.[1496]

CXXVI
Les jours me sont si doux en ce beau lieu champestre,
Voyant d'un fer tranchant fendre le long gueret,
Et enterrer le bled jaunissant pur et net,
Puis le veoir tost apres tout verdoyant renaistre.

[1496] *Ibid*., p. 254-255.

Mon Dieu, le grand plaisir de veoir sur l'herbe paistre
La frisée brebis portant son aignelet,
Et le cornu belier qui marche tout seulet
Au devant du troupeau comme patron et maistre.

L'air est delicieux, sans pluyes ne chaleurs,
Un petit vent mollet faict ondoyer les fleurs,
Les bois portent encor leur superbe coronne.

L'on n'oyt point la rumeur d'un vulgaire babil,
Sinon des oyselets le ramage gentil,
Loué soit l'Eternel qui tous ces biens nous donne.[1497]

La contemplation de la nature et le repos que Gabrielle de Coignard y trouve sont des reflets du plaisir inertiel de la joie divine à venir. Ces deux poèmes constituent ainsi une étape signifiante dans l'initiation spirituelle de Coignard et dans son cheminement mystique : en acceptant les beautés du monde terrestre, en acceptant de ne pas immédiatement accéder au plaisir inertiel, elle éprouve le repos tant désiré, tout en se rapprochant de Dieu. En ne refusant plus « le gracieux plaisir » qu'elle méprisait dans le sonnet XXII, elle établit, au cœur du monde terrestre, un *locus amoenus* « qui favorise la communication avec l'Eternel[1498] ». Ces plaisirs sont cependant bien des plaisirs terrestres, comme vient le souligner le lexique des sens. La reverdie développée dans les deux sonnets favorise l'éveil d'une contemplation ancrée dans la sensualité en même temps qu'elle signifie l'éveil de la mystique à une autre forme de connaissance du monde. L'image de l'agneau figure la naissance ou plutôt la renaissance spirituelle de la chrétienne, en même temps qu'elle est le signe de la connaissance du mystère pascal de la résurrection et de la contemplation du Christ. Le lien systématique qui est établi entre ces beautés et Dieu, qui en est le créateur, témoigne d'une volonté de bien distinguer ces plaisirs des autres plaisirs mondains. Comme elle opposait, au début du recueil, tous les plaisirs terrestres aux plaisirs célestes, Gabrielle de Coignard maintient une opposition nécessaire pour signifier son détachement progressif du monde : les plaisirs méprisés ne sont plus les « plaisirs gracieux » offerts par la nature, mais

[1497] *Ibid*., p. 291-292.
[1498] Colette Winn, « Introduction », dans *Œuvres chrétiennes*, éd. cit., p. 32.

les plaisirs mondains. La forte opposition entre l'intérieur (les logis) et l'extérieur (les champs), la richesse et la simplicité, marque la frontière entre deux espaces et deux plaisirs au sein du monde terrestre. Plus encore, au repos près de la Croix, plaisir inertiel auquel aspire la mystique, vient s'opposer ici l'engourdissement des voluptueux : ces deux formes statiques de plaisir forment les deux aspirations contradictoires qui s'offrent à l'Homme. Le passage de l'un à l'autre s'opère par le mouvement, la promenade, qui inscrivent, de façon positive et durable dans ces deux sonnets, le plaisir dynamique. Alors que Gabrielle de Coignard dans le sonnet XLVII se plaignait de ne parvenir ni à se mettre en marche et à être active, comme Marthe, ni à faire preuve de la contemplation extatique de Marie, elle parvient ici à atteindre un entre-deux qui trouve sa formulation poétique parfaite dans le sonnet XCVIII :

> Ceste beauté à nulle autre pareille,
> Qui embellit et la terre et les cieux,
> Me mignarda d'un regard gracieux,
> J'ouy sa voix sonner à mon oreille.
>
> A ce doux bruit mon ame se reveille,
> Se secouant du somme oblivieux,
> Dressant au ciel ma pensée et mes yeux,
> Je tressailli de si douce merveille.
>
> Jamais mon cœur ne puisse retenir
> Autre penser que le doux souvenir
> De la beauté dont le feu me devore :
>
> Heureux desirs dressez si hautement,
> Heureux vouloir d'aymer parfaictement,
> Ceste beauté qu'en silence j'adore.[1499]

La beauté, qui ouvre et ferme ce sonnet d'inspiration néoplatonicienne, est le lien entre la mystique et Dieu. Son indétermination rend compte toutefois de l'entre-deux dans lequel se trouve Gabrielle de Coignard : est-ce la beauté de la Nature qui, en tant que Création divine,

[1499] *Sonnets spirituels*, p. 257-258.

comme on l'a vu précédemment, favorise la contemplation ou est-ce Dieu lui-même, dont l'humanisation se rapprocherait de ce que fait Marguerite de Navarre en ayant recours à l'image du lien amoureux dans son œuvre spirituelle ? Les deux possibilités sont finalement très proches puisque dans tous les cas il s'agit pour Coignard de rendre compte de l'extase mystique et de la joie de la communication avec Dieu. Celle-ci est ancrée dans une sensualité dont témoigne un langage amoureux peu utilisé dans les *Sonnets spirituels* pour évoquer le plaisir mystique : la chrétienne se représente en amante dont les sens sont éveillés par la beauté. Comme dans les sonnets consacrés aux plaisirs champêtres, le plaisir vient à la fois de la contemplation et de cet éveil de la chrétienne : à la promenade dans la nature fait place ici l'image du redressement. À la fois mouvement physique et spirituel, il est le signe d'un corps et d'une âme prêts à s'engager sur le chemin vers Dieu. La *volta* vient cependant, de nouveau, rompre la béatitude : l'emploi du subjonctif vient faire entendre la voix inquiète de la mystique qui souhaite que le désir qui l'anime désormais persiste. Alors que dans le sonnet XXVII son désir était fragile, Coignard éprouve ici le plaisir dynamique, comme le souligne l'anaphore de l'adjectif *heureux* qualifiant la volonté de la mystique. La parole a ici un pouvoir performatif : parler du plaisir, l'affirmer dans l'anaphore, c'est déjà atteindre un peu le plaisir inertiel. Le dernier vers arrête d'ailleurs le mouvement esquissé par le désir : l'image finale est celle de l'adoration silencieuse, prolongée par l'emploi du présent, image statique de la mystique recueillie, adorante mais non encore amie parfaite.

Contrairement aux textes de Marguerite de Navarre, toute évocation du plaisir inertiel est ambiguë dans la mesure où l'expérience spirituelle de Coignard est moins avancée que celle de la Reine. Le second sonnet où la métaphore amoureuse est employée pour évoquer la joie de l'union divine témoigne également de l'incertitude de son désir :

> Si j'esleve les yeux de mon entendement,
> Ou quand les yeux du corps exercent leur office,
> Las ! mon Dieu, je voudrois que jamais je ne visse
> Figure ny object fors que toy seulement.
>
> Que tu sois en tous lieux mon soigneux pensement,
> Ma delectation, ma joye, mon delice,
> Et que pour ton amour sans cesse je languisse,

Cerchant en toy mon bien et seul contentement.

Que tant que je vivray je n'aye en ma memoire,
Ny en ma bouche rien que ton honneur et gloire,
Meditant nuict et jour tes graces et bontez,

Et de ma volonté ceste libre puissance
Ne tende qu'à la seule et saincte obeissance
De tous autres desirs chassant les vanitez.[1500]

Très proche du sonnet précédent, à la fois dans les thématiques et dans l'agencement du recueil, puisqu'un seul sonnet les sépare, le poème poursuit l'idée de l'éveil de la mystique à Dieu par la même image du redressement et l'expression du plaisir dynamique du désir d'être en Dieu : en multipliant les synonymes de plaisir, Coignard se représente de nouveau en amante, mais le quatrain est placé sous le mode de l'irréel, par l'emploi du subjonctif, ce qui vient ébranler immédiatement cette affirmation de la joie. On retrouve ainsi les accents plaintifs des sonnets XXVII et XLIV : l'emploi du verbe *vouloir* au conditionnel, la présence du verbe *cercher*, l'interjection, l'appel à Dieu contribuent à amoindrir l'élan mystique et à créer un effet de retour à l'état initial, inquiet et agité, de la chrétienne. Le langage amoureux lui-même est ainsi soumis aux tourments intérieurs de la poétrice et ne parvient pas totalement à les sublimer.

Au trouble des émotions terrestres, même si les plaisirs qu'elles peuvent offrir permettent d'accéder à Dieu, Coignard impose comme idéal l'immobilité de la croix, alors que Navarre choisissait d'évoquer la stabilité de l'union parfaite par la mouvance du chant[1501]. Le recours au sonnet est en ce sens particulièrement signifiant d'un point de vue poétique comme d'un point de vue formel. Comme le remarque Colette Winn dans les notes de son édition, le thème du doute et de l'inquiétude est un *topos* de la poésie amoureuse

[1500] Sonnet C, *ibid*., p. 259-260.

[1501] Cela est également frappant dans l'utilisation que fait Gabrielle de Coignard de la figure de la Vierge Marie. Gary Ferguson a ainsi souligné que « Coignard's portrayal of Mary [...] focuses on the desolate mother at the foot of the cross. » Gary Ferguson, « The Feminisation of Devotion : Gabrielle de Coignard, Anne de Marquets, François de Sales », dans *Women's Writing in the French Renaissance*, Philip Ford et Gillian Jondorf (dir.), Cambridge, Cambridge French Colloquia, 1999, p. 203. Nous traduisons : « Contrairement à Marguerite de Navarre qui fait le choix de représenter Marie dans ses trois rôles, ceux d'Amante, d'Épouse et de Mère, évoquant pour chacun d'entre eux les plaisirs qu'elle y trouve, Coignard privilégie l'image de la Vierge qui est la plus proche d'elle-même, tourmentée et au pied de la croix. »

pétrarquiste. Si Gabrielle de Coignard refuse la poésie profane tout en avouant son admiration pour Ronsard, il ne faut cependant dissiper trop vite l'influence de la poésie pétrarquiste sur les *Sonnets spirituels* dont les motifs, bien que spirituels, pourraient correspondre à la poétique du recueil d' « Amours ». Réfutant l'idée d'une « lecture linéaire » du recueil amoureux, idée portée par le concept de « narrative pre-text[1502] » de Doranne Fenoalta, Cécile Alduy lui préfère l'idée d' « impression rétrospective d'une progression[1503] » développée par Jean Rousset et soutient celle d'une tension entre une unité du recueil et « le désir de combler les " lacunes " d'une œuvre que l'on perçoit d'emblée comme un tout indivis[1504]. » Cette tension est à l'œuvre dans les *Sonnets spirituels*. Le recueil frappe par son unité thématique, celle d'une initiation spirituelle et d'une expérience des plaisirs mystiques, unité dans laquelle nous avons pu voir une évolution, mais les jeux de variations thématiques, d'effets de retour et l'absence véritable d'expérience de la joie en Dieu rendent compte de la difficulté de Coignard à s'élever sur le chemin de la joie en Dieu. Le cheminement, non linéaire, de la chrétienne est ainsi semblable à celui de l'amant tel que le définit Cécile Alduy dans les recueils d' « Amours ». Plus encore, l'interprétation poétique que donne Cécile Alduy de cette tension révèle celle que Gabrielle de Coignard ne cesse de mettre en évidence dans son âme : « Le piège de l'œuvre est dans ce tiraillement entre plaisir et manque, fantasme et jouissance d'une unité à la fois effective (c'est bien *une* œuvre, *un* tout) et déceptive[1505]. » Ce que fait entendre la voix de la mystique dans ses sonnets, c'est bien ce tiraillement, cette difficulté à se saisir soi-même en Dieu et le terme de *jouissance*, employé par Cécile Alduy, et que l'on retrouve sous forme de polyptote dans les sonnets, prend ici tout son sens. En effet, comme l'analyse Foucault dans le commentaire qu'il fait de l'emploi de *voluptas* et *gaudium* chez Sénèque et de l'importance de ce doublet dans la question du souci de soi :

> […] le rapport à soi est aussi défini comme une relation concrète, qui permet de jouir de soi, comme d'une chose qu'on a à la fois en sa possession et sous ses yeux. […] Et l'expérience de soi qui se forme dans cette possession n'est pas simplement celle d'une force maîtrisée, ou d'une souveraineté exercée sur une puissance prête à se révolter ; c'est celle d'un plaisir qu'on

[1502] Doranne Fenoaltea, *Si haulte architecture : the design of Scève's Délie*, Lexington, French Forum, 1982, p. 25 citée par Cécile Alduy, *op. cit.*, p. 401.
[1503] *Ibid.*, p. 402.
[1504] *Ibid*., p. 411.
[1505] *Ibid*.

> prend à soi-même. Celui qui est parvenu à avoir finalement accès à lui-même est, pour soi, un objet de plaisir.[1506]

Dans le discours poétique de Coignard, cette maîtrise et cette unité n'appartiennent qu'au domaine de l'idéal, lequel sera réalisé dans les *Vers chrétiens*. Cependant, le choix de la forme fixe du sonnet, de la récurrence de l'image de la Croix, d'un recueil cohérent et signifiant par la permanence, paradoxale, du thème de l'instabilité morale, permettent un accomplissement de l'expérience mystique en devenir grâce à l'écriture poétique. Le plaisir inertiel est alors réalisé dans le plaisir parfait de la production de l'œuvre qui permet la connaissance de soi :

> CXXIV
> Je ne veux rien sçavoir, pour sçavante paroistre,
> Tres-heureux est celuy qui ne cognoist que soy,
> Nous voulons tout sçavoir jusqu'aux secrets du Roy,
> Les mœurs de nos voisins, le reglement du cloistre.
>
> Ces curiositez font en nos ames croistre
> Des mescontentements plains d'ennuyeux esmoy,
> Rien que mon Redempteur Crucifié pour moy,
> Je ne veux escouter, rien je ne veux cognoistre.
>
> Venez doncques, Seigneur, posseder tous mes sens,
> Attirez mes esprits, ha ! desja je me sens
> Plaine d'un chaut desir de vous louer sans cesse.
>
> Je n'ay rien de ma part que ce foible vouloir,
> Armez moy s'il vous plaist d'un asseuré pouvoir,
> Et pour sauver mon ame animez ma foiblesse.[1507]

Rejetant l'image de la femme savante, le savoir recherché par Gabrielle de Coignard se formule de la même manière que ce que Philaste réclamait pour les femmes dans le *Discours des champs faëz* : connaissance de soi et connaissance de Dieu, ou, plus précisément chez Coignard, connaissance de soi dans la connaissance de Dieu. Les tournures restrictives qui

[1506] *Histoire de la sexualité III*, éd. cit., p. 91.
[1507] *Sonnets spirituels*, p. 288-289.

soulignent ce savoir mettent en évidence une opposition entre savoirs futiles et savoirs essentiels, savoirs terrestres et savoirs célestes. Cette connaissance passe par une expérience empirique forte : le premier tercet réclame la possession mystique. Le polyptote à la rime (« mes sens » / « je me sens ») ainsi que l'allitération en [s] concourent à créer une harmonie qui rend compte de l'inspiration divine déjà à l'œuvre et explicitée dans le vers 11 par le « chaut désir de vous louer ». L'aspiration au savoir s'accompagne, nécessairement, presque intimement, du recours à l'écriture poétique et du plaisir que la mystique y trouve. Toutefois, comme toujours chez Coignard, cela ne va pas sans une tension qui fait s'interroger la poétrice sur le bien-fondé de sa pratique poétique :

> Je veux quicter les vers, je veux laisser la muse,
> J'abandonne le lut, je ne veux plus chanter,
> Je hay ce que souloit mon esprit contenter,
> Et qui entretenoit ma vie langoureuse :
>
> Puis que pour m'affliger l'envie dangereuse,
> Dessus mes actions ose bien attenter,
> Ores je quicte tout, je me veux absenter,
> Pour trouver le repos, solitaire et recluse.
>
> Nous sommes quelque fois de tous favorisez,
> Et puis en mesme temps de chacun mesprisez,
> Il nous faut recevoir le blasme et les louanges.
>
> Dieu le permet aussi pour nous humilier,
> Et nous faire sçavoir qu'il ne faut oublier
> Que nous sommes pecheurs et ne sommes point Anges.[1508]

L'écriture poétique, signe ici d'orgueil et de vanité, est un plaisir terrestre dont la mystique doit apprendre à se détacher. Le premier quatrain souligne le plaisir personnel qu'elle en tire, la représente avec les attributs classiques du poète en train de créer ; le second quatrain est un contrepoint à cette image plaisante, où domine la musique et la récréation, pour proposer une image de recluse solitaire, éloignée des divertissements et des plaisirs du monde. Les tercets

[1508] Sonnet LXXXVI, *ibid.*, p. 243-244.

reprenennt ce mouvement d'opposition. Ce n'est plus la poétrice en train de créer qu'ils évoquent mais la réception de l'œuvre : le premier tercet montre les divergences d'opinion du public et le second justifie ces divergences comme un signe divin imposant l'apprentissage de l'humilité. L'opposition finale entre les pécheurs et les Anges revient sur l'opposition développée dans les quatrains et justifie le choix de réclusion de la poétrice : jouer du luth, chanter sont des activités qui n'appartiennent qu'aux anges. Pratiquer la poésie, c'est faire preuve d'orgueil : il ne reste ainsi au pécheur que le recueillement. Le passage du « je » au « nous » souligne la progression moralisatrice du sonnet : ce que Gabrielle de Coignard applique à elle-même répond à un impératif universel. Il révèle aussi une volonté d'humilité : en effaçant le « je », Coignard se fond dans l'ensemble des pécheurs, nie son individualité et renonce à l'élan orgueilleux d'une voix poétique qui dit « je ».

Cette posture d'humilité répond cependant à une autre tension qui est au cœur même de la forme des « Amours » que prend le recueil de Gabrielle de Coignard, tension qui s'exprime dans la figure de Ronsard. Deux poèmes lui sont consacrés : le sonnet VIII, dans lequel la poétrice dit à la fois son admiration et ce qui distingue sa poésie de celle du Vendômois, et, de façon très révélatrice, le dernier sonnet du recueil, sur la mort de Ronsard :

> Monarque des hauts cieux, à ton honneur et gloire,
> Je chanteray tousjours, quoy qu'il puisse advenir :
> Car j'ay le cœur si plain de ton doux souvenir,
> Que tu seras tousjours escript en ma memoire.
>
> Je voudrois manier ceste lire d'ivoire,
> Que le grand Vandomois fait si haut retentir,
> Je ferois de mes chants les rochers mi-partir,
> Si j'avois le laurier, marque de sa victoire.
>
> Mon Dieu ! que j'ay le cœur plain d'admiration,
> Lisant parmy ses vers la docte invention,
> D'un Hercule Chrestien r'apportant ta semblance.
>
> Ah ! non divin Ronsard, je ne puis advouer

Telle comparaison : leur payenne insolence
Offence le Seigneur au lieu de le louer.[1509]

Sur la mort de Ronsard
CXXIX
Muses, sçavez vous point la piteuse avanture,
Qui a d'un coup mortel affligé l'univers ?
Ouy, vous la sçavez, d'un nuage couvers,
Vos beaux yeux vont pleurans ceste mesadvanture.

Vostre Apollon est mort, couvres sa sepulture
De vos cheveux dorez, faictes cent mille vers
A celuy qui premier planta vos lauriers vers,
Et vous faict honorer d'un los qui tousjours dure.

Dieu l'a voulu tirer du cloistre de ce corps,
Sa belle ame a trouvé les celestes accords,
Ayant vollé plus haut que le nom de Parnasse.

Ronsard est immortel en la terre et aux cieux,
Nous heritons icy ses labeurs precieux,
Il possede le ciel voyant Dieu face à face.[1510]

Le dernier sonnet apparaît comme une dénégation du huitième. Alors qu'elle refusait l'inspiration païenne de Ronsard dans le sonnet VIII, Gabrielle de Coignard fait du poète une figure divine et revendique sa poésie comme une influence : « Nous heritons icy ses labeurs precieux ». L'offense insolente des derniers vers du sonnet VIII se change, dans le dernier sonnet, en une connaissance de Dieu dans la mort. L'épithète « divin Ronsard », qui se retrouve également chez Du Bellay (*L'Olive augmentée*, 1550) et chez Flaminio de Birague (*Premières œuvres poétiques*, 1581), apparaît davantage comme un lieu commun, l'adjectif étant vidé de son sens religieux, que comme un véritable parallèle avec des qualités célestes. Il contribue avant tout à créer, dans le sonnet VIII, un jeu paradoxal entre les qualités du

[1509] Sonnet VIII, *ibid*., p. 147-148.
[1510] *Ibid.*, p. 295-296.

poète et le contenu païen de sa poésie. À la lecture du dernier sonnet, l'épithète reprend son sens plein : s'il n'apparaît pas dans le sonnet, il est toutefois relayé par un éloge de Ronsard. Son œuvre devient poésie religieuse et le poète, un mystique. Gabrielle de Coignard parvient à concilier ce qui paraissait inconciliable ; ce qu'il faut lire dans ce portrait, c'est la propre aspiration de Gabrielle de Coignard qui, en prenant son inspiration dans le pétrarquisme et dans la forme même des « Amours », parvient à concilier écriture poétique, voix lyrique et joie spirituelle de la connaissance de Dieu dans une christianisation de la muse[1511].

Il est frappant de constater à quel point l'expression des plaisirs mystiques par les voix féminines échappe à toute référence à une idéologie misogyne qu'il faudrait combattre. Certes, la forme même de ce *gaudium*, en ce qu'il est témoignage d'une foi, est, en soi, signe de chasteté. Même dans l'incompréhension et l'ambiguïté qui peuvent naître des inflexions sensuelles du chant de la Bergère, la question de la représentation et de la transmission du plaisir mystique domine. La triple conception de ce plaisir vient ainsi, chez Navarre comme chez Coignard, apporter une force non seulement à l'expérience spirituelle mais également à son écriture. Le plaisir mystique est ainsi *gaudium* en ce qu'il est « contentement de soy » au sens dans lequel pouvait l'entendre Louise Labé : saisie d'une expérience bouleversante, le ravissement divin, ce contentement fonde le *je* féminin.

[1511] Sur ce sujet, voir Michèle Clément, « Le Miroir de l'amour divin ou l'enjeu de la conversion du discours amoureux », dans *Amour sacré, amour mondain. Poésie 1574-1610. Hommage à Jacques Bailbé*, Centre V.L. Saulnier (dir.), Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1995, p. 101-111.

III. La volupté-joie du saisissement de soi : plaisir de la « saillie »

Michel de Certeau a écrit, à propos de Thérèse d'Avila : « À la question " Qui suis-je ? ", la jouissance répond[1512] ». Cette analyse établit un lien idéal entre les plaisirs mystiques que nous venons de voir et les plaisirs de la « saillie » que nous souhaitons à présent étudier. En effet, nous entendons par *saillie*, terme que nous empruntons à Louise Labé[1513], un mouvement à la fois en soi et hors de soi, qui rend compte d'une conception du plaisir mêlant amour, volupté et écriture dans l'accomplissement de soi. Le propos de Michel de Certeau est ainsi particulièrement éclairant puisqu'il lie identité féminine et volupté et rejoint, en ce sens, ce qu'a formulé Évelyne Berriot-Salvadore à propos d'Hélisenne de Crenne : « […] le seul mobile de l'écriture est le plaisir intellectuel que la femme revendique au même titre que la sensualité[1514] […]. » Les trois autrices dont nous analyserons les œuvres dans ce chapitre, Louise Labé, Pernette du Guillet et Hélisenne de Crenne, proposent une définition nouvelle de la volupté qui infléchit son sens moral vers un sens existentiel. C'est ce qu'Élise Rajchenbach a appelé « érotique nouvelle[1515] » à propos de Pernette du Guillet.

Cette redéfinition de la volupté rejoint nos conclusions sur les figures de lectrices voluptueuses chez Montaigne. Si le plaisir féminin y était *voluptas* en raison du refus, par Montaigne, d'un accès complet des femmes au savoir, sa conception d'une lecture-volupté trouve un sens proche du *gaudium* dans les voix féminines et entre ainsi en écho avec sa pensée de la volupté comme vertu (I, 19), que nous avions analysée dans notre introduction générale[1516] et sur laquelle il nous faut revenir. La métaphore virile que Montaigne utilise pour qualifier la volupté et la tirer du côté de la vertu et du bien s'inscrit, certes, dans une perspective humaniste à dominante masculine, nous l'avons dit, mais par son côté transgressif, elle reprend, de façon métaphorique, les arguments qui fondent la justification de l'accès des femmes au savoir et, en particulier, à l'écriture. En effet, dans une dynamique

[1512] *Op. cit.*, p. 271.
[1513] Sonnet XVIII, *Œuvres*, p. 131 :
« Toujours suis mal, vivant discrettement,
Et ne me puis donner contentement,
Si hors de moy ne fay quelque saillie. »
[1514] *Les Femmes*..., éd. cit., p. 450.
[1515] Élise Rajchenbach, « Introduction », dans *Rymes*, p. 61-64.
[1516] Cf. *supra*, Introduction générale.

de perfection, la femme qui s'instruit est comparée à un homme et le procédé de virilisation permet de légitimer son comportement, ce que montrent l'androgynie d'Iris, d'Agnodice et de Didon. L'héroïne de Virgile sert d'ailleurs de paradigme à la femme autrice, représentée comme faisant « œuvres viriles » chez Christine de Pizan et Hélisenne de Crenne. En proposant une virilisation de la volupté pour la rendre honnête et vertueuse, Montaigne fait de la volupté comme bien une transgression. C'est ce même principe transgressif qui préside à la saillie des auteurs féminins : en sortant du rôle passif et discret traditionnellement dévolu aux femmes, elles prennent le risque de s'exposer et ce risque est plus grand, nous l'avons vu pour l'épître dédicatoire de Louise Labé, quand il s'agit de parler du plaisir. Dans le plaisir de la saillie comme connaissance de soi se retrouve alors le sens que Montaigne souhaite donner à la volupté. Quête du souverain bien en lien avec la sensualité et l'écriture, ce plaisir recouvre, à la fois, ce que Sénèque entend par *gaudium* et ce que Montaigne entend par volupté, pour faire mentir Maulde de la Clavière qui estimait dans une des toutes premières études sur les femmes à la Renaissance que les femmes « cherchent leur bonheur par le bonheur d'autrui, sans même se demander si cela est philosophique[1517]. » Si la référence à Sénèque et Montaigne, qui ont tous deux défini leur pensée en lien avec le stoïcisme, peut surprendre dans le cadre des textes de Du Guillet, Labé et Crenne, elle permet toutefois de souligner la tension constante entre plaisir et douleur que l'on trouve chez ces trois autrices. La volupté-joie qu'elles développent apparaît comme le seul plaisir permettant de soutenir le mal d'amour.

A. Plaisir et bonheur chez Louise Labé et Pernette du Guillet : pour une érotique nouvelle

Pernette du Guillet et Louise Labé ont souvent été rapprochées dans les analyses qui ont été faites de leurs œuvres[1518] : toutes les deux figures du « climat lyonnais » qui favorisa,

[1517] René de Maulde La Clavière, *Les Femmes de la Renaissance*, Paris, Perrin, 1898, p. 11.

[1518] Cf. notamment Christine Clark-Evans, « On the Communion of Women : Reading and Writing in the Poetry of Pernette du Guillet and Louise Labé », *Proceedings of the PMR Conference*, 88, 1987, p. 67-80 ; Ann Rosalind Jones, « Assimilation with a Difference : Renaissance Women Poets and Literary Influence », *Yale French Studies*, 62, janvier 1981, p. 135-153 ; Gillian Jondorf, « Petrarchan Variations in Pernette du Guillet and Louise Labé », *The Modern Language Review*, LXXI, octobre 1976, p. 766-778 ; Gisèle Mathieu-Castellani, *La Quenouille et la lyre*, Paris, José Corti, 1998, p. 122-196.

selon Antoine Du Moulin, l'émergence littéraire des femmes à Lyon autour de 1550, elles font entendre la singularité de voix féminines dans des recueils amoureux d'influence pétrarquiste et néoplatonicienne où ce sont traditionnellement les voix masculines qui chantent l'amour du poète pour sa maîtresse. Toutefois, c'est davantage sur leurs différences plutôt que sur leurs points communs qu'ont porté les études qui leur ont été consacrées. On dit de Pernette du Guillet qu'elle est soumise à un mentor, Maurice Scève, que sa voix est timide, emprisonnée par *Délie*, et que son initiation poétique la mène à l'éloge d'un amour tout spirituel, alors que Louise Labé apparaît plus libre, son chant plus charnel et plus érotique, sa voix plus puissante : à l'une la demi-teinte, à l'autre l'éclat ; à l'une le rôle conventionnel de la dame amoureuse qui s'efface derrière le poète, à l'autre le panache de celle qui revendique une égalité avec les hommes[1519]. Leur poésie converge cependant vers un même élan, celui du saisissement de soi par l'écriture. Cette émergence d'une identité féminine grâce à la lyrique amoureuse fait apparaître une seconde perspective, celle du plaisir et de son rôle dans cet accomplissement de soi.

Cette notion de plaisir a souvent été évoquée par la critique à propos de Louise Labé et l'a été, mais de façon moindre, à propos de Pernette du Guillet[1520]. C'est autour de l'idée de contentement que nous souhaiterions ainsi réunir ces deux poétrices, non pour les rendre semblables, mais pour donner plus de complexité et de profondeur à leurs différences. Verdun-Louis Saulnier a noté qu'un mot « revient souvent dans l'œuvre de Pernette, et qui résume son amour, c'est le terme de " se contenter ", auquel on ne donnera pas le sens

[1519] Sur cette franche opposition, voir par exemple les analyses d'Yvonne Bellenger, *Le Temps et les jours dans quelques recueils poétiques du XVI^e siècle : Scève, Louise Labé, Ronsard, Du Bellay, Desportes, Du Bartas, D'Aubigné*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 41-42 : « Au demeurant – c'est ma deuxième raison –, sa poésie me paraît d'une qualité médiocre, qui ne retiendrait sans doute pas l'attention sans le rapport qu'on a établi depuis le début du XX^e siècle entre elle et Scève, et sans la mode actuelle du féminisme. La troisième raison, c'est qu'on pourrait attendre, d'une poésie amoureuse écrite par une femme, un renversement des données habituelles dans cette situation. Malheureusement, il n'en est rien. j'ai donc été d'autant moins tentée de m'attarder sur ces vers trop ordinaires qu'on a , à la même époque et au même endroit, un autre exemple d'écriture féminine d'une qualité exceptionnelle avec Louise Labé, non seulement femme – « Dame lyonnaise » comme Pernette – mais très grand poète. »

[1520] Chez Pernette du Guillet comme chez Louise Labé, on relève une richesse du vocabulaire du plaisir et certains mots que les deux poétrices ont en commun : *plaisir*, *heur* et ses dérivés (*heureux/heureuse*), *contentement* et ses dérivés (*se contenter*, *content/contente*), *jouyr* et ses dérivés (*jouyssance*, *resjouyssance*). D'autres cependant sont propres à chacune d'elles : *liesse*, *soulas*, *passetemps*, *agreable* pour Pernette ; *joye*, *aise*, *plaisant*, *delectable* pour Louise. Ce qui frappe cependant, c'est le relatif équilibre qui existe entre la répartition lexicale chez Louise Labé et le déséquilibre chez Pernette du Guillet, chez qui la moitié des occurrences des mots du plaisir se concentre uniquement sur *plaisir* et *contentement*.

d'accommodement qu'il implique aujourd'hui, mais celui de satisfaction au sens le plus plein du terme, celui qu'il a chez Ebreo[1521] » ; Robert D. Cottrell a, quant à lui, souligné que le mot *contentement* était un des mots-clés de la poésie de Pernette[1522]. À propos de Louise Labé, Françoise Charpentier a mis en évidence l'importance du plaisir dans son œuvre comme relevant d' « une poétique et d'une érotique[1523] » et Daniel Martin a poursuivi ces analyses en montrant comment le plaisir dans l'épître *A M.D.C.B.L.* préparait « à un des procédés les plus significatifs du volume : la confusion qui va peu à peu s'installer entre amour et écriture d'amour[1524]. » Si ces deux recueils féminins, en s'inscrivant dans la tradition pétrarquiste et néoplatonicienne, participent de la réciprocité du plaisir que nous avons mise en évidence chez certains de leurs homologues masculins, ils témoignent également d'une dimension ontologique du plaisir. En effet, chez Pernette du Guillet et Louise Labé, ce plaisir est celui-là même du sujet lyrique – ce qu'il n'était pas chez Ronsard, Magny, Lasphrise ou même Cornu[1525] – et constitue la portée réflexive déterminant l'espace de soi. En ce sens, il ne peut être abordé uniquement comme une composante conventionnelle du discours amoureux et doit être analysé comme une variation sur le *gaudium*. Ce plaisir en soi et à soi-même est cependant infléchi par le mouvement de l'écriture que vient rendre l'idée de « saillie » formulée par Louise Labé. Le contentement chez du Guillet et Labé induit un double mouvement qui n'est pas sans rappeler celui que nous avons analysé chez les mystiques : mouvement intérieur, dynamique du désir, il est également mouvement vers l'extérieur, plaisir parfait, par l'écriture et la publication. C'est là un autre point de convergence entre ces deux recueils : la publicité, dans le sens de ce qui est rendu public, est particulièrement mise en relief par un travail d'agencement et une stratégie éditoriale qui leur donne une identité forte.

Si le terme de *contentement* est commun aux deux poétrices, il ne recouvre cependant pas la même conception de l'amour. Se retrouve ainsi sous la plume de Pernette une

[1521] Verdun-Louis Saulnier, « Étude sur Pernette du Guillet et ses Rymes », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, IV, 1944, p. 63.

[1522] Robert D Cottrell, « Pernette du Guillet's " Rymes ". An Adventure in ideal love », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXI, 1969, p. 564.

[1523] Françoise Charpentier, « Le débat de Louise et d'Amour : une poétique ? », *Louise Labé 2005*, éd. cit., p. 219.

[1524] *Op. cit.*, p. 42.

[1525] Y compris chez Pierre de Cornu qui fait entendre un *je* féminin puisque celui-ci apparaît comme la création onirique et fantasmatique du poète.

obsession du « bien » qui s'inscrit dans une conception néoplatonicienne de l'amour, telle qu'on peut la trouver chez Marsile Ficin ou chez Léon Hébreu. Dans cette perspective, le bien ne peut être un plaisir que si celui-ci prend place dans le cadre de l'amitié parfaite et non de l'amour, autrement dit, c'est l'opposition entre Ferme Amour et Fol Amour qui doit être prise en compte. Or, la voix amoureuse des *Rymes* affiche explicitement et de façon récurrente son attachement à l'amitié, rejetant « amour vicieuse » et la consommation charnelle qui est la finalité du service amoureux. La voix de Louise Labé insiste davantage sur Fol Amour tout en essayant de redéfinir vertu et honnêteté : le *Débat de Folie et d'Amour* constitue le cadre théorique de cet amour sensuel honnête et ses poèmes en témoignent. En ce sens, la place accordée au plaisir dans les *Rymes* et dans les *Œuvres*, soulève une question qui pourrait être formulée à partir du concept de Bien, cher aux philosophes antiques qui ont pensé le plaisir : le plaisir chez Pernette du Guillet et Louise Labé est-il un bien, voire est-il le bien ? En d'autres termes, comme chez les mystiques, mais dans un cadre terrestre, le plaisir est-il le bonheur ou un moyen d'y accéder ? La réponse à cette question, ou du moins son examen, permet de saisir une différence entre Pernette du Guillet et Louise Labé qui dépasserait les approches formelles (les *Rymes* sont-elles de meilleure facture que les *Œuvres* ?) et les approches morales et sociales (Louise Labé est-elle plus « féministe » que Pernette du Guillet ?), celle de deux conceptions du plaisir proches dans leur finalité et leurs motifs, mais éloignés dans les moyens d'y parvenir.

a. Entre plaisir et douleur, passé et futur : la difficulté de la joie amoureuse

L'expression du plaisir chez Pernette du Guillet et chez Louise Labé se fait d'abord, conformément au cadre du *canzionere* dans lequel l'une comme l'autre se situent, sur le mode de la contradiction. *Topos* pétrarquiste, l'antithèse qui partage l'amante entre plaisir et douleur permet d'envisager une première définition du plaisir comme absence de douleur. Le plaisir n'est pas plaisir en soi, il n'est pas une fin, mais est un mouvement qui permet le retour à un état de stabilité émotionnelle et d'apaisement et ne peut exister que parce que l'expérience de la douleur a été faite auparavant. Le poème XIII des *Rymes* souligne ce plaisir de la réplétion :

L'heur de mon mal, enflammant le desir

Feit distiller deux cueurs en un debvoir :
Dont l'un est vif pour le doulx desplaisir,
Qui faict que Mort tient l'autre en son pouvoir.
Dieu aveuglé, tu nous as faict avoir
Du bien le mal en effect honnorable :
Fais donc aussi, que nous puissions avoir
En noz espritz contentement durable.[1526]

L'idée de contentement sur laquelle s'achève le poème est ambivalente : elle est le souhait d'un repos de l'âme, d'un plaisir qui s'inscrit dans la durée et qui ne serait plus soumis à la contradiction amoureuse, en même temps qu'elle est l'espoir d'une réciprocité entre les amants comme le souligne le passage de la première personne du singulier à la première personne du pluriel entre les deux strophes. Le plaisir souhaité est donc plus qu'un plaisir réplétif qui viendrait résoudre les tensions et faire disparaître la souffrance de l'amour. Le « contentement durable » suspend la vie et la mort, suspend l'inscription des cœurs dans le temps mais de façon paradoxale, car ce plaisir ne peut se définir que par rapport au temps comme le souligne l'adjectif qui le qualifie. Cette durée indéterminée marque à la fois la fragilité de ce plaisir et sa proximité avec le « désir infini » appelé par la poétrice et formulé dans le poème LVI :

Car quand Amour à Vertu est uny,
Le cueur conçoit un desir infiny,
Qui tousjours desire
Tout bien hault, et sainct,
Qui de doulx martire
L'environne, et ceinct. [1527]

On retrouve la même tension que dans le poème XIII, mais la valeur de cette tension est inversée. Il ne s'agit plus de faire de la contradiction amoureuse un obstacle à la réciprocité ; elle est, au contraire, le moyen d'y accéder. Le pléonasme du désir désirant est renforcé par l'adverbe de temps *tousjours*, lequel, comme l'adjectif *durable*, inscrit le désir à la fois dans le temps et hors du temps. Le bien « hault, et sainct » qui est ainsi visé par le désir est un contentement antithétique, comme le souligne l'oxymore « doulx martire ». La rime *uny* /

[1526] *Rymes*, p. 127-128.
[1527] *Ibid*., p. 165-166, v. 25-30.

infiny, celle sur les homophones *sainct* / *ceinct* contribuent cependant à accentuer le caractère harmonieux du double plaisir envisagé : plaisir dynamique de l'infini désir et plaisir-*telos* du bien, en dépit de leurs contradictions, contribuent à la « vision du bonheur parfait[1528] » proposée par Pernette du Guillet.

Cette harmonie dans la souffrance amoureuse est soulignée, dans le recueil, par un jeu poétique sur les polyptotes, à la manière de ce que fait Marguerite de Navarre dans son œuvre spirituelle pour rendre compte de la joie mystique. Ces variations se font, de façon signifiante, sur le mot *contentement* :

> IX
> Plus je desire, et la fortune adverse
> Moins me permect, que puisse celuy veoir,
> A qui elle eust par mainte controverse
> Faict mainct ennuy, si ne fust son sçavoir,
> Qui des Cieulx a ce tant heureux pouvoir
> De parvenir tousjours à son entente :
> Dont avec luy ce soulas puis avoir,
> Que, luy content, je demeure contente.[1529]
>
> XV
> Pour contenter celuy, qui me tourmente,
> Chercher ne veulx remede à mon tourment :
> Car en mon mal voyant qu'il se contente,
> Contente suis de son contentement.[1530]

Le plaisir de l'amante passe par le plaisir de l'amant. L'essentiel du poème IX, en dépit de l'ouverture sur « je », est consacré à l'éloge de l'amant, et dans le poème XV, le « je » est totalement absent. S'il s'agit d'une possibilité syntaxique encore assez fréquente dans la langue du seizième siècle, la non-expression du pronom personnel sujet est ici tout à fait signifiante : l'identité féminine s'efface derrière l'amant, pour lequel des pronoms sujets sont employés (*qui*, *il*), mais également dans le plaisir présent dans trois vers sur quatre. Le dernier vers résout la tension entre douleur et plaisir dans l'expression de l'union des amants,

[1528] Verdun-Louis Saulnier, art. cit., p. 64.
[1529] *Rymes*, p. 125.
[1530] *Ibid.*, p. 128-129.

soulignée par le paronomase entre « suis » (porteur de la marque de la première personne d'un point de vue morpho-syntaxique et de l'idée d'identité d'un point de vue sémantique) et « son », et par la structure en chiasme qui met en évidence le contentement réciproque. L'amante ne cherche pas à satisfaire son désir. Le plaisir final qu'il peut lui donner n'est rien en comparaison de celui qu'elle éprouve à satisfaire celui qu'elle aime. Celui-ci se contente de cet état désirant ; elle s'en contente aussi. En creux, cependant, se dessine l'expression d'un désir féminin intense, d'un plaisir auquel elle se résigne à ne pas parvenir. Cette dynamique est semblable à la lyrique pétrarquiste masculine où le poète ne peut parvenir à son désir en raison du refus de sa dame ; ici, toutefois, la poétrice se contente de ce qu'elle a et ne cherche pas à convaincre son amant. L'identité féminine s'accomplit dans la coïncidence entre son plaisir et celui de l'aimé.

C'est à partir de cette même idée du désir que se formule la tension entre douleur et plaisir chez Louise Labé. Daniel Martin a remarqué que dans le premier sonnet, celui en italien, deux mots apparaissaient en français : « Amour » et « desir ». Il en a ainsi déduit une valeur programmatique, le sonnet inaugural annonçant les deux thèmes majeurs du *canzionere* labéien[1531]. Le désir porte cependant cette ambivalence que nous venons d'attribuer au contentement chez Pernette : il est à la fois manque douloureux et latence agréable, appelant ainsi le plaisir comme réplétion, mais également comme bien suprême. Comme chez Pernette, ce contentement n'est que de l'ordre du souhait :

> Je vis, je meurs : je me brule et me noye.
> J'ay chaut estreme en endurant froidure :
> La vie m'est et trop molle et trop dure.
> J'ay grans ennuis entremeslez de joye :
>
> Tout à un coup je ris et je larmoye,
> Et en plaisir maint grief tourment j'endure :
> Mon bien s'en va, et à jamais il dure :
> Tout en un coup je seiche et je verdoye.
>
> Ainsi Amour inconstamment me meine :

[1531] Daniel Martin, *op. cit.*, p. 369-370.

Et quand je pense avoir plus de douleur,
Sans y penser je me treuve hors de peine.

Puis quand je croy ma joye estre certeine,
Et estre au haut de mon desiré heur,
Il me remet en mon premier malheur.[1532]

À la douleur comme « enfermement dans un cycle infernal de contradictions[1533] », Louise Labé oppose un plaisir instable, en particulier dans le second tercet : l'assonance entre *croy* et *joye*, placés en chiasme dans le vers, souligne que le plaisir est une illusion ; *certeine* rimant avec *peine* donne la permanence non pas au plaisir mais à la douleur ; la rime antithétique, *heur* / *malheur*, empêche tout mouvement d'élévation vers le bonheur. Celui-ci ne peut cependant se faire, selon Daniel Martin, que dans un « mouvement hors de soi-même[1534] ». Or, dans ce sonnet, l'omniprésence du *je* empêche ce mouvement : premier poème à accorder une place importante au lexique du plaisir – on y relève trois synonymes dont un répété deux fois : *joye*, *plaisir*, *heur* –, il révèle, dans le ressassement de l'impossibilité du bonheur, l'obsession pourtant d'atteindre ce « désiré heur ». C'est en faisant du *je* d'amante le *je* lyrique que la douleur peut devenir joie :

Tant que mes yeux pourront larmes espandre,
A l'heur passé avec toy regretter :
Et qu'aus sanglots et soupirs resister
Pourra ma voix, et un peu faire entendre :

Tant que ma main pourra les cordes tendre
Du mignart Lut, pour tes graces chanter :
Tant que l'esprit se voudra contenter
De ne vouloir rien fors que toy comprendre :

Je ne souhaitte encore point mourir.
Mais quand mes yeus je sentiray tarir,
Ma voix cassee, et ma main impuissante,

[1532] Sonnet VIII, *Œuvres*, p. 125.
[1533] Daniel Martin, *op. cit*., p. 237.
[1534] *Ibid*.

Et mon esprit en ce mortel sejour
Ne pouvant plus montrer signe d'amante :
Prirey la Mort noircir mon plus cler jour.[1535]

Dans ce sonnet, le bonheur appartient au passé. Les larmes, la voix, la musique, la poésie – l'expression lyrique – sont une consolation, un plaisir qui permet de ressaisir la joie disparue et de la rendre présente. Contrairement au sonnet VIII, le chant amoureux n'est plus tourné vers le *je* blessé, mais vers l'amant. Il est un médiateur entre l'amante et l'ami, permet de combler un manque, de convertir le désir causé par l'absence de l'amant en plaisir intellectuel. L'espoir ne réside pas dans le retour de l'amant et le renouveau des plaisirs amoureux, mais dans la capacité de l'amante à pouvoir chanter le passé heureux. La poétrice est tout entière constituée et définie par l'amour et par le chant d'amour : s'il doit cesser, elle n'est plus, ce que souligne l'anaphore de « tant que » qui inscrit la joie dans une durée à la fois infinie et soumise à une fin possible. L'essence de l'amante tient dans les « signes » qu'elle peut montrer, les saillies, c'est-à-dire le chant du plaisir amoureux passé réactivé en plaisir poétique présent. La véritable mort n'est donc pas la mort causée par les douleurs de l'amour, mais par le silence et l'impossibilité de pouvoir parler d'amour.

Cette conception de la saillie s'accorde en tout point avec la formulation d'une poétique du plaisir telle qu'on la trouve dans l'épître dédicatoire et dans le *Débat de Folie d'amour*. Si les différentes adresses aux dames insistent sur l'expérience amoureuse douloureuse, celle-ci est renversée par la joie de l'écriture. Dans la perspective de ce que Louise expose dans l'épître dédicatoire, le plaisir de l'écriture est double : il fixe le souvenir – le bonheur passé – et permet de s'en délecter à nouveau. La poésie est à la fois apaisement et délectation masochiste puisque le poète prend plaisir à sa propre souffrance.

Si les deux poétrices se rejoignent sur le *topos* pétrarquiste de la contradiction amoureuse, le rapport au temps semble les éloigner. En effet, chez Pernette du Guillet, la douleur naît de l'espoir ébranlé – le plaisir vrai de l'amitié réciproque restant à venir – alors que chez Louise Labé, le plaisir appartenant au passé, c'est l'absence d'espoir qui en est la cause. Pour Pernette, cette idée d'un bonheur à venir rencontre une poétique de l'éveil de soi qui est relayée dans le texte par la métaphore du jour. Verdun-Louis Saulnier a montré le

[1535] Sonnet XIV, *Œuvres*, p. 128-129.

triple sens de cette image, humaniste, néoplatonicien et amoureux[1536] ; il faut toutefois en ajouter un quatrième, le sens ontologique d'un passage d'objet à sujet, de femme aimée et louée à la femme aimant et louant, ce que Colette Winn a analysé comme la naissance de la poétrice[1537]. En ce sens, alors que Louise Labé a recours au fantasme et au discours fictionnel pour déployer son chant érotique, Pernette préfère la vérité et un discours affirmatif. Dans les *Rymes*, l'espoir, le rêve, la fiction sont mis en tension avec l'idée de vérité et avec ce qui *doit* être : le bien doit être recherché dans le vrai, le plaisir dans la raison. Les incursions du rêve et de la projection imaginaire appartiennent à ce qui ne peut raisonnablement advenir, c'est-à-dire « Folle Amour » et le plaisir voluptueux qu'il promet, ce que met en évidence le poème XXXIX, justement intitulé « Parfaicte amyité » :

Quand est d'Amour, je croy, que c'est un songe,
Ou fiction, qui se paist de mensonge,
Tant que celuy, qui peult plus faire encroire
Sa grand faintise, en acquiert plus de gloire.
Car l'un faindra de desirer la grace,
De qui soubdain vouldra changer la place :
L'autre fera mainte plaincte à sa guise,
Portant tousjours l'amour en sa devise,
Estimant moins toute perfection,
Que le plaisir de folle affection :
Aussi jamais ne s'en trouve un content,
Fuyant le bien, où tout bon cueur pretent.
Et tout cela vient de la nourriture
Du bas sçavoir, que tient la creature.
Mais l'amytié, que les Dieux m'ont donnée,
Est à l'honneur toute tant adonnée,
Que le moins seur de mon affection
Est asseuré de toute infection
De Faulx semblant, Danger, et Changement,

[1536] *Art. cit.*, p. 66 : « Le passage de la nuit au jour représente donc à la fois une transformation intellectuelle, la science dissipant l'ignorance ; une transformation morale, la vertu chassant loin le vice ; une transformation sentimentale, l'amour pur succédant à l'amour vulgaire. »

[1537] Colette H. Winn, « Le chant de la nouvelle née : les "Rymes" de Pernette du Guillet », *Poétique*, 1989, p. 212.

Estant fondé sur si sain jugement,
Que, qui verra mon amy apparoistre,
Jamais fasché ne le pourra congnoistre :
Pource qu'il est tousjours à son plaisir
Autant content, que contient mon desir.
Et si voulez sçavoir, ô Amoureux,
Comment il est en ses amours heureux :
C'est que de moy tant bien il se contente,
Qu'il n'en vouldroit esperer autre attente,
Que celle là, qui ne finit jamais,
Et que j'espere asseurer desormais
Par la vertu en moy tant esprouvée,
Qu'il la dira es plus haultz Cieulx trouvée.
Parquoy, luy seur de ma ferme asseurance,
M'asseureray de craincte, et ignorance.[1538]

L'assimilation de l'Amour à l'illusion permet à Pernette de définir l'opposition entre Amour et Amitié qui parcourt l'ensemble du recueil et de définir ce qui constitue son désir et son plaisir dans la relation amoureuse qui la lie à son ami. Ainsi, au vocabulaire du mensonge (*songe*, *mensonge*, *fiction*, *faintise*, *encroire*, *faindra*) s'oppose celui de la fermeté[1539] et de la certitude (le polyptote autour de *seur*, *honneur*, *sain*, *vertu*, *honneur*, *ferme*). De l'un à l'autre s'élabore une double définition du plaisir : celui de l'amour, « le plaisir de folle affection », et celui de l'amitié, le contentement. C'est cependant le plaisir de l'ami qui est avant tout envisagé, mais il est présenté comme résultant du désir de l'amie, ce que vient souligner la paronomase entre *content* et *contient* au vers 24. Le résultat de ce contentement est le chant poétique qui rend hommage à la vertu de l'amie en la louant. Le plaisir de la poétrice apparaît donc minoré à côté de celui de son ami-poète : en ce sens, les vers 31 et 32 sont une glose du titre du recueil de Maurice Scève, *Délie, objet de plus haute vertu*, et Pernette du

[1538] *Ibid*., p. 146-148.

[1539] Cette force de la vertu contre la volupté se trouve chez Hébreu, *Dialogues d'amour*, *op. cit*., I, p. 70 : « Quand la sensualité cesse du tout d'irriter la vertueuse raison, c'est à la vertu et à la raison de soi contenir tempérement des choses délectables, sans toutefois laisser le nécessaire ni prendre aussi le superflu : et telle vertu est appelée force. Car (dit-on) celui est vraiment fort qui peut vaincre soi-même, pource que les choses délectables ont plus de pouvoir à émouvoir l'humaine nature, d'autant que par elles, elle est conservée, que n'ont pas les utiles. Et pour cette raison, celui qui peut modérer cet excès doit être à bonne occasion nommé vainqueur de son plus puissant et intrinsèque ennemi. »

Guillet se projette ainsi sous les traits de Délie, en conformité avec l'image que le recueil en donne. Paradoxalement, c'est à partir d'une fiction, le recueil poétique de Scève, que Pernette formule l'idéal de son plaisir amoureux.

Le poème XLIII peut apparaître comme un contre-argument à l'idée de rejet de la fiction et du songe chez Pernette :

> Combien de fois ay je en moy souhaicté
> Me rencontrer sur la chaleur d'esté
> Tout au plus pres de la clere fontaine,
> Où mon desir avec cil se pourmaine,
> Qui exercite en sa philosophie
> Son gent esprit, duquel tant je me fie,
> Que ne craindrois, sans aucune maignie,
> De me trouver seule en sa compaignie :
> Que dy je seule ? ains bien accompaignée
> D'honnesteté, que Vertu a gaignée
> A Apollo, Muses, et Nymphes maintes,
> Ne s'adonnantz qu'à toutes œuvres sainctes :
> Là quand j'aurois bien au long veu son cours,
> Je le lairrois faire appart ses discours :
> Puis peu à peu de luy m'escarterois,
> Et toute nue en l'eau me gecterois :
> Mais je vouldrois lors quant, et quant avoir
> Mon petit Luth accordé au debvoir,
> Duquel ayant congneu, et pris le son,
> J'entonnerois sur luy une chanson
> Pour un peu veoir, quelz gestes il tiendroit :
> Mais si vers moy il s'en venoit tout droict,
> Je le lairrois hardyment approcher :
> Et s'il vouloit, tant soit peu, me toucher,
> Luy gecterois (pour le moins) ma main pleine
> De la pure eau de la clere fontaine,
> Luy gectant droict aux yeulx, ou à la face.
> Ò qu'alors eust l'onde telle efficace

De le pouvoir en Acteon muer,
Non toutesfois pour le faire tuer,
Et devorer à ses chiens, comme Cerf :
Mais que de moy se sentist estre serf,
Et serviteur transformé tellement,
Qu'ainsi cuydast en son entendement,
Tant que Dyane en eust sur moy envie,
De luy avoir sa puissance ravie.
Combien heureuse, et grande me dirois !
Certes Deesse estre me cuyderois.
Mais pour me veoir contente à mon desir,
Vouldrois je bien faire un tel desplaisir
A Apollo, et aussi à ses Muses
De les laisser privées, et confuses
D'un, qui les peult toutes servir à gré,
Et faire honneur à leur hault chœur sacré ?
Ostez, ostez, mes souhaitz, si hault poinct
D'avecques vous, il ne m'appartient point.
Laissez le aller les neuf Muses servir,
Sans se vouloir dessoubz moy asservir,
Soubz moy, qui suis sans grace, et sans merite.
Laissez le aller, qu'Apollo je ne irrite
Le remplissant de Deité profonde,
Pour contre moy susciter tout le Monde,
Lequel un jour par ses escriptz s'attend
D'estre avec moy et heureux, et content.[1540]

S'il s'agit bien d'une rêverie fantasmatique, comme le montrent les premiers vers et l'emploi du conditionnel, cette forme fallacieuse est cependant rejetée à la fin. On passe d'une voix qui affirme dans un premier temps sa propre subjectivité (ce que souligne l'usage de nombreux pronoms personnels de première personne dans les premiers vers, accentué par la forme réflexive) à une voix qui met à distance et efface cette subjectivité au profit d'autrui. Le désir de la poétrice, exprimé au vers 4, ne rencontre sa satisfaction que de manière

[1540] *Rymes*, p. 153-156.

illusoire et fausse et s'achève sur la dissolution de son contentement dans celui de son ami dans les deux derniers vers. Les mots du plaisir sur lesquels se termine le poème ne viennent pas qualifier celui de la dame, mais celui de l'ami. La récurrence du pronom *moy* – la poétrice n'étant plus sujet mais objet – souligne toutefois l'importance que conserve l'amante. À un moment du texte où l'amante dit s'effacer devant celui qu'elle aime, cette persistance du sujet apparaît comme une véritable prétérition textuelle. La dernière occurrence est particulièrement ambiguë puisque le syntagme prépositionnel « avec moy » peut s'entendre de deux manières : il peut en effet signifier la joie de l'amante au succès de l'amant et se comprendre dans le sens de « comme moi » ou bien souligner la place privilégiée occupée par l'amante et se comprendre comme « près de moi ». La vision du contentement féminin développée dans les *Rymes* ne requiert pas de choisir entre ces deux significations et, au contraire, s'en trouve enrichie : Pernette du Guillet réaffirme ici l'idée d'un plaisir qui passe nécessairement par celui de l'autre, en même temps qu'il repose sur une réciprocité. Ce qui se dégage dans la fin de ce poème, c'est une confiance dans un futur qui verra l'avènement du « contentement durable » des deux amants, non seulement dans leur amour mais également par la poésie.

Il est frappant de retrouver chez Louise Labé ce même vocabulaire de la fiction pour évoquer le plaisir, mais employé de façon inverse. Au rejet de la fiction chez Pernette du Guillet fait donc place, chez Louise Labé, le songe comme cadre privilégié de l'expression du plaisir[1541]. Plus qu'un souvenir, il est une reconstitution fantasmée qui n'a d'existence que dans l'imagination. Le recours à la rêverie érotique rencontre la pratique des poètes masculins mais les perspectives sont cependant différentes : le plaisir réciproque n'est pas un argument dans la rhétorique facétieuse d'un poète souhaitant parvenir au don de mercy, il est avant tout expérience de soi-même. Dans le cadre du renversement du sujet lyrique, l'amante, devenue poète, est prise entre un sujet conventionnel – la réciprocité du plaisir, le songe érotique – et un sujet plus nouveau – l'expression du plaisir féminin. Le point de rencontre des deux sujets est l'écriture, ou plutôt l'avènement du sujet féminin à l'écriture :

[1541] Dans les deux cas, toutefois, c'est l'idée que le plaisir ne se vit pas dans la réalité ou dans un espace qui serait celui d'honneur et de vertu.

le seul contentement possible est le mouvement hors de soi, l'exultation poétique d'un plaisir pris en soi-même, en « mensonge » :

> Tout aussi tot que je commence à prendre
> Dens le mol lit le repos desiré,
> Mon triste esprit hors de moy retiré
> S'en va vers toy incontinent se rendre.
>
> Lors m'est avis que dedens mon sein tendre
> Je tiens le bien, où j'ay tant aspiré,
> Et pour lequel j'ay si haut souspiré,
> Que de sanglots ay souvent cuidé fendre.
>
> O dous sommeil, o nuit à moy heureuse !
> Plaisant repos, plein de tranquilité,
> Continuez toutes les nuiz mon songe :
>
> Et si jamais ma povre ame amoureuse
> Ne doit avoir de bien en verité,
> Faites au moins qu'elle en ait en mensonge.[1542]

Il s'agit d'un des seuls sonnets dans lequel apparaît le mot « bien », si présent chez Pernette du Guillet[1543]. Toutefois, le bien ne désigne pas seulement chez Louise Labé la joie amoureuse affranchie de la volupté à laquelle aspire Pernette. Au contraire, il s'agit de l'amant et de la réalisation, en songe, de la volupté – de la même façon qu'Hélisenne prenait plaisir à rêver à Guénélic. La jouissance du bien est ainsi soumise à la tension entre réel et imaginaire. Les deux derniers mots à la rime soulignent cette différence : le « bien en vérité » s'oppose au bien que permet le songe. La conclusion tend ainsi à faire du plaisir pris en songe un substitut moindre au plaisir impossible dans la réalité, mais dont la poétrice

[1542] Sonnet IX, *Œuvres*, p. 125-126.

[1543] On retrouve cette idée dans deux autres sonnets : le sonnet VI et le sonnet VIII. Leur proximité avec le sonnet IX souligne un agencement significatif dans lequel le sonnet IX a une place privilégiée puisqu'y apparaît deux fois le terme de bien. La syllepse attachée à ce mot permet, comme nous le montrons dans notre analyse, d'enrichir les sens du mot présent dans les sonnets VI et VIII et d'aboutir sur une double conception du bien et du plaisir.

s'accommode dans la mesure où la joie amoureuse appartient au passé et ne peut donc être répétée.

Il est toutefois frappant de constater que dans leurs différences, Pernette du Guillet et Louise Labé se rejoignent sur la question de la fiction : refusée, mais de façon paradoxale par Pernette, et affichée par Louise, elle apparaît chez l'une comme chez l'autre comme un moyen d'exprimer leur identité féminine dans le plaisir. La fiction que représente *Délie* permet à Pernette de faire entendre sa propre voix et le fantasme de la volupté est chez Louise Labé un accomplissement de soi.

b. Entre raison et folie : troubles et audaces de la volupté dans la connaissance de soi

Le *topos* pétrarquiste de la contradiction amoureuse souligne les tensions qui travaillent la conception du plaisir chez Pernette du Guillet. Si la poétrice insiste sur le caractère honnête de son amour, sur l'abnégation d'un plaisir qui naît dans celui de son ami, il n'en demeure pas moins que la place ambiguë occupée par l'idée de fiction et les effets de prétérition textuelle soulignent des failles dans le discours ostensiblement vertueux de la poétrice. Comme l'a remarqué Gisèle Mathieu-Castellani, il existe bien un plaisir charnel chez Pernette du Guillet[1544]. Il se dessine en creux, dans les affirmations répétées, obsessionnelles du désir infini du service de l'autre et du contentement honnête. Il n'en demeure pas moins que c'est la raison qui ne cesse de dominer dans les *Rymes*, y compris pour réfréner un plaisir plus charnel, alors que les vers de Louise Labé appartiennent à la folie. L'une et l'autre proposent ainsi une approche du plaisir féminin tendu entre deux extrêmes, mais dont le dialogue révèle une émergence de la subjectivité féminine.

La fermeté et la raison ne vont pas sans failles chez Pernette du Guillet et c'est précisément ce vacillement du discours qui rend sa poésie touchante, sincère et singulière. La peinture qui est faite du désir et du plaisir féminins se veut à l'image d'un discours idéal sur ce que doit être le service amoureux, discours tenu par des voix féminines comme nous l'avons vu dans l'analyse du motif de la « belle dame sans mercy » : l'amie parfaite prend plaisir au plaisir de son ami et ne cherche pas à en avoir la jouissance charnelle. Pernette

[1544] *La Quenouille et la lyre*, éd. cit., p. 137-138.

infléchit cependant légèrement cette posture puisque son plaisir n'est pas celui d'être servie, mais celui de servir, ce qu'illustre parfaitement la pièce XXI :

> Si le servir merite recompense,
> Et recompense est la fin du desir,
> Tousjours vouldrois servir plus, qu'on ne pense,
> Pour non venir au bout de mon plaisir.[1545]

L'idéal du « contentement durable » que nous avons étudié dans le cadre de la réciprocité se manifeste également en dehors de cette réciprocité. Le plaisir est ici posé comme un mouvement et comme une fin : mouvement car il est ce qui tend vers la fin, et fin car il représente ce qui doit être atteint. Le plaisir ne peut donc aller sans le désir chez Pernette, et l'un et l'autre sont souvent indistincts[1546]. Dans cette pièce, le dernier vers peut ainsi se comprendre comme une périphrase du désir en tant que ce qui précède la « récompense », mais également comme un plaisir qui n'a pas de fin : le plaisir infini rejoint le désir infini du poème LVI. Le poème forme ainsi une équation qui trouve sa résolution dans le dernier mot : le service et la récompense sont posés dans le premier vers puis respectivement développés dans les deux suivants et c'est le plaisir qui réconcilie l'un et l'autre, dégageant ainsi un nouveau sens à « récompense ». Il ne s'agit pas du « don de mercy », le point « qui picques, et poinct » évoqué dans le poème LVI, mais un plaisir de l'infini désir, ce que souligne également le poème XIV :

> Le grand desir du plaisir admirable
> Se doit nourrir par un contentement
> De souhaicter chose tant agreable,
> Que tout esprit peult ravir doulcement.
> O que le faict doit estre grandement
> Remply de bien, quand pour la grand envie
> On veult mourir, s'on ne l'a promptement :

[1545] *Rymes*, p. 131-132.

[1546] Élise Rajchenbach a également noté cette équivalence entre désir et plaisir qui se résout dans l'idée de contentement : « Désir et plaisir féminins participent même de l'élaboration d'une *persona* des *Rymes* refusant radicalement le rôle de la " Dame sans mercy " qui fondait l'écriture du poète […]. Se déploie le rêve d'un plaisir ou d'un désir infini, c'est-à-dire d'un " contentement ", mais d'un " contentement " qui s'apparente à une frustration toujours renouvelée, celle d'un sujet féminin délicatement masochiste, bien loin de la froideur topique de la " Dame sans mercy ". » « Introduction », *Rymes*, p. 64.

Mais ce mourir engendre une autre vie.[1547]

La complexité de la pensée de Pernette tient dans les quatre vers et dans l'imbrication des différents mots du plaisir. Deux plaisirs se superposent : un plaisir dynamique, celui du plaisir du désir (« un contentement »), et un plaisir inertiel visé par le plaisir dynamique (« plaisir admirable », « chose tant agreable »). L'effet d'entrelacement de ces deux plaisirs concourt à leur superposition conceptuelle et la seconde strophe est ambiguë : quel référent donner au « faict […] remply de bien » ? L'indécision quant à la réponse à apporter à cette question doit être maintenue : elle participe de cette revendication de l'infini. La réminiscence néoplatonicienne du dernier vers, qui fait de la mort une résurrection, contribue à ce suspens de la temporalité : de fait, même si c'est le plaisir inertiel qui est évoqué dans cette strophe, le dernier vers le renverse en un nouveau plaisir dynamique. Paradoxalement, la fermeté et l'assurance dont se réclame Pernette reposent sur une instabilité essentielle et fertile. En ce sens, nos analyses divergent de celles d'Élise Rajchenbach sans toutefois s'y opposer absolument : « Résolvant toute tension, " l'amytié " se superpose à une poétique de stabilité, du « contentement », déployant un discours de bonheur serein[1548]. » L'instabilité que nous mettons en évidence n'est pas négative, au contraire, elle permet d'accéder au bonheur serein, mais un bonheur qui est sans cesse parcouru par un principe dynamique qui le rend « durable » et qui trouve, en partie, sa réalisation dans le savoir.

En effet, comme l'a justement montré Élise Rajchenbach à partir de la définition néoplatonicienne de l'amitié[1549], le plaisir vertueux auquel aspire Pernette, fondé sur la réciprocité et l'infini désir, est source de connaissance :

Car quand Amour à Vertu est uny,
Le cueur conçoit un desir infiny,
Qui tousjours desire
Tout bien hault, et sainct,
Qui de doulx martire
L'environne, et ceinct.

[1547] *Rymes*, p. 128.
[1548] *Ibid*., p. 59.
[1549] *Ibid.* : « L' " amytié " se constitue comme une aspiration vers la science et vers le divin, dont l'être aimé, image du divin, est l'intermédiaire, et cette aspiration trouve son accomplissement dans un " contentement ", une sérénité, qui s'opposent à l'Amour réduit à " Folle Amour ". »

Car il luy engendre
Une ardeur de veoir,
Et tousjours apprendre
Quelque hault sçavoir.

Le sçavoir est ministre de Vertu,
Par qui Amour vicieux est batu,
Et qui le corrige,
Quand dessus le cueur
Par trop il se erige
Pour estre vainqueur.[1550]

Le désir infini trouve dans ce poème son explication : sous l'influence du néoplatonisme, le désir amoureux devient désir de connaissance : on passe du sensible à l'intelligible (« veoir », « apprendre », « hault sçavoir ») et c'est le savoir qui permet d'annihiler le désir voluptueux (« amour vicieux) ». Si le plaisir atteint dans l'amitié est un plaisir suprême, il est cependant porté par une dynamique qui n'en fait pas tant un repos qu'un mouvement infini puisqu'il a pour seule fin lui-même : le substantif *ardeur*, l'adverbe *tousjours* soulignent cette instabilité positive qui se rapproche du mouvement vital du chant poétique chez Louise Labé.

Le plaisir du savoir est ainsi porté dans le recueil par le rapport que Pernette entretient avec l'écriture poétique et l'émergence de sa voix propre. Sur ce point, le poème de la fontaine est particulièrement signifiant puisqu'il met en scène un fantasme de pouvoir qui ne consiste pas seulement à asservir l'amant, mais qui repose surtout sur le plaisir de l'amante à devenir, à son tour, poète, ce dont témoigne le passage où l'amante se représente nue et jouant du luth. La volonté d'abnégation que nous avions dégagée dans un premier temps est contrebalancée par l'écriture : si la poétrice cherche son plaisir dans le plaisir de son amant, c'est aussi grâce à l'écriture qu'elle y parvient. Nouvelle Sophie qui apprend auprès de son maître Philon / Scève, elle ne fait pas tant un désir de soumission qu'un désir de réciprocité, d'égalité, d'équilibre amoureux, intellectuel et spirituel[1551]. L'accomplissement de soi passe

[1550] *Ibid.*, p. 165-166, v. 25-40.

[1551] Cf. Élise Rajchenbach, *ibid.*, p. 62 : « Refuser le lyrisme masculin préconstruit, décaler les codes amoureux, et les lieux de l'amour, introduire du jeu dans les modèles permettent d'établir un nouveau type d'échange entre la femme poète et l'aimé, fondé sur une égalité dans les rapports. La nécessité d'instaurer

par l'autre n'est pas tant le signe d'une aliénation, d'une dépossession de soi qu'une expérimentation du plaisir décuplé, le sien dans celui de l'autre. La rêverie de la fontaine n'est alors pas tout à fait une chimère : Pernette a bien pris le luth, a bien chanté les louanges de Scève. La mise à distance finale par la répétition de « ostez » devient non plus le signe d'un refus du rêve mais de sa volonté de le réaliser, non pas dans l'asservissement du désir de l'ami, mais dans la confrontation à son propre désir. En ce sens, cet autre présent dans le rêve est aussi un double de la poétrice et le geste d'éclaboussure reflète tout à la fois la crainte de ne pas parvenir à se saisir (« me toucher ») en même temps que le désir infini de la main tendue vers sa propre mise à nu.

La dynamique du savoir inscrit, dans le chant de Pernette, un trouble sensuel. Si Élise Rajchenbach a parlé d' « érotique nouvelle[1552] » à propos de l'infini contentement de Pernette qui rejette la jouissance charnelle pour lui préférer le plaisir de désirer, l'idée de la jouissance charnelle ne doit pas complètement être évincée. Dans le discours raisonnable d'un plaisir dynamique porté par l'accomplissement de soi dans le savoir et l'écriture poétique, apparaissent des failles sensuelles qui participent également à l'accomplissement de la « nouvelle née[1553] ». Si l'écriture poétique de Pernette du Guillet est essentiellement écriture du cœur, les quelques visions du corps sont signifiantes et témoignent des élans d'une volupté qu'elle a choisi de ne pas assouvir, lui préférant le plaisir de l'amitié parfaite et vertueuse, mais qui demeure cependant bien présente dans son texte, comme autant de témoignages d'un corps qui s'éveille en même temps que l'esprit. La pièce XII est sur ce point tout à fait signifiante :

> Le Corps ravy, l'Ame s'en esmerveille
> Du grand plaisir, qui me vient entamer,
> Me ravissant d'Amour, qui tout esveille
> Par ce seul bien, qui le faict Dieu nommer.
> Mais si tu veulx son pouvoir consommer :
> Fault que par tout tu perdes celle envie :
> Tu le verras de ses traictz se assommer,

une appartenance réciproque et volontaire se dessine, conformément aux théories néoplatoniciennes développées par exemple dans les *Dialogues d'Amour* de Léon Hébreu […]. » Cf. également Ann Rosalind Jones, « Assimilation with a Difference », art. cit.

[1552] Cf. Élise Rajchenbach, « Introduction », *Rymes*, p. 61-64.

[1553] Nous empruntons l'expression au titre de l'article de Colette H. Winn, « Le chant de la nouvelle née ».

Et aux Amantz accroissement de vie.[1554]

Dans le cadre d'un recueil qui s'attache à distinguer Amitié et Amour, cette pièce est essentielle pour saisir tous les enjeux liés à la conception du plaisir chez Pernette du Guillet. L'évocation du corps, dès le premier vers, réoriente les interprétations qui font de la poésie de Pernette du Guillet une œuvre tournée seulement vers la chasteté. Si le plaisir charnel n'est pas la fin de la relation amoureuse, il constitue toutefois une expérience troublante pour la jeune poétrice, ce que vient mettre en évidence la première strophe. La volupté s'y dit en termes de ravissement, de joie violente (« entamer ») et surprenante (*s'esmerveiller*). Si la seconde strophe intervient comme un refus de la consommation charnelle et une mise à distance du désir, le trouble érotique trouve toutefois sa place dans l'écriture de Pernette dans une évocation « sans fard[1555] » et sans culpabilité. La bipartition du poème rend la dichotomie du corps et de l'âme, de la folie et de la raison et permet à la poétrice, par l'écriture, de ressaisir l'expérience sensuelle en réflexion intellectuelle. Ce même mouvement est à l'œuvre dans la réécriture de l'épisode de Diane au bain. La mise à nu de la poétrice crée un espace charnel qui rompt avec l'espace intellectuel où se trouve l'ami-philosophe et exprime ainsi le désir de voir l'amant entrer dans ce nouvel espace. Le geste d'éclaboussure est à la fois une mise à distance de l'autre et une invitation. Peut-être faut-il y lire une allusion au sonnet de neige de Marot : l'eau paralyse et asservit ici, la neige échauffait les sens chez Marot, mais l'on retrouve la même invitation érotique. Alors que chez Marot l'invitation était claire, elle est chez Pernette soumise à la tension contradictoire entre raison et folie : la main invite au jeu, tout en maintenant à distance. Cette ambiguïté est contenue dans l'adverbe *hardyment* qui peut qualifier l'attitude de l'ami avançant vers Pernette comme l'invitation audacieuse de celle-ci : le fantasme de pouvoir est aussi le fantasme timide d'un désir charnel qui hésite à se révéler.

S'il y a une place pour le corps et la sensualité, elle ne va pas sans « conflit intime[1556] », contrairement à ce qu'analyse Gisèle Mathieu-Castellani. Voir dans la poésie de Pernette des failles sensuelles ne permet pas en effet de relire l'ensemble du recueil comme un acquiescement de la volupté : cette expérience reste problématique et soumise à la volonté

[1554] *Rymes*, p. 126-127.
[1555] Gisèle Mathieu-Castellani, *La Quenouille et la lyre*, éd. cit., p. 137.
[1556] *Ibid*.

vertueuse de la poétrice. Elle amène toutefois à relire la douleur amoureuse comme un signe du conflit qui agite Pernette. La fin de la pièce LVI fait entendre cette dissonance :

C’est pourquoy travaille
En moy cest espoir,
Qui desir me baille
Et veoir, et sçavoir.
Estant ainsi mon espoir asseuré,
Je ne crainct point, qu’il soit demesuré :

Mais veulx bien qu’il croisse
De plus en plus fort,
A fin qu’apparoisse
Mon cueur ferme, et fort.

Et que tousjours voye,
Travaillant ainsi,
Tenir droict la voye
D’immortel soucy.

Si donc il veult en si hault lieu monter,
Qu’il puisse Amour, et la Mort surmonter,
Sa caducque vie
Devra soulager
D’une chaste envie
Pour l’accourager.

Ainsi m’accompaigne
Un si hault desir
Que pour luy n’espargne
Moy, ne mon plaisir.[1557]

Après l’énoncé gnomique qui affirmait la suprématie de l’amitié vertueuse sur l’amour vicieux, le retour du « je » souligne que le bien durable, le désir / plaisir infini n’est encore

[1557] *Rymes,* p. 166-167, v. 41-64.

qu'un idéal que souhaite atteindre la poétrice. Comme dans le poème XXXII, elle a besoin d'une assurance, d'une certitude, d'une force qui lui permette de ne pas se laisser vaincre par l'amour et le désir voluptueux. Ce contentement encore à l'état d'espoir est souligné par le verbe *vouloir* et le subjonctif, qui montrent que le cœur de la poétrice n'est pas encore ferme et fort. Le cheminement amoureux de Pernette est parcouru par la même tension que le cheminement spirituel de Gabrielle de Coignard : la mystique se montrait inquiète de ne pas avoir le désir assez ferme, infini donc, pour accéder à la béatitude, Pernette craint, en creux, de ne pas être assez forte pour préférer l'amitié à l'amour. C'est en niant, dans le dernier vers, son identité et sa volonté propre qu'elle tente d'affirmer sa volonté : « mon plaisir », qui achève le poème, renvoie ainsi au plaisir sensuel qu'elle se refuse pour pouvoir satisfaire son ami et le suivre dans son chemin spirituel. Ces derniers mots soulignent toute l'ambiguïté d'une voix en train de façonner son identité grâce à des expériences intenses et contradictoires.

Au corps de la poétrice mis à nu dans les *Rymes* répond, chez Louise Labé, le corps masculin érotisé par le regard de l'amante. L'une comme l'autre interrogent le même rapport de la voix féminine prise dans les conventions masculines :

> Quelle grandeur rend l'homme venerable ?
> Quelle grosseur ? quel poil ? quelle couleur ?
> Qui est des yeux le plus emmieleur ?
> Qui fait plus tot une playe incurable ?
>
> Quel chant est plus à l'homme convenable ?
> Qui plus penetre en chantant sa douleur ?
> Qui un dous lut fait encore meilleur ?
> Quel naturel est le plus amiable ?
>
> Je ne voudrois le dire assurément,
> Ayant Amour forcé mon jugement :
> Mais je say bien et de tant je m'assure,
>
> Que tout le beau que lon pourroit choisir,
> Et que tout l'art qui ayde la Nature,

Ne me sauroient acroitre mon desir.[1558]

Comment chanter le corps de l'homme d'après les codes pétrarquistes, et notamment ceux du blason, quand on est une femme ? L'incertitude de ce comment dire[1559] fait place à la certitude du désir pour ce corps, du plaisir ressenti qui frappe par sa force et sa mise en évidence à la dernière rime. La seule possibilité de réaliser un blason de l'amant est d'en faire un objet de désir : le polyptote autour de *asseure* sert non pas à souligner le plaisir de l'amitié parfaite, comme chez Pernette, mais à accentuer le désir sensuel. La poétrice capte

[1558] Sonnet XXI, *Œuvres*, p. 132-133.

[1559] À ce sujet, il est intéressant d'établir un parallèle avec la voix féminine de l'amante dans les « Stances de la délice d'amour » de Marc Papillon de Lasphrise. Deux voix se répondent dans ce long poème dédié à Maugiron, compagnon d'armes de Papillon, : une voix masculine, celle du poète, et une voix féminine, celle d'Eraton, muse de la poésie érotique à laquelle le poète demande de brosser le portrait du serviteur idéal, à la suite de quoi, il brosse lui-même le portrait de la maîtresse idéale, pour finir sur une évocation de ces deux amants imaginaires en plein ébats et une adresse aux serviteurs à prendre plaisir avec leur maîtresse Placée après *L'Amour passionnée de Noémie*, la « Délice d'amour » fait entendre une voix féminine qui s'intéresse aussi bien aux qualités morales qu'aux qualités physiques de l'ami idéal. Le désir et la volupté s'expriment ainsi à propos du corps du serviteur :

« Je veux qu'en plusieurs lieux mon Amy soit ombré
D'un beau poil crepelu, poil que je tiens sacré,
Comme m'advant-courant le doux fruicts que je cueille,
Et principallement je veux que son menton
Aye un petit duvet d'un blondoyant coton.
L'arbre est bien mal-plaisant quand il n'a point de fueille. » (« Stances de la délice d'amour », dans *Premieres œuvres*, p. 299)

Le poil masculin est la promesse de la volupté féminine : le regard porté sur le corps du serviteur fait naître le désir de la dame. S'il répond à aux normes esthétiques de l'époque, le poil, vu par le dame, est avant tout l'expression singulière, dans une époque où il existe peu de modèles poétiques amoureux et érotiques pour dire un corps masculin excitant pour une femme, d'une voix poétique qui tente de rendre compte des désirs féminins. En ce sens, les interprétations de Jean-Paul Barbier (*Ma bibliothèque poétique*, éd. cit., p. 187-188) et, à sa suite, celles de Jacqueline Boucher (*Société et mentalités...*, éd. cit., p. 1014), qui font de ce poème l'expression de la bisexualité de Papillon et l'unique preuve de l'homosexualité de Maugiron, ne peuvent être soutenues et proviennent d'une lecture trop rapide du poème et de sa situation d'énonciation. Certes, le poème est dédié à Maugiron, mignon d'Henri III, certes il commence par une adresse du poète à cet ami, mais l'adresse, dès la deuxième strophe à Eraton signale le changement d'énonciation :
« Dy moy donc Eraton gloire de mon tourment,
Quel tu voudrois choisir l'estre de ton Amant, » (« Stances de la délice d'amour », *Premieres œuvres poetiques*, p. 297)
La parole d'Eraton n'est pas mise en évidence, le changement de locuteur n'est pas souligné par la ponctuation, mais la troisième strophe fait bien entendre la voix de la muse et cette voix féminine se confirme dans la cinquième strophe : « Un poltron fust-ce un Roy ne merite une Amante ». L'emploi du féminin pour désigner la partenaire du serviteur idéal lève toute ambiguïté et le poète, donc la voix masculine, reprend ensuite la parole pour faire à son tour le portrait de la maîtresse idéale. Le poil masculin qui est chanté l'est bien par une voix masculine et si cet amant idéal devait avoir un référent, ce serait sans doute plutôt Lasphrise lui-même que Maugiron. En faisant parler Eraton, Lasphrise brosse son propre portrait et se présente en homme capable de donner une voix au désir féminin.

ainsi l'essence érotique du corps masculin en évoquant une fusion entre les amants, une relecture sensuelle du néoplatonisme ficinien, où la communion des corps permet au *je* féminin d'accéder à l'inspiration créatrice. Les poèmes XIII et XVIII rendent compte de la tentative poétique d'érotiser le corps de l'amant par le regard féminin :

XIII
Oh si j'estois en ce beau sein ravie
De celui là pour lequel vois mourant :
Si avec lui vivre le demeurant
De mes cours jours ne m'empeschoit envie :

Si m'acollant me disoit, chere Amie,
Contentons nous l'un l'autre, s'asseurant
Que ja tempeste, Euripe, ne Courant
Ne nous pourra desjoindre en notre vie :

Si de mes bras le tenant acollé,
Comme du Lierre est l'arbre encercelé,
La mort venoit, de mon aise envieuse :

Lors que souef plus il me baiseroit,
Et mon esprit sur ses levres fuiroit,
Bien je mourrois, plus que vivante, heureuse.[1560]

XVIII
Baise m'encor, rebaise moy et baise :
Donne m'en un de tes plus savoureus,
Donne m'en un de tes plus amoureus :
Je t'en rendray quatre plus chaus que braise.

Las, te pleins tu ? ça que ce mal j'apaise,
En t'en donnant dix autres doucereus.
Ainsi meslans nos baisers tant heureus
Jouissons nous l'un de l'autre à notre aise.

[1560] *Œuvres*, p. 128.

Lors double vie à chacun en suivra.
Chacun en soy et son ami vivra.
Permets m'Amour penser quelque folie :

Tousjours suis mal, vivant discrettement,
Et ne me puis donner contentement,
Si hors de moy ne fay quelque saillie.[1561]

Les deux sonnets sont des invitations érotiques, des rêveries où l'amante place au centre du poème le corps de l'amant comme objet fantasmatique, jamais décrit, jamais évoqué dans son ensemble, mais irrémédiablement présent, disséminé dans le mouvement d'une écriture de la volupté féminine. Le corps masculin est source de contentement : le sein, les bras, les lèvres et la bouche permettent un assouvissement du désir, une fusion entre les amants que réclame l'amante, s'inscrivant ainsi dans la tradition néoplatonicienne, mais en la revisitant. Le sonnet XIII donne à lire une rêverie érotique, appuyée par l'anaphore de la conjonction *si*, et l'expression du plaisir mutuel trouve un écho signifiant dans le sonnet XVIII, puisqu'au « contentons nous » répond le « jouissons nous ». Les voix cependant ne sont pas les mêmes : dans la première occurrence, il s'agit de la voix de l'amant alors que dans la seconde, c'est la voix de la poétrice. Louise Labé établit donc un dialogue poétique fictif qui renforce le désir de réciprocité et d'affirmation de soi dans la volupté. Toutefois, un renversement de la voix masculine s'opère entre les deux sonnets, comme l'a noté Daniel Martin : « Les quatrains opposent de façon surprenante les discours amoureux masculins et féminins. Le premier est réduit à l'idée de la plainte convenue alors que le discours féminin est d'une ardeur véhémente empreinte d'authenticité[1562]. » Le discours masculin idéal du sonnet XIII, celui d'un amant invitant à la jouissance, redevient le discours plaintif de l'amant pétrarquiste, alors que le discours féminin pourvoit à la satisfaction charnelle. La voix de Louise Labé est proche de celle des poètes invitant leurs amies à la volupté, mais elle prend place ici dans une dynamique réflexive au sein de l'écriture de soi. La voix est donc tout à fait singulière puisqu'elle traduit dans un même sonnet deux postures contradictoires

[1561] *Ibid.*, p. 131.
[1562] *Op. cit.*, p. 273.

chez les poètes masculins : la plainte et l'invitation. Plus encore, à la plainte de l'amant qui reste habituellement sans réponse répond le désir de l'amante qui ne cherche pas tant à satisfaire sa requête et à récompenser son service qu'à partager avec lui un instant de contentement infini. Les quatre derniers vers sont sur ce point particulièrement importants. La rêverie érotique est une « folie »[1563], une production de l'imaginaire, un espace poétique permettant à l'amante de se « donner contentement » et de pouvoir substituer à une vie discrète, tout en retenue, une vie qui s'affirme par l'hyperbole et l'excès – la gradation dans les baisers rendus en est le signe. L'amante se veut « plus que vivante » grâce au corps de l'amant, mais seule une « saillie », l'écriture du corps et de la volupté fantasmée, peut, dans un présent douloureux car marqué par l'absence de l'autre, l'amener au contentement. Le geste de l'écriture prend le relais de la pensée érotique, la « saillie » étant une autre formulation de la « folie ». Le *gaudium* repose alors sur un paradoxe : celui d'un plaisir en soi qui ne peut trouver sa réalisation que hors de soi. Les deux derniers mots à la rime, *contentement* et *saillie*, reflètent cette conception du plaisir puisqu'ils mêlent écriture poétique et volupté, de la même façon que l'amante donne quatorze baisers, soit le nombre de vers dans le sonnet[1564]. Le dernier vers du sonnet XIII joue également de cet effet programmatique, puisque la poétrice fait du plaisir amoureux, à la fois charnel et spirituel, un principe supérieur à la vie : « plus que vivante, heureuse » souligne l'anéantissement de toute temporalité et même de tout mouvement. La dynamique du désir, portée par le plaisir du chant, qui tend l'ensemble des sonnets, est ici suspendue au profit du seul plaisir. L'adjectif *heureuse*, mis doublement en évidence par la coupe et par la rime finale, révèle en lui même la philosophie du plaisir de Louise Labé. Comme chez Pernette, mais comme chez Hélisenne

[1563] Daniel Martin a relevé l'ambiguïté du vers 11, dans lequel « m'Amour » peut désigner l'amant, le sentiment ou le dieu. Comme le fait François Rigolot, il choisit la seconde interprétation et en tire une analyse sur le caractère audacieux de l'amour et du plaisir : « Cette solution nous semble en effet la plus séduisante dans la mesure où c'est précisément tout le sens du *Débat* qui est ici en jeu. Contre Apollon qui voudrait que les amants ne soient plus soupçonnés de « faire ou penser quelque folie », Mercure plaide pour l'association de l'amour et de la folie, et cela contre les préjugés de toutes natures, tributaires des habitudes de langage. Le mot *folie*, renvoyant dans le sonnet XVIII à des vers où l'invite érotique se fait en termes particulièrement libres, dit bien le mépris des interdits ou des convenances, en même temps que la volonté de rompre le secret, valeur attachée à Amour dans le *Débat*. L'amante refuse ici la clandestinité de ses sentiments, façon de refuser la censure qui pèse sur le discours féminin : « penser quelque folie », c'est une des façons de « montrer signe d'amante », seule raison de vivre revendiquée dans le sonnet XIV par une amante dont l'aventure amoureuse est désormais du domaine du passé. » *Ibid*., p. 133.

[1564] Cf. sur ce point François Rigolot, « Signature et signification : Les baisers de Louise Labé », *Romanic Review*, LXXV, 1, 1984, p. 17.

également, c'est l'écriture qui prend le relais de l'amour car « le plus grand plaisir qui soit apres amour, c'est d'en parler[1565] ». Il n'est plus question de « bien » à atteindre, mais de « saillie » : la poétrice n'est plus tendue vers le bonheur, elle *est* tout entière bonheur et joie.

Le plaisir dans les *Rymes* et dans les *Sonnets* apparaît comme un bien dans le sens où il est fin, source de bonheur et de vertu. C'est le plaisir mouvement, celui qui permet d'y accéder, qui diffère : Pernette du Guillet choisit le plaisir infini du service amoureux, Louise Labé celui de la volupté[1566], mais ce plaisir dynamique vise un autre plaisir, celui de l'accomplissement de soi dans l'écriture. L'analyse d'Élise Rajchenbach qui rapproche les *Rymes* de la silve, forme poétique propice à la spontanéité, qui se « caractérise par une infidélité à " la taxinomie générique, au profit d'une variété porteuse de volupté[1567] " », permet de mieux comprendre encore cette différence entre les plaisirs mouvements chez Pernette du Guillet et chez Louise Labé. Les pièces offrant une place à l'expression du plaisir ne répondent pas à l'unité et la progression qu'Antoine Du Moulin a souhaité créer dans l'édition des *Rymes*[1568]. Au contraire, ces pièces sont faites de retours, de reprises,

[1565] *Débat de Folie et d'Amour*, p. 76.

[1566] La différence entre les deux mouvements trouve un écho dans deux branches différentes du ficinisme, celle développée par Léon Hébreu dans les *Dialoghi d'Amore*, dans la droite ligne du *Commentaire sur Le Banquet*, et celle, moins connue, d'Agostino Nifo, dans le *De Amore*. Les réminiscences néoplatoniciennes – comme celles issues du pétrarquisme – chez les deux poétrices ont été au cœur de plusieurs études (cf. notamment Gillian Jondorf, « Petrarchan Variations... », art. cit., p. 766-778). L'influence plus précise de Hébreu chez Pernette a été évoquée en particulier par Élise Rajchenbach dans l'introduction et les notes de son édition du recueil. Toutefois, les liens, ou plutôt les échos, entre le texte de Louise Labé et celui de Nifo n'ont pas été étudiés. Le traité de Nifo, qui se présente comme une réponse à celui de Ficin, a été publié en 1529 et précède de fait la publication du traité de Hébreu à Rome en 1535 : s'il est impossible de savoir la connaissance que pouvait en avoir Louise Labé, la convergence entre le traité philosophique et le *canzionere* féminin permet de mieux appréhender la différence entre l'œuvre de Pernette et celle de Louise Labé. Nifo y développe une conception du plaisir sexuel qui s'oppose au plaisir de l'amour ficinien : la jouissance du corps exclusivement par le regard chez Ficin fait place chez Nifo à un « amour-désir [qui] est le désir de jouir de la beauté de l'aimée et, en elle, de consommer le plaisir sexuel » (Agostino Nifo, *De Pulchro et amore, II. De Amore Liber. Du Beau et de l'amour, II. Le Livre de l'amour*, éd. et trad. de Laurence Boulègue, Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. 52 : « […] *nam cupido desiderium est fruendae in amata pulchritudinis atque in eadem uenerae uoluptatis utendae* [...] »). Le philosophe s'attache à démontrer le caractère honnête et vertueux de ce qu'il appelle « l'amour-désir » (*cupido*), dans lequel le plaisir sexuel joue un rôle important, et essaie d'intégrer à sa réflexion le plaisir de la femme. Il serait ainsi intéressant de voir comment la poésie de Louise Labé, sur la question du plaisir, répond à la philosophie de Nifo, de la même façon que la poésie de Pernette répond à celle de Hébreu.

[1567] Élise Rajchenbach, « Introduction », *Rymes,* p. 41. La citation de Perrine Galand-Hallyn est extraite de « Quelques coïncidences (paradoxales?) entre l'*Epître aux Pisons* d'Horace et la poétique de la silve (au début du XVI^e^ siècle en France) », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LX, 3, 1998, p. 619.

[1568] Sur la question de la production de l'œuvre par Pernette du Guillet puis de son édition par Antoine du Moulin, cf. Élise Rajchenbach, « Introduction », *Rymes*, p. 42-46. Elle souligne notamment un travail de

d'hésitations, d'affirmations et de rétractations, d'une tension entre certitude et inquiétude, assurance et crainte. En ce sens, le recueil apparaîtrait comme « la première étape de l'écriture de la silve, la production spontanée, improvisée, à laquelle succéderait le moment d'affirmation et de maturité d'une poésie féminine lyonnaise accomplie[1569]. » Les tensions dans l'expression du plaisir, la difficulté à le formuler résulteraient de ce balbutiement, de cette perplexité féminine prise entre les signes du corps et un discours idéalisé, hérité de l'image que lui renvoie la *Délie* et de la tradition courtoise. De la même façon que l'écriture de la volupté adultère dans *Les Angoisses* résultait d'une perplexité, d'un émerveillement d'Hélisenne face à la découverte d'un plaisir inconnu et bouleversant, l'écriture du plaisir chez Pernette témoigne de cette même instabilité, de ce même trouble qui ne peut se dire que sur le mode de la parole performative comme conjuration des désirs secrets et incontrôlables. Dix ans plus tard, il semblerait que l'appel lancé par Antoine du Moulin dans l'épître dédicatoire qu'il place en tête des *Rymes*[1570] ait été entendu, tant l'expression du plaisir est différente chez Louise Labé. S'il y a bien toujours une tension entre plaisir et douleur, elle ne repose plus sur la nécessité de la vertu. Excepté dans l'épître dédicatoire, la notion d'honnêteté disparaît du langage de la poétrice dans les sonnets pour ne laisser place qu'à une conscience aiguë des sens. Ce que Pernette tentait de conjurer dans une rhétorique de l'amitié parfaite, Louise Labé l'accepte comme constitutif de soi. La différence entre les deux ne tient donc pas tant à la soumission de l'une au maître et au féminisme transgressif de l'autre, mais plutôt à l'évolution lente d'une voix féminine qui peut enfin dire la volupté féminine et la rendre publique. La mise à nu, troublante et troublée, de Pernette dans la fontaine devient, dans les sonnets de Louise Labé, la découverte d'une intimité amoureuse et érotique. À la raison brandie par Pernette, Louise oppose la folie. Dans un mouvement

---

l'éditeur « engageant la possibilité d'une lecture en continu d'un texte à l'origine discontinu et fragmenté [...] » (p. 44).

[1569] *Ibid*., p. 45.

[1570] « Antoine Du Moulin aux Dames Lyonnoises », *ibid.*, p. 110-111 : « […] et apres avoit jà bien avant passé les rudimentz de la langue Latine aspirant à la Grecque (si la Lampe de sa vie eust peu veiller jusques au soir de son eage) quand les Cieulx nous enviantz tel heur la nous ravirent, ô Dames Lyonnoises, pour vous laisser achever ce, qu'elle avoit si heureusement commencé : c'est à sçavoir de vous excerciter, comme elle, à la vertu, et tellement, que, si par ce sien petit passetemps elle vous a monstré le chemin à bien, vous la puissiez si glorieusement ensuyvre, que la memoire de vous puisse testifier à la posterité de la docilité et vivacité des bons espritz, qu'en tous artz ce Climat Lyonnois a tousjours produict en tous sexes, voire assés plus copieusement, que guere autre, que l'on sache. »

inverse, ce n'est plus le corps de la poétrice qui est exhibé, mais celui de l'amant. En ce sens, le *je* lyrique féminin apporte une autre voix à la délectation amoureuse : à l'amie prenant infini plaisir au plaisir de son ami et ne désirant que le servir fait suite l'amante qui recherche l'extase voluptueuse comme expérience ontologique. Le bonheur auquel aspirent Pernette du Guillet et Louise Labé est ainsi plus proche qu'il n'y paraît, seuls les moyens d'y parvenir diffèrent : à l'une les plaisirs de Diane, à l'autre ceux de Vénus, mais toutes les deux visent les plaisirs poétiques de Sappho[1571].

En raison de la double influence pétrarquiste et néoplatonicienne, ainsi que du caractère singulier d'un sujet lyrique féminin s'exprimant dans le cadre de codes masculins, la conception du plaisir chez les poétrices n'est pas et ne peut être univoque. Le plaisir féminin dans la lyrique amoureuse féminine apparaît ainsi plus complexe que ce que donnaient à en lire les poètes masculins (Magny, Ronsard, Lasphrise, Cornu). Il ne peut uniquement se formuler en termes d'abandon, d'honneur ou de réciprocité érotique, car il est intimement imbriqué dans la construction d'une voix propre, d'une identité singulière et de l'éveil poétique. D'une part, avec Du Guillet, s'anime et prend voix la « Muse muette » de Scève. Les *Rymes* ne sont pas seulement le recueil d'une élève face à son maître et le récit poétique de son émancipation, il ne s'agit pas seulement d'un renversement des rôles qui fait passer la femme de chantée à chantante, comme c'est aussi le cas chez Louise Labé : le recueil fait entendre ce que la *Délie* passait sous silence, le plaisir de la femme aimée et louée, et c'est un plaisir tendu entre la conformité à son modèle – objet de plus haute vertu – et un trouble érotique. D'autre part, avec Louise Labé, le renversement de la voix lyrique est également renversement des conventions poétiques liées au plaisir : la poétrice ne se plaint pas d'un plaisir que l'amant lui refuse – comme c'est le cas de façon majoritaire dans la lyrique masculine –, elle n'en fait pas un argument pour parvenir à ses fins, mais parvient à inscrire la volupté réciproque dans une expérience à la fois ontologique et poétique, en laissant une place ténue mais bien présente à des motifs absents de la poésie amoureuse

[1571] Sur la construction éditoriale de Pernette du Guillet en Sappho par Jeanne de Marneff, cf. Anne Debrosse, *« La souvenance et le désir ». La réception des poétesses grecques dans l'Antiquité et aux seizième et dix-septième siècles (France et Italie)*, Thèse de doctorat sous la direction de François Lecercle, Université Paris-Sorbonne, 2012, p. 407-411 ; sur Louise Labé comme nouvelle Sappho, cf. François Rigolot, *Louise Labé Lyonnaise*, éd. cit., p. 31-67 ; sur la double image de Vénus et Sappho chez Louise Labé, cf. Daniel Martin, *op. cit.*, p. 480-490.

masculine. Le corps masculin érotisé par le regard de la femme et dégagé de la toute-puissance priapique que l'on retrouvera chez Papillon de Lasphrise, accède au rang d'objet poétique de plus haute vertu. Aucun honneur à défendre dans les sonnets de Louise Labé, seulement l'urgence du désir : même le dernier sonnet, adressé aux dames, ne cherche pas à amender la poétrice, souhaitant aux dames non pas de se garder d'amour mais, au contraire, d'en tirer un bonheur plus grand que celui dont rend compte le recueil. Toute la malice de Louise Labé réside dans ces litotes finales – « plus vous rendre amoureuse », « gardez vous d'estre plus malheureuse » – qui sont autant d'affirmations de la volupté, amoureuse et poétique, comme bonheur véritable et accomplissement de soi, concluant ainsi les sonnets sur la parole d'un « je » à un « vous » qui renouvelle le pacte d'émulation de l'épître dédicatoire. Le trouble érotique et la joie amoureuse ne sont pas propres au sujet féminin – nous avons vu que chez Magny, Ronsard, Lasphrise et Cornu, cette relecture du néoplatonisme était bien présente. Toutefois, elle n'engageait pas, comme chez Louise Labé, cette appropriation de la voix lyrique et cet accomplissement de l'identité féminine dans l'écriture.

B. Hélisenne ou le plaisir du roman imaginaire

La volupté-joie par la saillie est, chez Hélisenne de Crenne, portée par le projet d'écriture qui fonde l'architecture de ses *Œuvres*. Depuis l'article que Robert D. Cottrell consacra au *Songe*[1572], la critique a souligné la cohérence du triptyque formé par *Les Angoisses douloureuses*, *Les Épîtres* et *Le Songe* : l'amour adultère d'Hélisenne est ainsi « la toile de fond[1573] » de l'œuvre d'Hélisenne de Crenne, la matrice à partir de laquelle se déploient les trois textes du corpus hélisenien. Comme l'a cependant noté Jean-Philippe Beaulieu, la critique s'est peu concentrée sur l'étude du triptyque dans son ensemble, préférant porter son attention sur chacune des œuvres[1574]. Son article a ainsi permis de mettre

[1572] Cet article a d'abord été publié en anglais en 1997 puis a été traduit en français par Hélène Lucuix pour être publié en 2004. Nos citations renvoient à l'édition française.
« Hélisenne de Crenne's *Le Songe* », dans *Women Writers in Pre-Revolutionnary France : Strategies of Emancipation*, Colette H. Winn et Donna Kuizenga (dir.), New York ; Londres, Garland, 1997, p. 189-206.
« *Le Songe* d'Hélisenne de Crenne », dans *Hélisenne de Crenne. L'écriture et ses doubles*, éd. cit., p. 217-240.

[1573] Robert D. Cottrell, « *Le Songe* d'Hélisenne de Crenne », art. cit., p. 218.

[1574] Jean-Philippe Beaulieu, « Tripartitions dans l'œuvre d'Hélisenne de Crenne », art. cit., p. 251.

en évidence, dans ce triptyque, une dynamique entre un principe ternaire propre à la narration et un principe binaire propre au discours. Chacune des œuvres repose ainsi sur une structure en trois parties, la troisième déplaçant la binarité du paradoxe didactique vers une généralisation du propos. Si ce système ternaire structure chacune des œuvres au plan interne et microstructurel, il se retrouve également sur l'ensemble du triptyque au plan macrostructurel : *Le Songe* « fournit ainsi la clôture la plus définitive du corpus[1575] » et il est tout naturel qu'il s'agisse d'une allégorie. L' « issue didactique » est sans cesse reportée « par un système de relais narratifs ou discursifs qui effectuent une " translation " de la situation amoureuse vers un contexte plus large[1576]. » Invitant à « réévaluer certains aspects de la portée du corpus hélisénien », Jean-Philippe Beaulieu propose ainsi une nouvelle perspective pour les analyses de l'œuvre d'Hélisenne, une voie qui prendrait en compte cette création comme un tout pensé et cohérent non seulement dans ses motifs narratifs, mais également dans sa structure. Les nombreuses études consacrées aux effets de répétition dans les œuvres d'Hélisenne[1577] viennent appuyer cette direction qui prend d'autant plus son sens si l'on considère, sans restreindre le propos aux *Angoisses douloureuses*, que le sujet de cette œuvre « est bien l'aventure d'un livre en train de s'écrire[1578] ». En ce sens, et sans toutefois remettre en cause la matrice amoureuse et didactique, une autre toile de fond, mise en évidence par Gabriel-André Pérouse[1579], peut être analysée, celle de « la joie d'écrire[1580] ».

Citons toutefois l'article de Martine Debaisieux (« " Subtilitez féminines ", art. cit.) qui étudie la question des paradoxes en comparant *Les Angoisses douloureuses* et *Les Épîtres*, ainsi qu'une partie des analyses d'Anne Réach-Ngô dans sa thèse, *La mise en livre des narrations à la Renaissance*, *op. cit*., p. 479, 482-483, 521-525.

1575 Jean-Philippe Beaulieu, « Tripartitions dans l'œuvre d'Hélisenne de Crenne », art. cit., p. 255.

1576 *Ibid*., p. 262.

1577 Cf. notamment Jean-Philippe Beaulieu, « Où est le héros ? La vacuité de la quête chevaleresque dans les *Angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne », dans *Héroïsme et démesure dans la littérature de la Renaissance*, Denise Alexandre (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, p. 135-145 ; Tom Clark Conley, « Feminism, *Écriture*, and the Closed Room : *The Angoysses douloureuses* qui procedent d'amours », *Symposium*, XXVII, 1973, p. 322-332 ; Martine Debaisieux, « " Les Dames du Temps Jadis " : Fatalité Culturelle et Identité Féminine dans *Les Angoysses douloureuses* », *Symposium*, XLI, 1987, p. 28-41 ; Martine Debaisieux, « " Subtilitez féminines " », art. cit.; Marie-Claude Malenfant, *Argumentaires de l'une et l'autre espèce de femmes*, éd. cit., p. 423-463.

1578 Françoise Lavocat, « *Mimesis*, fiction, paradoxes », *Methodos* [En ligne], 10, 2010, mis en ligne le 27 avril 2010, consulté le 22 juin 2013, URL : http://methodos.revues.org/2428, p. 7.

1579 Cette analyse a d'abord été faite dans une communication donnée en 1990 avant d'être reprise neuf ans plus tard dans une publication : Gabriel-André Pérouse, « Écriture et rêve romanesque chez Hélisenne de Crenne. À propos des Seconde et Tierce Parties des *Angoysses amoureuses* », *RHR – Réforme, Humanisme, Renaissance*, 49, 1999, p. 55-67.

1580 *Ibid*., p. 56.

Cette idée du plaisir de l'écriture est primordiale dans *Les Angoisses douloureuses*, mais elle permet également de fournir un fil conducteur solide pour une analyse du corpus.

Nous l'avons vu, la volupté féminine est présente dans chacune des œuvres sous des avatars différents, mais permettant tous de construire l'identité complexe d'Hélisenne de Crenne et de souligner le paradoxe didactique de l'œuvre : plaisir adultère du regard, plaisir de la parure, plaisir du service amoureux. L'idée de plaisir affleure dans la plupart des commentaires sur l'œuvre d'Hélisenne de Crenne, mais elle en constitue rarement le cœur[1581]. Notre hypothèse s'inscrit dans la suite des travaux de Jean-Philippe Beaulieu et prend en compte d'autres travaux qui ont réfléchi sur la question de l'instance narrative et son lien avec la fiction[1582]. Sans nécessairement proposer une réponse aux paradoxes soulevés par le triptyque d'Hélisenne de Crenne[1583], cette hypothèse cherche à apporter des éléments de résolution en envisageant l'œuvre comme un tout cohérent et pensé[1584] où la notion de plaisir permet de mettre en évidence un projet qui engage ce que Paul Ricœur a appelé « l'identité narrative ». Articulant *voluptas* et *gaudium*, Hélisenne de Crenne réalise ainsi un roman imaginaire qui brouille les frontières génériques, narratives, énonciatives et discursives où l'accomplissement de soi passe par une instabilité du moi qui trouve son unité dans le plaisir de l'écriture.

a. Pour une définition du roman imaginaire

[1581] Colette H. Winn, « Ré-écrire le féminin : *Les Angoysses douloureuses qui procèdent d'amours* d'Hélisenne de Crenne (1ère partie). Autour des notions de transgression et de "jouyssance" », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XVI, 1992, p. 39-55.

[1582] Gabriel-André Pérouse et Cathleen Bauschatz ont ainsi analysé la deuxième partie des *Angoisses* comme un travestissement textuel permettant à Hélisenne de jouir d'une liberté que la première partie lui refusait (Gabriel-André Pérouse, *art. cit.*; Cathleen M. Bauschatz, « Travestissement textuel dans la "Seconde Partie" des *Angoysses douloureuses* », *Hélisenne de Crenne. L'écriture et ses doubles*, éd. cit., p. 55-70). À partir de l'idée de vérité de l'intention didactique, Mawy Bouchard a quant à elle montré comment le renversement des préceptes chrétiens servait « une certaine valorisation de la " fantaisie " poétique et du désir amoureux » (*Avant le Roman,* éd. cit., p. 197).

[1583] Nous pensons, avec Martine Debaisieux, que les contradictions et les paradoxes font partie du projet d'Hélisenne : « […] on peut se demander si […] Hélisenne n'inviterait pas le lecteur à reconnaître la nature composite de son texte par rapport aux formes traditionnelles, et à respecter les " incohérences " qui sont à la base du récit sans tenter de les résoudre, sans imposer un sens moral à une œuvre qui, par son dédoublement contradictoire, échappe à toute définition stable. » Martine Debaisieux, « " Subtilitez feminines " », art. cit., p. 32-33.

[1584] Anne Réach-Ngô analyse également le triptyque comme une unité permettant de « recrédibiliser rétrospectivement le récit et […] à réinterpréter les incohérences » (*La Mise en livre des narrations de la Renaissance*, éd. cit., p. 483). Les conclusions de sa thèse sont toutefois à l'opposé de nos analyses puisqu'elles souhaitent prouver que le caractère hybride des *Angoisses* résulte d'un canular éditorial et que l'*ethos* d'Hélisenne est trop caricatural pour constituer l'identité féminine de l'auteur.

Dans *Soi-même comme un autre*, Paul Ricœur consacre tout un chapitre aux implications du soi en littérature en développant le concept d'identité narrative dans lequel le personnage qui se raconte « est lui-même mis en intrigue ». De cette réciprocité entre personnage et récit naît une identité dynamique[1585] tendue entre le pôle de la mêmeté (le soi dans le caractère, ce qui recouvre, dans le roman classique, le personnage comme caractère soumis à l'ordre du récit) et l'ipséité (le soi dans son maintien, ce qui renvoie, dans le cadre du roman d'apprentissage ou du courant de conscience, au personnage dont l'identité se dissout). Où situer l'œuvre d'Hélisenne dans ces « variations imaginatives[1586] » ? Les analyses de Martine Debaisieux et de Jean-Philippe Beaulieu, notamment, qui tendent à analyser cette œuvre comme se détachant des codes narratifs traditionnels, permettent de rapprocher l'identité narrative du triptyque de la perte de soi plutôt que de sa caractérisation. La diffraction de l'instance énonciative – Hélisenne tripartite –, les paradoxes discursifs dus à la coexistence d'un didactisme moral et d'une complaisance face la volupté, la polyphonie contradictoire qui en résulte, les genres différents qui façonnent l'ensemble (roman sentimental, roman de chevalerie, épître, allégorie) contribuent à souligner l'instabilité du soi et participent de ce que Ricœur considère comme des cas limites : « Ce que suggèrent les cas limites engendrés par l'imagination narrative, c'est une dialectique de la possession et de la dépossession, du souci et de l'insouciance, de l'affirmation de soi et de l'effacement de soi. Ainsi le néant imaginé devient-il " crise " existentielle du soi[1587]. » En ce sens, l'analyse de Martine Debaisieux est particulièrement appropriée : « Or, il semblerait que l'un des principaux intérêts de ces textes pour le lecteur moderne relève de la représentation d'un " moi " qui refuse toute définition fixe, produit d'une manipulation narrative par laquelle la première personne se répète pour paradoxalement mieux s'abolir[1588]. » Dans la perspective de Ricœur, cependant, l'instabilité du soi s'accompagne, nécessairement, de l'instabilité du récit et suppose un examen de la question de la fiction.

[1585] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1996, p. 175 : « La personne, comprise comme personnage de récit, n'est pas une entité distincte de *ses* « expériences ». Bien au contraire : elle partage le régime de l'identité dynamique propre à l'histoire racontée. Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage. »

[1586] *Ibid*., p. 176.

[1587] *Ibid*., p. 198.

[1588] « " Subtilites féminines " », art. cit., p. 36.

Les analyses sur ce point, à propos des œuvres d'Hélisenne de Crenne, sont sinon divergentes du moins complexes puisqu'elles abordent à la fois la question autobiographique[1589], interrogeant ainsi la question de la vérité et de la *mimesis*, et celle de la fable, soulignant l'importance du mensonge dans le récit[1590]. Mawy Bouchard a montré comment le texte d'Hélisenne déplaçait la question de la *mimesis* de la *mimesis* philosophique (vérité des choses) à la *mimesis* poétique (imitation des modèles) : la vraisemblance du triptyque d'Hélisenne se trouve davantage dans l'usage qu'elle fait de l'héritage théologique, rhétorique, littéraire que dans la vraisemblance narrative. Celle-ci est d'ailleurs particulièrement mise à mal si l'on considère l'ensemble de l'œuvre : outre les différents mensonges qu'Hélisenne-personnage tient à son mari pour dissimuler son amour coupable, mensonges qui, dès lors, viennent mettre en doute les intentions didactiques d'Hélisenne-narratrice et d'Hélisenne-auteur, la cohérence narrative comporte de nombreuses défaillances qu'a par exemple soulignées Françoise Lavocat en s'interrogeant sur l'impossible dans la fiction à partir des *Angoisses douloureuses*[1591]. La mort d'Hélisenne dans le récit devrait ainsi rendre impossible l'écriture même de ce récit, puisque, même si la narration est prise en charge par Guénélic dans la seconde partie – il s'agit cependant de « dame Hélisenne parlant en la personne de son ami Guénélic » – et par Quézinstra dans la troisième, c'est bien Hélisenne qui a écrit l'ensemble. L'identité narrative d'Hélisenne est vertigineuse, car elle met en abîme la possibilité et l'impossibilité du récit par son existence, diégétique et extra-diégétique, comme l'a souligné Françoise Lavocat : « L'interprétation est

[1589] Sur la dimension autobiographique des *Angoisses douloureuses*, voir notamment Philippe de Lajarte, « Une autobiographie à géométrie variable », art. cit. ; Gisèle Mathieu-Castellani, « "*Cui narro haec* ?" Problématique du roman autobiographique (Hélisenne de Crenne, Agrippa d'Aubigné) », *Le Roman à la Renaissance, actes du colloque international dirigé par Michel Simonin (Université de Tours, CESR, 1990)*, Christine de Buzon (dir.), *RHR - Réforme, Humanisme, Renaissance.* [En ligne], 2012, consulté le 25 juin 2013. URL : http://www.rhr16.fr/ressources/roman-renaissance ; Jerry C. Nash, « Introduction », dans Hélisenne de Crenne. *Les epistres familieres et invectives*, éd. Jerry C. Nash, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 7-42 et Colette H. Winn, « Le passé de la première personne : *Les Angoysses douloureuses d'Hélisenne de Crenne* », *Le Roman à la Renaissance, ibid*., consulté le 25 juin 2013.

[1590] Sur la question du mensonge, voir notamment Mawy Bouchard, *Avant le Roman*, éd. cit., p. 195-196 ; Martine Debaisieux, « " Subtilitez féminines " », art. cit., p. 26 et Anne R. Larsen, « The Rhetoric of Self-Defense in *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* (Part One) », *Kentucky Romance Quaterly*, XXIX, 1982, p . 237.

[1591] *Art. cit*

prise dans une oscillation sans issue, entre l'hypothèse selon laquelle tout, y compris l'auteur, est fictionnel, ou tout y compris le personnage réel[1592]. »

C'est la rencontre entre la matrice fictionnelle de l'amour adultère, encadrée par l'élan autobiographique, et la poétique du mensonge qui permet de formuler le concept de roman imaginaire. Ce roman n'est pas exclusivement *Les Angoisses douloureuses* : il est le triptyque formé par *Les Angoisses*, *Les Épîtres* et *Le Songe*. S'il peut être qualifié d'imaginaire ce n'est pas seulement en raison de la part laissée à l'impossible, mais c'est parce que l'identité narrative « Hélisenne » ne cesse d'explorer les possibilités que lui offrent les paradoxes qu'elle développe. Le qualificatif ne s'applique cependant pas exclusivement aux excroissances que pourraient représenter les seconde et troisième parties des *Angoisses*, ainsi que les *Épîtres* et *Le Songe* : il invite au contraire à remettre en question la matrice originelle, celui de l'amour adultère et permet de reprendre notre analyse de la volupté du regard. Cette volupté apparaissait dans notre deuxième chapitre comme l'expression d'une perplexité féminine face à la découverte du plaisir et de l'autre. Elle permettait également de souligner que l'adultère n'était jamais consommé dans *Les Angoisses*, comme il ne l'est d'ailleurs pas davantage dans *Les Épîtres* ou *Le Songe* : la volupté adultère est celle du regard, non celle de la relation sexuelle. En ce sens, l'objet du désir est sans cesse différé, ce qui donne lieu à une quête du plaisir qui devient quête chevaleresque dans la seconde partie. Hélisenne y devient alors celle qui est recherchée, en même temps qu'elle est, par le truchement de la narration, puisqu'elle parle « en la personne de son ami Guénélic », celle qui se cherche soi-même. L'impossible union de la première partie des *Angoisses* appelle les parties suivantes et les deux autres œuvres, dans le mouvement dialectique dynamique mis en évidence par Jean-Philippe Beaulieu : la concrétisation charnelle comme la résolution du paradoxe didactique sont sans cesse rejetées dans un espace autre. Si l'on considère que l'objet de cette poursuite est la résolution morale de l'amour adultère, *Le Songe* en est la clôture. Toutefois, comme le remarque Robert D. Cottrell, la fin du *Songe*, ou plutôt le discours de Raison qui cherche à amener dame Hélisenne sur des voix plus mystiques, n'accordent pas la sérénité spirituelle (ni même amoureuse) à Hélisenne[1593]. Cette angoisse

[1592] *Ibid.*, p. 8.

[1593] « *Le Songe* d'Hélisenne de Crenne », art. cit., p. 236 : « […] une fois éveillée, Dame Hélisenne s'aperçoit qu'elle est aussi malheureuse qu'avant de s'être endormie au début de l'œuvre. Toutefois, elle a maintenant

amoureuse est même d'ailleurs oubliée au profit d'une seule obsession, écrire : « Et après avoir perdu la vue de chose tant illustrissime, mon âme fut de si véhémente tristesse agitée que, pour la fâcherie, le sommeil se départit. Et lors, étant timide que chose digne de si grande mémoire ne me tournât en oblivion, pour n'être de négligence impropérée, promptement je pris la plume pour mes écrits le rédiger[1594]. » La fin du texte ne fait pas explicitement référence au plaisir ; toutefois, on y retrouve de façon significative la mention du regard. C'est parce que la vision qu'a eue Hélisenne disparaît, parce qu'elle ne peut plus voir « l'irradiante lumière de cette claritude » qu'Hélisenne se met à écrire pour en conserver le souvenir. Cette dynamique finale est la même que celle présente à la fin de la première partie des *Angoisses* où le plaisir de l'écriture venait se substituer à celui de regarder Guénélic ; c'est la même qui fonde le genre des épîtres et qui est d'ailleurs explicitée dans la première épître familière : « Et puisque de la fruition corporelle suis privée, à la mentale me conviendra avoir recours[1595][…]. » Le contenu de la dernière épître, comme la fin des *Angoisses*, est d'ailleurs pris dans cette dynamique, puisqu'il s'agit de mettre en scène, au cœur de la fiction (romanesque ou épistolaire) la production et la réception de l'œuvre. Hélisenne ne cesse ainsi de diffracter non seulement son identité, mais également le plaisir procuré par l'écriture dans ses diverses modalités (conception, diffusion, réception) de la même façon que l'envisageait Christine de Pizan dans *Le Livre de l'advision Cristine*.

Réévaluer la fiction matricielle demande ainsi de déplacer le point d'origine de la *mimesis* et de la vraisemblance. La parution successive des trois textes a infléchi l'appréhension chronologique de l'ensemble : *Les Angoisses* en 1538, *Les Épîtres* en 1539, *Le Songe* en 1540 forcent une interprétation qui ferait des *Angoisses*, et en particulier de sa première partie, le point de départ du projet d'Hélisenne. Or, comme y invite l'édition de 1543, révisée par l'auteur, qui regroupe les trois textes, et comme le suggère d'ailleurs Jean-

---

une mission, qui est de sauver son rêve de l'oubli en le consignant par écrit. Comme dans les *Angoysses* et les *Epistres*, si l'écriture n'est pas une cure contre le malheur, elle n'en est pas moins une activité qui permet au sujet d'affirmer sa présence dans le monde et d'apprécier (si le livre est bien reçu des lecteurs) les plaisirs de la célébrité et de la reconnaissance. Cependant, de telles satisfactions seraient certainement méprisées par la mystique chrétienne. Dame Hélisenne n'a-t-elle donc rien appris de Raison ? Aurait-elle rejeté le message mystique de Raison en faveur d'un engagement dans le monde et en particulier dans celui des lettres ? »

[1594] *Le Songe*, p. 172.

[1595] « La première épître familière », *Les Épîtres*, p. 22.

Philippe Beaulieu, c'est « une lecture conjointe et continue[1596] » qui doit être faite. Cette continuité ne doit cependant pas s'entendre nécessairement comme un récit chronologique : dans le cadre de l'analyse du roman imaginaire d'Hélisenne de Crenne et du plaisir qu'elle y prend, nous aimerions avancer que c'est l'Hélisenne des *Épîtres* qui serait la matrice des *Angoisses* et du *Songe* par l'amour adultère qu'elle évoque dans la dixième épître familière. En ce sens, et en élargissant le propos à l'ensemble du corpus hélisénien, nous aimerions dire avec Gabriel-André Pérouse : « Un tel roman est une machine à rêver[1597]. » Le concept de roman imaginaire doit ainsi être pris comme une poétique propre au triptyque d'Hélisenne de Crenne et, au-delà du pseudonyme, de l'auteur réel que la critique s'accorde à voir comme Marguerite Briet de Crenne[1598]. Il ne s'agit donc pas, comme a essayé par exemple de le faire Colette Winn avec *Les Angoisses douloureuses*[1599], de catégoriser le genre auquel appartient le triptyque – est-ce seulement possible de déterminer un genre unique pour une œuvre

[1596] « Lettre de femme, voix d'homme ? Jeux identitaires et effets de travestissement dans la treizième épître familière d'Hélisenne de Crenne », *Tangence*, 84, été 2007, p. 98. Mawy Bouchard formule une idée semblable en affirmant que les trois textes ne « peuvent être lus séparément quand il s'agit de décrire et d'analyser les postures auctoriales et éventuellement féministe d'Hélisenne de Crenne », Mawy Bouchard, « "Faire d'un songe digne de mémoire ample récit" : les révélations culturelles et allégoriques du *Songe* d'Hélisenne de Crenne [1540] " », *Lecture, rêve, hypertexte, Liber amicorum Christian Vandendorpe*, Rainier Grutman et Christian Milat (dir.), Ottawa, David, 2009, p. 99-120.

[1597] « Écriture et rêve romanesque », art. cit., p. 65.

[1598] Notre perspective diffère ainsi légèrement de celle qu'expose Jerry C. Nash à partir du concept de « fictional truth » élaboré par Michael Riffaterre (cité par Jerry C. Nash, « Introduction », *Les Epistres*, éd. cit. p. 15). Nous abordons en effet davantage le triptyque sous l'angle de la fable que sous celui d'une mimesis et d'une réalité fictive. Cf. *ibid.*, p. 15-24.

[1599] « Le passé de la première personne », art. cit., p. 10-11 : « Revenons en guise de conclusion à la question du genre. Témoignant des premières expérimentations avec les techniques autobiographiques, le « roman » d'Hélisenne de Crenne participe d'un genre hybride. Il se situe, pour reprendre l'expression de Marc Fumaroli, « au carrefour des genres ». L'auteur emprunte ses techniques et ses moyens d'expression à la fois au journal intime, aux mémoires, à l'autobiographie, jouant délibérément, semble-t-il, sur l'équivoque de la parole, sur le réel et le fictif. En effet, Hélisenne inscrit « roman » en sous-titre de la couverture. Par ce « pacte romanesque », elle atteste la fictivité de son récit, mais quelques pages plus loin elle se reprend et affirme la véracité du registre référentiel. On a donc là une écriture intermédiaire entre le roman et l'autobiographie bien qu'elle ne soit ni l'un ni l'autre. C'est une fausse fiction puisqu'il s'agit de l'histoire d'une vraie vie et pourtant l'on ne peut nier la place de la fiction, laquelle entre en jeu dès l'instant où l'on se met à traduire en mots, à raconter des faits. L'œuvre se distingue du roman autobiographique, lequel présente une histoire plus ou moins vraie, comme fictive, par exemple en masquant par un faux nom l'identité des personnages. Or, le recours au pseudonyme ne peut pas être ici considéré comme déguisement puisque Marguerite Briet signe toutes ses œuvres sous le nom de « Dame Hélisenne » ou Hélisenne de Crenne. En fait, Hélisenne relate une histoire d'adultère, apparemment authentique, bien qu'elle l'inscrive sous la rubrique du « roman », sous un nom de plume qui toutefois, ne trompe personne sur l'identité de l'auteur puisqu'il vient en partie du titre de son mari, Philippe Fournel, seigneur de Crennes.

La définition la plus convenable (si l'on doit céder au démon de la catégorisation!) me paraît être celle d' « autofiction » qui serait, pour reprendre la définition proposée par Serge Doubrovsky, " d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage ". »

hybride regroupant du récit, de l'épistolaire, de l'allégorique ? – mais de mettre au jour une dynamique d'ensemble fondée sur un principe de plaisir.

b. Désir et plaisir de l'écriture : le processus de la création littéraire à l'œuvre dans le triptyque

Avant d'analyser la « crise existentielle du soi » dans le triptyque, il faut établir précisément le cheminement d'Hélisenne vers l'écriture. Comme il y a dans *Les Angoisses douloureuses* une quête de la volupté du regard, il y a une quête du plaisir de l'écriture dans l'ensemble du triptyque et c'est cette recherche qui fonde la dynamique du roman imaginaire et permet de mettre au jour la *persona* d'Hélisenne que nous pourrions qualifier d' « originelle », celle qui se singularise le plus comme étant l'auteur du triptyque.

Dans la première partie des *Angoisses*, ce parcours est composé de trois formes d'écritures : les « lettres », « les écritures » et « l'œuvre présente ». Les lettres sont le premier pas vers l'écriture et le plaisir qui en découle tient avant tout de leur lecture et de leur relecture :

> Et tout subit après les lui avoir exhibées, me retirai en ma chambre, où j'étais plus volontiers seule qu'accompagnée, pour plus solitairement continuer en mes fantasieuses pensées. Et en telle sollicitude, je me délectais à lire les lettres de mon ami, puis après je regardais le double des miennes, [considérant] distinctement tous les termes de l'une et de l'autre.[1600]

Comme le montre le verbe *regarder*, Hélisenne est encore dans une forme de délectation qui tient de l'image et de la représentation mentale. Ces « solacieux exercices » ne sont que les prémisses du plaisir de l'écriture et mettent en évidence un apprentissage. Il n'est pas encore question ici de mise en récit, mais cette étape de lecture peut être assimilée à une *innutritio* : poussée par le modèle masculin de l'épître amoureuse – c'est en effet Guénélic qui commence cet échange épistolaire –, Hélisenne passe par un temps d'imitation, ce que vient souligner la comparaison des « termes » de chaque lettre. Il s'agit bien là de *mimesis* rhétorique : *Les Angoisses* mettent en scène le processus qui sera ensuite pratiqué dans *Les Épîtres*[1601]. Une forme d'écriture chasse l'autre : c'est parce que le mari découvre les lettres

[1600] *Angoisses*, p. 65.

[1601] Dans *Les Épîtres*, il ne s'agit pas cependant d'épîtres amoureuses, mais d'épîtres familières visant à la *consolatio* ou à l'*exhortatio* et d'épîtres invectives. Il n'en demeure pas moins qu'elles respectent les codes propres à ce genre d'épîtres. Sur le sujet, voir Jean-Philippe Beaulieu, « Didactisme et parcours discursif dans les *Epistres* d'Hélisenne de Crenne », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XVIII,

qu'Hélisenne met en œuvre une deuxième forme d'écriture. Celle-ci est cependant moins développée que la précédente puisqu'elle n'apparaît vraiment qu'au moment, encore une fois, où la servante puis le mari la découvrent :

> Mais la perverse et inique conspira contre moi telle trahison que de toutes mes gestes et contenances, et même des paroles qu'elle avait bien notées et retenues, elle fut à mon mari annonciatrice, et peut-être de quelque avarice prévenue, attendant en profiter. Et pour donner plus évidente preuve de ma vie, lui dit que par mes écritures en pourrait être certioré.
>
> […] Malheur et infélice influxion du ciel permit que pour sa venue subite je fusse grandement perturbée, car je n'eus la considération de cacher mes écritures, par lesquelles étaient exhibées et bien amplement déclarées toutes les fortunes bénévoles et malévoles qui m'étaient advenues depuis que Cupidon avait sur moi domination et seigneurie.[1602]

Entre les lettres découvertes et cette deuxième intrusion du mari, Hélisenne n'avait fait nulle mention d'une nouvelle forme d'écriture à laquelle elle se serait adonnée, mais la précision temporelle qu'elle apporte sur ces écrits peut permettre de relire une évocation ambiguë qui, de façon significative, suit de près la découverte des lettres par le mari : « Et encore Fortune, non rassasiée de me prêter matière d'angoisseuses douleurs, les voulant augmenter, s'efforça d'appareiller une infortune, dont le remémorer m'est triste ; et ayant horreur de le relater, toutefois en pleurant et lamentant mon infélicité, je m'efforçai de l'écrire[1603]. » Décalage entre l'emploi du présent et celui du passé simple : qui parle ? Hélisenne narratrice ou Hélisenne auteur ? Temps du récit ou temps de l'écriture du roman ? Écriture des « écrits » ou écriture des *Angoisses* ? A la fin du chapitre, propos similaire mais sans ambiguïté : il s'agit bien d'Hélisenne-auteur, temps de l'énonciation. Il pourrait ainsi s'agir ici d'une incursion d'auteur mais l'ambiguïté permettrait également à Hélisenne-narratrice de parler d'Hélisenne-personnage confiant sa douleur à ses écrits, ceux-là même que son mari

---

1994, p. 31-43 ; Jean-Philippe Beaulieu, « La fonction du dialogue épistolaire dans les *Epistres invectives* d'Hélisenne de Crenne », dans *Femmes de lettres. Écriture féminine ou spécificité générique ?*, Benoît Melançon et Pierre Popovic (dir.), Montréal, Centre Universitaire de Lecture Sociopoétique de l'Épistolaire et des Correspondances (CULSEC) / Département d'études françaises, Université de Montréal, 1994, p. 7-19 ; Jean-Philippe Beaulieu, « La *dispositio* du recueil épistolaire : unité et variété dans les *Epistres* d'Hélisenne de Crenne », *« Ecrire et conter ». Mélanges de rhétorique et d'histoire littéraire du XVI^e siècle offerts à Jean-Claude Moisan*, Marie-Claude Malenfant et Sabrina Varvacke (dir.), Québec, Presses de l'Université de Laval, 2003, p. 37-52.
Jean-Philippe Beaulieu a cependant mis en évidence la singularité de la treizième épître familière qui ne répond pas aux codes traditionnels de l'épître familière. Il en propose une interprétation amoureuse, en lien avec *Les Angoisses*, sur laquelle nous reviendrons. Cf. Jean-Philippe Beaulieu, « Lettre de femmes, voix d'homme ? », art. cit.

[1602] *Angoisses*, p. 128-129.

[1603] *Ibid*., p. 68.

découvrira grâce à la servante. Quoi qu'il en soit, ces écrits ne sont jamais liés à l'idée de plaisir : l'apprentissage de l'écriture est aussi un apprentissage du plaisir d'écrire qui n'est pas immédiat. Comme l'écrivait Christine de Pizan, c'est un apprentissage qui se fait dans la douleur pareillement à une grossesse et à un accouchement. Cependant, si chez Pizan, c'est la publication des écrits qui apportait la joie, là encore cet apprentissage passe d'abord par la douleur chez Hélisenne. Les lettres, les écrits, le souvenir des angoisses arraché à la mémoire pour partager son expérience avec les dames rendent, dans un premier temps, la divulgation de sa production douloureuse puisqu'elle se fait sur le mode de la contrainte par l'irruption du mari, de la servante et la révélation des lettres par Guénélic lui-même à ses amis. Paradoxalement, alors qu'Hélisenne s'était constituée femme de plaisirs par le regard des autres et dans l'espace public, ce même espace public constitue dans un premier temps, vis-à-vis de ses écrits, une forme de violence et d'intrusion dans l'espace de soi. Cependant, si la publication devient « une obsession du récit[1604] », c'est aussi parce qu'elle se fait petit à petit dans le plaisir et non plus dans la douleur. L'accomplissement de soi par l'écriture permet à Hélisenne de renverser les postulats négatifs.

Ce processus d'« homonymisation[1605] » permet à Hélisenne de dépasser les jugements moraux attachés à l'entrée d'une femme dans l'espace public par un roman dont le cœur est l'amour adultère. C'est ce qui permet de passer à la troisième phase d'écriture, celle de « l'œuvre présente », le roman des *Angoisses*, dont l'élaboration est mise en scène à la fin de la première partie :

> Et me sembla, si elle pouvait être consignée entre les mains de mon ami, que cela pourrait être cause de mettre fin à mes peines et donner principe au vivre joyeux.
>
> Moi étant en telle délibération, subitement je donnai commencement à l'œuvre présente, estimant que ce me sera très heureux labeur. Et si cette félicité m'est concédée qu'elle tombe entre les mains de mon ami, je lui prie qu'il ne me veuille frustrer de mon espérée et attendue suavité, et lui supplie qu'il veuille considérer que de toutes choses qui sont sous le ciel, il est copiosité, voire abondance grande, sinon de loyaux amis.[1606]
>
> Car si je l'avais, ce me serait éternel contentement pour ne savoir outre lui aucune chose désirer. Et si cette béatitude m'était concédée, alors en consolée liesse lui raconterais toutes

[1604] Mawy Bouchard, *Avant le Roman*, éd. cit., p. 198.

[1605] S'appuyant sur les analyses d'Alexandre Leupin (*Fiction et Incarnation. Littérature et théologie au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1993), Mawy Bouchard emploie cette notion pour mettre en évidence le renversement opéré par Hélisenne quant aux qualifications misogynes du désir féminin (*ibid.*, p. 114).

[1606] *Angoisses*, p. 142.

> mes peines et travaux, et ce qui m'a été triste et ennuyeux à souffrir, à lui réciter me serait félice.[1607]

L'élaboration de l'œuvre présente intègre les éléments acquis lors de l'apprentissage du plaisir de l'écriture avec les lettres et les écrits privés : écrire ses douleurs est d'emblée présenté comme une joie et trouve son origine dans le plaisir de la divulgation puisqu'il s'agit pour Hélisenne de témoigner la constance de son amour à Guénélic. Cette publication des amours reste cependant au stade intradiégiétique et n'envisage pas l'idée d'un lectorat plus étendu. Cette dimension-là est prise en charge dans le roman par les nombreuses adresses aux dames, et plus largement au lecteur comme c'est le cas dès l'épître dédicatoire de la seconde partie, qui soulignent le plaisir de l'intention didactique d'Hélisenne :

> Ô mes nobles dames ! Considérant l'extrémité où je suis réduite, pour ne vouloir ressembler aux misérables desquels est le souverain refuge voir les autres de semblables passions oppressées, mais au contraire, je me létifie à rédiger par écrit mon infortune, afin qu'il passe en manifeste exemple à toutes dames et damoiselles, en considérant que, de noble et renommée dame, je suis [de]venue pédissèque et sujette.[1608]
>
> Ce que considérant, aurez encore plus l'occasion de détester cet abominable vice [de] désordonné amour ; et cela, pour le présent, est la principale cause qui, par un aspirant désir, plus fort me stimule à continuer l'assiduité d'écriture.[1609]

Le plaisir de la transmission du récit est mis en scène à la fin des *Angoisses* dans l' « Ample narration faite par Quézinstra », afin de réjouir Pallas par la lecture du texte[1610]. Le choix de la ville de Paris comme espace d'impression et de diffusion du texte se retrouve dans la quatrième épître invective qui vient ainsi redoubler l'épisode romanesque :

> Oh, que ce m'est une inestimable félicité quand je médite que mes livres ont leur cours en cette noble parisienne cité, laquelle est habitée d'innumérable multitude de gens, merveilleusement scientifiques et amateurs de l'aménité, douceur et suavité, qui se retrouve en la délectable accointance de Minerve !
>
> Certainement, en cette létification et joyeuse considération, rien ne me perturbe, sinon que le déplaisir qui me survient quand je recogite que mon ingrate et acerbe fortune permet que, s'il y a une seule ignorante, scélère et mauvaise personne dans la prénommée très inclite cité, {qu']il faut que, devant ses aveuglés yeux, mes livres s'offrent ![1611]

[1607] *Ibid*., p. 143.
[1608] *Ibid.*, « Première partie », p. 127.
[1609] *Ibid.*, « Troisième partie », p. 286.
[1610] *Ibid*., p. 359 : « Et pour ce, le déclarai à Mercure, lequel avec une grande hilarité me dit qu'il en ferait présent à madame Pallas, laquelle singulièrement aux lectures se délectait. », *ibid*., p. 351 et « " Ô déesse procréée du cerveau de l'altitonant Jupiter, pource que certain suis que vous vous délectez souverainement aux lectures, je vous veux faire présent d'un petit livre, lequel j'ai trouvé en bas en cette région terrestre. »,
[1611] « La quatrième épître invective », *Les Épîtres*, p. 98.

Le débat qui opposait Pallas à Vénus à la fin des *Angoisses* semble ici tranché : c'est bien à Pallas qu'est revenu le patronage des *Angoisses*. Si c'est le caractère guerrier du roman qu'elle mettait en avant dans l'argumentation en sa faveur, Pallas est également celle qui dans *Le Songe* fait pendant à Raison et incite la dame amoureuse à se défaire de ses désirs adultères. Choisir Pallas dans le contexte d'une épître invective qui a pour sujet la querelle des dames, et plus particulièrement la guerre verbale à laquelle se livrent Hélisenne et Élénot à propos de l'éducation des femmes, est tout à fait révélateur d'une rhétorique de l'exemplarité qui choisit avec soin ses modèles. Les trois dernières épîtres invectives, écrites par Hélisenne, sont en effet particulièrement véhémentes. Choisir Pallas, déesse « des choses belliqueuses[1612] », permet ainsi à Hélisenne de passer du registre amoureux à celui de la querelle littéraire. La mention, par deux fois, dans la fin des *Angoisses*, d'une Pallas prenant plaisir à lire vient en effet faire écho à ce qui est défendu par Hélisenne dans la troisième épître, à savoir le « solacieux exercice littéraire[1613] ». La constante du plaisir permet d'établir un lien entre l'amour et l'écriture, l'un, comme chez Louise Labé, apparaissant comme le prolongement de l'autre. Ainsi, le plaisir, qu'il soit volupté du regard[1614] ou joie de l'écriture, réconcilie, dans l'espace du roman imaginaire, les contradictions de l'intention morale d'Hélisenne-auteur et en est la *conjointure*, dans l'acception médiévale que lui donnent Emmanuèle Baumgartner et Charles Méla : « La *conjointure* est la vie qui relie, anime et éclaire les membres, autrement morts ou épars, de l'histoire[1615]. » Le plaisir a bien ce sens dynamique dans le corpus hélisénien et cette vertu de rassembler et de créer une unité forte entre les trois œuvres.

Le Songe poursuit ainsi également cette dynamique puisqu'il témoigne, comme l'a noté Mawy Bouchard, d' « une analogie omniprésente dans la littérature allégorique, celle entre désir amoureux et inspiration poétique[1616]. » Nous avons vu comment la disparition de

---

[1612] *Angoisses*, p. 360.

[1613] « La cinquième épître invective », *Les Épîtres*, p. 93.

[1614] Mawy Bouchard, « " Faire d'un songe digne de mémoire ample récit " », art. cit., p. 114 : « En effet, Hélisenne, héroïne et narratrice de ses propres faits et gestes, ne conteste jamais ce qui, pour les misogynes, constitue des tares de la féminité – tromperie et cautèle parfois associées à l'invention littéraire, légèreté, " discontinence ", impudeur –, mais au contraire injecte un sens positif à cette " mauvaiseté " féminine. »,

[1615] « La mise en roman », *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Daniel Poirion (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 91.

[1616] « " Faire d'un songe "... », art. cit., p. 112.

la vision faisait naître chez Hélisenne le désir d'écrire à la fin du *Songe*, mais l'évocation du plaisir de la poésie apparaît dès le texte liminaire :

> Car c'est chose certaine que l'étude de la poésie est remplie de délectation infatigable : en icelle, l'esprit travaillé se repose, l'entendement pressé se recrée, la pensée triste se létifie et l'engin vexé se refocille, qui est cause par telle corroboration de rendre puis après l'esprit de l'homme plus subtil et apte à l'intelligence des choses altissimes.[1617]

La définition que donne Hélisenne du plaisir de la poésie correspond à celle de l'*otium literatum* et rejoint le plaisir inertiel auquel aspirent les mystiques et qui trouve son sens dans l'inspiration théologique du *Songe*. L'opposition entre la « vie lascive et voluptueuse », à fuir, et la « béatitude », à rechercher, est particulièrement nette dans ce texte liminaire. La conclusion, cependant, du *Songe*, ramène l'intention d'Hélisenne-auteur sur la question du plaisir de l'écriture et non pas du plaisir mystique. Le processus de création, initié avec *Les Angoisses* et prolongé avec *Les Épîtres*, est poursuivi, il ne s'arrête pas avec la publication de l'œuvre première, mais s'étoffe de nouvelles formes auxquelles s'essaie Hélisenne, la poésie, l'allégorie. C'est en ce sens que nous préférons parler de triptyque plutôt que de trilogie : en considérant qu'au centre se trouvent *Les Épîtres* qui fournissent l'instance originelle de l'ensemble et qui créent ses propres *personae* dans *Les Angoisses* et dans *Le Songe*, ces deux textes forment chacun des volets qui encadrent le noyau romanesque matriciel et en montrent les prolongements imaginaires féconds.

c. Identités narratives et *roman imaginaire* : entre éclatement et ressaisissement de soi

La publication des *Angoisses* fait partie intégrante du système fictionnel à partir des *Épîtres*[1618]. Celles-ci viennent mettre à distance Hélisenne-auteur et Hélisenne-personnage des *Angoisses* et créent une autre Hélisenne, Hélisenne-épistolière, voix matricielle du triptyque. Toute l'ambiguïté de ce texte procède du jeu entre ces *personae*. L'analyse précise des reprises de la fiction première permet de souligner et de mesurer les variations imaginatives : que reste-t-il de la mêmeté d'Hélisenne, l'amoureuse adultère, en particulier

---

[1617] *Le Songe*, p. 107.

[1618] En ce sens, le jeu avec la fiction dans l'œuvre d'Hélisenne de Crenne, complexifié par la mise en abyme d'un roman préalable dont la publication est intégrée dans la suite de ce premier roman, trouve un écho à la fin du XVI^e^ siècle dans *Don Quichotte* de Cervantès, où le personnage, dans la seconde partie, découvre ses aventures publiées.

dans *Les Épîtres* que nous posons comme volet central du triptyque, et comment son ipséité, Hélisenne femme de plaisirs et écrivain, parvient-elle à se maintenir ?

Il faut premièrement revenir sur l'identification d'Hélisenne de Crenne à Marguerite Briet qu'ont permise notamment les travaux de Louis Loviot[1619], Verdun-Louis Saulnier[1620] et Jérôme Vercruysse[1621]. Cette hypothèse, problématique mais solide[1622], ne doit cependant pas faire perdre de vue la complexité de la *persona* d'Hélisenne : Hélisenne-auteur ne peut être associée à Marguerite Briet, instance auctoriale et auteur doivent être distingués, la première étant une construction de la seconde, même si elle-même est à l'origine d'autres instances (Hélisenne-personnage, Hélisenne-narratrice, Hélisenne-épistolière). Si Colette Winn voit dans les angoisses de l'une la mise en récit d'une histoire vécue par l'autre[1623], cette correspondance est trop ténue pour pouvoir être affirmée. La force du roman imaginaire n'en est par ailleurs pas affectée. Au contraire, la structure du triptyque, par ses effets de miroir, démultiplie jusqu'au vertige la question du soi et du plaisir de la fiction.

L'hypothèse d'une Hélisenne des *Épîtres* précédant celle des *Angoisses* trouve son origine dans la distinction des différentes *personae* que fait Hélisenne-épistolière (l'Hélisenne-auteur des *Angoisses*) dans les lettres. Alors que son mari lit *Les Angoisses* selon le jeu d'identification qu'Hélisenne avait suggéré dans le roman en faisant de celui-ci une autobiographie, elle ne cesse de le détromper en avançant l'argument de la fiction, du roman écrit pour éviter l'oisiveté. Dans cette perspective, le personnage du mari a été analysé par Mawy Bouchard comme « le double du lecteur réfractaire à toute forme de fiction[1624] ». En effet, il refuse de croire à la fable d'Hélisenne, à son roman imaginaire– et cela dès *Les Angoisses* où Hélisenne avançait l'argument de l'oisiveté pour justifier les lettres écrites. Cependant, il ne fait que se comporter en lecteur modèle des *Angoisses*, puisqu'il se laisse prendre au jeu de l'autobiographie et du récit véritable. Il refuse de croire à l'intention didactique et morale d'Hélisenne, ne retenant finalement que ce qui transparaît le plus à la lecture des *Angoisses*, le plaisir de l'écriture, qui est le prolongement du plaisir adultère :

[1619] « Hélisenne de Crenne », *Revue des livres anciens*, 2, 1917, p. 137-145.
[1620] « Quelques nouveautés sur Hélisenne de Crenne », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 4, décembre 1964, p. 469-463.
[1621] « Hélisenne de Crenne : notes biographiques », *Studi Francesi*, XI, 1967, p. 77-81.
[1622] Cf. Christine de Buzon, « Introduction », *Angoysses Buzon*, p. 9-11.
[1623] Cf. *supra* note 1599.
[1624] *Avant le Roman*, éd. cit., p. 199.

« Parquoi la precipiteuse charge de ton cœur à telle imagination t'a conduit, que tu as estimé cela (que pour éviter ociosité ai écrit) être par moi composé pour faire perpétuelle commémoration d'une amour impudique[1625]. » L'accusation du mari, reprise de façon indirecte dans les propos d'Hélisenne, fait entendre conjointement les deux voix et souligne l'importance accordée à l'écriture : le verbe *composer*, choisi par Hélisenne, cherche à dissocier la fiction élaborée et construite du récit à la fois intime et « impudique » – l'adjectif appartient ici au discours du mari. Face aux contradictions affichées des *Angoisses*, le mari ne peut que proposer une lecture qui suit sa pensée misogyne, comme les nombreuses accusations sur la nature cauteleuse et lascive des femmes le rappellent dans la deuxième épître invective. En ce sens, sa réaction est proche de celle d'Élénot qui, par misogynie, jugeant les femmes incapables aux études, condamne, dans la cinquième épître, là encore par le truchement de la voix d'Hélisenne, le « solacieux exercice littéraire ». Refuser de croire aux arguments d'Hélisenne, c'est refuser la fiction, non seulement comme mensonge révélant la lascivité féminine, mais surtout comme plaisir de l'écriture pour les femmes.

Cette présence du mari dans *Les Épîtres* participe cependant de l'ambiguïté fictionnelle du triptyque et de la crise existentielle de l'identité narrative féminine. Qui est-il en effet ? Le personnage des *Angoisses* replacé ici dans le contexte vraisemblable du panneau central du triptyque, s'inscrivant dans la même réalité fictive qu'Hélisenne-auteur et narratrice des *Angoisses* ? Est-il distinct de ce personnage auquel il ne s'associe d'ailleurs jamais, puisque ce qu'il pointe c'est avant tout le comportement d'Hélisenne dans *Les Angoisses* qu'il transfère dans le réel des *Épîtres* ? Le statut de ce second personnage du mari, pour le lecteur qui considère le triptyque dans son ensemble, permet de pointer les incohérences ou plutôt les ambiguïtés des *Épîtres* dans l'élaboration de leur univers romanesque – que nous appelons *réel fictif*, toujours dans la perspective où *Les Épîtres* sont considérées comme le panneau central du triptyque et Hélisenne-épistolière comme la *persona* originelle d'Hélisenne – et dans les reprises qu'elles font de l'univers romanesque des *Angoisses*. On relève ainsi plusieurs contradictions au sein même des *Épîtres*. Dans la deuxième lettre familière, par exemple, Hélisenne dit ne pouvoir se rendre à un mariage à cause de sa mère souffrante auprès de laquelle elle doit rester. Cet élément est non seulement

[1625] *Angoisses*, p. 71.

complètement déconnecté de l'univers romanesque des *Angoisses* mais il entre en contradiction avec la situation d'enfermement évoquée dans la douzième lettre familière. En effet, si le personnage de la mère d'Hélisenne est bien mentionné au début des *Angoisses* – et nous avons vu quelle pouvait être son importance[1626]– il n'apparaît plus ensuite. L'économie d'actions, de lieux et de personnages nécessaire à la focalisation sur la passion adultère d'Hélisenne dans *Les Angoisses* explique sa disparition. Tout au contraire, *Les Épîtres*, en multipliant les sujets épistolaires et les correspondants, la plupart absents des *Angoisses*, contrastent avec le sentiment d'enfermement produit par le roman. Cette ambiguïté pourrait être le signe de la rupture entre le monde de la fiction et le réel fictif, les épîtres s'attachant à des sujets plus communs, plus familiers comme le veut leur genre. L'ensemble se complique cependant avec la douzième lettre qui propose une autre justification à l'absence de liberté de mouvements d'Hélisenne, justification qui n'est autre que celle sur laquelle s'achève la première partie des *Angoisses* et sur laquelle repose la quête de Quézinstra et de Guénélic : Hélisenne retenue prisonnière par son mari au château de Cabasus. Le réel fictif des *Épîtres* rencontre l'univers romanesque des *Angoisses*, ce que vient appuyer le destinataire qui n'est autre que Quézinstra. Celui-ci est présenté comme un ami fidèle qui vient intercéder auprès du mari d'Hélisenne pour qu'elle recouvre « sa pristine liberté[1627] ». Qu'en déduire ? Qu'il y a une continuité fictionnelle entre *Les Angoisses* et *Les Épîtres* ? Assurément : la critique l'a bien montré et c'est ce qui fonde le point de départ de notre concept de roman imaginaire ; que la justification de la deuxième lettre est un nouveau mensonge d'Hélisenne refusant de révéler à sa famille pourquoi elle n'est pas libre ? Cela est possible, mais il faudrait alors lire le réel fictif des *Épîtres* comme une superposition à l'univers romanesque des *Angoisses*, la même histoire mais racontée d'un autre point de vue et sous une autre forme, mais la fracture entre l'intériorité des *Angoisses* et l'ouverture des *Épîtres* nous semble trop forte pour cela.

Nous aimerions proposer une autre hypothèse, celle d'un basculement du réel fictif à l'univers romanesque par une crise de l'identité narrative dont les multiples *personae* entreraient en conflit en raison d'un élément déclencheur. Cet élément est la révélation que fait Hélisenne à Galasie d'*un* amour adultère mais non pas *son* amour adultère pour

[1626] Cf. *supra*, chapitre 5, p. 495 *et sq*.
[1627] « La douzième épître familière », *Les Épîtres*, p. 56.

Guénélic. Celui-ci n'est jamais nommé comme son amant dans *Les Épîtres* : il n'est évoqué que comme « magnanime chevalier » aux côtés de Quézinstra dans la cinquième lettre invective et c'est d'ailleurs la seule référence explicite qui est faite à ce personnage. La révélation de cet amour est appelée par les conseils de dissimulation qu'elle donne à Clarice, jeune fille promise à un autre que celui qu'elle aime. Les dixième et onzième lettres familières, toutes deux adressées à Galasie, exposent donc les angoisses causées par la passion, et l'histoire de cet amour suit de près celle qui est donnée dans la première partie des *Angoisses*. Hélisenne y parle, comme dans le roman, de sa « hardiesse[1628] » à aimer, de la maladie qui la gagna, de l'usage de la dissimulation, des « faux détracteurs[1629] ». Alors que dans la dixième lettre elle présente cette passion comme passée, la onzième révèle qu'elle est encore vivace, mais contrairement au récit des *Angoisses*, elle n'a pas de fin : la onzième épître s'achève sur Hélisenne délaissée par son amant et plongée dans la douleur de l'incertitude sur ses sentiments. À considérer que les *Épîtres* forment le panneau central du triptyque, ce que raconte Hélisenne dans ces deux lettres apparaît comme l'histoire-source de l'ensemble du roman imaginaire. Les contradictions qui suivent sont dès lors des signes de l'intrusion de la fiction développée dans *Les Angoisses* à l'intérieur du réel fictif : à partir du moment où Hélisenne se remémore sa folle passion, l'identité narrative d'Hélisenne-épistolière se fêle pour faire apparaître celle d'Hélisenne-personnage des *Angoisses*. L'important champ sémantique de l'imagination dans la onzième lettre vient souligner ce moment de crise : « fantaisie », « imaginations », « inventions », « cogiter », « je conjecturais », « cette chose imaginée »[1630] sont autant de signes du texte qui montrent le basculement entre les deux *personae*. Partant, à partir de la douzième épître, le recueil épistolaire change de système référentiel et le réel fictif est parasité par l'univers romanesque. La lettre qui suit celles à Galasie est ainsi adressée à Quézinstra : avec le mari dans les épîtres invectives, c'est le seul personnage des *Angoisses* à occuper un rôle actif dans *Les Épîtres*. De même, la treizième épître familière reprend le principe du travestissement textuel de la seconde partie des *Angoisses* puisque Hélisenne parle en la personne d'un ami comme elle parlait en la personne de Guénélic. Pour Jean-Philippe

[1628] *Ibid.*, p. 49.
[1629] *Ibid*., p. 54.
[1630] *Ibid*., p. 55-56.

Beaulieu, cette épître constitue le « point d'articulation des deux volets de l'ouvrage [car elle] nous fait passer de la confession amoureuse à sa dénégation par le truchement d'un travestissement identitaire et générique[1631]. » Les épîtres invectives, si elles font entendre la dénégation d'Hélisenne, ne rompent pas cependant avec l'effet de brouillage entre réel fictif et univers romanesque : au contraire, la dénégation de son amour occupe une large part des *Angoisses* et sa réitération dans *Les Épîtres* témoigne d'une poursuite de l'évocation de l'univers romanesque. La référence aux *Angoisses* s'y fait ainsi de façon thématique (dénégation de l'adultère, lascivité féminine, opposition entre Hélisenne et son mari) et de façon métatextuelle puisque *Les Angoisses* y sont évoquées comme œuvre écrite et publiée.

Cette crise existentielle permet cependant un ressaisissement du soi : le brouillage entre réel fictif et univers romanesque favorise un infléchissement de la trame des *Angoisses* qui passe par le plaisir de la réécriture et le travestissement textuel de la dernière épître familière en est le signe avant-coureur. En faisant entendre la voix du mari, Hélisenne-auteur joue avec les discours puisqu'elle parle cette fois en la personne du mari. Dès lors, l'échange entre les époux ne doit pas seulement se lire comme un débat *pro et contra* sur la lascivité féminine. En s'appropriant la voix masculine, Hélisenne accède à une jouissance transgressive, celle de l'expérimentation des arguments misogynes afin de faire entendre ensuite la voix féminine, car l'une n'existe pas sans l'autre. Ce plaisir du jeu rhétorique et du travestissement se signifie par le maniement des références théologiques et l'érudition, mais permet également à Hélisenne, malicieusement et dans les propos mêmes du mari, de souligner les paradoxes de son roman imaginaire et le caractère complexe de son projet : « ton audacieuse hardiesse[1632] », « subtilité féminine[1633] », « esprit malin[1634] », « l'ingéniosité par toi excogitée[1635] », « excogiter subtilités[1636] », « une merveilleuse audace[1637] » ont un sens péjoratif pour le mari, mais pris dans le réseau sémantique de l'imagination, élaboré dans la onzième épître, deviennent mélioratifs si l'on entend derrière la voix du personnage-épistolier celle d'Hélisenne-auteur. Les termes utilisés pour désigner la tromperie de

[1631] « Lettre de femme, voix d'homme ? », art. cit., p. 46.
[1632] « La deuxième épître invective », *Les Épîtres*, p. 78.
[1633] *Ibid*., p. 80.
[1634] *Ibid*.
[1635] *Ibid*.
[1636] *Ibid*., p. 81-82.
[1637] *Ibid*., p. 82.

l'adultère prennent un autre sens : c'est bien l'audace et l'intelligence créatrice – « ce solacieux exercice littéraire » que dénonce Élénot contre lequel s'emporte Hélisenne après l'épître à son mari – qui ont permis à Hélisenne, et au-delà à Marguerite Briet, de composer son roman imaginaire.

Les Epîtres sont ainsi une forme de revanche de la voix féminine d'Hélisenne-personnage des *Angoisses*[1638] : aux larmes, aux souffrances, aux plaintes, aux mensonges, font place les arguments, les mots, les exemples, les insultes : « Tu es si imbu d'insolence[1639] » écrit-elle à son mari. De cela découle la généralisation du discours qui dégage le problème de la vérité de l'adultère : peu importe qu'Hélisenne mente à ce sujet, ce qui importe c'est la parole que peut prendre ici la femme pour défendre son sexe de manière véhémente et audacieuse. On voit aussi toute la prévalence de la *mimesis* poétique sur la *mimesis* philosophique puisqu'elle est annihilée par le brouillage du réel fictif avec l'univers romanesque. Ce qui importe donc dans ces lettres, ce n'est plus tant le plaisir de la découverte du désir et de la sensualité, mais le plaisir de l'écriture, de l'appropriation des modèles rhétoriques et littéraires, ce que suggère Jean-Philippe Beaulieu en analysant les lettres au mari comme un modèle épistolaire masculin à imiter et une réponse rhétorique à apporter plus que comme une confession personnelle[1640].

La mêmeté d'Hélisenne, mise à mal par les tensions entre confession et dénégation, donne cependant naissance à d'autres *personae* qui mettent en évidence l'ipséité d'Hélisenne dans le plaisir de l'écriture, tout à la fois subtilité et audace. Dans un système complexe où les identités narratives se mêlent, où l'accomplissement du soi passe par des moments de rupture et de crise, le *roman imaginaire* d'Hélisenne de Crenne est tout entier tourné vers une « valorisation de la " fantaisie " poétique et du désir amoureux[1641] ». Sans nécessairement résoudre les contradictions de l'œuvre, le concept de *roman imaginaire* permet de rendre compte de la structure complexe du corpus hélisénien et d'en définir la *conjointure* dans

[1638] Le roman imaginaire que constitue le triptyque pourrait également se lire comme une réécriture de Didon, figure qu'Hélisenne ne cesse d'utiliser comme *exemplum* et qu'elle distingue dans la huitième épître pour ses « œuvres viriles ». La construction de Carthage, qui valut à Didon d'être comparée à un homme, serait alors remplacée par la construction de l'œuvre littéraire formée par le triptyque. Sur les références à Didon dans l'œuvre d'Hélisenne, voir notamment Diane Wood, « Dido as a Paradigm », art. cit.

[1639] « La troisième épître invective », *Les Épîtres*, p. 85.

[1640] « La fonction du dialogue épistolaire », art. cit.

[1641] Mawy Bouchard, *Avant le Roman,* éd. cit., p. 197.

l'idée d'un plaisir dynamique, qui à l'image des différentes *personae* d'Hélisenne, se décompose en plusieurs variations imaginatives.

Pernette du Guillet, Louise Labé et Hélisenne de Crenne, tout en proposant des poétiques différentes, se rejoignent dans une conception du plaisir qui devient quête du bonheur grâce à la « saillie ». Ces trois autrices extériorisent le plaisir en soi, le *gaudium*, dans une dynamique à la fois d'introspection et d'exposition et où la saillie comme mouvement hors de soi et lié à la joie est proche de ce que Montaigne formule dans l'essai I, 23 :

> Les saillies poëtiques, qui emportent leur autheur, et le ravissent hors de soy, pourquoy ne les attribuerons nous à son bon heur, puis qu'il confesse luy mesme qu'elles surpassent sa suffisance et ses forces, et les recognoit venir d'ailleurs que de soy, et ne les avoir aucunement en sa puissance […].[1642]

Le ravissement hors de soi rejoint celui des mystiques : la volupté-joie s'accompagne d'une perte de soi nécessaire à la saisie de soi, sans qu'elle soit incompatible avec l'idée d'un bonheur en soi, tel que formulé par Sénèque. Le souci que ces autrices ont de mêler volupté, écriture et accomplissement de soi fait leur singularité. C'est en cela que les voix de Pernette du Guillet, d'Hélisenne de Crenne et de Louise Labé nous semblent résolument féminines, et qu'elles ne peuvent témoigner d'une supercherie masculine. Il est en effet frappant de constater que ce sont précisément ces trois figures qui ont été l'objet de mises en doute quant à leur identité féminine : Louise Labé par Mireille Huchon, Hélisenne de Crenne par Anne Réach-Ngô et, dans une mesure moindre toutefois, Pernette du Guillet par Enzo Giudici[1643].

Nombreuses ont été les réponses à l'essai de Mireille Huchon ; celles de Daniel Martin[1644] et de Michèle Clément[1645] figurent parmi les plus éclairantes et les plus convaincantes. Si le long article de Daniel Martin reprend, point par point, les différents arguments avancés par Mireille Huchon pour en montrer les failles, celui de Michèle Clément propose une réflexion tout à fait stimulante sur la notion du nom d'auteur qui

---

1642 *Essais*, p. 132.

1643 Cf. Enzo Giudici, *Maurice Scève : poeta della Délie*, Rome, Ed. dell' Ateneo, 1965, p. 59-71.

1644 « Louise Labé est-elle " une créature de papier " ? », *RHR - Réforme, Humanisme, Renaissance*, 63, 2006, p. 7-37.

1645 « Nom d'auteur et identité littéraire : Louise Labé Lyonnaise. Sous quel nom être publiée en France au XVI^e^ siècle ? », *RHR - Réforme, Humanisme, Renaissance*, 70, 2010, p. 73-101.

permet de nombreux parallèles avec Pernette du Guillet et Hélisenne de Crenne. De la même manière que Du Guillet est celle de nos trois autrices étudiées dont la conception de « saillie » est la plus timide dans ses liens avec la volupté, elle est également celle dont la nomination répond davantage à la convention. Michèle Clément étudie ainsi le parallèle et l'évolution de la nomination de l'auteur entre les *Rymes* de Pernette et les *Œuvres* de Louise Labé et remarque que l'édition de Labé, comme celle d'Hélisenne de Crenne, tend davantage à une « intention d'universalisme[1646] » que celle de Pernette. À cela s'ajoute toutefois « l'exhibition et la prolifération des formes du nom[1647] » chez Louise Labé, insistance que l'on peut rapprocher des multiples mises en scène d'Hélisenne auteur dans son œuvre. Anne Réach-Ngô analyse ces procédés d'insistance comme des signes d'artificialité qui remettent en question la dimension autobiographique de l'œuvre et l'identité féminine de l'auteur : les illustrations représentant Hélisenne en posture d'écrivain, la répétition de l'adjectif féminin, l'usage de citations appartenant à des discours masculins sont autant d'exemples donnés pour étayer l'idée d'une « œuvre hybride et artificielle[1648] », d'un « canular éditorial[1649] » et d'un personnage féminin trop caricatural pour être crédible[1650]. Sans que son œuvre recèle autant de paradoxes que celle d'Hélisenne de Crenne, Christine de Pizan a pourtant usé de ce même recours à l'exhibition en insistant sur son nom et en insérant des miniatures la représentant dans des scènes d'offrande de son livre à ses mécènes. L'excès du féminin devient ainsi suspect, alors même, comme le note Michèle Clément, qu'il est nécessaire à l'entrée de la femme écrivain sur la scène littéraire, puisqu'il signifie que « l'auteur s'approprie son texte dans sa matérialité et dans son existence légale[1651] ».

Que ces textes aient réussi à trouver leur place et à faire entendre ces voix grâce à un climat propice aux figures de femmes auteurs, cela ne fait aucun doute ; qu'ils répondent à

1646 *Ibid*., p. 90.
1647 *Ibid*., p. 88.
1648 *La Mise en livre*..., éd. cit., p. 447.
1649 *Ibid*., p. 449.
1650 *Ibid.*, p. 454.
1651 « Nom d'auteur et identité littéraire... », art. cit., p. 97. Mawy Bouchard a poursuivi les conclusions de Michèle Clément en montrant que ce qui importait dans le nom d'auteur féminin, dans sa signature, c'est sa crédibilité pour le public. Voir Mawy Bouchard, « Quand « rendre public », c'est « faire public » : publier en français à la Renaissance », *Le choix de la langue dans la construction des publics en France à la Renaissance*, Renée-Claude Breitenstein et Tristan Vigliano (dir.), *Le Français préclassique : 1500-1650*, 14, 2012, p. 31-52.

une attente du public de cette époque et que les éditeurs aient voulu parier sur un coup publicitaire en proposant des voix féminines d'amantes n'exclut en rien leur singularité et leur sexe. Le plaisir de la « saillie », ce *gaudium* qui envisage dans un même élan créateur l'éveil à la volupté, à l'écriture et l'accomplissement de soi, apparaît comme le signe fédérateur d'une littérature féminine des années 1530-1550.

CONCLUSION GÉNÉRALE

En voulant analyser la place que pouvaient avoir les plaisirs féminins dans la littérature française de la Renaissance, nous avons dû partir d'un premier constat, celui d'une forte tradition misogyne qui opère une distinction ontologique et qui définit la notion selon une axiologie négative. Ce point de départ nous a donc orientée vers la nécessité d'étudier conjointement plaisir et honnêteté, et à postuler comme hypothèse de départ, dans un siècle charnière pour ce qui est de la condition féminine, l'idée d'un glissement dans cette axiologie grâce à la dynamique des voix masculines et féminines, des représentations qu'elles véhiculent et des débats dans lesquels elles s'insèrent. L'étude de deux espaces répondant à une morale sociale des plaisirs – l'espace conjugal et l'espace social – s'est avérée concluante : la volupté féminine est en effet interrogée dans ses implications honnêtes. Pour ce qui est de l'espace de soi, nous avons toutefois été amenée à réévaluer notre postulat originel afin de prendre en compte la dimension existentielle du plaisir féminin, c'est-à-dire le rôle qu'il pouvait jouer dans l'accomplissement de soi.

Au plus près de la relation conjugale, nous avons donc commencé notre étude par l'analyse de textes médicaux dont la spécificité, à la Renaissance, tient à la fois de l'importance accordée au corps féminin et au discours social et didactique que les médecins tiennent sur lui, et de la langue dans laquelle ils sont rédigés. Plusieurs sens de *langue* se dégage de nos analyses. Il s'agit d'abord de la langue française qui rend ces textes susceptibles d'être censurés. C'est également la langue dans un sens plus discursif et formel, celle qui s'inscrit dans un réseau de références et de savoirs, dans la logique de la dynamique humaniste. C'est enfin la langue propre à chaque médecin pour aborder la question de la volupté féminine. Mécanique du langage scientifique descriptif, art érotique, emprunts à la littérature facétieuse, condamnation morale ou transmission sceptique de croyances populaires, la langue des médecins ne semble pouvoir dire la volupté féminine que sur le mode de la bigarrure. À ces voix masculines font écho des voix féminines qui les précèdent du point de vue de la chronologie. Si elles utilisent des formes moins mêlées (Navarre, Flore et Crenne privilégiant toutes les trois le récit), elles témoignent cependant d'une conscience aiguë du rôle des affections féminines dans la question de la volupté et parviennent à réinvestir ce savoir dans la fiction. Bien qu'héritiers d'une longue tradition médicale, d'Hippocrate à Albert le Grand en passant par Avicenne, ces textes, qui reconnaissent au

plaisir sexuel un rôle essentiel dans la vie conjugale, sont aussi ceux qui interrogent l'institution du mariage. En ce sens, le dialogue qui s'élabore entre les voix féminines et masculines, les fictions et les traités, infléchit le *topos* de la femme lascive.

À l'épouse lascive et insatisfaite, les textes opposent des épouses réclamant leur dû et poussent l'audace jusqu'à revendiquer le plaisir pour les femmes mariées, dans le cadre de la relation conjugale. Les propos de Nomerfide dans le devis de la nouvelle 40 sont les plus éloquents, et le cadre polyphonique dans lequel ils prennent place ne fait que souligner davantage leur nouveauté. Il ne s'agit pas pour Marguerite de Navarre de trancher en faveur d'une posture (celle de Nomerfide) ou d'une autre (celles de Longarine, par exemple, qui se refuse à voir le mariage comme lieu de la volupté), mais d'exposer à ses lecteurs les différents avis possibles et, surtout, de donner un caractère honnête à l'une et l'autre positions. Sur cette question, les voix masculines ont plutôt tendance à jouer sur la limite entre mariage et adultère en redéfinissant la notion d'honneur : Brantôme et Montaigne proposent ainsi une légitimation de la volupté en-dehors du mariage.

L'enjeu des représentations de la femme adultère est particulièrement important, puisque, dans la tradition littéraire misogyne, elles présupposent l'idée de volupté. Sur cette question, les voix féminines ne parviennent pas complètement à se dégager de l'idéologie misogyne qui tend à faire de la femme adultère une femme lascive. Le motif, par le biais du schéma de la quête transgressive, se retrouve dans *L'Heptaméron* comme dans *Les Angoisses douloureuses*, et les deux textes donnent à lire des représentations contradictoires, qui laissent toutefois une place pour une réévaluation axiologique en liant la problématique de la volupté transgressive à celle de la liberté féminine. Cette réévaluation est toutefois plus difficile du côté des voix masculines – exceptées celles de Brantôme et de Montaigne –, en particulier pour les moralistes et les médecins confrontés à des représentations déviantes de la volupté en-dehors du mariage. Masturbation, homosexualité, travestissement féminin sont condamnés et jugés déshonnêtes. L'espace conjugal, s'il se concentre majoritairement sur le plaisir sexuel, laisse une large part aux voix féminines, dont la liberté de discours est toutefois plus grande quand il s'agit de voix de personnages créés par des auteurs masculins, comme c'est le cas, par exemple, chez Des Périers. Le dialogue de ces voix tient davantage de l'écho que de l'échange.

Ce n'est pas le cas dans l'espace social. Celui-ci repose sur le principe même de l'interaction entre les sexes. Il est, dans ses réalisations textuelles, particulièrement marqué par un dialogue avec des traditions d'influence française (*La Belle dame sans mercy*, *Le Roman de la rose*, l'amour courtois) ou italienne (Ficin, Boccace, Catiglione), qui sert une poétique de la réciprocité. Le service amoureux repose précisément sur cette nouvelle possibilité pour les voix féminines de sortir de leur silence. Cela ne va pas sans ambivalences, puisque sur un même sujet, ces voix s'opposent, et le dialogue – celui, par exemple, entre *L'Amie de court* et *La Parfaicte amye* – se fait seulement entre voix féminines. Notre hypothèse de départ s'est trouvée, dès lors, légèrement infléchie, puisque les discours sur le plaisir ne cherchent pas seulement à se détacher de l'idéologie misogyne et des voix masculines qui la soutiennent, mais ils mettent en évidence des tensions au sein même des voix féminines. Cette idée était déjà présente, mais plus timidement, dans le cadre de l'espace conjugal : *Les Contes amoureux*, avec le personnage de Cebille, et *L'Heptaméron*, avec le personnage de Nomerfide, faisaient entendre des voix féminines dissonantes. Ces contradictions, qui ont pour point d'achoppement la question de l'honnêteté, s'affirment dans les plaisirs de l'espace social, donnent leur richesse aux débats et font apparaître la nécessité que représente l'analyse conjointe des voix masculines et féminines : la distinction ontologique n'est pas forcément synonyme de distinction idéologique. Les discours sur le plaisir de la coquetterie sont en cela révélateurs : si les propos de Liébault rejoignent ceux d'Anne de France puisque, dans la perspective de Thomas d'Aquin, ils autorisent la parure comme signe d'appartenance sociale, ceux de Marie de Romieu, de Louise Labé et de Nostradamus mettent davantage en évidence un plaisir pris à soi-même dans le regard de l'autre. Louise Labé va même plus loin : elle étend le plaisir de la coquetterie, dans le cadre d'un jeu de séduction, aux hommes, et fait des femmes celles qui prennent plaisir à regarder. Les plaisirs de la conversation semblent toutefois apaiser ces tensions entre les voix féminines. En effet, à l'exclusion du rire féminin qui suscite la controverse dans *L'Heptaméron*, la parole échangée est non seulement la garantie d'un plaisir honnête, mais elle est paradigmatique de cette poétique de la réciprocité entre les sexes qui gouverne l'espace des réjouissances sociales. Plus encore, c'est à partir de la maîtrise du langage et du goût de la conversation que parviennent à s'exprimer les prémisses

d'un accès des femmes à la culture, idée portée magistralement par une voix masculine, celle de Philaste dans les *Discours des champs faëz* de Taillemont.

Plaisirs de l'espace conjugal comme de l'espace social appartiennent cependant à des plaisirs hors de soi, ancrés dans la contingence : plaisirs de l'ordre de l'émotion ou de la sensation, ils s'inscrivent dans l'instant de la relation ou de l'activité, mais sont peu envisagés comme sources d'un bonheur durable. Les propos de Taillemont, comme la poétique de la conversation dans *L'Heptaméron*, impulsent cependant un nouvel élan pour rendre compte de l'honnêteté des plaisirs. L'ouverture à l'autre, qu'initie l'espace conjugal, contribue à un mouvement réflexif qui dépasse l'idée d'une typologie *des* plaisirs pour proposer une définition *du* plaisir en tant que bien durable et source de bonheur. Nous avons ainsi été amenée à reconfigurer notre hypothèse de départ à partir de la notion d'espace de soi. Dans la perspective d'un accomplissement féminin, nous nous sommes donc intéressée *au* plaisir, réévaluant dès lors la part possible de l'héritage philosophique dans l'approche de la question, et dégageant notre sujet de ses seuls liens avec une morale sociale dominée par l'idéologie misogyne. Paradoxalement, cette définition a induit une distinction plus nette entre voix masculines et voix féminines, et entre féminité génétique et féminité textuelle. Le double concept de *voluptas* – plaisir hors de soi – et de *gaudium* – plaisir en soi –, que nous avons forgé à partir de Sénèque, a en effet mis en évidence l'ambivalence des voix masculines – et féminines pour ce qui est de la maternité – sur la question de l'identité et de l'accomplissement féminins : les possibilités de bonheur qu'ils expriment (maternité, lecture, savoir) rencontrent, dans la grande majorité des cas, l'idée d'une volupté fantasmée par le locuteur masculin. La *voluptas* ne doit cependant pas être dévaluée : même si elle est formulée par des voix masculines, celles-ci proposent des représentations souvent singulières et à la marge du contexte littéraire dans lequel elles se situent. Les propos de Joubert sur l'allaitement, ceux de Montaigne sur la relation avec ses lectrices ou ceux de Tyard sur le rapport des femmes au savoir, construisent de nouveaux espaces possibles pour une honnêteté audacieuse du plaisir féminin comme bien. Les voix féminines conceptualisent elles-mêmes leur idée du bonheur. C'est en ce sens que le *gaudium* est un plaisir en soi dont les réalisations sont à la fois intellectuelles, spirituelles et existentielles. Si le plaisir du savoir entretient encore des liens forts avec les questions de morale sociale et se constitue

nécessairement à partir de l'idéologie misogyne, le plaisir mystique et celui de la « saillie », que nous avons également nommé *volupté-joie*, prennent leur distance avec cet héritage. La singularité de ces plaisirs ne vient pas d'une spécificité féminine – l'étude de la parole mystique chez Marguerite de Navarre a bien montré que l'on ne pouvait réduire notre analyse à une opposition ontologique ; elle est constituée par une mise au féminin qui vient souligner une volonté des autrices de s'approprier des problématiques universelles en liant étroitement plaisir et expression de soi.

Notre parcours a ainsi mis en évidence les interactions constantes entre voix féminines et voix masculines et a permis des rapprochements parfois singuliers et souvent fructueux. Le premier constat est qu'il est impossible d'étudier les voix féminines sans les voix masculines et que le plaisir des unes est bien souvent, non pas soumis, mais en écho, avec celui des autres. Le plaisir féminin n'est ainsi ni l'apanage des moralistes ni celui des autrices œuvrant pour l'émancipation des femmes : il appartient à un ensemble plus vaste du champs des savoirs, empruntant autant à la « Querelle des femmes » qu'au débat sur la danse, à l'émergence de l'affection conjugale comme à celle de l'amour maternel, aux traités gynécologiques comme aux recueils d' « Amours ». En ce sens, il ne faut pas se méprendre sur l'effet de grossissement conséquent à notre étude : peu d'œuvres que nous avons étudiées ont pour véritable sujet le plaisir. Toutefois, la focalisation que nous avons choisie permet de mieux saisir le rôle que celui-ci joue dans les discours sur les femmes et les relations entre les sexes. Il apparaît ainsi comme un argument dans le cadre de discours moraux, didactiques ou érotiques : dans ce cas, il s'agit essentiellement de voix masculines (Joubert à propos de l'allaitement, Ronsard, Magny, Papillon pour le service amoureux) ; il est un sujet de débats (récits à devisants comme *Les Contes amoureux* ou *L'Heptaméron ;* les épîtres dédicatoires et de défense, chez Joubert, Labé, Crenne ; les échanges mondains fondés sur les traits d'esprit comme c'est le cas chez Des Périers) ; il est présenté comme un sujet nouveau, étonnant, étrange qui suscite la perplexité et la curiosité (les plaisirs déviants chez les voix masculines ; la naissance du désir et de la transgression dans *Les Angoisses* ou dans *L'Heptaméron*) ; dans son acception plus existentielle, il est une fin à atteindre (le plaisir du savoir, le plaisir de l'union divine).

Un autre constat rompant les distinctions ontologiques s'impose : parler du plaisir féminin n'implique pas nécessairement de parler exclusivement des femmes. Laurent Joubert, Montaigne, Lasphrise, Brantôme en s'attachant à cette question interrogent autant leur propre rapport aux femmes et aux représentations du féminin que leur rapport au plaisir et à l'écriture. L'attention portée à la volupté féminine dans les *Premières œuvres poétiques* de Lasphrise met en évidence la question de la composition et de l'agencement du recueil : au fil des différents recueils et poèmes qui le composent se dessine en effet une dégradation du féminin en même temps qu'une mise à distance des plaisirs mondains qui suit le retrait du poète de la Cour. L'œuvre de Lasphrise ne bénéficiant que d'éditions et d'études partielles, la poursuite de son étude permettrait des analyses stimulantes aussi bien d'un point de vue générique, stylistique que thématique. La volonté de mettre en avant le plaisir de la dame, véritable *leitmotiv* dans la majorité des textes qui composent les *Premières œuvres*, est à la fois une singularité du poète et un excellent moyen d'entrer dans son œuvre[1652]. Celle de Joubert est également propice à des analyses qui dépassent le cadre de la physiologie de la volupté féminine : l'intention première du traité – la vulgarisation du savoir – oblige le médecin à jouer d'une écriture hybride, mêlant dans son texte des références aussi bien savantes (Plutarque, Guevara) que populaires (les paroles de sage-femmes) ou propres à son expérience personnelle (le modèle de sa propre épouse). La voix du médecin concentre ainsi une multitude de voix qui, sur la question du féminin, forment un faisceau dans lequel se mêlent lectures et discours rapportés, voix masculines et voix féminines. L'expression du plaisir féminin est saisie dans ces truchements discursifs, et si les voix féminines ne parviennent pas toujours à s'exprimer publiquement, à l'écrit, dans l'espace littéraire, elles se font toutefois entendre de façon détournée. Il est ainsi frappant de constater que les voix de

[1652] Sur ce point, une étude de l'édition partielle des œuvres de Lasphrise, publiée sous le titre *Œuvres poetiques en faveur des dames. Contenant Enigmes, Sonnets, Allusions, & Stances, d'amours, avec le Fleau feminin. Par L. C. L.*, conservée à la bibliothèque municipale de Versailles, sous la côte « ancien Goujet in 12 101 » et évoquée par Trevor Peach dans « Un fonds mal exploité pour la poésie française du XVI[e] siècle : le « Fonds Goujet » de la Bibliothèque municipale de Versailles » (*RHR - Réforme, Humanisme, Renaissance*, 46, 1998, p. 75), pourrait se révéler tout à fait fructueuse en terme d'intention éditoriale et d'agencement poétique. Cette édition n'est recensée ni par Margo Manuella Callaghan ni par Nerina Clerica Balmas. De la même façon, une étude plus approfondie de l'œuvre de Pierre de Cornu permettrait non seulement d'étudier plus précisément la façon dont ce poète s'approprie le genre des « Amours » (Cécile Alduy n'ayant pas inclus ce recueil dans son corpus) et ce qui fait sa singularité en matière de poésie érotique.

sage-femmes que fait entendre Joubert, même s'il récuse leur savoir, annoncent celle de Louise Bourgeois qui publiera, trente ans après les *Erreurs populaires*, un traité sur les affections féminines[1653].

De fait, nos conclusions rejoignent les analyses de Béatrice Alonso qui voit dans les *Œuvres* de Louise Labé l'expression d'une écriture non pas proprement féminine, mais avant tout humaniste et renaissante[1654]. Cette universalité permet de dépasser la question de l'idéologie misogyne voire de l'honnêteté. Elle propose une conception du plaisir féminin non pas ontologique, comme définissant un individu selon son sexe, mais littérairement existentielle, qui prend tout son sens par la voix qui la porte afin de forger, dans l'espace de la littérature, des figures féminines. La difficulté pour les femmes à accéder à la culture, puis à l'espace public et enfin à celui de l'écriture et de la publication, est toutefois compensée, de façon saisissante, par l'idée du plaisir qui vient soutenir et justifier leurs entreprises intellectuelles. Il n'est donc pas étonnant que les discours féminins sur le plaisir sexuel restent peu nombreux dans l'espace éditorial de la Renaissance. Les débats qu'ils suscitent et le peu d'enjeux existentiels qu'ils recouvrent font qu'ils sont délaissés au profit de plaisirs dont l'honnêteté commence largement à être défendue par des hommes, c'est-à-dire les plaisirs intellectuels et surtout ceux liés à l'écriture. Les postures de Louise Labé et d'Hélisenne de Crenne apparaissent toutefois comme les plus audacieuses puisqu'elles ménagent, dans cette dynamique de création, une place pour la volupté et la sensualité : la postérité les a cependant rattrapées car elles sont les deux autrices de la Renaissance qui ont le plus subi la remise en question de leur identité féminine.

Cette tendance à l'universalité et cette dynamique entre voix masculines et voix féminines est mise en évidence dans *L'Heptaméron*, dont la structure du récit à devisants

---

[1653] *Observations diverses sur la sterilité, perte de fruict, fœcondité, accouchements, et maladies des femmes, et enfants nouveaux naiz. Amplement traittées heureusement praticquées par L. Bourgeois ditte Boursier*, Paris, A. Saugrain, 1609. Si Louise Bourgeois a bien conscience d'être la première femme à écrire en français un traité médical, elle n'envisage pas, toutefois, la question du plaisir.

[1654] Béatrice Alonso, *Louise Labé ou la lyre humaniste : « écriture féminine », écriture féministe*, Thèse de doctorat sous la direction de Michèle Clément, Université Lyon II - Louis Lumière, 2005. Voir notamment la conclusion dans laquelle on trouve cette formule : « Au contraire, Louise Labé s'oppose à l'idée d'un féminin ontologique et affirme que la femme est un homme comme les autres. » (p. 323). Mawy Bouchard a également avancé une idée similaire à propos d'Anne de Graville : « [elle tente] de défaire […] l'universalité de la catégorie sexuelle féminine. Le seul énoncé qui tienne pour elle est celui de l'Humanité. » (« Les belles [in]fidèles », art. cit., p. 193).

favorise la polyphonie sur la question du plaisir féminin. D'une manière générale, puisque nous avons analysé d'autres textes de Marguerite de Navarre, son œuvre s'est révélée particulièrement stimulante pour notre sujet. Nous avions ouvert notre étude sur l'extrait du Prologue de *L'Heptaméron* qui mettait en évidence une pluralité des plaisirs, mais cette pluralité tout comme l'importance que l'auteur accorde à la question se retrouvent aussi bien dans son théâtre que dans sa poésie spirituelle. Sans y trouver une conception de la « saillie » et de la volupté-joie, telle que nous les avons étudiées chez Louise Labé, Pernette du Guillet et Hélisenne de Crenne, les écrits de Marguerite de Navarre sont essentiels dans la formulation de la joie au féminin. En dépit du constat négatif de son étude, René Maulde la Clavière a pressenti le rôle que cet auteur pouvait jouer dans l'espace littéraire sur cette question du bonheur :

> C'était bien un rêve que toutes ces projections de bonheur, qui avaient flamboyé sur des réalités sombres, comme des projections lumineuses sur la muraille d'une salle de conférences : les mers bleues, les fournaises de soleil, apparues un moment, laissaient l'ombre plus noire.
>
> Marguerite, la grande metteuse en scène du bonheur, ne trouva pas pour son compte personnel le secret d'être heureuse.[1655]

Sans nous livrer à une analyse biographique et psychologique de Marguerite de Navarre comme le fait Maulde La Clavière, nous ne pouvons que souscrire à la façon dont il la qualifie. Ses écrits interrogent en effet la question du plaisir en adoptant plusieurs points de vue et en croisant les voix, les avis, les réalisations du plaisir comme autant de voies possibles pour y prétendre[1656]. Son œuvre apparaît ainsi paradigmatique d'un point essentiel dans l'étude que nous venons de mener : l'ambivalence.

Nous avons souligné l'importance de la polyphonie, des voix parfois dissonantes mais toujours mêlées : en ce sens, nos conclusions ne peuvent que rejoindre celles de Michel Jeanneret dans *Le Défi des signes* ainsi que celles de Marie-Claude Malenfant. Cette polyphonie ne va pas, toutefois, sans contradictions – ce que révèlent par exemple la « Querelle des Amies » ou l'œuvre d'Hélisenne de Crenne –, et chacun des espaces possibles pour le plaisir féminin est habité par l'ambivalence. Celle-ci tient avant tout à l'instabilité de la notion d'honnêteté. Le système de valeurs lié à la vertu féminine diffère en effet entre les

[1655] *Op. cit.*, p. 647.

[1656] Le travail sur ce texte ne peut ainsi s'arrêter à ce que nous en avons proposé et il mériterait d'être étendu à une étude plus globale du plaisir.

auteurs, et d'une période à l'autre : ce que Louise Labé considère comme un plaisir honnête est plus difficilement admissible pour Catherine des Roches. Il est difficile toutefois d'expliquer ces écarts uniquement par des changements dans l'histoire sociale, politique, religieuse et littéraire, et la Réforme puis la Contre-Réforme, ne peuvent que partiellement apporter une réponse à l'instabilité de la notion d'honneur. Il faut prendre en compte également le système idéologique dans lequel s'inscrit l'auteur. L'influence du pétrarquisme et du néoplatonisme est en effet plus fort pour Louise Labé – et nous avons émis l'hypothèse d'un rapprochement possible entre son œuvre et celle d'Agostino Nifo – alors que, sur la question du plaisir, elle est bien moins présente chez Catherine des Roches, qui s'inscrit davantage dans la tradition des moralistes. Ces ambivalences nous semblent rendre compte d'un objet littéraire, le plaisir féminin émancipé de l'idéologie misogyne, en train de se constituer et dont les auteurs ne peuvent rendre compte que de façon contradictoire. Les hésitations de Pernette du Guillet, le caractère fantasmatique des anecdotes de Brantôme, la pensée de Montaigne entre promotion d'une volupté féminine et refus d'un véritable accès au savoir[1657], les problèmes posés par les *Contes amoureux*, la difficulté à formuler un plaisir de la danse et de la coquetterie pour les femmes sont autant d'exemples d'un sujet qui prend son existence littéraire, au XVI^e^ siècle, dans la controverse, que celle-ci reflète des débats qui agitent la société ou qu'elle soit mise en scène dans les œuvres. Si le plaisir féminin se définit par son ambivalence, il permet également de venir éclairer celle de plusieurs œuvres : en témoignent le concept de roman imaginaire, que nous avons élaboré pour analyser le triptyque d'Hélisenne de Crenne, ou encore la figure de l'adolescente dans les *Angoisses douloureuses* et dans *L'Amie de court* qui permet de mieux saisir les contradictions inhérentes à ces deux personnages[1658].

Nous ne pouvons ainsi rejoindre le constat négatif que faisait Maulde La Clavière : le plaisir et, avec lui, le bonheur au féminin ne sont pas uniquement de l'ordre du rêve et de la

[1657] Ces ambiguïtés de Montaigne face au féminin ont notamment été analysées par Pierre Leschemelle dans « Montaigne, misogyne et féministe », art. cit. et par Françoise Charpentier, « Dissonances du féminin dans les *Essais* », art. cit.

[1658] Une étude plus poussée de ce type de personnage, qui prendrait en compte les textes médicaux ainsi que des méthodes de travail plus contemporaines et empruntant, par exemple, à la psychanalyse et à la psychologie cognitive, pourrait enrichir ce que nous avons déjà mis en évidence.

fiction. Ses expressions ambivalentes sont justement le signe d'une réalité que tentent de saisir ou de s'approprier les voix féminines comme les voix masculines.

ANNEXES

Annexe 1

Tableau des occurrences du plaisir féminin chez Hélisenne de Crenne

Nota Bene : Notre travail de relevé porte sur *Les Angoisses* (I et III), les *Épîtres* et *Le Songe*.

Nota Bene 2 : Notre travail de mise en regard des occurrences du plaisir chez Hélisenne de Crenne avec les emprunts ne concerne que *Les Angoisses douloureuses*. Nous n'avons pris en compte que les emprunts concernant le roman sentimental.

Nota Bene 3 : Nous mettons en évidence dans la citation, en gras, les mots employés pour désigner le plaisir féminin, et en italiques, l'emprunt.

Éditions critiques utilisées

Pour le renvoi aux occurrences dans l'œuvre d'Hélisenne de Crenne :

- *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour*, éd. Jean-Philippe Beaulieu, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.

Pour le renvoi aux emprunts :

- *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours*, éd. Christine de Buzon, Paris, Honoré Champion, 1997.
- *Les Angoisses douloureuses qui procedent d'amours : 1538. Première partie*, éd. Paule Demats, Paris, les Belles Lettres, 1968.

Quand ces deux éditions signalent le même emprunt, nous privilégions la référence à l'édition de Christine de Buzon. Si celle-ci ne mentionne pas un emprunt qui se trouve dans l'édition de Paule Demats, nous avons cité celle-ci. Quand aucune des deux ne mentionne un emprunt que nous avons cependant identifié, nous renvoyons à l'édition originale.

Éditions sources utilisées

Les références aux textes sources que nous mentionnons sont celles utilisées par l'une et l'autre édition critique.

Paule Demats s'appuie sur les éditions suivantes :

- *Dialogue treselegant intitule le Peregrin : traictant de l'honneste & pudique amour concilie par pure et sincere vertu/ traduict de vulgaire Italien en langue Francoyse*, Lyon, Claude Nourry, 1528, in-4°, 148 f. (simplifié en *Pérégrin*)
- Boccace, *Complainte des tristes amours de Flammette à son amy Pamphyle*, Lyon, Claude Nourry, 1532, in-8°, car. Goth. 96 f. (simplifié en *Flammette*)
- Jean Lemaire de Belges, Les Illustrations de Gaule et Singularitez de Troie, Lyon, Jean de Tournes, 1549. (simplifié en *Illustrations*)

Christine de Buzon s'appuie sur les mêmes éditions, excepté pour les *Illustrations* :

- Jean Lemaire de Belges, *Illustrations de Gaule*, dans *Œuvres de Jean Lemaire de Belges*, publiées par J. Stecher, Louvain, impr. De J. Lefever, 1882-1885, 3 volumes. (simplifié en *Illustrations*)

Pour nos citations de Flammette, nous nous appuyons également sur l'édition Nourry de 1532.

Chapitre / Épître	**Page**	**Thème**	« … j'étais incessamment **a*iguillonnée de la beauté imaginée et peinte en ma mémoire du plaisant jouvenceau***. »	**Voix**	**Emprunt**
« Ainsi que **je prenais plaisir en mes singulières pensées**, mon mari se vint appuyer auprès de moi, lequel ne se put garder de déclarer et décharger son cœur. »					
Epître	31	Plaisir du souvenir	« Hélas, quand je viens à remémorer les afflictions, dont mon triste cœur a été et est continuellement agité par ***infinis désirs et amoureux aiguillonnements,*** cela me cause une douleur qui excède toutes autres, en sorte que ma main tremblante demeure immobile. »	Hélisenne	*Flammette* 2 r° : « mais trouverez amoureux aiguillonnements de infinis desyrs. » (Buzon, p. 510, note 4)
I	33	Naissance Hélisenne	« *je fus procréée de noblesse* et fus cause à ma naissance de réduire **en grande joie et liesse** mes plus prochains parents, qui sont père et mère, parce qu'ils étaient hors d'espérance de jamais avoir génération. *Ô qu'à juste cause je dois maudire l'heure que je naquis !* »	Hélisenne	*Flammette*, 3 r° : « je feuz procrée de nobles parents » *Flammette* 3 r° : « O journée mauldicte […] quand je nasquis. » (Buzon, p. 511, note 8)
I	33	Naissance d'Hélisenne	« Ô que j'eusse été **heureuse** si le lait maternel m'eût été venin [...] »	Hélisenne	*Pérégrin* I, 8, 10 r° : « O plus que heureux celluy a qui le laict maternel luy a esté venin. » (Buzon, p. 511, note 9)
I	33-34	Plaisir maternel (mère d'Hélisenne)	« […]sans **l'ardeur d'amour qu'elle avait en moi**, la dolente âme se fut séparée de son corps. Ainsi donc, demeurai fille unique, qui fut occasion que ma mère prit **un singulier plaisir à me faire instruire** en bonnes mœurs et honnêtes coutumes de vivre. » (33-34)	Hélisenne	
I	34	Plaisir	« Mais nonobstant qu'il n'y eût eu fréquentation ni familiarité	Hélisenne	

Chapitre / Épître	Page	Thème	« … j'étais incessamment **a*iguillonnée de la beauté imaginée et peinte en ma mémoire du plaisant jouvenceau***. »	Voix	Emprunt
		conjugal	aucune, **il m'était si très agréable** que me sentais grandement tenue à Fortune et **me réputant heureuse**. Et aussi j'étais le seul plaisir de mon mari, et me rendait amour mutuel et réciproque. **Moi vivant en telle félicité**, ne me restait qu'une chose, c'était santé qui de moi s'était séquestrée, au moyen que j'avais été mariée en trop jeune âge. Mais ce ne pouvait m'empêcher de persister en l'ardente amour de mon mari, et quand il était contraint soi absenter pour faire service à son prince, je demeurais si chargée d'une extrême tristesse que je l'estime indicible et non équiparable, combien que son absence était propre pour ma santé. »		
II	36	Plaisir conjugal	« Donc, parvenue au logis, incontinent me vins appuyer sur une fenêtre et regardais, **en tenant propos joyeux à mon mari**, sans me soucier de la chose qui nous avait contraints de venir, ce qui était de grande importance. **Ce jour se passa en toutes récréations et voluptueux plaisirs**. »	Hélisenne	
II	37	Plaisir du regard	« Il me regardait aussi, **[ce] dont j'étais fort contente,** mais je prenais admiration en moi-même de me trouver ainsi sujette à regarder ce jeune homme, ce que d'autres jamais ne m'était advenu. *J'avais accoutumé de prendre et captiver les hommes, et ne me faisais que rire d'eux, mais moi-même misérablement je fus prise.* Je ne pouvais retirer mes yeux, **ne désirais autre plaisir que cettui-là.** »	Hélisenne	*Flammette* 6 r°-v° : « […] cuydant que ma jolye beauté prist et captivast les hommes, mais moymesmes fuz miserablement et follement prinse. » (Buzon, p. 513, note 18)
II	38	Sensualité contre Raison	« Tu es liée de mari, **tu peux prendre ton plaisir en mariage**, c'est beau chemin, lequel suivant, tu te peux sauver. Ô pauvre dame, **veux-tu préférer amour lascif à l'amour matrimonial** qui est chaste et pudique, que tu as en si grande observation	Hélisenne (voix de Raison)	

Chapitre / Épître	Page	Thème	« … j'étais incessamment **a*iguillonnée de la beauté imaginée et peinte en ma mémoire du plaisant jouvenceau***. »	Voix	Emprunt
			conservée ? »		
II	39	Sensualité contre Raison	« Après avoir en mon imagination considéré toutes ces choses, j'étais délibérée de me désister d'amour, quand **l'appétit sensuel** vint livrer un très dur assaut, me voulant persuader de le suivre, en accumulant en ma triste mémoire innumérables pensées, toutes dissemblables aux premières, dont je commençai à devenir froide. »	Hélisenne	
II	39	Plaisir d'avoir un ami	« Je connais plusieurs jeunes dames et damoiselles, qui ont bruit d'avoir quelque ami, lesquelles **vivent en joie et en liesse**. Force me sera de les ensuivre, car de résister, les puissances me sont ôtées. Une chose y a qui me conforte, c'est que qui pèche avec plusieurs, il n'est pas digne de si très grande répréhension. »	Hélisenne	
II	39	Plaisir du regard	« Et pour finale résolution, pour le moins, **je veux avoir le plaisir** du regard **délectable** de mon ami. Je nourrirai amour tacitement en mon cœur sans le divulguer à personne, tant soit-il mon ami fidèle. »	Hélisenne	
II	39	Sensualité contre Raison	Ainsi donc, commençai du tout à chasser raison, parquoi **la sensualité** demeura supérieure.	Hélisenne	
III	40	Plaisir du regard	« Nonobstant cela, d'un grand et fervent désir portée, je m'habillai le plus hâtivement que je pus, pour venir à la fenêtre, où j'attendais d'**avoir singulier plaisir**. »	Hélisenne	
III	40	Plaisir du regard	« Alors, je commençai à user de **regards impudiques**, délaissant toute crainte et vergogne, moi qui avais jusqu'à ce temps usé de regards simples et honnêtes »	Hélisenne	*Flammette* 10 r° : « delaissant toute craincte pudique, vergongne, modesteté et feminine honnestete. Et

Chapitre / Épître	Page	Thème	« … j'étais incessamment ***aiguillonnée de la beauté imaginée et peinte en ma mémoire du plaisant jouvenceau***. »	Voix	Emprunt
					aussi mes yeulx qui jusques a icelluy temps usoient de simple et honneste regard furent changez et convertiz à regardz impudiques et artificielz. » (Buzon, p. 514, note 27).
III	41	Plaisir conjugal	« […] et nous avons accoutumé de **vivre en délices et plaisirs mondains**. »	Hélisenne	
III	41	Plaisirs sociaux	« – Ne vous souciez de rien que de **faire bonne chère et prendre récréation**. »	Le mari	
III	41	Plaisir d'avoir un ami	« Voyez là le jouvenceau le plus accompli en beauté que je vis de longtemps, **bienheureuse** serait celle qui aurait un tel ami. »	Le mari	
III	42	Plaisir du regard	« **J'avais tant de plaisir** en le regardant que n'estimais **liesse** qui la mienne supérât, et ne cessai de penser et imaginer comment je pourrais parler à lui. (…) »	Hélisenne	
III	42	Plaisir de la conversation	« **Je prenais singulier plaisir à l'ouïr**, et à bref parler, tous ses faits m'étaient **merveilleusement agréables**. […] Je ne fus **en cette délectation suave** que jusqu'au sixième jour, parce que mon mari me donna à connaître la suspicion que, celément et tacitement, portait en son triste coeur »	Hélisenne	
III	43	Plaisir du souvenir		Hélisenne	*Flammette* 9 r° : « […] fuz incessamment aiguillonee de la beaulté imaginee, et paincte en ma fantaisie du plaisant jouvenceau » (Buzon, p. 515,

Chapitre / Épître	Page	Thème	« … j'étais incessamment ***aiguillonnée de la beauté imaginée et peinte en ma mémoire du plaisant jouvenceau***. »	Voix	Emprunt
					note 34).
IV	44	Plaisir de la rêverie		Hélisenne	
IV	45	Plaisir du regard	« Je vous vois user de **regards dissolus et impudiques** »	Le mari	
IV	45-46	Plaisir coupable	« … je connais apertement ton cœur être subverti et échauffé d'**ardeur libidineuse**, et as contaminé pudicité pour ensuivre **amour lascif** ! »	Le mari	
IV	46	Plaisir du regard	« Je ne vois apparence ni commencement de réfrigération, et quand possible me serait de m'en désister, je ne voudrais, **pour le délectable plaisir que j'ai en ton regard**. »	Hélisenne	
IV	48	Plaisir du regard	« Mais le lendemain matin, allai ouïr les suffrages divins en un petit temple. Et ainsi que voulais retourner, je vis mon ami, lequel me jeta une très perçante oeillade, qui me fut pénétrative jusqu'au cœur ; **j'eus si parfaite joie** que je mis en oubli tous les tourments et grièves douleurs que j'avais soutenus à l'occasion de lui. Je me pris à regarder sans avoir honte ni vergogne, et ne me souciais d'un sien compagnon, qui évidemment pouvait apercevoir **mes regards impudiques** et artificiels. Et quand je pensais de retourner, l'appréhension m'était plus triste que, selon mon avis, **n'avais eu de récréation de sa vue**, mais craignant que mon mari ne survînt, contre mon vouloir me convenait retirer.	Hélisenne	
IV	48	Plaisir du regard	« Ainsi comme avez ouï (très chères dames), j'étais traitée en amour, aucunefois par extrêmes douleurs contrainte gémir et lamenter, et quelquefois **grande joie et consolation m'était**	Hélisenne	

Chapitre / Épître	Page	Thème	« … j'étais incessamment **a*iguillonnée de la beauté imaginée et peinte en ma mémoire du plaisant jouvenceau***. »	Voix	Emprunt
			irrigée, au moyen du plaisant regard de mon ami. »		
V	50	Plaisir coupable	« [...]car **ton effrénée lascivité** a bien la puissance de te contraindre à le provoquer lui-même […] **ton appétit vénérien** a envenimé ton cœur, qui auparavant était pur et chaste [...] »	Le mari	
VI	54	Plaisirs sociaux	« Mais combien que fusse fort marrie et **destituée de tous plaisirs**, **je ne me pus garder de rire**, en considérant la folie de l'hôte. »	Hélisenne	
VI	55	Plaisir du regard	« Tel propos me tenait mon mari, auquel ne fis aucune réponse, mais tins silence, nonobstant que tacitement **grande joie et hilarité m'était irrigée, émanée ou exhibée au moyen de l'espérance future de la veue de mon ami**. Et pour le fervent désir que j'avais, la nuit me sembla de grande durée. »	Hélisenne	
VI	55	Plaisir de la parure	« Et quand je fus accoutrée, je commençai à me pourmener, en me mirant en mes somptueux habillements, comme le paon en ses belles plumes, **pensant plaire aux autres comme à moi-même.** »	Hélisenne	*Flammette*, 5 v° : « et ce pendant que je me miroys comme le paon en ses belles pleumes imaginant plaire aux aultres comme a moymesmes. » (Buzon, p. 517, note 55)
VI	56	Plaisir conjugal	« [...] nous partîmes pour venir au logis et **passâmes le temps en récréation et voluptueux plaisirs**, jusqu'à ce que nous retournassions pour ouïr vêpres, où mon ami ne faillit de se trouver. »	Hélisenne	
VI	57	Plaisir de la parure	« J'étais fort curieuse en habillements, **c'était la chose où je prenais singulier plaisir** »	Hélisenne	

Chapitre / Épître	Page	Thème	« … j'étais incessamment **a*iguillonnée de la beauté imaginée et peinte en ma mémoire du plaisant jouvenceau***. »	Voix	Emprunt
VI	58	Plaisir de la rencontre	« Car j'allais au temple seulement accompagnée de l'une de mes familières damoiselles, dont **j'étais fort joyeuse**, pensant que mon ami aurait opportunité de parler […]. »	Hélisenne	
VI	59	Plaisir du regard	« Je regardais en plusieurs et divers lieux, mais je ne voyais **celui qui était le singulier plaisir de ma vue**. »	Hélisenne	
VII	59	Plaisir du regard	« Et un jour entre les autres, je vis qu'il était plus pensif qu'il n'avait accoutumé, et se pourmenait seul tenant son bonnet en sa main **pour me donner récréation**, en voyant ses beaux cheveux tant bien peignés. »	Hélisenne	
VIII	61	Plaisir du regard	« Et en ce disant, prit congé ; et je le conduisais **de mes yeux étincelants de désirs amoureux**, *car j'étais tout **embrasée du feu vénérien***, et croissait l'amour si puissant en mon cœur que le réciter serait incrédible à ceux qui n'ont expérimenté amour. »	Hélisenne	*Illustrations* I, 25, Stecher, I, p. 178 : « Lequel tout embrasé du feu venerien » (Buzon, p. 519, note 63).
IX	63	Plaisir lecture (lettres)	« Et après les avoir lues, j'eus **une incompréhensible et inestimable joie et consolation**, car par ses écrits, il se disait mien à perpétuité. »	Hélisenne	
X	65	Plaisir lecture (lettres)	« Et tout subit après les lui avoir exhibées, *me retirai en ma chambre, où j'étais plus volontiers seule qu'accompagnée, pour plus solitairement continuer en mes fantasieuses pensées*. Et en telles sollicitude, **je me délectais à lire les lettres** de mon ami, puis après je regardais le double des miennes, [considérant] distinctement tous les termes de l'une et de l'autre. Et, ainsi que m'occupais **en tels solacieux exercices**, mon mari survint, dont ne me prenais garde ».	Hélisenne	*Flammette* 35 r° : « Laissant doncques celle vaine et superflue sollicitude me retiroys en ma chambre, ou plus voluntiers voloys estre seulle que accompaignee pour plus solitairement continuer mes fantasieuses pensees. » (Buzon, p. 521, note 83).

Chapitre / Épître	Page	Thème	« … j'étais incessamment ***aiguillonnée de la beauté imaginée et peinte en ma mémoire du plaisant jouvenceau***. »	Voix	Emprunt
X	68	Plaisir de la rencontre	« Je fus **assez joyeuse** de changer de lieu, afin que plus facilement me fût permis d'aller parmi la ville, pensant que quelquefois pourrais rencontrer mon ami. »	Hélisenne	
X	69-70	Plaisir du regard	« Mais comme une femme enceinte, laquelle est persécutée de grièves et excessives douleurs devant la naissance de l'enfant, mais incontinent qu'elle voit son fruit, **la parfaite joie et liesse où elle est réduite** lui fait oublier les peines précédentes, aussi {pour} **la suavité et douceur intrinsèque que je recevais du délectable regard de mon ami** me faisait oublier tous mes travaux et fatigues prétérits. »	Hélisenne	
XI	66	Plaisir coupable	« Ô méchante femme, présentement est venue l'heure que tu ne pourrais aucunement nier **ta lubricité et non modérée affection**. »	Le mari	
XI	67-68	Plaisir du regard	« Mais dorénavant, tu n'auras plus de **délectable plaisir de sa vue**, parce que je ne veux que tu sortes de ta chambre ni que regardes à la fenêtre. »	Le mari	
XI	70	Sensualité contre Raison	« Ô méchante et malheureuse créature remplie d'iniquité, qui ne désires que l'exécution de **ton appétit désordonné**, comment t'oses-tu trouver en ma présence ? »	Le mari	
XII	73	Plaisir de la mort	« […] mais après ma mort mon âme le pourra fréquemment visiter, parquoi **la mort me serait félicité et heureuse**. Et donc (pour la future espérance de la vue du mien ami) chassa de moi la froide peur, parquoi je fus enflambée de plus ardents désirs à la mort. »	Hélisenne	
XII	74	Sensualité contre Raison	« […] mais par longues et continuelles pensées avez nourri **amour lascif** en votre estomac, en vous destituant de votre	Le prêtre	

Chapitre / Épître	Page	Thème	« … j'étais incessamment ***aiguillonnée de la beauté imaginée et peinte en ma mémoire du plaisant jouvenceau***. »	Voix	Emprunt
			liberté, vous [vous] êtes soumise à **votre sensualité** »		
XIII	77	Sensualité contre Raison	« Il me réprimera et blâmera [de] ce qui autrefois lui a été plaisant, en me pressant et stimulant de chasser amour sans en avoir la jouissance ; et si je le croyais, je n'aurais que la peine et le tourment, **sans ce qu'il me fût imparti quelque plaisir et délectation**. »	Hélisenne	
XIII	77	Plaisir du souvenir	« Il ne me peut contraindre d'user de son conseil, **et si prendrai plaisir à parler de celui que j'aime** plus ardemment que jamais amoureux ne fut aimé de sa dame. »	Hélisenne	
XIV	82	Plaisir du regard	« [...] car ce qui me conservait et tenait en vie, n'était seulement que **le singulier plaisir et suavité** que je recevais en voyant celui qui est le seigneur de ma vie. »	Hélisenne	
XV	84	Plaisir du regard	« [...] car combien que vous dites avoir **singulière délectation en son regard**, mais vous ne considérez l'amaritude qui est mêlée avec cette douceur, qui vous est pire qu'un venin mortifère. Et puis donc que la peine est si véhémente et qu'elle passe le plaisir, bienheureuse vous pourrez-vous nommer si vous pouvez modérer l'ardeur et vous remettre à plus modestes termes. »	Hélisenne (rapporté par prêtre)	
XV	85	Sensualité contre Raison	« Et vous, comme plus volontaire que sage, voulez suivre **votre sensualité** et plutôt vous priver de vie que de faillir à l'accomplissement de **votre voluptueux plaisir et appétit désordonné**, sans avoir regard à l'offense que vous faites à Dieu et à votre mari, la crainte duquel devrait être suffisante pour retirer votre cœur invétéré et endurci. »	Le prêtre	
XV	88	Plaisir feint	« Ainsi donc me convint dissimuler mon angoisseuse douleur,	Hélisenne	

Chapitre / Épître	Page	Thème	« … j'étais incessamment ***aiguillonnée de la beauté imaginée et peinte en ma mémoire du plaisant jouvenceau***. »	Voix	Emprunt
			sous semblant de **joyeuse face**, parquoi j'étais tant plus travaillée et tourmentée. »		
XVI	89	Plaisir de la rêverie	« Et ainsi que **me délectais et prenais singulier plaisir** en mes amoureuses pensées, **la délectation** entra si très véhémente dedans mon cœur que je perdais toute contenance ; et ce voyant, mon mari s'émerveillait, ignorant la cause d'où procédait si soudaine mutation. »	Hélisenne	
XVI	90	Plaisir d'être vue	« *Je feignais de regarder autre part, mais je les écoutais et eusse pris* ***singulier plaisir*** *à telles légères variétés*, n'eût été que mon esprit était tout transporté, à l'occasion de l'intolérable véhémence d'amour, qui avec si grande force dominait en moi qu'elle dissipait et annihilait toutes mes puissances. »	Hélisenne	*Flammette* 6 r° : « me glorifiant en moymesmes et faignant regarder aultre part, prestoys l'oreille escoutant leurs ditz […] Ce pendant que en telle guise et en varietez de mes pensees prenoys plaisir vehement a telles legieres vanitez. » (Buzon, p. 528, note 134)
XVI	92	Plaisir du regard	« Ô seigneur Amour, si quelquefois j'ai mépris en me plaignant de toi, parce qu'il ne m'était imparti quelque bien à ton service, à cette heure je m'en repens, car je me sens *débile à référer les grâces dues et à telle participation de* ***plaisir convenables***. **Quelle félicité ou béatitude** à la mienne égaler se pourrait ? »	Hélisenne	*Pérégrin* I, 59, 68b : « Debile me sentoye à referer les graces deues et a tel celeste don convenables. » (Demats, p. 111) *Pérégrin* I, 22, 30 r° : « O felicite d'amans / quelle beatitude / quel contentement au vostre esgaller se peult ?

Chapitre / Épître	Page	Thème	« … j'étais incessamment **a*iguillonnée de la beauté imaginée et peinte en ma mémoire du plaisant jouvenceau***. »	Voix	Emprunt
					[…] O heureuse presence. » (Buzon, p. 528, note 137).
XVI	92	Plaisir favorise la beauté	« Mais, au contraire, *avais secrète délibération de vivre **en plus grand plaisir et joyeuseté**, pour dilater et ouvrir mon cœur étreint et oppressé afin que, par ce moyen, me fût restitué ma beauté, perdue à l'occasion de mes grièves et angoisseuses douleurs*, afin que je ne fusse laide et déplaisante à mon ami. Mais Fortune, qui m'était toujours contraire, ne me donna le loisir, parce que mon mari, qui était clairvoyant, incessamment prenait garde à mes gestes et contenances. »	Hélisenne	*Flammette* 38 r° : « […] consideray que plus utile conseil me seroit vivre en liesse, ad ce que ma beaulté perdue par tant de douleurs […] » Ce passage n'est identifié ni par Paule Demats ni par Christine de Buzon. Paule Demats le cite toutefois pour un extrait du chapitre XXI des *Angoisses* (Cf. Demats, p. 116)
XVI	93	Lieu de plaisir	« Mais, pourtant, ne vous veux prohiber ni défendre de vous venir **solacier** en ce lieu où on plaide les causes, au moins si vous voulez entreprendre sur votre honneur de ne vous absenter des lieux où je vous laisserai quand je serai contraint de solliciter mes affaires. »	Le mari	
XVI	93	Plaisir du regard	« Hélas, je me sentais privée **de tous mes plaisirs ou consolation**, sans espoir de jamais parvenir à **mon affectueux désir**. Et plus m'en sentais lointaine, et plus souffrais d'ardeurs et embrasements. »	Hélisenne	
XVI	94	Plaisir de la rencontre	« Et après les amoureuses salutations, nous fûmes quelque espace sans qu'en notre faculté fût de pouvoir parler, à l'occasion de **l'excessive joie** par nous conçue. »	Hélisenne	

Chapitre / Épître	**Page**	**Thème**	« … j'étais incessamment ***aiguillonnée de la beauté imaginée et peinte en ma mémoire du plaisant jouvenceau***. »	**Voix**	**Emprunt**
XVII	95	Plaisir de la rencontre	« Cependant que j'écoutais ses paroles, *subitement je fus par* ***excessif amour et ardent désir*** *si aiguillonnée que mon amoureux cœur battait plus tôt que les légères ailes de l'arondelle quand elle vole.* D'autre part, la crainte de la survenue de mon mari me tourmentait et exagitait, en sorte que selon ma coutume tous mes membres commencèrent à trembler. »	Hélisenne	*Flammette* 74 v° : « Et subitement fuz par ire et douleur si aiguillonnee, que mon triste cueur battoit plus tost que les legieres alles de l'arondelle, quand elle volle. » (Buzon, p. 529, note 143)
XIX	105	Plaisir de la rencontre	« Finies les douces et melliflues paroles, je fus en **si excessive joie** réduite *que nulle chose je répondais, mais en jetant grande affluence de doux soupirs, lui signifiais la douceur intrinsèque que par ses paroles j'avais reçue*. »	Hélisenne	*Pérégrin* I, 24, 38 r° : « De tant grande lumiere confus nulle chose ne respondoye : Mais par doulx souspirs luy signifioye de quelle doulceur et contentement estoient vers moy ses parolles. » (Buzon, p. 533, note 171)
XIX	106	Plaisir du souvenir	Je pensais et imaginais incessamment quelle pouvait être l'occasion de si grande observance et silence, et venais souvent à réduire en ma mémoire les propos que nous avions tenus ensemble et y prenais **une singulière délectation.** »	Hélisenne	
XIX	106	Lieu de plaisir	« Parquoi, contre mon vouloir, je délaissai **le plaisant et solacieux exercice** du lieu plaidoyable. »	Hélisenne	
XIX	107	Plaisir coupable	« Ô pauvre désolée que je suis ! Je connais et sais avoir grièvement offensé, par infinis désirs que j'ai eus d'accomplir **mon appétit désordonné**. Et encore ne me peux repentir, parce que je suis du tout privée et destituée de ma liberté. »	Hélisenne	

Chapitre / Épître	Page	Thème	« … j'étais incessamment ***aiguillonnée de la beauté imaginée et peinte en ma mémoire du plaisant jouvenceau***. »	Voix	Emprunt
XX	110-111	Plaisir d'être aimée	« Après qu'il eut ce dit, *combien que ses paroles fussent proférées en grosse fureur, je sentis mon cœur* ***d'une certaine liesse*** *si profus que l'exprimer serait difficile*, espérant que lui ferais croire le contraire de ce que le faux relateur lui avait dit et récité [...] »	Hélisenne	*Pérégrin* I, 45 : « Prononcées ces parolles, avec ma secrete conception me sentis le cueur d'une certaine liesse si profuz que [...] » (Demats, p. 115)
XX	111	Plaisir feint	« Et si quelquefois, **feignant de rire et me solacier**, j'avais tenu aucun propos de lui, c'était pour complaire à mon mari, en dissimulant ingénieusement l'amour que je lui portais, afin qu'il me fût imparti plus de liberté que paravant. »	Hélisenne	
XX	114	Plaisir coupable	« […] afin que plus apertement par *mes gestes, qui semblaient être pleins de* ***lascivité féminine***, je fisse indice de l'excessive amour que je lui portais. »	Hélisenne	*Illustrations* I, 36, Stecher I, p.256 : « Vénus au contraire monstroit semblant tresassuré par ses gestes plains de lascivté feminine. » (Buzon, p. 535, note 196).
XX	115	Plaisir du sommeil	« *Et, certes, le dormir me fut* ***plus gracieux*** *que le veiller*, parce qu'il me semblait être avec mon ami en **un beau jardin plaisant et délectable**. »	Hélisenne	*Flammette* 37 r° : « Et certes le dormir m'estoit plus gracieux que le veiller. » (Buzon, p. 535, note 198).
XX	116	Plaisir du sommeil	« Ô fâcheuse, que te nuisait **le singulier plaisir que le gracieux dormir** me prêtait, qui me faisait croire être vrai ce que par veiller m'est exhibé contraire ? Que ne permettais-tu **cette félice nuit** d'aussi longue durée que celle qui à Jupiter fut octroyée, lorsqu'il était entre les bras délicats de la belle Alcmène, mère du preux Hercule, quand de trois jours et trois	Hélisenne	

Chapitre / Épître	Page	Thème	« … j'étais incessamment ***aiguillonnée de la beauté imaginée et peinte en ma mémoire du plaisant jouvenceau***. »	Voix	Emprunt
			nuits les nocturnes ténèbres ne furent déchassées ? »		
XX	116	Plaisir du sommeil	« Et disant ces propos, je voyais de plus en plus éclaircir ; parquoi contrainte me fut de me lever, mais désirais fort que la nuit retournât, afin qu'en dormant me fût imparti **le plaisir dont par le veiller j'étais privée.** Mais jamais depuis ne put avoir **telle délectation**, mais au contraire par plusieurs fois me semblait voir le mien ami en forme horrible et épouvantable, tant pâle et décoloré que j'avais horreur de le voir. »	Hélisenne	
XXI	121	Plaisir de la rencontre	« Et fut mon esprit réduit en **une inestimable consolation en secrètes joyeusetés** ; en quoi je ne demeurai guère, à l'occasion d'une insidieuse fièvre, qui en si grande extrémité me détenait que je n'avais espérance aucune de mon salut. »	Hélisenne	
XXI	123	Plaisir coupable	« *Je ne pense point qu'il y ait sous le ciel **si publique et vilaine femme** qui se trouvât digne de si grande vitupération et exécration*. Car publiquement il se vante et glorifie d'avoir votre pudique honnêteté violée, dont je le tiens pour homme ignorant et sans raison, parce qu'il s'efforce de maculer et dénigrer la bonne renommée d'une telle dame. »	Un ami	*Pérégrin* I, 26, 34 v° : « Quelle publique et villaine femme se trouveroit digne de si grande vituperation / imprecation / et execration ? » (Buzon, p. 538, note 223)
XXII	124	Plaisir du regard	« Bien serait temps de fermer ta vergogneuse bouche et refréner ton impudique et vicieuse langue. *Ô que je dois bien maudire le jour que jamais je te vis, l'heure, le point et le moment que jamais **en toi je pris plaisir** !* Certes, je crois fermement que quelque furie infernale m'avait à l'heure persuadée, pour me priver de **toute félicité** ! »	Hélisenne	*Flammette* 75 v° : « mauldict soit le jour que onques je te veis / l'heure / le poinct et le moment / que jamais je prins plaisir en toy. » (Buzon, p. 539, note 231)
XXII	124	Plaisir coupable	« *Ô malheureuse, combien t'eût-il été plus utile d'observer le vivre pudique que d'ensuivre les **trébuchants appétits**, la fin*	Hélisenne	*Pérégrin* I, 32, 39 v° : « O combien meilleur estoit de

Chapitre / Épître	Page	Thème	« … j'étais incessamment ***aiguillonnée de la beauté imaginée et peinte en ma mémoire du plaisant jouvenceau***. »	Voix	Emprunt
			desquels est toujours infélice ! Ô combien sont périlleuses, ***tristes et inconsidérées voluptés !*** »		se reduire au vivre pudique que d'ensuyvre les tresbuschans appaetiz la fin desquelz est toujours malheureuse Croy deffortuné qu'en tous les gensdarmes du monde n'y a tant de peril qu'en ces tristes et inconsiderees voluptez » (Buzon, p. 539, note 232).
XXII	126	Plaisir de la mort	« [...] car la mort me semblerait **douce et félice**, si de mon sang cordial tes mains étaient maculées et souillées. »	Hélisenne	
XXII	127	Plaisir de l'écriture	« […] **je me létifie** à rédiger par écrit mon infortune, afin qu'il passe en manifeste exemple à toutes dames et damoiselles, en considérant que, de noble et renommée dame, je suis [de]venue pédissèque et sujette. »	Hélisenne	
XXII	127	Plaisir contre Raison	« Las, qu'il est **heureux** [celui] qui, par l'exemplaire d'autrui, évite cet amour sensuel, qui de coutume rend ses servants **infélices et malheureux** ! »	Hélisenne	
XXII	129	Sensualité contre Raison	« Ô méchante et détestable, à cette heure suis bien informée, par les écritures de ta main écrites, de **ton effrénée lasciveté** ! Ô misérable, je te vois submergée et noyée en **cette damnable volupté** ! Tu es de **luxure** si prévenue que tu ne désires que **l'exécution libidineuse**, qui serait cause à toi et à moi de perpétuelle infamie. »	Le mari	
XXII	131	Plaisir de la mort	« Ô que **j'eusse été heureuse** si le lait maternel m'eût été venin, ou que du berceau m'eût été fait sépulture ! »	Hélisenne	*Pérégrin* I, 8, 10 r° : « O plus que heureulx celluy à

Chapitre / Épître	Page	Thème	« … j'étais incessamment **a*iguillonnée de la beauté imaginée et peinte en ma mémoire du plaisant jouvenceau***. »	Voix	Emprunt
					qui le laict maternel luy a este venin. O tresfelice celluy à qui le berceau a este faict sepulture. » (Buzon, p. 543, note 269)
XXII	132	Plaisir coupable	« [...] il vous faut obtempérer à ma volonté, car peut-être que quelque jour par vos gestes et contenances tant **lascives**, je serais contraint de prendre la vengeance de vous »	Le mari	
XXIV	136	Lieu de plaisir	« Parvenus au lieu qui pour perpétuelle habitation m'était député, je vis que c'était le lieu qui autrefois m'avait été **plus plaisant et délectable**, parce que c'est un petit château situé et assis en un fort beau lieu, et [qu'il y] a tout à l'entour et circuit dudit château de petites tournelles, dont entre les autres y en a une qui est assez grande et spacieuse. »	Hélisenne	
XXV	137	Lieu de plaisir	« Depuis que je fus enclose en cette tour, qui me semblait triste et caligineuse habitation, combien qu'autrefois m'eût été **plaisante et délectable**, je continuai mes plaintes et exclamations entremêlées de plusieurs sanglots. »	Hélisenne	
XXVI	138	Sensualité contre Raison	« *Je suis certaine qu'il est bien difficile de résister à la fureur du fils de Vénus, si ce n'est du commencement, car qui, par long espace, nourrit **amour lascif** en son cœur, à bien grande peine le peut-on expulser ni refuser les **délectables jeux** à quoi volontairement on se soumet* »	Hélisenne	*Flammette* 11 v°-12 r° : « A present il est temps de y resister par vertueux couraige, car qui luy resiste au commencement demeure tousjous victorieux. Mais qui par longues, et continuelles pensees nourrist en son estomach amour villain, attraict

Chapitre / Épître	**Page**	**Thème**	« … j'étais incessamment **a*iguillonnée de la beauté imaginée et peinte en ma mémoire du plaisant jouvenceau***. »	**Voix**	**Emprunt**
					et a grand peine peult chasser et refuser ses delectables jeux auquelz voluntairement on se submect. » (Buzon, p. 549, note 297)
XXVI	138-139	Plaisir impossible	« J'entends bien qu'il n'a tenu à vous que ne soyez parvenue à ce dernier, mais la continuelle présence de monsieur votre mari vous a empêchée, en sorte que n'avez eu seulement que le regard et le parler ; encore c'était en merveilleuse timeur et crainte. Parquoi vous êtes agitée de regrets indicibles, à cause que n'espérez jamais parvenir à **vos fervents et ardents désirs** ; parquoi vous consumez le temps en pleurs et gémissements, vous incrépez votre constellation, détestez Fortune *et cherchez la mort, laquelle l'on ne peut souffrir qu'une fois ; et, sous l'imagination de ce que pensez qu'elle est fin de tous maux, très affectueusement la désirez.* »	La vieille	*Flammette* 94 v° : « si ne debvez vous pourtant chercher la mort soubz l'imagination se ce que pensez / qu'elle est fin de tous maulx, pource que telle espece de mort que demandez / et toute mort violente est au commencement de horrible et insupportable peine qui perpetuellement dure. » (Buzon, p. 550, note 299)
XXVI	140	Plaisir feint	« Et si vous êtes libérée de telle calamité, ce ne sera chose impossible d'**accomplir votre désir**, car en amour se trouvent plusieurs actes secrets et tours ingénieux qui les amants conduisent à leur fin désirée. »	La vieille	
XXVII	142	Plaisir de l'écriture	« Et me sembla, si elle pouvait être consignée entre les mains de mon ami, que cela pourrait être cause de *mettre fin à mes peines et donner principe **au vivre joyeux***. Moi étant en telle délibération, subitement je donnai commencement à l'œuvre présente, estimant que ce me sera très heureux labeur. Et si **cette félicité** m'est concédée qu'elle	Hélisenne	*Pérégrin* III, 44, 122 r° : « Mais puis que le juste dieu de ta presence me faict digne / je mettray fin a mes lamentz / et principe au vivre joyeulx. » (Buzon, p. 551, note 308)

Chapitre / Épître	Page	Thème	« … j'étais incessamment ***aiguillonnée de la beauté imaginée et peinte en ma mémoire du plaisant jouvenceau***. »	Voix	Emprunt
			tombe entre les mains de mon ami, je lui prie qu'il ne me veuille frustrer de mon espérée et attendue suavité... »		
XXVII	143	Plaisir de l'écriture	« Car si je l'avais, ce me serait **éternel contentement** pour ne savoir outre lui aucune chose désirer. Et si **cette béatitude** m'était concédée, alors en **consolée liesse** lui raconterais toutes mes peines et travaux, et *ce qui m'a été triste et ennuyeux à souffrir, à lui réciter* ***me serait félice***. »	Hélisenne	*Pérégrin* III, 44, 121 v° : « Et ce qui a souffrir est ennuyeux/ a le rememorer en contentement est une felicité. » (Buzon, p. 522, note 312).
XXVIII	144	Plaisir coupable	« Très chères et honorées dames, admiration aucune vos chastes cœurs démeuve, en considérant dont me procède la hardiesse de m'ingérer d'intituler l'œuvre présente faisant mention **d'amours impudiques,** ce que selon l'opinion d'aucunes dames timides se pourra juger plus digne d'être conservé en profond silence que d'être publié ni vulgarisé. »	Hélisenne	
***LES ANGOISSES DOULOUREUSES QUI PROCÈDENT D'AMOUR*, TROISIÈME PARTIE**					
IV	311	Plaisir du regard	« […] mais présentement, par être avertie de ta venue, mon cœur a été d'**une certaine liesse** si profus que par **superabondante délectation** à grande peine ai pu évader que de mon débile corps l'âme ne se soit séparée. Mais toutefois, après longue syncopsie, m'a été restituée aucune vigueur, qui m'a donné le pouvoir de t'écrire ces présentes, ayant affectueux désir que tu sois assistant et présent pour recouvrer l**e singulier plaisir de ta vue**, et aussi afin de t'exprimer quelle est mon opinion sur ce que tu désires tant avoir. »	Hélisenne	
V	316	Plaisir impossible	« Toutefois m'intervenaient [toujours] quelques empêchements, parquoi ne pouvais exécuter **mon inique et misérable vouloir**.	Hélisenne	

Chapitre / Épître	Page	Thème	« … j'étais incessamment ***aiguillonnée de la beauté imaginée et peinte en ma mémoire du plaisant jouvenceau***. »	Voix	Emprunt
			Et pource que mon mari voyait qu'il ne m'était possible de me désister de ton amour, et que, **pour ce que je ne pouvais avoir jouissance**, me voulais désespérer, pour obvier aux inconvénients, il me fit absenter. »		
V	317	Plaisir de la mort	« Hélas, si elle eût entendu **quel plaisir** c'est aux amants qui sont absents de leurs amours de recevoir la mort, elle n'eût été si prompte de me la vouloir appareiller, mais faute d'intelligence, en me pensant contrister, **elle me létifiait**. »	Hélisenne	
VIII	327-328	Plaisir de la rencontre	« Ô Guénélic, je ne puis conjecturer **quelle liesse pourrait être si grande** qu'elle pût celle que présentement je sens supérer, ni encore approcher. Ô dieux, quelle influence céleste de telle **béatitude** m'a rendue digne ? Ô **félice présence**, qui m'est **si grand contentement** que ne le puis exprimer, car jamais Démétrius à Lamia, Léandre à Héro, Jupiter à Europe, ni Hercule à Iole, ne furent tant **acceptables ni agréables** que tu es à moi. Et si je réputais **heureuse** la venue que ces jours précédents, par le bénéfice de la fenêtre, me fut concédée, cette ici excède trop en **félicité**, car j'étais fort perplexe et douteuse que ne puisse parvenir à ma future délivrance. Mais à cette heure, par ta providence, je me vois totalement libérée de mon antique travail. »	Hélisenne	*Pérégrin*, III, 63, 130 v° : « O fin bienheureuses à toutes mes fatigues. Quelle bonne fortune, Violante m'amye t'a par deca amenee / quelle influence celeste de ta grant aggreable presence m'a rendu digne : quelle chose plus plaisante / plus delectable et acceptable m'eust peu ? Oncques le jouvenceau de Abidon / a Hero / Demetrius / Almya / Hercules a Iole / ne Jupiter a Europe ne furent de si grande contentesse comme tu es en mon endroit. » (Buzon, p. 610, note 67)
IX	332	Plaisir du regard	« Bien puis dire que, avec **la délectation que j'ai de te voir,** nulle espèce de mort ne me peut épouvanter. »	Hélisenne	

Chapitre / Épître	Page	Thème	« … j'étais incessamment ***aiguillonnée de la beauté imaginée et peinte en ma mémoire du plaisant jouvenceau***. »	Voix	Emprunt
IX	335-336	Plaisir coupable	« Ô éternel et souverain Dieu, qui vois nos cœurs et connais nos pensées, je te supplie que par ta miséricorde veuilles tourner en oblivion mes continuelles iniquités, par lesquelles je connais avoir envers toi commis offense très griève, car j'ai toujours persévéré en mauvaises cogitations, suivant **ma sensualité**, qui m'a conduit où raison, conscience et honnête répugnaient. »	Hélisenne	*Pérégrin*, III, 100, 147 v° : « O souverain et sublime dieu a qui des ma nativite […] toute ma coulpe et offense a este nue et aperte. Je te supplie par ta misericorde la daignes couvrir : et te rendre oubliant de toutes mes vaines et inutiles faitgues. […] Je veoy que la fureur de la concupiscence m'a conduit ou raison / conscience et honnestete ne vouloient. » (Buzon, p. 612, note 81).
IX	336	Plaisir coupable	« [...] pourvu que l'on convienne en contrition et déplaisance **de la volupté et plaisir précédent**. »	Hélisenne	
IX	337	Plaisir coupable	« Parquoi je te supplie d'imposer fin à ton grand déconfort, et console en pensant que la clémence divine nous a été piteuse, puisqu'elle n'a voulu permettre que **le péché d'adultère** eût été par nous commis, qui eût été cause de me faire finer par mort plus infélice que celle que de bref je vais souffrir, laquelle sans timeur recevrai. »	Hélisenne	
LES ÉPÎTRES FAMILIÈRES					
Texte liminaire	19	Plaisir de la lecture	« [...] je me persuade qu'elles pourront propiner quelque **récréation** aux lecteurs »	Hélisenne	
Texte liminaire	19	Plaisir de la lecture	« [...] au contraire j'estime variété en cela et autres choses être toujours de **suave délectation** associée »	Hélisenne	

Chapitre / Épître	Page	Thème	« … j'étais incessamment ***aiguillonnée de la beauté imaginée et peinte en ma mémoire du plaisant jouvenceau***. »	Voix	Emprunt
I	21	Plaisir feint	« À l'occasion de quoi m'étaient appareillées **plusieurs choses plaisantes et délectables**, en quoi **sous semblant de joyeuse face**, j'ai simulé aucunement **me létifier**. »	Hélisenne	
I	21-22	Plaisir spirituel	« … un acerbe regret à mon cœur, pour me sentir privée de **cette tant grande félicité** qui m'était impartie en contemplant vos saintes coutumes »	Hélisenne	
II	23	Plaisir de la lecture	« Si oncques lettres ou paroles fidèlement référées eurent vigueur et puissance de pouvoir prêter salut, la tienne **cette félicité** possède. Car tu dois croire que, après la lecture d'icelle, m'a été exhibé **une souveraine liesse**, à l'occasion que j'ai eu certitude que ta fortune persévère de te faire prospérer. »	Hélisenne	
II	23	Plaisir de la lecture (lettres)	« Et ce qui manifestement me le démontre est pource que tu me narres que, par paroles de futur, as promis en mariage ta très chère fille unique à un gentilhomme riche, jeune, sage, beau et vertueux. […] qui m'est cause de **contentement plus grand** qui ne serait en ma faculté de te pouvoir exposer. »	Hélisenne	
II	24	Plaisir maternel (mère d'Hélisenne)	« Combien que le restaurer à l'âge antique soit difficile, et pource qu'il ne lui est rien plus convenable qu'est **le plaisir**, pour être cet âge incliné à pusillanimité pour la retraite du sang, je suis certaine que tu n'estimerais mon absence lui être utile. Car tu connais que ma présence lui est **si très agréable**, que peut-être est occasion de sa débile vie corroborer. »	Hélisenne	
II	24	Plaisir de la lecture (lettres)	« Car, combien que l'avertissement de l'utilité de ta fille lui eût donné **singulier plaisir**, je suis sûre qu'avec la **délectation** se fût conglutinée une véhémente tristesse pour ne pouvoir	Hélisenne	

Chapitre / Épître	Page	Thème	« … j'étais incessamment **a*iguillonnée de la beauté imaginée et peinte en ma mémoire du plaisant jouvenceau***. »	Voix	Emprunt
			permettre ma transmigration en ton château. »		
VIII	44-45	Plaisir d'aimer	« Et si la récente mémoire de **quelques plaisirs précédents** à cela se voulait opposer, [il faut que] tu te recordes que, souvent, il advient que les mariages de longue amour poursuivis se convertissent en fin infortunée. »	Hélisenne	
VIII	45	Plaisir dissimulé	« [...] je t'exhorte de nier en apparence **ce que plus affectueusement désireras** »	Hélisenne	
IX	48	Plaisir dissimulé	« Et si outre ton opinion elle te gratifie, préserve-toi que, par **intempérée liesse**, tu fasses indice de cette amour, laquelle précédentement avec sens, patience et discrétion, tu as occultée. »	Hélisenne	
XII	57	Plaisir de l'amitié	« Oh, **quelle félicité** est-ce à celui qui se repose en réciproque et mutuelle bénévolence d'un ami parfait ! Certainement, l'ayant en toi expérimenté avec certaine science, [j'] en puis parler. »	Hélisenne	
LES ÉPÎTRES INVECTIVES					
I	71	Plaisir coupable	« Parquoi la précipiteuse charge de ton cœur à telle imagination t'a conduit, que tu as estimé cela (que pour éviter ociosité ai écrit) être par moi composé pour faire perpétuelle commémoration d'une **amour impudique**. Et davantage, tu crois que **telle lascivité** se soit en ma personne expérimentée. Je m'émerveille fort à quelle cause en ton imagination cela s'imprime, car puisqu'en mes tendres et jeunes ans ai été modeste et tempérée, tu ne te dois persuader qu'en âge maturé **je sois lascive**. »	Le mari (rapporté par Hélisenne)	

Chapitre / Épître	Page	Thème	« … j'étais incessamment ***aiguillonnée de la beauté imaginée et peinte en ma mémoire du plaisant jouvenceau***. »	Voix	Emprunt
I	72	Plaisir coupable	« Bien désirerais que souvent tu t'occupasses à méditer comment, en plusieurs lieux de mes compositions, je déteste amour illicite, et avec affectueux désir j'exore les dames de toujours le vivre pudique observer par ces remontrances miennes. […] Tu devrais remémorer une chose véritable, qui est que, depuis **qu'une licenciée et prostituée femme impudiquement** a délaissé de chasteté l'excellence, autre plus grand désir elle n'a que de faire les autres en **semblable libidinosité** succomber. Donc, puisque cette chose en la personne approuve l'impudique affection, tu dois croire que de **toute lascive cogitation** je suis totalement aliénée. »	Hélisenne	
I	75-76	Puissance du désir	« Toutefois, je t'obsècre que tu mettes peine d'extirper de toi cette damnable opinion et te dispose à croire que si j'eusse été **en lascivité** submergée, comme tu dis, en vain tu te fusses fatigué de me garder. Car **pour accomplir mon désir**, si défaillie me fût subtile ingéniosité à l'investiguer, Amour et Hardiesse m'eussent de leur faveur gratifiée. »	Hélisenne	
II	79	Plaisir dissimulé	« Car tu sais assez que **tes allumés désirs** n'ont voulu permettre que discrètement tu dissimulasses en geste cela à quoi ton cœur, **d'ardeur vénérienne enflambé**, affectueusement aspirait. »	Le mari	
III	92	Plaisir coupable	« Mais je m'émerveille comment tu n'es timide de succomber en pareils inconvénients qui jadis intervinrent à d'aucuns pour avoir détracté des dames. N'as-tu regard à la punition qui fut prise de Tirésias, pour avoir fait jugement que le sexe féminin plus que le masculin était **lubrique** ? Certes, cette téméraire et folle prononciation fut cause de le priver de vue. »	Hélisenne	

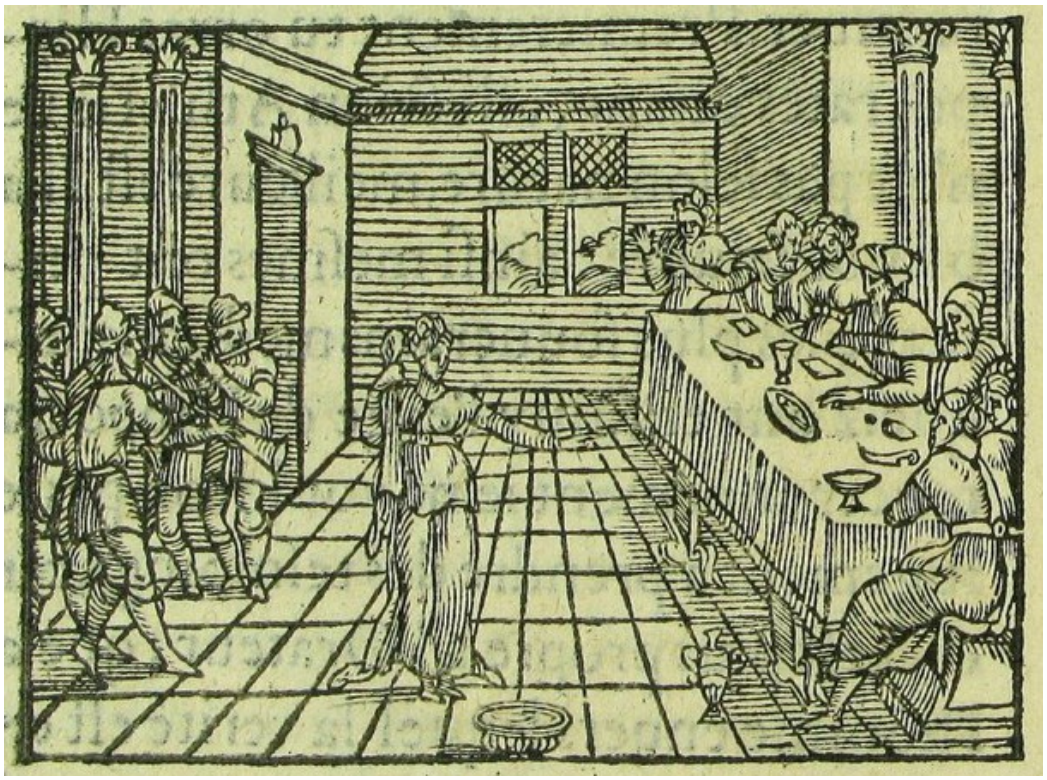
Chapitre / Épître	Page	Thème	« … j'étais incessamment ***aiguillonnée de la beauté imaginée et peinte en ma mémoire du plaisant jouvenceau***. »	Voix	Emprunt
IV	98	Plaisir d'être lue	« Oh, que ce m'est **une inestimable félicité** quand je médite que mes livres ont leur cours en cette noble parisienne cité, laquelle est habitée d'innumérable multitude de gens, merveilleusement scientifiques et amateurs de l'aménité, douceur et suavité, qui se retrouve en **la délectable accointance** de Minerve ! Certainement, en **cette létification et joyeuse considération**, rien ne me perturbe, sinon que **le déplaisir** qui me survient quand je recogite que mon ingrate et acerbe fortune permet que, s'il y a une seule ignorante, scélère et mauvaise personne dans prénommée très inclite cité, {qu'} il faut que, devant ses aveuglé yeux, mes livres s'offrent ! »	Hélisenne	
LE SONGE					
Texte liminaire	107	Plaisir de la poésie	« Car c'est chose certaine que l'étude de poésie est remplie **de délectation infatigable** : en icelle, l'esprit travaillé se repose, l'entendement pressé se recrée, la pensée triste **se létifie** et l'engin vexé se refocille, qui est cause par telle corroboration de rendre puis après l'esprit de l'homme plus subtil et apte à l'intelligence des choses altissimes. »	Hélisenne	
Texte liminaire	107	Plaisir coupable	« Considérez donc ententivement ce songe, lequel vous donnera certaine évidence des périls qui de **vie lascive et voluptueuse** nous surviennent. »	Hélisenne	
Texte liminaire	108	Plaisir mondain et plaisir spirituel	« Puis entendrez comment icelle dame Raison, après telle victoire, met ordre à régir et gouverner la Créature, [et] qu'elle répulse d'elle **toutes plaisances transitoires et délectations mondaines**, pour aspirer à la possession de **l'éternelle félicité**	Hélisenne	

Chapitre / Épître	**Page**	**Thème**	« … j'étais incessamment **a*iguillonnée de la beauté imaginée et peinte en ma mémoire du plaisant jouvenceau***. »	**Voix**	**Emprunt**
			et gloire célestielle ; à laquelle nous veuille conduire l'immense grâce et infinie bonté de la divine clémence. »		
Le Songe	111	Plaisir spirituel	« Ô dieux célestes, à cette heure j'ai certaine évidence que voulez donner principe à me gratifier, puisque **telle délectation** m'est impartie, laquelle a tant d'efficace que mes anxiétés prétérites me fait totalement oublier. Oh, que bien désirerais que fussent en ce lieu congrégés ceux qui sont affligés de semblables peines que les miennes précédentes, afin que comme moi se pussent **létifier** ! »	Hélisenne	

Annexe 2

La beauté de Phryné

Gravure tirée la *Paraphrase de Galien de Nostradamus* (1557).



Annexe 3

Tableaux des occurrences du rire des devisants dans *L'Heptaméron*

Nota Bene : Nous n'avons pris en compte que les occurrences lexicales du rire. Nous n'avons donc pas retenu les passages qui témoignaient du plaisir pris à l'écoute des nouvelles ou à passer le temps ensemble sans mentionner explicitement le rire. Nous n'avons pas non plus retenu les périphrases formées à partir d'un antonyme et dont la plus fréquente, pour évoquer un conte plaisant, est *ne faire point plorer.* Nous mettons en évidence en gras, dans la citation, le mot ou la locution utilisés.

Figure 1. Rires collectifs

11 OCCURRENCES

Situation dans le recueil	Citation
Fin nouvelle 2	« Si vous ne dictes quelque chose pour **faire rire** la compaignie, je ne sçay nulle d'entre nous, qui puisse oublier la faulte que j'ay faicte de la faire pleurer, parquoy je vous donne ma voix. » (Oisille, p. 81)
Fin nouvelle 8	« Vrayement, ce dist Guebron, vous estes une bonne dame, qui en lieu de **faire rire** la compaignie, comme vous avez promis, mettez ces deux pauvres gens en colere. – C'est tout un, dist Longarine, mes que ils ne viennent point aux espées, leur colere ne fera que redoubler **notre rire**. » » (p. 113)
Fin nouvelle 8	« La compaignie, et mesmes ceux à qui il touchoit, **se prindrent tant à rire**, qu'ils meirent fin à leurs propos. » (p. 113)
Fin nouvelle 11 (version ms.)	« Dont la compaignie **se print bien fort à rire** […]. » (p. 166)
Début de la troisième journée	« Et ceux, qui avoient deliberé de dire quelque folie, avoient desja le visage si joyeux, que l'on esperoit d'eux occasion de **bien rire**. » (P. 250)
Fin nouvelle 26	« Et je donne ma voix à Emarsuitte, la priant qu'elle n'oublie point à **nous faire rire**. » (Saffredent, p. 328)
Fin nouvelle 33	« Je la donne, dist-il, à Nomerfide, car puis qu'elle a le cueur

Situation dans le recueil	Citation
	joyeux, sa parolle ne sera point triste. – Et vrayement, dist Nomerfide, puis que **vous avez envie de rire**, je vous en vay apprester l'occasion. » (p. 363)
Devis nouvelle 34	« Ne sçavois-je pas bien, dist Simontault, que Nomerfide ne nous feroit point plorer, mais **fort rire** ? » (p. 366)
Devis nouvelle 44	« La nouvelle ne fut pas achevée sans **faire rire** la compaignie, et principallement ceux qui congnoissoient le seigneur et la dame de Sedan. » (p. 435)
Fin nouvelle 53	« Combien que le compte soit court, dist Saffredent, si le vous diray-je : car j'aime mieux **vous faire rire**, que parler longuement. » (p. 486)
Devis nouvelle 72	« Pour changer mon propos, dist Parlamente, il me semble que Dagoucin est sailly hors de notre deliberation, qu iestoit de ne dire compte que pour rire, et le sien est trop piteux. » (p. 594)

Figure 2. Rires féminins

12 OCCURRENCES

Situation dans le recueil	Devisante	Citation
Fin nouvelle 3	Emarsuitte	« Emarsuitte commença à dire **en riant** [...] » (p. 88)
Devis nouvelle 3	Non identifiée	« Il est vray que durant ce propos une de la compaignie **se print bien fort à rire**, sçachant que celle qui prenoit les parolles de Saffredent à son advantage, n'estoit pas tant aimée de luy, qu'il en eust voulu souffrir cornes, honte, ou dommage. Et quand Saffredent veit que celle qui **rioit** l'entendoit, il s'en tint trescontent, et se teut pour laisser dire Emarsuitte […]. » (p. 88)
Fin nouvelle 5	Oisille	« Oisille dist **en riant** [...] » (p. 101)
Fin nouvelle 5	Oisille	« Oisille **se prenant à rire** de la veoir courroucée, luy dist […]. » (p. 101)
Fin nouvelle 7	Longarine	« Longarine en **se prenant bien fort à rire**, commença à dire ainsi […]. » (p. 107)
Fin nouvelle 26	Emarsuitte	« […] l'on m'a faict un compte de deux serviteurs d'une princesse, si plaisant, que **de force de rire**, il m'a faict

		oublier la melancolie de la piteuse histoire, que je remettray à demain : car mon visage seroit trop joyeux, pour la vous faire trouver bonne. » (p. 329)
Devis nouvelle 52	Les devisantes	« Mais je demanderois volontiers à toutes celles qui sont icy, pourquoy c'est, puis qu'elles n'en osent parler, qu'**elles rient si volontiers**, quand on en parle devant elles : car je ne puis entendre, qu'une chose, qui desplaist tant, **face rire**. » (Saffredent, p. 477)
Devis nouvelle 52	Les devisantes	« **Nous ne rions pas**, dist Parlamente, pour ouïr ces beaux mots […]. » (p. 477)
Devis nouvelle 52	Les devisantes	« Mais, dist Simontault, combien de fois ont elles mis leur touret de nez pour **rire en liberté**, autant qu'elles s'estoient courroucées en feincte ? » (p. 477-478)
Devis nouvelle 53	Parlamente	« Parlamente à l'heure **se print à rire**, et ne peut tenir de dire […]. » (p. 536)
Devis nouvelle 65	Emarsuitte	« Emarsuitte **en riant** luy dist […]. » (p. 456)
Devis nouvelle 70	Parlamente	« Parlamente, qui doutoit le debat estre à ses despens, leur dist **en riant** […]. » (p. 584)

Figure 3. Rires masculins

4 OCCURRENCES

Situation dans le recueil	Devisant	Citation
Devis nouvelle 12	Saffredent	« Saffredent **se print à rire** […]. » (p. 164)
Devis nouvelle 18	Guebron	« Guebron **se print à rire**, et dist […]. » (p. 231)
Devis nouvelle 19	Hircan	« Hircan **en riant** luy respondit […]. » (p. 242)
Devis nouvelle 54	Simontault	« Quand vous me parlez de la conscience, **vous me faictes rire**, dist Simontault […]. » (à Parlamente, p. 489)

Annexe 4

Champ lexical du plaisir

dans les propos de Parlamente (contes et devis)

Termes et dérivés	Nombre d'occurrences	Contes	Devis
Plaisir *+ plaisant*	10	N13 (p. 176) N21 (p. 252) N40 (p. 394) N42 (p. 411, 413, 414)	Prologue (p. 65) N15 (p. 214) N43 (p. 427) N52 (p. 478)
Contentement *+ soi contenter*	6	N10 (p. 130) N21 (p. 257) N40 (p. 394)	N45 (2 occurrences p. 441) N53 (p. 484)
Passetemps	3	N21 (p. 252)	Prologue (p. 65) N54 (p. 488)
Joye *+ joyeusement* *+ soi resjouïr*	3	N10 (p. 157) N13 (p. 179) N21 (p. 271)	
Satisfaction	1	N21 (p. 257)	
Felicité	1	N40 (p. 394)	
Recreation	1	N13 (p. 176)	
Concupiscence	1	N21 (p. 265)	N43 (p. 427)
Volupté	1		N40 (p. 401)

BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES

1. Corpus d'étude

L'astérisque signale les éditions de référence.

*ANNE DE FRANCE, *Enseignements à sa fille*, éd. Tatiana Clavier et Éliane Viennot, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2006.

*ARBEAU, Thoinot, *Orchésographie*, éd. Laure Fonta, [réimp. éd. de Paris, 1888, précédée d'une notice sur les danses du XVI^e^ siècle], Genève, Slatkine Reprints, 1970.

*BRANTÔME, *Recueil des dames, poésies et tombeaux*, éd. Étienne Vaucheret, Paris, Gallimard, 1991.

*COIGNARD, Gabrielle de, *Œuvres chrétiennes*, éd. Colette H. Winn, Genève, Droz, 1995.

*CORNU, Pierre de, *Les Œuvres poétiques de Pierre de Cornu,* [réimp. éd. de Turin et Grenoble, 1870], Genève, Slatkine reprints, 1979.

CRENNE, Hélisenne de, *Les Angoisses douloureuses qui procedent d'amours : 1538. Première partie*, éd. Paule Demats, Paris, les Belles Lettres, 1968.

CRENNE, Hélisenne de, *Les Angoisses douloureuses qui procedent d'amour*, éd. Christine de Buzon, Paris, Honoré Champion, 1997.

*CRENNE, Hélisenne de, *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour*, éd. Jean-Philippe Beaulieu, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.

CRENNE, Hélisenne de, *Les Epistres familieres et invectives*, éd. Jerry C. Nash, Paris, Honoré Champion, 1996.

*CRENNE, Hélisenne de, *Les Épîtres familières et invectives. Le Songe*, éd. Jean-Philippe Beaulieu, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2008.

CRENNE, Hélisenne de, Le Songe Madame Helisenne, éd. Jean-Philippe beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin, Paris, Honoré Champion, 2007.

*DES PÉRIERS, Bonaventure, *Nouvelles Récréations et joyeux devis*, éd. Krystyna Kasprzyk, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1997.

*DES ROCHES, Madeleine et Catherine, *Œuvres*, éd. Anne R. Larsen, Genève, Droz, 1993.

*DES ROCHES, Madeleine et Catherine, *Les Secondes Œuvres*, éd. Anne R. Larsen, Genève, Droz, 1998.

*DU GUILLET, Pernette, *Rymes* (1545), éd. Elise Rajchenbach, Genève, Droz, 2006.

*ESTIENNE, Henri, *Introduction au Traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes, ou Traité préparatif à l'Apologie pour Hérodote*, éd. Bénédicte Boudou, Genève, Droz, 2007.

*FERRAND, Jacques, *Traité de l'essence et guérison de l'amour ou De la mélancolie érotique (1610)*, éd. Gérard Jacquin et Éric Foulon, Paris, Anthropos, 2001.

FERRAND, Jacques, *De la maladie d'amour ou Mélancolie érotique*, éd. Donald Beecher et Massimo Ciavolella, Paris, Classiques Garnier, 2010.

FLORE, Jeanne, *Contes amoureux par Madame Jeanne Flore*, éd. Gabriel-André Pérouse, Lyon, CNRS ; Presses Universitaires de Lyon, 1980.

*FLORE, Jeanne, *Les Contes amoureux par Madame Jeanne Flore*, éd. Régine Reynolds-Cornell, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008.

*GRAVILLE, Anne de, *La Belle Dame sans mercy*, éd. Carl Wahlund, Upsala, Almkvist & Wiksell, 1897.

*HÉROËT, Antoine, *Œuvres poétiques*, éd. Ferdinand Gohin, Genève, Droz, 1943.

*JOUBERT, Laurent, *Erreurs populaires au fait de la medicine et regime de santé*,

Bordeaux, Simon Millanges, 1578.

*JOUBERT, Laurent, *Seconde partie des Erreurs populaires*, Paris, Abel L'Angelier, 1579, *Epistre de B. Cabrol à Antoine de Clermont,* « Repulsive des envieux et venimeux propos tenus contre l'auteur des Erreurs populaires », retranscrite par Valérie Worth-Stylianou, dans *Les Traités d'obstétrique en langue française au seuil de la modernité : bibliographie critique des « Divers travaulx » d'Euchaire Rösslin (1536) à l'« Apologie de Louyse Bourgeois sage femme », (1627)*, Genève, Librairie Droz, 2007, p. 210-218.

*JOUBERT, Laurent, *Erreurs populaires et propos vulgaires touchant la medecine et le regime de santé*, Bordeaux, Simon Millanges, 1579 [BM Montpellier 30444 2 RES].

*JOUBERT, Laurent, *Erreurs populaires, et propos vulgaires, touchant la medecine et le regime de santé*, Paris, Claude Micard, 1587 [Aix Méjanes G. 1100]. Consultable sur Gallica.

JOUBERT, Laurent, *La Médecine et le régime de santé. Des erreurs populaires et propos vulgaires*, éd. Madeleine Tiollais, Paris ; Montréal, L'Harmattan, 1997, 2 vol.

*LABÉ, Louise, *Œuvres complètes*, éd. François Rigolot, Paris, Flammarion, 2004.

*LA BORDERIE, Bertrand de, *L'Amie de Court*, éd. Danielle Trudeau, Paris, Honoré Champion, 1997.

*LASPHRISE, Marc Papillon de, *Les Premieres œuvres poetiques du capitaine Lasphrise*, Paris, Jean Gesselin, 1590 [1599]. (Exemplaire conservé à la Bibliothèque Méjanes, Aix-en-Provence, côte G.8931)

*LASPHRISE, Marc Papillon de *Les Amours de Théophile. L'Amour passionnée de Noémie*, éd. Margo Manuella Callaghan, Genève, Droz, 1979.

*LASPHRISE, Marc Papillon, *Diverses poésies*, éd. Nerina Clerici Balmas, Genève, Droz, 1988.

L'AUBESPINE, Madeleine de, *Les Chansons de Callianthe*, éd. Roger Sorg, Paris, 1926.

*L'AUBESPINE, Madeleine, *Selected Poems and translations : A Bilingual Edition*, trad. et éd. Anna Klosowska, Chicago, University Press of Chicago, 2007.

L'ESTOILE, Pierre de, *Journal de Pierre de l'Estoile pour le règne de Henri III (1574-1589)*, éd. Louis-Raymond Lefèvre, Paris, Gallimard, 1943, vol. IV.

*L'ESTOILE, Pierre de, *Registre-journal du règne de Henri III,* éd. Madeleine Lazard et Gilbert Schrenk, Genève, Droz, 1997, t. III.

*LIÉBAULT, Jean, *Trois livres de l'embellissement du corps humain*, Paris, Jacques du Puy, 1582. (Édition consultée à la Bibliothèque Méjanes, Aix-en-Provence, côte G. 680)

*LIÉBAULT, *Thresor des remèdes secrets pour le mal des femmes*, Paris, Jacques du Puy, 1587.

*MAGNY, Olivier de, *Œuvres poétiques I. Amours, Hymne, Gayetez*, éd. Françoise Charpentier, Daniel Ménager, François Rouget, Paris, Honoré Champion, 1999.

*MAGNY, Olivier de, *Œuvres poétiques II. Les Souspirs. Les Odes. Les sonnets. Pièces diverses*, éd. François Rouget et M.-D. Legrand, Paris, Honoré Champion, 2006.

MARGUERITE DE NAVARRE, *L'Heptaméron*, éd. Renja Salminen, Genève, Droz, 1999.

*MARGUERITE DE NAVARRE, *L'Heptaméron*, éd. Nicole Cazauran et Sylvie Lefèvre, Paris, Gallimard, 2001.

MARGUERITE DE NAVARRE, *L'Heptaméron*, éd. Michel François, Paris, Classiques Garnier, 2005.

*MARGUERITE DE NAVARRE, *Œuvres complètes IV, Théâtre*, éd. Geneviève Hasenohr et Olivier Millet, dir. de Nicole Cazauran, Paris, Honoré Champion, 2002.

MARGUERITE DE NAVARRE, *Les Comédies bibliques*, éd. Barbara Marczuk-Szwed, Genève, Droz, 2000.

*MARGUERITE DE NAVARRE, *Œuvres complètes IX, La complainte pour un détenu prisonnier et Les Chansons spirituelles*, éd. Michèle Clément, sous la direction de

Nicole Cazauran, Paris, Honoré Champion, 2001.

*MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, éd. Jean Balsamo, Alain Legros, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, 2007.

*MONTAIGNE, *Journal du voyage en Italie*, éd. Fausta Garavini, Paris, Gallimard, 1983.

*NOSTRADAMUS, Michel de Nostredame dit, *Excellent et tres util opuscule de plusieurs exquises receptes divisé en 2 parties : fardemens, confitures*, Lyon, Benoist Rigaud, 1572. [Aix Méjanes, G. 856,2]

PARÉ, Ambroise, *Des monstres et prodiges*, éd. Jean Céard, Genève, Droz, 1971.

*Paré, Ambroise, *Œuvres*, Paris, Gabriel Buon, 1579. Consultable sur Medic@.

*PARÉ, Ambroise, *Œuvres complètes*, I-III, éd. J-F Malgaigne [reprod. éd. de Paris, 1840-1841], Genève, Slatkine Reprints, 1970.

*ROMIEU, Marie de, *L'Instruction pour les jeunes dames*, dans Claude La Charité, *L'Instruction pour les jeunes de dames (1572) de Marie de Romieu : un traité de savoir- « paraître » à l'usage des femmes*, Thèse de doctorat sous la direction de Mireille Huchon , Université Paris-Sorbonne, 2000.

*RONSARD, Pierre de, *Œuvres complètes*, tome I-II, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, 1993-1994.

*SAUVAGE, Denis, « Le Traducteur à la Royne Catherine de Medicis, Royne de France », dans Léon Hébreu, *Philosophie d'amour*, trad. Denis Sauvage, Paris, Lyon, Roville, 1551.

*TAILLEMONT, Claude de, *Discours des champs faëz : à l'honneur, et exaltation de l'amour et des dames* (1553), éd. Jean-Claude Arnould, Genève, Droz, 1991.

*TYARD, Pontus de, « Elégie pour une dame, enamourée d'une autre Dame », dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. Eva Kushner, Sylviane Bokdam, Gisèle Mathieu-Castellani *et al*., Paris, Honoré Champion, 2004.

*TYARD, Pontus de, « Le Traducteur à sa dame », dans Léon Hébreu, *Dialogues d'amour*, trad. Pontus de Tyard (1551), éd. Tristan Dagron, Paris, Vrin, 2006.

2. Textes consultés de l'Antiquité au XVII^{e} siècle

Amadis de Gaule, trad. Nicolas d'Herberay des Essarts, éd. Michel Bideaux, Paris, Honoré Champion, 2006.

La Bible qui est toute la saincte Escriture contenant le vieil et le nouveau Testament, autrement, la vieille et la nouvelle alliance, éd. et trad. Jean Calvin et Nicolas Des Gallars, Genève, Henri Estienne, 1565.

Bible de Jérusalem, Paris, Éditions du Cerf / Fleurus, 2001.

La Châtelaine de Vergy, éd. Jean Dufournet et Liliane Dulac, Paris, Gallimard, 1994.

Opuscules d'amour, intro. M. A. Screech, East Ardsley ; New York ; Paris, SR Publishers, Johnson Reprint corp., Mouton Éditeur, 1970 [Réimpression de l'édition Jean de Tournes, Lyon, 1547].

Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance, éd. Francis Goyet, Paris, Librairie générale française, 1990.

ARISTOTE, *Politique (Livres I et II)*, trad. Jean Aubonnet, Paris, Les Belles Lettres, 1960.

ARISTOTE, *Traité de la génération des animaux*, I, trad. Jules Barthélemy-Saint Hilaire, Paris, Hachette, 1887. Consultable en ligne, URL : http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/tablegeneration.htm

AUGUSTIN, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Joseph-François Poujoulat Poujoulat et Jean-Baptiste Raulx, Bar-le-Duc, France, L. Guérin, 1864. Consultable en ligne, URL : http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/index.htm

AULU-GELLE, *Les Nuits Attiques*, tome III, livres XI-XV, éd. René Marache, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

BILLON, François de, *Le Fort inexpugnable de l'honneur du sexe féminin*, intro. M. A. Screech, Wakefuld ; New York ; Paris, SR Publishers ; Johnson Reprint ; Mouton

Éditeur, 1970.

BOCCACE, *Complainte des tristes amours de Flammette à son amy Pamphyle, Translatee d'Italien vulgaire en Françoys*, Lyon, Claude Nourry, 1532. Consultable sur Gallica.

BOCCACE, Jean, *Le Décaméron*, trad. Giovanni Traduction Clerico, éd. Pierre Laurens et Claude Laurens, Paris, Gallimard, 2006.

BOURGEOIS, Louise, *Observations diverses sur la stérilité, perte de fruits, fécondité, accouchements et maladies des femmes et enfants nouveau-nés : suivi de*, éd. Françoise Olive, Paris, Côté femmes, 1992.

CASTIGLIONE, Baldassare, *Le Livre du courtisan*, éd. Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991.

CHAMPIER, Symphorien, *La Nef des dames vertueuses*, éd. Judy Kem, Paris, Honoré Champion, 2007.

CHARTIER, Alain, HERENC, Baudet et CAULIER, Achille, *Le cycle de « La belle dame sans mercy » : une anthologie poétique du XV^e^ siècle*, éd. David F. Hult et Joan E. McRae, Paris, Honoré Champion, 2003.

DU BELLAY, Joachim, *La Deffence, et illustration de la langue française [1549]. L'Olive*, Genève, Droz, 2007.

DUBOIS, Jacques, *Livre de la generation de l'homme*, trad. Guillaume Chrestian, Paris, Guillaume Morel, 1559. Consultable sur Gallica.

DUBOIS, Jacques, *Livre de la nature et utilité des moys des femmes et de la curation des maladies qui en surviennent*, trad. Guillaume Chrestian, Paris, Guillaume Morel, 1559. Consultable sur Gallica.

DU LAURENS, *Œuvres*, trad. Théophile Gelée, P. Mettayer, Paris, 1613. [Aix Méjanes G.0018]

FICIN, Marsile, *Commentaire sur « Le Banquet » de Platon, « De l'amour »*, éd. Pierre

Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

GALIEN, *Œuvres anatomiques, physiologiques et médicales*, éd. et trad. Charles Daremberg, Paris, Baillière, 1854-1856, 2 vol. Consultable sur Medic@.

GUEVARA, Antoine de, *L'Horloge des Princes*, trad. Nicolas d'Herberay des Essarts, Paris, Guillaume Le Noir, 1555. Consultable sur Gallica.

GUEVARA, Antonio de, *Reloj de Principe*, dans *Obras Completas de Fray Antonio de Guevara, tome II,* éd. Emilio Blanco, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1994. Consultable en ligne, URL : http://www.filosofia.org/cla/gue/guerp.htm

HÉBREU, LÉON, *Dialogues d'amour*, trad. Pontus de Tyard, éd. Tristan Dagron et Saverio Ansaldi, Paris, Vrin, 2006.

HÉBREU, Léon, *Philosophie d'amour*, trad. Denis Sauvage, Paris, Lyon, Roville, 1551. Consultable sur Gallica.

HIPPOCRATE, *Œuvres complètes*, éd. Émile Littré, Paris, Baillière, 1851. Consultable en ligne, URL : http://remacle.org/bloodwolf/erudits/Hippocrate/table.htm

JOUBERT, Laurent, *Traité du ris*, Paris, Nicolas Chesneau, 1579. Consultable sur Gallica,

LARIVEY, Pierre de, *Théâtre complet. Tome I. Les six premieres Comedies facecieuses (Le Laquais, La Vefve, Les Esprits)*, éd. Luigia Zilli, Paris, Classiques Garnier, 2011.

LE FOURNIER, André, *La Decoration d'humaine nature et aornement des dames*, Lyon, Thibault Payen, 1537 [Aix Méjanes, D.8663,2].

LÉON L'AFRICAIN, *Historial description de l'Afrique*, Lyon, Jean Temporal, 1556. Consultable sur Gallica.

MACHIAVEL, *Réglement pour une société de plaisir*, dans *Œuvres complètes*, éd. Edmond Barincou, Paris, Gallimard, 1964.

MARCONVILLE, Jean de, *De la bonté et mauvaistié des femmes*, éd. Richard A. Carr, Paris, Champion, 2000.

MARGUERITE DE NAVARRE, *Œuvres complètes VIII. Chrétiens et mondains, poèmes épars*, éd. Nicole Cazauran et Richard Cooper, Paris, Honoré Champion, 2007.

MAROT, Clément, *L'Adolescence clémentine*, éd. François Roudaut, Paris, Librairie générale française, 2005.

MARQUETS, Anne de, *Sonets spirituels*, éd. Gary Ferguson, Genève, Suisse, Droz, 1997.

MEUNG, Jean de, *Le Roman de la Rose dans la version attribuée à Clément Marot*, éd. Silvio F. Baridon, Milan ; Varese, Instituto Editoriale Cisalpino, 1957.

NOSTRADAMUS, Michel de Nostredame dit, *Paraphrase de C. Galien sus l'exortation de Menodote, aux estudes des bonnes Artz, mesmement Medicine : traduict de Latin en Françoys par Michel Nostradamus*, Lyon, Antoine du Rosne, 1557. [Édition consultée au Centre de Documentation Nostradamus à Salon-de-Provence]

NIFO, Agostino, *De pulchro et amore. II de Amore Liber ; Du beau et de l'amour. II Le Livre de l'amour*, éd. Laurence Boulègue, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

OVIDE, *Écrits érotiques*, éd. et trad. Danièle Robert, Arles, Actes Sud, 2003.

PAPON, Jehan, *Recueil d'arrests notables des cours souveraines de France*, Paris, Robert Foüet, 1621. Consultable sur Gallica.

PARADIN, Guillaume, *Le Blason des danses*, dans *Les Joyeusetez, facéties et folastres imaginations*, Paris, Techener, 1829.

PASQUIER, Étienne, *La Jeunesse d'Estienne Pasquier et sa suite*, Paris, Jean Petit-Pas, 1610 [Aix Méjanes, D.2932].

PASQUIER, Étienne, *Le Monophile*, éd. Enea Balmas, Varese, Cisalpino, 1957.

PIZAN, Christine de, *La Cité des dames*, éd. Éric Hicks et Thérèse Moreau, Paris, Stock, 2000.

PIZAN, Christine de, *Le Livre de l'advision Cristine*, éd. Liliane Dulac et Christine Reno, Paris, Honoré Champion, 2001.

PLATON, *Lois*, trad. Luc Brisson et Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 2006.

PLATON, *Phèdre*, trad. Luc Brisson, Paris, GF-Flammarion, 1992.

PLATON, *Timée*, trad. Émile Chambry, éd. Émile Chambry, Paris, Flammarion, 1969.

PLUTARQUE, *Les Œuvres morales et meslees de Plutarque*, trad. Jacques Amyot, Paris, Michel de Vascosan, 1575. Consultable sur Gallica.

RABELAIS, François, *Gargantua*, éd. Guy Demerson, Paris, Points, 1995, p. 74-76.

RABELAIS, François, *Le Tiers livre*, éd. Jean Céard, Paris, Librairie générale française, 1995.

SCÈVE, Maurice, *Delie, object de plus haute vertu*, éd. Françoise Joukovsky, Paris, Classiques Garnier, 1996.

SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius,* Tome I (Livres I-IV), trad. Henri Noblot, éd. François Préchac, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius*, Tome III (Livres VIII-XIII), trad. Henri Noblot, éd. François Préchac, Paris, Les Belles Lettres, 1957.

SIGOGNE, *Les Œuvres satyriques du Sieur de Sigogne*, éd. Fernand Fleuret et Louis Perceau, Paris, Bibliothèque des curieux, 1920.

TERTULLIEN, *À son épouse*, trad. Charles Munier, Paris, Éditions du Cerf, 1980.

TERTULLIEN, *De cultu feminarum. La toilette des femmes*, trad. Marie Turcan, Paris, Éditions du Cerf, 1971.

TERTULLIEN, *De monogamia. Le Mariage unique.*, éd. Paul Mattei, Paris, Éditions du Cerf, 1988.

THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, trad. Aimon-Marie Roguet, Paris, Éditions du Cerf, 1984, 4 vol.

VALLA, Lorenzo, *Sur le plaisir*, trad. Laure Chauvel, préface de Michel Onfray, La

Versanne, Encre marine, 2004.

DU VERGER, Madame et Philippe, *Le Verger fertile des vertus*, éd. Susan Broomhall et Colette H. Winn, Paris, Honoré Champion, 2004.

VIVÈS, Juan Luis, *L'Éducation de la femme chrétienne*, trad. Pierre de Changy, éd. Bernard Jolibert, Paris, L'Harmattan, 2010.

VIVÈS, Juan Luis, *Livre de l'institution de la femme chrestienne: tant en son enfance que mariage et viduité, aussi de l'office du mary, nagueres composez en latin par Jehan Loys Vives et nouvellement traduictz en langue françoyse par Pierre de Changy*, trad. Pierre de Changy, éd. Achille Delboulle, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

II. ÉTUDES

1. Études sur le corpus

Actualité de Jeanne Flore, Diane Desrosiers-Bonin, Éliane Viennot et Régine Reynolds-Cornell (dir.), Paris, Honoré Champion, 2004.

Ambroise Paré : une vive mémoire, Évelyne Berriot-Salvadore (dir.), Paris, De Boccard, 2012.

Ambroise Paré, 1510-1590 : pratique et écriture de la science à la Renaissance, Évelyne Berriot-Salvadore et Paul Mironneau (dir.), Paris, Honoré Champion, 2003.

Hélisenne de Crenne : l'écriture et ses doubles, Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin (dir.), Paris, Honoré Champion, 2004.

*Lire l'*Heptaméron *de Marguerite de Navarre*, Dominique Bertrand (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.

Lire les Nouvelles récréations et joyeux devis de feu Bonaventure des Périers, Dominique Bertrand (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009.

Louise Labé 2005 : études, Béatrice Alonso et Éliane Viennot (dir.), Saint-Étienne, Université de Saint-Etienne, 2004.

Louise Labé, les voix du lyrisme, Guy Demerson (dir.), Saint-Étienne ; Paris, Publications de l'Université de Saint-Étienne ; Éditions du CNRS, 1990.

Les Visages et les voix de Marguerite de Navarre, Marcel Tetel (dir.), Paris, Klincksieck, 1995.

Marguerite de Navarre : 1492-1992, Nicole Cazauran et James Dauphiné (dir.), Mont-de-Marsan, Ed. Interuniversitaires, 1995.

« Par élévation d'esprit ». Antoine Héroët, le poète, le prélat et son temps, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 241-250.

Ronsard, figure de la variété : en mémoire d'Isidore Silver, Colette H. Winn (dir.), Genève, Droz, 2002.

ALONSO, Béatrice, *Louise Labé ou la lyre humaniste: « écriture féminine », écriture féministe*, Thèse de doctorat sous la direction de Michèle Clément, Université Lyon II, 2005.

ALONSO, Béatrice, « Louise Labé, Olivier de Magny : dialogue poétique, dialogue politique ? », dans *L'Émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance : 1520-1560*, Michèle Clément et Janine Incardona (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 107-121.

ANDERSSON, Benedikte, *L'Invention lyrique. Visages d'auteur, figures du poète et voix lyrique chez Ronsard*, Paris, Honoré Champion, 2011.

ARDOUIN, Paul, *Pernette du Guillet : l'heureuse Renaissante*, Paris, Nizet, 1991.

ARNOULD, Jean-Claude, « Les femmes de Bonaventure des Périers », *Méthodes!*, 14, 2008, p. 55-62.

ARNOULD, Jean-Claude, « Plaisirs du récit et difficulté de la narration dans les *Discours des Champs faëz* de Claude de Taillemont (1553) », dans *La Nouvelle. Définitions, transformations*, Bernard Alluin et François Suard (dir.), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1991, p. 59-72.

BAIDER, Fabienne H., « Plaisir du discours, discours sur le plaisir dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre », *Woman in French Studies*, XI, 2003, p. 11-25.

BAKER, Deborah Lesko, « Louise Labé's conditional imperatives : Subversion and Transcendance of the Petrarchan Tradition », *The Sixteenth Century Journal*, XXI, 1990, p. 523-541.

BAKER, Deborah Lesko, « Re-reading the folie : Louise Labé's Sonnet XVIII and the Renaissance Love Heritage », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XVII, 1, janvier 2009, p. 5-14.

BAKER, Mary J., « Contest and Conflict in the *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis* », *Nottingham French Studies*, XXIX, mars 1990, p. 1-9.

BAKER, Mary J., « Fiammetta and the *Angoysses douloureuses qui procedent d'Amours* », *Symposium*, XXVII, 4, hiver 1973, p. 303-308.

BALMAS, Nerina Clerici, « Les courtisanes de Montaigne », *The Journal of medieval and Renaissance studies*, XXV, 3, p. 501-509.

BAUSCHATZ, Cathleen M., « "Hélisenne aux Lisantes" : Address of Women readers in the *Angoisses douloureuses* and in Boccacio's *Fiammetta* », *A Women's Studies Journal*, XIX, *Femmes et textes sous l'Ancien Régime*, Jean-Philippe Beaulieu et Hannah S. Fournier (dir.), *Atlantis. Revue d'étude sur les femmes*, XIX, 1, automne-hiver 1993, p. 59-66.

BAUSCHATZ, Cathleen M., « Le « plaisir du texte » dans les *Dames galantes* de Brantôme », dans *Lectrices d'Ancien Régime*, Isabelle Brouard-Arends (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 649-654.

BAUSCHATZ, Cathleen M., « Travestissement textuel dans la "Seconde Partie" des *Angoysses douloureuses* », dans *Hélisenne de Crenne : l'écriture et ses doubles*, Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin (dir.), Paris, Honoré Champion, 2004, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 55-70.

BEAULIEU, Jean-Philippe, « De la langue pestifère à la langue diserte : détraction et autodéfense chez Hélisenne de Crenne », dans *Femmes, rhétorique et éloquence sous l'Ancien Régime*, Claude La Charité et Roxanne Roy (dir.), Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 267-277.

BEAULIEU, Jean-Philippe, « Didactisme et parcours discursif dans les *Epistres* d'Hélisenne de Crenne », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XVIII, 1994, p. 31-43.

BEAULIEU, Jean-Philippe, « L'Ambiguïté didactique dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore », dans *Actualité de Jeanne Flore*, Diane Desrosiers-Bonin, Régine Reynolds-

Cornell et Éliane Viennot (dir.), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 27-38.

BEAULIEU, Jean-Philippe, « La *dispositio* du recueil épistolaire : unité et variété dans les *Epistres* d'Hélisenne de Crenne », dans *« Ecrire et conter ». Mélanges de rhétorique et d'histoire littéraire du XVI^e siècle offerts à Jean-Claude Moisan*, Marie-Claude Malenfant et Sabrina Varvacke (dir.), Québec, Presses de l'Université de Laval, 2003, p. 37-52.

BEAULIEU, Jean-Philippe, « La fonction du dialogue épistolaire dans les *Epistres invectives* d'Hélisenne de Crenne », dans *Femmes de lettres. Écriture féminine ou spécificité générique ?*, Benoît Melançon et Pierre Popovic (dir.), Montréal, Centre universitaire de lecture sociopoétique de l'épistolaire et des correspondances (CULSEC) / Département d'études françaises, Université de Montréal, 1994, p. 7-19.

BEAULIEU, Jean-Philippe, *Le Didactisme amoureux et sa réalisation textuelle dans les œuvres d'Hélisenne de Crenne*, Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1988.

BEAULIEU, Jean-Philippe, « Lettre de femme, voix d'homme ? Jeux identitaires et effets de travestissement dans la treizième épître familière d'Hélisenne de Crenne », *Tangence*, 84, été 2007, p. 31-47.

BEAULIEU, Jean-Philippe, « Où est le héros ? La vacuité de la quête chevaleresque dans les *Angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne » dans *Héroïsme et démesure dans la littérature de la Renaissance*, Denise Alexandre (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, p. 135-145.

BEAULIEU, Jean-Philippe, « Tripartitions dans l'œuvre d'Hélisenne de Crenne », dans *Hélisenne de Crenne. L'écriture et ses doubles*, Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin (dir.), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 251-263.

BEAULIEU, Jean-Philippe et DESROSIERS-BONIN, Diane, « Allégorie et Épistolarité: les jetées de l'érudition féminine chez Hélisenne de Crenne », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, XCIX, 6, novembre 1999, p. 1155-1167.

BEECHER, Donald, « Sex Changes in the Renaissance », dans *Esculape et Dionysos. Mélanges en l'honneur de Jean Céard*, éds. Jean Dupèbe, Franco Giacone, Emmanuel Naya et Anne-Pascale Pouey-Mounou (dir.), Genève, Droz, 2008, p. 231-241.

BERRIOT-SALVADORE, Évelyne, « De l'ornement et du gouvernement des dames : esthétique et hygiène dans les traités médicaux des XVI^e^ et des XVII^e^ siècles », dans *Femmes en fleurs, femmes en corps Sang, Santé, Sexualités, du Moyen Âge aux Lumières*, Cathy McClive et Nicole Pellegrin (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p. 37-58.

BERRIOT-SALVADORE, Évelyne, « L' " irreverence " des ouvrages médicaux en langue vulgaire », dans *La Catégorie de l'honneste dans la culture du XVI^e^ siècle*, Rennes, Institut d'Études de la Renaissance, 1985, p. 65-77.

BERRIOT-SALVADORE, Évelyne, « Les héritières de Louise Labé », dans *Louise Labé 2005*, Béatrice Alonso et Éliane Viennot (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 119-129.

BIDEAUX, Michel, *Marguerite de Navarre, « L'Heptaméron »: de l'enquête au débat*, Mont-de-Marsan, Éd. Interuniversitaires, 1992.

BLANCKAERT, Amélie et WEBER, Romain, « Nouvelles Récréations et joyeux devis : pour qui ? Pourquoi ? », dans *Lire les* Nouvelles récréations et joyeux devis de feu Bonaventure des Périers, Dominique Bertrand (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009, p. 39-70.

BLAZEJEWSKA, Katarzyna, *La femme, la Cour et les arts chez Brantôme*, Thèse de doctorat sous la direction de Gilbert Schrenk, Université de Strasbourg, 2012.

BOUCHARD, Mawy, « "Faire d'un songe digne de mémoire ample récit" : les révélations culturelles et allégoriques du Songe d'Hélisenne de Crenne [1540]" », dans *Lecture, rêve, hypertexte, Liber amicorum Christian Vandendorpe*,Rainier Grutman et Christian Milat (dir.), Ottawa, David, 2009, p. 99-120.

BOUCHARD, Mawy, « Les belles [in]fidèles ou la traduction de l'ambiguïté masculine : L*es Rondeaux* d'Anne de Graville », *Neophilologus*, LXXXVIII, 2, avril 2004, p. 189-202.

BOURBON, Florence, « Jean Liébault (1535–1596), médecin hippocratique: vers la gynécologie moderne », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XXXIII, 3, juillet 2011, p. 61-84.

BRANCHER, Dominique, « Jeux de la médiation dans les *Erreurs populaires* de Laurent Joubert », dans *Vulgariser la médecine : du style médical en France et en Italie*, Michel Jeanneret et Andrea Carlino (dir.), Genève, Droz, 2009, p. 213-242.

BRANCHER, Dominique, « Les « secrets » des femmes révélés. Enjeux de la traduction du savoir gynécologique en français (XIII^{e}-XVI^{e} siècles) », *Variations*, 16, 2008, p. 22-35

BRANCHER, Dominique, « Une dédicace à l'emporte-pièce. De la Reine Marguerite de Navarre à Guy du Faur de Pibrac », *Margini. Giornale della dedica e altro*, 7, septembre 2013, p. 1-20.

BUZON, Christine de, « Roman et style piteux : *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* (1538) », dans *Entre les lignes. Mélanges offerts à Jiri Pechar à l'occasion de son 70^{e} anniversaire*, Prague, Filosofia, 1999, p. 276-302.

BUTTERWORTH, Emily, « Les *Epistres invectives* d'Hélisenne de Crenne », dans *Invectives*, Didier Girard et Jonathan Pollock (dir.), Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2006, p. 175-186.

CAETANO, Marie-Laurentine, « " Le remède salutaire de ceste poésie spirituelle " : une réception posthume orientée des *Œuvres Chrétiennes* de Gabrielle de Coignard », *RHR - Réforme, Humanisme, Renaissance*, 70, Juin 2010, p. 57-72.

CAMPANINI-CATANI, Magda, « Le *Angoisses douloureuses* di Helisenne de Crenne e il *Libro del Peregrino* di Jacopo Caviceo : due romanzia confronto », dans *Il romanzo nella Francia del Rinascimento : dell' eredita medievale all' Astrea*, Fasano, Schena

Editore, 1996, p. 164-178.

CAMUS, Marie-Pierre, « Le vocabulaire du “plaisir” dans les poésies de Marguerite de Navarre », dans *« Et c’est la fin par quoy sommes ensemble » : Hommage à Jean Dufournet*, tome I, Jean-Claude Aubailley, Emmanuèle Baumgartner et Francis Dubost (dir.), Paris, Honoré Champion, 1993, p. 309-319.

CAZAURAN, Nicole, « Des devisants peu ou prou “mortifiés” ? Note en marge du prologue de *L’Heptaméron* », *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, LIX, 1, 1997, p. 7–12.

CAZAURAN, Nicole, « *L’Heptaméron* face au *Décameron* », dans *Variétés pour Marguerite de Navarre : 1978-2004 : autour de l’Heptaméron*, Honoré Champion, Paris, 2005 p. 175-212.

CAZAURAN, Nicole, « La trentième nouvelle de l’*Heptaméron*, ou la méditation d’un “exemple” », dans *Variétés pour Marguerite de Navarre : 1978-2004 : autour de l’Heptaméron*, Honoré Champion, Paris, 2005, p. 465-505.

CAZAURAN, Nicole, « Marguerite de Navarre dans l’*Heptaméron* ou l’auteur invisible », dans *Conteurs et romanciers de la Renaissance : mélanges offerts à Gabriel-André Pérouse*, James Dauphiné et Béatrice Périgot (dir.), Paris, Honoré Champion, 1997, p. 101-110.

CAZAURAN, Nicole, « Marguerite de Navarre entre mystique et “mystères”: la Vierge au repos dans *La Nativité* et *Le Désert* », *L’art du théâtre: mélanges en l’honneur de Robert Garapon*, Yvonne Bellenger et Gabriel Conesa (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 25-34.

CAZAURAN, Nicole, *Variétés pour Marguerite de Navarre : 1978-2004 : autour de L’Heptaméron*, Paris, Honoré Champion, 2005.

CÉARD, Jean, « Paradoxe et erreur populaire. Le projet de Laurent Joubert » dans *Le paradoxe au temps de la Renaissance*, Marie-Thérèse Jones-Davies (dir.), Paris, Jean Touzot, 1982, p. 125-141.

CHANG, Leah L., « Clothing “Dame Helisenne” : The Staging of Female Authorship and the Production of the 1538 *Angoysses douloureuses qui procedent d’amours* », *Romanic Review*, XCII, 4, novembre 2011, p. 381-405.

CHARPENTIER, Françoise, « Désir et parole dans les devis de l’*Heptaméron* », dans *Les visages et les voix de Marguerite de Navarre*, Marcel Tetel (dir.), Paris, Klincksieck, 1995, p. 41-49.

CHARPENTIER, Françoise, « La rhétorique des dames », dans *Devis d’amitié : Mélanges en l’honneur de Nicole Cazauran*, Jean Lecointe, Michel Magnien et Isabelle Pantin (dir.), Paris, Honoré Champion, 2002, p. 435-443.

CHARPENTIER, Françoise, « Le débat de Louise et d’Amour : une poétique ? », dans *Louise Labé 2005*, Béatrice Alonso et Éliane Viennot (dir.), Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2004, p. 211-220.

CHARPENTIER, Françoise, « Les voix du désir : le *Débat de Folie et d’Amour* de Louise Labé », dans *Louise Labé 2005*, Béatrice Alonso et Éliane Viennot (dir.), Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2004, p. 197-210.

CHOLAKIAN, Patricia Francis, *Rape and writing in the* Heptaméron *of Marguerite de Navarre*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1991.

CLÉMENT, Michèle, « Nom d’auteur et identité littéraire : Louise Labé Lyonnaise. Sous quel nom être publiée en France au XVI^e^ siècle ? », *RHR - Réforme, Humanisme, Renaissance*, 70, 2010, p. 73-101.

CLERICI-BALMAS, Nerina, *Un poète du XVI^e^ siècle : Marc Papillon de Lasphrise*, Milan, Cisalpino-Goliardica, 1983.

CONIHOUT, Isabelle de et RACT-MADOUX, Pascal, « Ni Grolier, ni Mahieu : Laubespine », *Bulletin du bibliophile*, 1, 2004, p. 63-88.

CONLEY, Tom Clark, « Feminism, Écriture, and the Closed Room : The *Angoysses douloureuses qui procedent d’amours* », *Symposium*, XXVII, 1973, p. 322-332.

COTTRELL, Robert D., « Female Subjectivity and Libidinal Infractions : Hélisenne de Crenne's *Angoisses douloureuses qui procèdent d'amours* », *French Forum*, XVI, 1991, p. 5–19.

COTTRELL, Robert D., *Brantôme : the Writer as Portraitist of his Age*, Genève, Droz, 1970.

COTTRELL, Robert D., « Pernette du Guillet's " Rymes ". An Adventure in Ideal Love », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXI, 1969, p. 553-571.

COTTRELL, Robert D., « Hélisenne de Crenne's Le Songe », dans *Women Writers in Pre-Revolutionnary France : Strategies of Emancipation*, Colette H. Winn et Donna Kuizenga (dir.), New York ; Londres, Garland, 1997, p. 189-206.

COTTRELL, Robert D., *La grammaire du silence : une lecture de la poésie de Marguerite de Navarre*, trad. Jean-Pierre Coursodon, Paris, Honoré Champion, 1995.

COTTRELL, Robert D., « Le déplacement d'*Eros* par *Anteros* dans *L'Amye de Court* de La Borderie », dans *Anteros*, Ulrich Langer et Jan Miernowski (dir.), Orléans, Paradigme, 1994, p. 117-135.

COTTRELL, Robert D., « *Le Songe* d'Hélisenne de Crenne », dans *Hélisenne de Crenne. L'écriture et ses doubles*, Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin (dir.), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 217-240.

COTTRELL, Robert D., « Montaigne, Brantôme et la courtisane Flora », *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, V^{e} série, 2, avril-mai 1972, p. 33-38.

DAUMAS, Maurice, *Le Système amoureux de Brantôme*, Paris, L'Harmattan, 1999.

DEBAISIEUX, Martine, « Cruels effets du désir adultère : scénario de la violence dans *Les Angoysses douloureuses* », *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, Martine Debaisieux et Gabrielle Verdier (dir.) Tübingen, Günter Narr Verlag, 1998, p. 143-153.

DEBAISIEUX, Martine, « "Les Dames du Temps Jadis" : Fatalité Culturelle et Identité

Féminine dans *Les Angoisses douloureuses* », *Symposium*, XLI, 1987, p. 28-41.

DEBAISIEUX, Martine, « "Subtilitez feminines" : l'art de la contradiction dans l'œuvre d'Hélisenne de Crenne », *Études littéraires*, XXVII, 2, 1994.

DEFAUX, Gérard, « Marguerite de Navarre et la guerre des sexes », *French Forum*, XXIV, 1999, p. 133-161.

DELAISEMENT, Gérard, *Papillon de Lasphrise, poète de Touraine*, Chambray-lès-Tours, France, CLD, 1990.

DELÈGUE, « Autour de deux prologues : l'*Heptaméron* est-il un anti-Boccace ? », *Travauxde linguistique et de littérature*, IV, 1966, p. 23-37.

DELÈGUE, Yves, « La signification du rire dans l'*Heptaméron* », dans *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, Simone Perrier (dir.), *Cahiers Textuels*, X, 1992, p. 35-49.

DEMAIZIÈRE, Colette, « "Honneste" et ses dérivés dans les dictionnaires français, de Robert Estienne à la fin du XVII^{e} siècle », dans *La Catégorie de l'honneste dans la culture du XVI^{e} siècle*, Institut Claude Longeon (dir.), Saint-Étienne, Institut d'Études de la Renaissance, 1985, p. 9-18.

DEMERSON, Guy, « Éthique et esthétique de l'idiotisme », dans *Lire les Nouvelles Récréations et joyeux devis de feu Bonaventure des Périers*, Dominique Bertrand (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009, p. 135-156.

DEROINT-ALLAIRE, Olivia, « Le dialogue dans les *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis* de Bonaventure des Périers », *RHR – Réforme, Humanisme, Renaissance*, 54, 2002, p. 31–51.

DEVRIENDT, Emilie, *Rapports des sexes et systèmes d'alliance: dénominations humaines et stéréotypes sociaux dans les nouvelles de Marguerite de Navarre*, Thèse de doctorat sous al direction de Mireille Huchon, Université Paris-Sorbonne, 2006.

DUHL, Olga Anna, « Staging Mystic Rapture : Strategies of Emancipation in Marguerite de Navarre's Comédie jouée au Mont-de-Marsan », dans *Women Writers in Pre-*

Revolutionnary France : Strategies of Emancipation, Colette H. Winn et Donna Kuizenga (dir.), New York ; Londres, Garland, 1997, p. 253-267.

DULIEU, Louis, *Laurent Joubert, chancelier de Montpellier*, Genève, Droz, 1969.

DUNN-LARDEAU, Brenda, « L'expression lyrique de la passion dans la *Comédie des quatre femmes* (1542) de Marguerite de Navarre », *RHR – Réforme, Humanisme, Renaissance*, 24, 1998, p. 25-45.

FEBVRE, Lucien, *Amour sacré, amour profane, autour de l'*Heptaméron, Paris, Gallimard, 1971.

FERGUSON, Gary, « Parole d'hommes, de femmes et de Dieu », dans *Lire l'*Heptaméron *de Marguerite de Navarre*, Dominique Bertrand (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 197-210.

FERGUSON, Gary, « The Feminisation of Devotion : Gabrielle de Coignard, Anne de Marquets, François de Sales », dans *Women's writing in the French Renaissance*, Philip Ford et Gillian Jondorf (dir.), Cambridge, Cambridge French Colloquia, 1999, p. 187-206.

FLOYD, Gray, « Jeanne Flore et le désir érotique »,dans *Actualité de Jeanne Flore*, Diane Desrosiers-Bonin, Régine Reynolds-Cornell et Éliane Viennot (dir.), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 165-186.

FOEHR-JANSSENS, Yasmina, « Marguerite de Navarre, *Heptaméron*, nouvelle 70 : une tradition féminine de la mort par amour ? », dans *Mnémosynes : la réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, Dominique Kunz Westerhoff (dir.), Chêne-Bourg, Georg Editeur, 2008, p. 171-191.

FRECCERO, Carla, « Patriarchy and the Maternal Text. The Case of Marguerite de Navarre », dans *Renaissance Women Writers : French texts, American contexts*, Anne R. Larsen et Colette H. Winn (dir.), Detroit, Wayne State University Press, 1994, p. 130-140.

FRECCERO, Carla, « Voices of Subjection: Maternal Sovereignty and Filial Resistance in and around Marguerite de Navarre's *Heptameron* », *Yale Journal of Law & the Humanities*, V, 1993, p. 147.

FRELICK, Nancy, « Attribuer un sexe à Jeanne Flore ? », dans *Actualité de Jeanne Flore*, Diane Desrosiers-Bonin, Régine Reynolds-Cornell et Éliane Viennot (dir.), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 239-250.

GENDRE, André, « Quête de Dieu et séduction du monde dans les Sonnets spirituels de Gabrielle de Coignard », dans *Cité des hommes, cité de Dieu: Travaux sur la littérature de la Renaissance en l'honneur de Daniel Ménager*, Genève, Droz, 2003, p. 419-430.

GENDRE, André, *Ronsard. Poète de la conquête amoureuse*, Genève, Slatkine, 1998.

GILLES-CHIKHAOUI Audrey, « From the Table to the Bed : Controlling Female Sexuality through Food in French Renaissance Literature », *Menu : Journal of Food and Hospitality Research*, 1, janvier 2012, [En ligne]. URL : http://www.institutpaulbocuse.com/fr/food-hospitality/revue-scientifique

GILLES-CHIKHAOUI, Audrey, « Henri Estienne, Ambroise Paré et Montaigne face à la confusion des genres : faits divers sur l'hermaphrodisme et le travestissement féminin à la Renaissance », *Littératures classiques*, 78, août 2012, p. 111-126.

GILLES-CHIKHAOUI, Audrey, « Viol et Volupté : se souvenir de Lucrèce chez Valla, Castiglione et Marguerite de Navarre », *Le Verger*, IV, juin 2013, [En ligne] URL : http://www.cornucopia16.com/

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

INCARDONA, Janine, « " Impareil mariage " et parcours onomastique dans *Les Comptes amoureux* », dans *L'Émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance : 1520-1560*, Michèle Clément et Janine Incardona (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 211-222.

INCARDONA, Janine, « *Les Angoysses douloureuses qui procèdent d'amours*, une vision ambiguë de l'amour », *RHR – Réforme, Humanisme, Renaissance,* 42, 1996, p. 7-28.

JAMES, Karen Simroth, « Pernette du Guillet : Spiritual Union and Poetic Distance », *French Literature Series*, XVI, 1989, p. 27–37.

JOLY, Élisabeth, « "Une jouïssance desrobée". une érotique des Essais de Montaigne », *Bulletin de la société des amis de Montaigne*, VIII[e] série, 27-28, juillet-décembre 2002, p. 47-59.

JONDORF, Gillian, « Petrarchan Variations in Pernette du Guillet and Louise Labé », *The Modern Language Review*, LXXI, octobre 1976, p. 766-778.

JONES, Ann Rosalind, « Assimilation with a Difference : Renaissance Women Poets and Literary Influence », *Yale French Studies*, 62, janvier 1981, p. 135-153.

KENNY, Neil, « Montaigne et les "bien-nées [...] attachées a la rhetorique": autour d'un passage de l'essai "De trois commerces" », *Montaigne et la rhétorique*, John O'Brien, Malcom Quainton et James J. Supple (dir.), Paris, Honoré Champion, 1995, p. 203-219.

KLOSOWSKA, Anna, « Erotica and Women in Early Modern France : Madeleine de l'Aubespine's Queer Poems », *Journal of the History of Sexuality*, XVII, 2, 2008, p. 190-215.

KLOSOWSKA, Anna, « Madeleine de l'Aubespine : Life, Works, and Auto-Mythography : An Exchange with Ronsard, ca. 1570–801 », *French Forum*, XXXII, 1, 2007, p. 19-38.

KREMP, Peggy, *Perspectives existentielles de la foi dans les œuvres de Marguerite de Navarre*, Thèse de doctorat sous la direction de Gilbert Schrenck, Université Strasbourg II - Marc Bloch, 2007.

KRIER, Isabelle, « Critique sceptique de la rhétorique adressée aux dames par Montaigne »,

dans *Femmes, rhétorique et éloquence sous l'Ancien Régime*, Claude La Charité et Roxanne Roy (dir.), Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 37-49.

KUPISZ, Kazimierz, « L'*Épître dédicatoire* de Louise Labé à Mademoiselle de Bourges », *Le Lingue Straniere*, XIII, 1964, p. 17-28.

KUPISZ, Kazimierz, « La femme "honneste" dans l'*Heptaméron* », dans *La Catégorie de l'honneste dans la culture du XVI^e siècle*, Institut Claude Longeon (dir.), Saint-Étienne, Institut d'Études de la Renaissance, 1985, p. 165-177.

KUSHNER, Eva, « Le discours amoureux et ses métamorphoses chez Pontus de Tyard », dans *La Politesse amoureuse de Marsile Ficin à Madeleine de Scudéry : idées, codes, représentations*, Jean-Claude Ternaux et Frank Greiner (dir.), Alessandria, Ed. dell'Orso, 1999, p. 65-85, p. 267-276.

LA CHARITÉ, Claude, « " Ce male vers enfant de ta verve femelle ": les destinataires féminins de la lyrique amoureuse de Marie de Romieu », *Nouvelle Revue du XVI^e Siècle*, XVIII, 2, 2000, p. 79–92.

LA CHARITÉ, Claude, « Du masque au dévoilement : le mythe d'Agnodice comme légitimation de l'écriture féminine, de Catherine des Roches (1578) à Gabriel-Henri Gaillard », dans *Jeu de masques : les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, p. 23-35.

LA CHARITÉ, Claude, *L'Instruction pour les jeunes dames (1572) de Marie de Romieu : un traité de savoir-« paraître » à l'usage des*, Thèse de doctorat sous la direction de Mireille Huchon, Université Paris IV-Sorbonne, 2000.

LA CHARITÉ, Claude, « L'Instruction pour les jeunes dames (1572) de Marie de Romieu : la femme machiavélienne comme contre-modèle de la femme chrétienne et de la *donna di palazzo* », dans *La Politesse amoureuse de Marsile Ficin à Madeleine de Scudéry : idées, codes, représentations*, Jean-Claude Ternaux et Frank Greiner (dir.),

Alessandria, Ed. dell'Orso, 1999, p. 65-85.

LA CHARITÉ, Claude, « La construction du public lecteur dans le *Recueil des dames* de Brantôme et les dédicataires, Marguerite de Valois et François d'Alençon », *Études françaises*, XLVII, 2011, p. 109-126.

LA CHARITÉ, Claude, « *La Parfaicte Amye* d'Antoine Héroët au service de "La Messagere d'amour" de Marie de Romieu », dans *« Par élévation d'esprit ». Antoine Héroët, le poète, le prélat et son temps*, André Gendre et Loris Petris (dir.), Paris, Honoré Champion, 2007, p. 335-353.

LA CHARITÉ, Claude, « *Le Dialogo de la bella creanza de le donne* (1539) d'Alessandro Piccolomini et ses adaptateurs français », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XXIII, 1, janvier 1999, p. 43-57.

LACHÈVRE, Frédéric, *Madame de Villeroy ou Héliette de Vivonne? : Les chansons de Callianthe, éditées par M. Sorg ne sont pas de Madeleine de Laubespine*, [Paris], [s.n.], 1937.

LACHÈVRE, Frédéric, *Poésies de Héliette de Vivonne, attribuées à tort à Madeleine de Laubespine sous le titre de « Chansons de Callianthe »*, Paris, A. Margraff, 1932.

LA GARANDERIE, Marie-Madeleine de, *Le Dialogue des romanciers : une nouvelle lecture de* L'Heptaméron *de Marguerite de Navarre*, Paris, Lettres modernes Minard, 1977.

LAJARTE, Philippe (de), « Autour d'un paradoxe : les nouvelles de Marguerite de Navarre et sa correspondance avec Briçonnet », dans *Marguerite de Navarre : 1492-1992*, Nicole Cazauran et James Dauphiné (dir.), Mont-de-Marsan, Ed. Interuniversitaires, 1995, p. 595-634.

LAJARTE, Philippe de, « La passion amoureuse et sa représentation dans la première partie des *Angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne », dans *La Peinture des passions de la Renaissance à l'Âge Classique*, Bernard Yon (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995, p. 61-78.

LAJARTE, Philippe de, « Le prologue de l'*Heptaméron* et le processus de production de l'oeuvre », dans *La Nouvelle frangaise'a la Renaissance*, Lionello Sozzi (dir.), Slatkine, Genève, 1981, p. 397–423.

LAJARTE, Philippe de, « Une autobiographie à géométrie variable : *Les Angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LX, 1998, p. 297-321.

LARSEN, Anne R., « Legitimizing the Daughter's Writing : Catherine Des Roches' Proverbial Good Wife », *The Sixteenth Century Journal : Journal of Early Modern Studies*, XXI, 4, Hiver 1990, p. 559-574.

LARSEN, Anne R., « Reading/Writing and Gender in the Renaissance : the Case of Catherine Des Roches (1542-1587) », *Symposium*, 41, 1987, p. 292–307.

LARSEN, Anne R., « The Rhetoric of Self-Defense in *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours (Part One)* », *Kentucky Romance Quaterly*, XXIX, 1982, p. 235-243.

LAUMONIER, Paul, *Ronsard, poète lyrique : étude historique et littéraire*, Genève, Slatkine Reprints, 1972.

LAZARD, Madeleine, « Les Dames des Roches: une dévotion réciproque et passionnée », dans *Autour de Madame de Sévigné : deux colloques pour un tricentenaire*, Roger Duchêne et Pierre Ronzeaud (dir.), Paris ; Seattle ; Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1997, p. 9-18.

LAZARD, Madeleine, « Deux féministes poitevines au XVI^{e} siècle : les Dames des Roches », *Albineana*, 3, 1990, p. 143-153.

LAZARD, Madeleine, « L'image du médecin dans les *Erreurs et propos vulgaires touchant la médecine et le régime de santé* de Laurent Joubert », dans *Prémices et floraisons de l'âge classique. Mélanges en l'honneur de Jean Jehasse*, Bernard Yon (dir.), Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 1995, p. 59-70.

LAZARD, Madeleine, « L'infidélité féminine dans l'*Heptaméron* », dans *Les Visages et les voix de Marguerite de Navarre*, Marcel Tetel (dir.), Paris, Klincksieck, 1995.

LAZARD, Madeleine, *Louise Labé, lyonnaise*, Paris, Fayard, 2004.

LE PAULMIER, *Ambroise Paré d'après de nouveaux documents découverts aux Archives nationales et des papiers de famille*, Paris, Perrin, 1887.

LESCHEMELLE, Pierre, « Montaigne, misogyne et féministe », *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, VII, 5-6, 1986, p. 41-57.

LEUSHUIS, Reinier, « *La Châtelaine de Vergy* comme histoire tragique matrimoniale : de Marguerite de Navarre (1558) à Bandello (1573) et *Le sixiesme tome des histoires tragiques* (1582) », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, vol. 32 / 2, avril 2009, p. 5-31.

LLWELLYN, Kathleen M., « Les veuves dans *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre », dans *Veufs, veuves et veuvage dans la France d' Ancien Régime*, Nicole Pellegrin et Colette H. Winn (dir.), Paris, Honoré Champion, 2003, p. 159-168.

LOUISON-LASSABLIÈRE, Marie-Joëlle, « Brantôme et les danses de Cour », [en ligne] http://cour-de-france.fr/article496.html

LOVIOT, Louis, « Hélisenne de Crenne », *Revue des livres anciens*, 2, 1917, p. 137-145.

MALENFANT, Marie-Claude, « Quelques modalités exemplaires des *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* d'Hélisenne de Crenne (1538) », dans *Hélisenne de Crenne. L'écriture et ses doubles*, Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin (dir.), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 83-109.

MARCZUK-SZWED, Barbara, *Les Maladies de l'âme dans les narrations au féminin à la Renaissance (Hélisenne de Crenne, Jeanne Flore, Marguerite de Navarre)*, Cracovie, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellonskiego, 2006.

MARCZUK-SZWED, Barbara, « Le mysticisme biblique de Marguerite de Navarre » dans *Marguerite de Navarre : 1492-1992*, Nicole Cazauran et James Dauphiné (dir.),

Mont-de-Marsan, Ed. Interuniversitaires, 1995, p. 9-19.

MARCZUK-SZWED, Barbara, « Les motifs mystiques dans le théâtre biblique de Marguerite de Navarre », dans *Marguerite de Navarre : 1492-1992*, Nicole Cazauran et James Dauphiné (dir.), Mont-de-Marsan, Ed. Interuniversitaires, 1995, p. 403-421.

MARINO, Monica, « Tyard et Sébillet : autour des *Dialoghi d'amore* », *RHR - Réforme, Humanisme, Renaissance*, 63, 2006, p. 91-110.

MARTIN, Daniel, « Fête des sens et enquête dans les *Discours des Champs faëz* de Claude de Taillemont », dans *Fête et imagination dans la littérature du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle*, Huguette Krief et Sylvie Requemora (dir.), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004, p. 101-112.

MARTIN, Daniel, « Louise Labé est-elle «une créature de papier» ? », *RHR - Réforme, Humanisme, Renaissance*, 63, 2006, p. 7-37.

MARTIN, Daniel, *Signe(s) d'amante : l'agencement des Euvres de Louïze Labé lionnoize*, Paris, Honoré Champion, 1999.

MARTINEAU-GENIEYS, Christine, « Masculin / Féminin dans les œuvres mystiques de Marguerite de Navarre », dans *Conteurs et romanciers de la Renaissance : mélanges offerts à Gabriel-André Pérouse*, James Dauphiné et Béatrice Périgot (dir.), Paris, Honoré Champion, 1997, p. 349-360.

MASTERS, Mallari G., « Marguerite de Navarre and Louise Labé, two perspectives on liberty for Renaissance women. *Eros*, spiritual love, physical love », dans *Women Writers in Pre-Revolutionnary France : Strategies of Emancipation*, Colette H. Winn et Donna Kuizenga (dir.), New York ; Londres, Garland, 1997, p. 69-81.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « "*Cui narro haec* ?" Problématique du roman autobiographique (Hélisenne de Crenne, Agrippa d'Aubigné) », dans *Le Roman à la Renaissance, actes du colloque international dirigé par Michel Simonin (Université de Tours, CESR, 1990)*, Christine de Buzon (dir.), RHR – Réforme, Humanisme,

Renaissance, 2012. [En ligne], URL : http://www.rhr16.fr/ressources/roman-renaissance

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La Conversation conteuse : les Nouvelles de Marguerite de Navarre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « La parole chétive : les *Rymes* de Pernette du Guillet », *Littérature*, LXXIII, 1, 1989, p. 47-60.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La Quenouille et la lyre*, Paris, José Corti, 1998.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « La structure de l'épreuve dans la dix-huitième nouvelle de l'*Heptaméron* », *RHR – Réforme, Humanisme, Renaissance*, 3, 1976, p. 2-16.

MAZOUER, Charles, « Marguerite de Navarre et le mystère médiéval », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XXVI, 4, janvier 2002, p. 51-64.

MELLINGHOFF-BOURGERIE, Viviane, « L'échange épistolaire entre Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet : discours mystiques ou direction spirituelle ? », dans *Marguerite de Navarre : 1492-1992*, Nicole Cazauran et James Dauphiné, Mont-de-Marsan (dir.), Ed. Interuniversitaires, p. 135-157.

METZGER-RAMBACH, Anne-Laure, « Figure du fol et réflexion sur le monde tel qu'il va dans les *Nouvelles Récréations et joyeux devis* »,dans *Lire les Nouvelles Récréations et joyeux devis de feu Bonaventure des Périers*, Dominique Bertrand (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009, p. 119-133.

MILLER, Joyce, « In the Margins of Amatory Discourse the *Responces* of Pernette du Guillet », *The Sixteenth Century Journal*, XXIV, 2, juillet 1993, p. 351-368.

MOUNIER, Pascale, « *Les Angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne : un antiroman sérieux », *Études françaises*, vol. 42 / 1, 2006, p. 91-109.

MUCHEMBLED, Robert, *L'orgasme et l'Occident : une histoire du plaisir du XVI^e^ siècle à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.

MÜLLER, Catherine M., « Celebrating Difference: The Self as Double in the Works of Louise Labé », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XXIII, 1, janvier 1999, p. 59-71.

NASH, Jerry C., « Constructing Hélisenne de Crenne : Reception and Identity », dans *« Por le soie amisté ». Essays in Honor of Norris J. Lacy*, Keith Busby et Catherine M Jones (dir.), Amsterdam ; Atlanta, Rodopi, 2000, p. 371-383.

NASH, Jerry C., « "Exerçant œuvres viriles" : Feminine Anger and Feminist (Re)Writing in Helisenne de Crenne », *Writing in the Feminine Renaissance / Écrire au féminin à la Renaissance*, François Rigolot (dir.), *L'Esprit créateu*r, 30, 1990, p. 38-48.

NASH, Jerry C., « Renaissance Misogyny, Biblical Feminism, and Helisenne de Crenne's *Epistres familieres et invectives* », *Renaissance Quarterly*, L, 1997, p. 379-410.

NASH, Jerry C., « "Si oncq" lettres ou parolles [...] eurent vigueur et puissance de pouvoir prester salut' : Writing as Therapy in Helisenne de Crenne », dans *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature française offerts à Enea Balmas*, Anna Maria Ranger et Michel Simonin (dir.), Paris, Klincksieck, 1993, p. 519-526.

OBERHUBER, Andrea, « Au carrefour de la lecture et de l'écriture. Louise Labé et la culture humaniste », dans *La Lecture au féminin. La lectrice dans la littérature française du Moyen Âge au XX*e *siècle*, Angelica Rieger et Jean-François Tonard, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1999, p. 111-129.

PAPAPETROU-MILLER, Maria, « Le *Dialogue de Placide et Sévère* de Madeleine et Catherine des Roches : l'Antiquité grecque à l'appui de l'émancipation spirituelle des femmes au XVIe siècle », dans *Genre et éducation: former, se former, être formée au féminin*, Bernard Bodinier, Martine Gest et Marie-Françoise Lemonnier-Delpy (dir.), Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2009, p. 69-84.

PERRENOUD-WÖRNER, Judith, *Rire et sacré: la vision humoristique de la vérité dans*

L'Heptaméron *de Marguerite de Navarre*, Genève, Slatkine, 2008.

PERRIER, Simone, « Amour se venge. Explication littéraire d'une extrait de la nouvelle 3 », dans *Lire l'*Heptaméron *de Marguerite de Navarre*, Dominique Bertrand (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 27-32.

PIGNÉ, Christine, *De la fantaisie chez Ronsard*, Genève, Droz, 2009.

POLACHEK, Dora, *Heroic Virtue, Comic Infidelity : Reassessing Marguerite de Navarre's Heptaméron*, Amherst, MA., Hestia Press, 1993.

POLACHEK, Dora E., « Is It True or Is It Real ? The Dilemma of Staging Rape in Marguerite de Navarre's *Heptaméron* », *French Literature Series*, XXXv, 1, p. 15-26.

POLACHEK, Dora, « Le jeu du tabou et de la vertu : Hélisenne de Crenne et la remise en question de la culpabilité féminine », dans *Jeu de masques : les femmes et le travestissement textuel(1500-1940)*, Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, p. 61-71.

POLACHEK, Dora, « Scatology, Sexuality and the Logic of Laughter in Marguerite de Navarre's *Heptaméron* », *Medieval Feminist Forum*, XXXIII, 1, mars 2002, p. 30-42.

POLIZZI, Gilles, « 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*, Michèle Clément et Janine Incardona (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 223-238.

PINEAU, Guylaine, *Des secrets de l'art au silence éloquent : les stratégies discursives dans les Œuvres d'Ambroise Paré*, Thèse de doctorat sous la direction de Claude Blum, Université Paris-Sorbonne, 2005.

RAJCHENBACH, Elise, « " Tu le pourras clerement icy veoir ". Les *Rymes* de Pernette Du Guillet, publication vertueuse ou stratégie éditoriale ? », dans *L'Émergence*

littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance : 1520-1560, Michèle Clément et Janine Incardona (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 123-164.

RAJCHENBACH, Elise, *Écriture du modèle, écriture de la différence : les « Rymes » de Pernette Du Guillet*, Lyon, 2002.

RÉACH-NGÔ, Anne, *La mise en livre des narrations de la Renaissance : écriture éditoriale et herméneutique de l'imprimé*, Thèse de doctorat sous la direction de Mireille Huchon,, Université Paris IV-Sorbonne, 2005.

REGOSIN, Richard L., *Montaigne's Unruly Brood : Textual Engendring and the Challenge to Paternal Authority*, Berkeley, University of California Press, 1996.

REGOSIN, Richard L., « Rhétorique de la femme : "de farder le fard" », *Montaigne et la rhétorique*, John O'Brien, James J. Supple et Malcom Quainton (dir.), Paris, Honoré Champion, 1995, p. 221-231.

RENDALL, Steven, « Louise Labé : Memory, reading, Writing », *Romance Notes*, XXXIII, 1992, p. 89-95.

REYNOLDS, Régine, « *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre. Influence de Castiglione », *Studi di letteratura francese*, 5, 1979, p. 25-39.

REYNOLDS-CORNELL, Régine, « Comédies bibliques, comédies profanes de Marguerite de Navarre : deux faces d'un Janus évangélique », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XXVI, 4, janvier 2002, p. 11-31.

REYNOLDS-CORNELL, Régine, « Marguerite de Navarre et les *Contes amoureux* : parallèles ou coïncidences ? », dans *L'Émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance : 1520-1560*, Michèle Clément et Janine Incardona (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 239-254.

REYNOLDS-CORNELL, Régine, « Que cache le manteau de Jeanne Flore ? », dans *Actualité de Jeanne Flore*, Diane Desrosiers-Bonin, Régine Reynolds-Cornell et

Éliane Viennot (dir.), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 251-267.

RIGOLOT, François, « Echos pétrarquiens dans la poésie de Louise Labé : la nouvelle Laure Lyonnaise et le paradigme poétique du *giovenile errore* », dans *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, Jean Balsamo (dir.), Genève, Droz, 2004, p. 185-200.

RIGOLOT, François, *Louise Labé Lyonnaise ou La Renaissance au féminin*, Paris, Honoré Champion, 1997.

RIGOLOT, François, « Signature et signification : les baisers de Louise Labé », *Romanic Review*, LXXV, 1984, p. 10-24.

ROUSTANG-STOLLER, Ève-Alice, « Amour licite et illicite dans *La Parfaicte Amye* : le jeu des genres oratoires », dans *« Par élévation d'esprit ». Antoine Héroët, le poète, le prélat et son temps*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 241-250.

RUSSELL GENE, Rose, *A Study of the Erotic and Satirical Poetry of Marc Papillon capitaine de Lasphrise*, PhD, University of Kentucky, 1973.

SAULNIER, Verdun-Louis, « Étude sur Pernette du Guillet et ses *Rymes* », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, IV, 1944, p. 1-119.

SAULNIER, Verdun-Louis, « Quelques nouveautés sur Hélisenne de Crenne », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 4, décembre 1964, p. 469-463.

SCHRAMBACH, Bendi Benson, « Reading, Writing and Correcting : Marguerite de Navarre's Feministic Project in *L'Heptaméron* », *Women in French Studies*, 1, 2012, p. 18-35.

SHARPLING, Gerard Paul, « La présence de *L'Heptaméron* dans les *Essais* de Montaigne : quelques réflexions sur le rôle de l'œuvre de Marguerite de Navarre dans le développement de la prose française de la Renaissance », dans *Femmes et littérature*, Philippe Baron, Wendy Perkins et Dennis Michael Wood (dir.), Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2003, p. 169-183.

SOHN, Joo-Kyoung, « Un amour singulier dans la poésie de circonstance de Ronsard », *RHR - Réforme, Humanisme, Renaissance*, 65, Décembre 2007, p. 25-42.

SOMMERS, Paula, *Celestial Ladders : Readings in Marguerite de Navarre's Poetry of Spiritual Ascent*, Genève, Droz, 1989.

SOMMERS, Paula, « Female Subjectivity and the Distaff : Labé, Des Roches, Coignard », *Explorations in Renaissance Culture*, 25, 1999, p. 139-150.

SOMMERS, Paula, « Feminine Authority in the "*Heptaméron*": A Reading of Oysille », *Modern Language Studies*, XIII, 2, avril 1983, p. 52-59.

SOMMERS, Paula, « Louise Labé : The Mysterious Case of the Body in the Text », dans *Renaissance Women Writers : French Texts, American Contexts*, Anne R. Larsen et Colette H. Winn (dir.), Wayne State University Press, 1994, p. 85-98.

SOMMERS, Paula, « Vision and Voyeurism in the "*Heptaméron* : Re-Reading the 43rd Novella" », *Modern Language Studies*, XXII, 1, janvier 1992, p. 88-95.

Sur des vers de Ronsard (1585-1985), Marcel Tetel (dir.), Paris, Aux amateurs de livres, 1990.

TELLE, *L'Œuvre de Marguerite d'Angoulême, Reine de Navarre, et la querelle des femmes*, Toulouse, Lion, 1937.

TERNAUX, Jean-Claude, « Les jeux de l'amour dans *L'Amie de Court* de Bertrand de La Borderie (1542) », *La Politesse amoureuse de Marsile Ficin à Madeleine de Scudéry : idées, codes, représentations*, Frank Greiner et Jean-Claude Ternaux (dir.), Alessandria, Ed. dell'Orso, 1999, p. 87-96.

TETEL, Marcel, « Au seuil de l'*Heptaméron* et du *Décaméron* », dans *Prose et prosateurs de la Renaissance. Mélanges à Robert Aulotte*, Paris, SEDES, 1988, p. 135-142.

THOMASSET, Claude, « Ambroise Paré : une vision médiévale de la sexualité et de la génération ? », dans *Ambroise Paré, 1510-1590 : pratique et écriture de la science à la Renaissance*, Évelyne Berriot-Salvadore et Paul Mironneau (dir.), Paris, Honoré

Champion, 2004, p. 17-32.

TOURNON, André, « “ Ignorant les premières causes... ”. La nouvelle énigmatique », dans *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre, Simone Perrier (dir.), *Cahiers Textuels*, X, 1992, p. 73-92.

TOURNON, André, « Les chansonnettes de la Bergère », dans *Doute et imagination : constructions du savoir de la Renaissance aux Lumières*, Geneviève Goubier-Robert, Daniel Martin et Bérengère Parmentier (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 259-274.

TOURNON, André, « Les jeux de l' “ honnesteté ” *(Essais*, III, 5) », dans *La Catégorie de l'honneste dans la culture du XVI^e siècle*, Institut Claude Longeon (dir.), Saint-Étienne, Institut d'Études de la Renaissance, 1985, p. 265-274.

TRUDEAU, Danielle, « Les femmes d'Héroët : approche iconomique de *La Parfaicte Amye* », dans *Antoine Héroët, le poète, le prélat et son temps: « Par élévation d'esprit »*, André Gendre et Loris Petris (dir.), Paris, Honoré Champion, 2007, p. 303-313.

TYLER, Emma, « Jeanne Flore's *Contes amoureux* and Ficions of the Female Subject », dans *Women's Writing in the French Renaissance*, Gillian Jondorf et Philip Ford (dir.), Cambridge, Cambridge French Colloquia, 1999, p. 45-61.

VAUCHERET, Etienne, *Brantôme mémorialiste et conteur*, Paris, Honoré Champion, 2010.

VERCRUYSSE, Jérôme, « Hélisenne de Crenne : notes biographiques », *Studi Francesi*, XI, 1967, p. 77-81.

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

VULPILLIÈRES, Catherine (de), « “Les Dames Riantes”. Rire et sexualité dans une

anecdote des *Dames galantes* de Brantôme », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, XIX, 1995, p. 235-250.

WINN, Colette H., « Le chant de la nouvelle née : les "Rymes" de Pernette du Guillet », *Poétique*, 1989, p. 207–217.

WINN, Colette H., « *Les Comptes amoureux* de Jeanne Flore : un texte-écho », dans *Actualité de Jeanne Flore*, Diane Desrosiers-Bonin, Régine Reynolds-Cornell et Éliane Viennot (dir.), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 39-55.

WINN, Colette H., « Mère / fille / femme / muse : maternité et créativité dans les œuvres des Dames des Roches », *Travaux de Littérature*, IV, 1991, p. 53-68.

WINN, Colette H., « Le passé de la première personne : *Les Angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne », dans *Le Roman à la Renaissance, actes du colloque international dirigé par Michel Simonin (Université de Tours, CESR, 1990)*, Christine de Buzon (dir.), *RHR – Réforme, Humanisme, Renaissance*, 2012. [En ligne], URL : http://www.rhr16.fr/ressources/roman-renaissance

WINN, Colette H., « Ré-écrire le féminin : *Les Angoysses douloureuses qui procèdent d'amours d'Hélisenne de Crenne (1ère partie)*. Autour des notions de transgression et de "jouyssance" », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XVI, 1992, p. 39-55.

WINN, Colette H, « Rire et angoisse dans *L'Heptameron* », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, XLI, 1, 1987, p. 51-64.

WINN, Colette H., « La symbolique du regard dans *Les Angoysses douloureuses qui procèdent d'Amours* d'Hélisenne de Crenne », *Orbis Litterarum*, XL, 1985, p. 207–221.

WOOD, Diane, « Dido as a Paradigm of the Tragic Heroine in the Works of Helisenne de Crenne », *Explorations in Renaissance Culture*, XVIII, 1992, p. 125-136.

WOOD, Diane, « The Evolution of Helisenne de Crenne's Persona », *Symposium*, XLV,

1991, p. 140-151.

WRIGHT, Elizabeth C., « Marguerite Reads Giovanni : Gender and Narration in the *Heptaméron* and the *Decameron* », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XXVII, 1, janvier 2009, p. 21-36.

YANDELL, Cathy, « “ Des ames sans cors, et des cors sans ames ”. La pédagogie dialectique de Catherine des Roches », dans *Lectrices d’Ancien Régime*, Isabelle Brouard-Arends (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 557-566.

YANDELL, Cathy, « L’amour au féminin ? Ronsard and Pontus de Tyard Speaking as Women », dans *Ronsard, figure de la variété* (dir.), Genève, Droz, 2002, p. 65-83.

2. Études générales

Amour sacré, amour mondain : poésie 1574-1610 hommage à Jacques Bailbé, Centre V. L. Saulnier (dir.), Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1995.

Amour, Sexualité et Médecine aux XV^e^ et XVI^e^ siècles, Olga Anna Duhl (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009.

Anteros, Ulrich Langer et Jan Miernowski (dir.), Orléans, Paradigme, 1994.

Le Beau au temps de la Renaissance, Donald Beecher (dir.), *Carrefour*, XVII, 2, Ottawa, Société de philosophie de l'Outaouais, 1995.

La Catégorie de l'honneste dans la culture du XVI^e^ siècle, Institut Claude Longeon (dir.), Saint-Étienne, Institut d'Études de la Renaissance, 1985.

Conteurs et romanciers de la Renaissance : mélanges offerts à Gabriel-André Pérouse, James Dauphiné et Béatrice Sayhi-Périgot (dir.), Paris, Honoré Champion, 1997.

Le Corps à la Renaissance, Jean Céard, Marie-Madeleine Fontaine et Jean-Claude Margolin (dir.), Paris, Aux amateurs de livres, 1990.

« D'une fantastique bigarrure ». Le texte composite à la Renaissance. Études offertes à André Tournon, Jean-Raymond Fanlo (dir.), Paris, Honoré Champion, 2000.

De l'écriture mystique au féminin, Geneviève James (dir.), Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2005.

Devis d'amitié : Mélanges en l'honneur de Nicole Cazauran, Jean Lecointe, Catherine Magnien-Simonin et Isabelle Pantin (dir.), Paris, Honoré Champion, 2002.

Doute et imagination : constructions du savoir de la Renaissance aux Lumières, Geneviève Goubier-Robert, Bérengère Parmentier et Daniel Martin (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2011.

L'Émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance : 1520-1560, Michèle Clément et Janine Incardona (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne,

2008.

Éros volubile : les métamorphoses de l'amour du Moyen âge aux Lumières, Dolores Jiménez et Jean-Christophe Abramovici (dir.), Paris, Desjonquères ; PUF, 2000.

Èthos et Pathos : le statut du sujet rhétorique, François Cornilliat et Richard Lockwood (dir.), Paris, Honoré Champion, 2000.

Les Femmes de lettres : écriture féminine ou spécificité générique ? Benoît Melançon et Pierre Popovic (dir.), Montréal, Centre Universitaire de Lecture Sociopoétique de l'Épistolaire et des Correspondances (CULSEC) / Département d'études françaises, Université de Montréal, 1994.

Femmes en fleurs, femmes en corps : sang, santé, sexualités, du Moyen âge aux Lumières, Cathy McClive et Nicole Pellegrin (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010.

Femmes savantes, savoirs des femmes : du crépuscule de la Renaissance à l'aube des Lumières, Colette Nativel (dir.), Genève, Droz, 1999.

Femmes, rhétorique et éloquence sous l'Ancien Régime, Claude La Charité et Roxanne Roy (dir.), Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012.

*Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature français*e, Hélène Baby (dir.), Paris ; Budapest ; Kinshasa, L'Harmattan, 2006.

Genre et éducation: former, se former, être formée au féminin, Bernard Bodinier, Martine Gest et Marie-Françoise Lemonnier-Delpy (dir.), Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2009.

Hédonismes : penser et dire le plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance, Laurence Boulègue et Carlos Lévy (dir.), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

Histoire des femmes en Occident, Georges Duby, Michelle Perrot, Natalie Zemon Davis et Arlette Farge (dir.), Paris, Plon, 1990-1992, 5 vol.

Histoire du corps, Georges Vigarello, Jean-Jacques Courtine, Alain Corbin, Daniel Arasse et Jacques Gélis (dir.), Paris, Seuil, 2005.

Homosexualité : aimer en Grèce et à Rome Sandra Boehringer, Jean Allouch et Louis-Georges Tin (dir.), Paris, Les Belles Lettres, 2010.

Images de la femme au XVI^e^ siècle, Françoise Joukovsky (dir.), Paris, La Table ronde, 1995.

Jeu de masques : les femmes et le travestissement textuel (1500-1940), Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011.

Joyeusement vivre et honnêtement penser : mélanges offerts à Madeleine Lazard, Marie-Madeleine Fragonard et Gilbert Schrenck (dir.), Paris, Honoré Champion, 2000.

Lectrices d'Ancien Régime, Isabelle Brouard-Arends (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

Le Mariage au temps de la Renaissance, Marie-Thérèse Jones-Davies (dir.), Paris, Klincksieck, 1993.

Médecins et médecine au XVI^e^ siècle, Marie Viallon (dir.), Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2002.

Le Miroir des femmes, Luce Guillerm et Jean-Pierre Guillerm, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1983. 2 vol.

Montaigne et la rhétorique, John O'Brien, Malcom Quainton et James J. Supple (dir.), Paris, Honoré Champion, 1995.

La Muse lascive : anthologie de la poésie érotique et pornographique française, 1560-1660, éd. Michel Jeanneret, Paris, José Corti, 2007.

La Nouvelle française à la Renaissance, Verdun-Louis Saulnier et Lionello Sozzi (dir.), Genève ; Paris, Slatkine, 1981.

Obscénités renaissantes, Hugh Roberts, Guillaume Peureux, Lise Wajeman et Michel

Jeanneret (dir.), Genève, Droz, 2011.

Paraître et se vêtir au XVI^e siècle, Marie Viallon (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.

La Peinture des passions : de la Renaissance à l'Âge classique, Institut Claude Longeon (dir.), Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995.

Penser et vivre l'honneur à l'époque moderne, Hervé Drévillon et Diego Venturino (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

Le Plaisir au temps de la Renaissance, Marie-Thérèse Jones-Davies, Florence Malhomme et Marie-Madeleine Martinet (dir.), Turnhout, Brepols, 2010.

Le Plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance, Perrine Galand-Hallyn, Carlos Lévy et Wim Verbaal (dir.), Turnhout, Brepols, 2008.

*Le Plaisir et la transgression en France et en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècle*s, Maurice Daumas (dir.), Orthez, Gascogne, 2007.

Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque, Jean Balsamo, Michel Jeanneret et Jean Paul Barbier (dir.), Genève, Droz, 2004.

La Politesse amoureuse de Marsile Ficin à Madeleine de Scudéry : idées, codes, représentations, Frank Greiner et Jean-Claude Ternaux (dir.), Alessandria, Ed. dell'Orso, 1999.

Political Rhetoric, Power, and Renaissance Women, Carole Levin et Patricia Ann Sullivan (dir.), Albany, State University of New York Press, 1995.

Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance, Jean-Claude Margolin et Robert Sauzet (dir.), Paris, Maisonneuve et Larose, 1979.

Précis de littérature française du Moyen Age, Daniel Poirion (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

Publics et publications dans les éloges collectifs de femmes à la fin du Moyen Âge et sous

l'Ancien Régime, Renée-Claude Breitenstein (dir.), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011.

Renaissance Women Writers : French Texts, American Contexts, Anne R. Larsen et Colette H. Winn (dir.), Wayne State University Press, 1994.

La Quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises : mélanges offerts à Corrado Rosso, Corrado Rosso et Carminella Biondi (dir.), Genève, Droz, 1995.

Les Représentations de l'autre du Moyen Âge au XVII^e siècle: mélanges en l'honneur de Kazimierz Kupisz,Évelyne Berriot-Salvadore (dir.), Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1995.

Les Soins de beauté : Moyen Âge, début des temps modernes, Denis Menjot (dir.), Nice, Faculté des lettres et sciences humaines, 1987.

Royaume de Fémynie : pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde, Kathleen Wilson, Eliane Viennot, Michel Melot et Céleste Schenck (dir.), Paris, Honoré Champion, 1999.

Same-Sex Desire in the English Renaissance : a Sourcebook of Texts, 1470-1650, éd. Kenneth Borris, New York ; Londres, Routledge, 2003.

Teaching French Women Writers of the Renaissance and Reformation, Colette H. Winn (dir.), New York, Modern Language Association, 2011.

Veufs, veuves et veuvage dans la France d' Ancien Régime, Nicole Pellegrin et Colette H Winn (dir.), Paris, Honoré Champion, 2003.

Vulgariser la médecine : du style médical en France et en Italie, XVI^e et XVII^e siècles, Andrea Carlino et Michel Jeanneret (dir.), Genève, Droz, 2009.

Women Writers in Pre-Revolutionnary France : Strategies of Emancipation, Colette H. Winn et Donna Kuizenga (dir.), New York ; Londres, Garland, 1997.

Women's Writing in the French Renaissance, Philip Ford et Gillian Jondorf (dir.), Cambridge, Cambridge French Colloquia, 1999.

« Writing in the Feminine Renaissance / Écrire au féminin à la Renaissance », François Rigolot (dir.), *L'Esprit créateur*, XXX, 4, 1990.

ALBALA, Ken, *Eating Right in the Renaissance*, Berkeley ; Los Angeles ; London, University of California Press, 2002.

ALDUY, Cécile, *Politique des « Amours » : poétique et genèse d'un genre français nouveau, 1544-1560*, Genève, Droz, 2007.

ALVERNY, Marie-Thérèse d', « Comment les théologiens et les philosophes voient la femme », *Cahiers de civilisation médiévale*, XX, 78, 1977, p. 105-129.

AMOSSY, Ruth, « La notion d'*ethos* : de la rhétorique à l'analyse de discours », dans *Images de soi dans le discours. La construction de l'*ethos, Ruth Amossy (dir.) Lausanne ; Paris, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 9-30.

ANGENOT, Marc, *Les Champions des femmes : examen du discours sur la supériorité des femmes, 1400-1800*, Montréal, Presses Universitaires du Québec, 1977.

ARIÈS Philippe, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1976.

ARIÈS, Philippe et LAGET, Mireille, *Naissances : l'accouchement avant l'âge de la clinique*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

ARNOULD, Jean-Claude, « Récits d'inceste », *Studi Francesi*, XXXV-2, 102, 1991, p. 443-453.

AUERBACH, Erich, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1977.

BADINTER, Élisabeth, *L'Amour en plus: histoire de l'amour maternel, XVII^{e}-XX^{e} siècle*, Paris, Flammarion, 1981.

BALADIER, Charles, *Erôs au Moyen Âge : amour, désir et délectation morose*, Paris, Ed. du

Cerf, 1999.

BARBIER, Jean-Paul, *Ma bibliothèque poétique. Quatrième partie, Contemporains et successeurs de Ronsard. Tome III, De La Gessée à Malherbe.*, Genève, Droz, 2002.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 2000.

BEC, Pierre, « « Trobairitz » et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, XXII, 87, 1979, p. 235-262.

BEECHER, Donald, « La beauté physique, le désir érotique et les perspectives des philosophes médecins de la Renaissance », dans *Le Beau au temps de la Renaissance*, Donald Beecher (dir.), *Carrefour*, XVII, 2, Ottawa, Société de philosophie de l'Outaouais, 1995, p. 26-37.

BEECHER, Donald, « The Lover's Body: The Somatogenesis of Love in Renaissance Medical Treatises », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XXIV, 1, juin 2010, p. 1-11.

BELLENGER, Yvonne, *Le Temps et les jours dans quelques recueils poétiques du XVI^e^ siècle : Scève, Louise Labé, Ronsard, Du Bellay, Desportes, Du Bartas, D'Aubigné*, Paris, Honoré Champion, 2002.

BERRIOT-SALVADORE, Évelyne, « Le discours de la médecine et de la science », in Arlette Farge, Natalie Zemon-Davis, (éds.). *Histoire des femmes. III – XVI-XVIIIe*, éds. Arlette Farge et Natalie Zemon-Davis, Paris, Perrin, 2002, p. 407-454.

BERRIOT-SALVADORE, Évelyne, *Les Femmes dans la société française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1990.

BERRIOT-SALVADORE, Évelyne, *Un corps, un destin : la femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris ; Genève, Honoré Champion ; Slatkine, 1993.

BLANCHEMAIN, Prosper, *Poètes et amoureuses: portraits littéraires du XVI^e^ siècle*, Paris, L. Willem, 1877.

BOEHRINGER, Sandra, « Pratiques érotiques antiques et questions identitaires : ne pas prendre Lucien au mot (Dialogues des Courtisanes, V) », *Clio*, 31, juillet 2010, p. 19-52.

BOKDAM, Sylviane, *Métamorphoses de Morphée : théories du rêve et songes poétiques à la Renaissance, en France*, Paris, Honoré Champion, 2012.

BOLENS, Guillemette, « La vergogne dans la légende de Lucrèce de l'Antiquité à la Renaissance », *Rives méditerranéennes*, 2008, [En ligne], URL: http://rives.revues.org/2763

BOUCHARD, Mawy, *Avant le Roman : L'allégorie et l'émergence de la narration française au XVI^e^ siècle*, Amsterdam ; New York, Rodopi, 2006.

BOUCHARD, Mawy, « L'invention fabuleuse de l'histoire à la Renaissance », *Fiction du savoir à la Renaissance*, *Fabula* [En ligne]. URL: http://www.fabula.org/colloques/document101.php

BOUCHARD, Mawy, « Quand « rendre public », c'est « faire public » : publier en français à la Renaissance », *Le choix de la langue dans la construction des publics en France à la Renaissance*, Renée-Claude Breitenstein et Tristan Vigliano (dir.), *Le Français préclassique : 1500-1650*, 14, 2012, p. 31-52.

BOUCHER, Jacqueline, *Société et mentalités autour de Henri III*, Paris, Honoré Champion, 2007.

BOULÈGUE, Laurence, « *Voluptas* et *beatitudo* chez Marsile Ficin et Agostino Nifo. Théories du plaisir et détours du discours », dans *Hédonismes. Penser et dire le plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Laurence Boulègue et Carlos Lévy (dir.), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 233-253.

BRANCHER, Dominique, *La Fabrique équivoque de la pudeur (1390-1630)*, Thèse de doctorat sous la direction de Gérard Defaux et Michel Jeanneret, The John Hopkins University, 2012.

BRANCHER, Dominique, « Poétique de l'insurrection : l'impudeur naturelle des femmes dans la médecine renaissante », dans *Obscénités renaissantes*, Guillaume Peureux, Hugh Roberts et Lise Wajeman (dir.), Genève, Droz, 2011, p. 301-318.

BRANCHER, Dominique, « Pudeurs du discours médical aux XVI[e] et XVII[e] siècles : splendeur et misères des figures de style », *Histoire, Médecine et Santé*, 2012, p. 19-33.

BREITENSTEIN, Renée-Claude, *La Rhétorique encomiastique dans les éloges collectifs de femmes imprimés de la première Renaissance française (1493-1555)*, Thèse de doctorat sous la direction de Diane Desrosiers-Bonin, Université McGill, 2008.

BROMILOW, Pollie, « Les femmes lectrices de la fiction au seizième siècle : enjeux idéologiques d'un lieu commun », dans *Lectrices d'Ancien Régime*, Isabelle Brouard-Arends (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 261-268.

BROMILOW, Pollie, *Models of Women in Sixteenth-Century French Literature : Female Exemplarity in the « Histoires tragiques », 1559, and the « Heptaméron », 1559*, Lewiston ; Queenston ; Lampeter, Edwin Mellen Press, 2007.

BROOMHALL, Susan, *Women's Medical Work in Early Modern France*, Manchester ; New York, Manchester University Press, 2004.

CADDEN, Joan, *Meanings of Sex Difference in the Middle Ages: Medicine, Science, and Culture*, Cambridge, 1995.

CAETANO, Marie-Laurentine, *« Moy qui suis, ô Dieu, ton humble chanteresse ». Anthologie de la poésie spirituelle et féminine du XVI[e] siècle en français*, Thèse de doctorat sous la direction de Michèle Clément, Université Lyon II, 2012.

CAPELLE, Catherine, *Thomas d'Aquin féministe ?*, Paris, Vrin, 1982.

CARRON, Jean-Claude, *Discours de l'errance amoureuse : une lecture du Canzonière de Pontus de Tyard*, Paris, Vrin, 1986.

CASAGRANDE, Carla, « La femme gardée », dans *Histoire des femmes. II- Le Moyen Âge*,

Christiane Klapisch-Zuber (dir.), Paris, Perrin, 2002, p. 99-142.

CASEBIER, Karen, « Re-Writing Lucretia: Christine de Pizan's Response to Boccaccio's De Mulieribus Claris », *Fifteenth-Century Studies*, 32, Boydell & Brewer, 2012.

CAVE, Terence, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle : Érasme, Rabelais, Ronsard, montaigne*, trad. Ginette Morel, Paris, Macula, 1997.

CAVE, Terence, *Devotional poetry in France c. 1570-1613*, Londres, Cambridge University Press, 1969.

CAZAURAN, Nicole, « " Honneste ", " honnesteté " et " honnestement " dans le langage de Marguerite de Navarre », dans *La Catégorie de l'honneste dans la culture du XVI^e siècle*, Institut Claude Longeon (dir.), Saint-Étienne, Institut d'Études de la Renaissance,1985, p. 149-164.

CÉARD, Jean, *La Nature et les prodiges: l'insolite au XVI^e siècle, en France*, Genève, Droz, 1996.

CERTEAU, Michel de, *La Fable mystique. 1, XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987.

CHAUVIN-VILENO, Andrée, « *Ethos* et texte littéraire. Vers une problématique de la voix », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, avril 2002, [En ligne], URL : http://semen.revues.org/

CHEVROLET, Teresa, *L'Idée de fable: théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.

CIAVOLELLA, Massimo, « Métamorphoses sexuelles et sexualité féminine durant la Renaissance », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XXIV, 1, juin 2010, p. 13-20.

CLARK-EVANS, Christine, « On the Communion of Women : Reading and Writing in the Poetry of Pernette du Guillet and Louise Labé », *Proceedings of the PMR conference*, 88, 1987, p. 67-80.

CLARK-EVANS, Christine, « The Feminine Exemplum in Writing : Humanist Instruction in Louise Labés Letter Preface to Clémence de Bourges », *Exemplaria*, VI, 1993, p. 205-221.

CLÉMENT, Michèle, « Comment un nouveau champ littéraire est créé à Lyon : “ En donnant lieu à la Main féminine ” (1530-1555) », dans *L'Émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance : 1520-1560*, Michèle Clément et Janine Incardona (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 15-28.

CLÉMENT, Michèle, « De l'anachronisme et du clitoris », *Le Français préclassique : 1500-1650*, XIII, 2011, p. 27-45.

CLÉMENT, Michèle, « De l'honneste volupté et de l'autre : le lit et la table dans *Les Dames galantes* de Brantôme », dans *Conteurs et romanciers de la Renaissance : mélanges offerts à Gabriel-André Pérouse*, James Dauphiné, Béatrice Sayhi-Périgot (dir.), Paris, Honoré Champion, p. 125-136.

CLÉMENT, Michèle, « Le miroir de l'amour divin ou l'enjeu de la conversion du discours amoureux », dans *Amour sacré, amour mondain : poésie 1574-1610 hommage à Jacques Bailbé*, Centre V. L. Saulnier (dir.), Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1995, p. 101-111.

CLÉMENT, Michèle, *Une poétique de crise : poètes baroques et mystiques, 1570-1660*, Paris, Honoré Champion, 1996.

CLOSSON, Marianne, *L'Imaginaire démoniaque en France (1550-1650) : genèse de la littérature fantastique*, Genève, Droz, 2000.

COESTER, Christiane, « L'honneur des femmes au XVIe siècle », dans *Penser et vivre l'honneur à l'époque moderne*, Hervé Drévillon et Diego Venturino (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 237-250.

CORBIER, Mireille, « La petite enfance à Rome : Lois, normes, pratiques individuelles et collectives », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 54e année, novembre 1999, p. 1257-1290.

COSTE, Joël, *La Littérature des « erreurs populaires » : une ethnographie médicale à l'époque moderne*, Paris, Honoré Champion, 2002.

CÔTÉ, Julie, *Voix et échos des romancières aux XVIe et XVIIe siècles*, Thèse de maîtrise sous la direction de Mawy Bouchard, Université d'Ottawa, 2012.

COURCELLES, Dominique de, *Langages mystiques et avènement de la modernité*, Paris, Honoré Champion, 2003.

CRAWFORD, Katherine, « Marsilio Ficino, Neoplatonism, and the Problem of Sex », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XXVIII, 2, janvier 2004, p. 3-35.

CRAWFORD, Katherine, *The Sexual Culture of the French Renaissance*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2010.

DAUMAS, Maurice, *Au bonheur des mâles : adultère et cocuage à la Renaissance, 1400-1650*, Paris, Armand Colin, 2007.

DAUMAS, Maurice, *La Tendresse amoureuse : XVI^e^-XVIII^e^ siècles*, Paris, Hachette, 1997.

DAUMAS, Maurice, *Le Mariage amoureux : histoire du lien conjugal sous l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 2004.

DAUMAS, Maurice, *Le Système amoureux de Brantôme*, Paris, L'Harmattan, 1999.

DEBROSSE, Anne, *« La souvenance et le désir ». La réception des poétesses grecques dans l'Antiquité et aux seizième et dix-septième siècles (France et Italie)*, Thèse de doctorat sous la direction de François Lecercle, Université Paris-Sorbonne, 2012.

DE LA CROIX, Arnaud, *L'Érotisme au Moyen âge : le corps, le désir et l'amour*, Paris, Tallandier, 2003.

DEMAIZIÈRE, Colette, « "Honneste" et ses dérivés dans les dictionnaires français, de Robert Estienne à la fin du XVII^e^ siècle », dans *La Catégorie de l'honneste dans la culture du XVI^e^ siècle*, Institut Claude Longeon (dir.), Saint-Étienne, Institut

d'Études de la Renaissance, 1985, p. 9-18.

DION, Laëtitia, *Histoires de mariage. Une contribution à l'histoire des formes narratives à la Renaissance : le mariage dans la fiction narrative française (1515-1559)*, Thèse de doctorat sous la direction de Michèle Clément, Université Lyon II, 2012.

DION, Laëtitia, « La mise en récit de la sexualité conjugale et ses enjeux dans le genre narratif bref entre 1535 et 1559 », *Actes de la journée d'étude « Mariage des corps, Mariage des Esprits »*, Laëtitia Dion et Cyril Chervet (dir.), [En ligne] URL: http://recherche.univ-lyon2.fr/grac/273-Mariage-Corps-mariage-Esprits-Lyon-septembre-2009.html

DONALDSON-EVANS, Lance K, *Love's Fatal Glance : a Study of Eye Imagery in the Poets of the « École Lyonnaise »*, University Missouri, Romance monographs, 1980.

DORAIS, David, *Le Corps érotique dans la poésie française du XVI^e^ siècle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008.

DUBOIS, Claude-Gilbert, « L'amour médecin, l'amour sorcier : quelques récurrences de la lyrique amoureuse au début du règne d'Henri III », dans *Amour sacré, amour mondain : poésie 1574-1610 hommage à Jacques Bailbé*, Centre V. L. Saulnier (dir.), Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1995, p. 113-124.

DUBOIS, Claude-Gilbert, « Le vêtement féminin : une offrande aux regards, parure et parement, parade et paravent », dans *Paraître et se vêtir au XVI^e^ siècle*, Marie Viallon (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, p. 53-67.

DUBY, Georges, « L'amour courtois », dans *Histoire des femmes. II- Le Moyen Âge*, Christiane Klapisch-Zuber (dir.), Paris, Perrin, 2002, p. 323-342.

DUBY, Georges, *Le Chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Hachette, 1997.

DUHL, Olga Anna, « Le plaisir des sens comme source de bonheur dans les *Stultiferae naves* de Josse Bade et l'*Éloge de la Folie* d'Érasme », *Renaissance and*

Reformation / Renaissance et Réforme, XXX, 1,, janvier 2006, p. 17-35.

DUMAS, Geneviève, « Le soin des cheveux et des poils : quelques pratiques cosmétiques (XIII[e]-XVI[e]) », *La Chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge, Chantal Connochie-Bourgne (dir.), Senefiance*, 50, 2004, p. 129-141.

DUPRAT, Anne, *Vraisemblances : poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain, 1500-1670*, Paris, Honoré Champion, 2009.

DURU, Audrey, *Essais de soi : poésie spirituelle et rapport à soi, entre Montaigne et Descartes*, Genève, Droz, 2012.

EVAIN, Aurore, « Histoire d'autrice, de l'époque latine à nos jours », *SÊMÉION - Travaux de sémiologie*, 6, 2008.

FERGUSON, Gary, *Queer (Re)readings in the French Renaissance : Homosexuality, Gender, Culture*, Aldershot ; Burlington, Ashgate, 2008.

FLANDRIN, Jean-Louis, *Familles. Parenté, maison, sexualité dans l'ancienne société*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

FLANDRIN, Jean-Louis, *Le Sexe et l'Occident : évolution des attitudes et des comportements*, Paris, Éd. du Seuil, 1981.

FLANDRIN, Jean-Louis, « Soins de beauté et recueil de secrets », dans *Les Soins de beauté : Moyen Âge, début des temps modernes*, Denis Menjot (dir.), Nice, Faculté des lettres et sciences humaines, 1987, p. 13-29.

FLANDRIN, Jean-Louis et MONTANARI, Massimo, *Food : a Culinary History from Antiquity to the Present*, New York, Penguin, 2000.

FOEHR-JANSSENS, Yasmina, *La Jeune fille et l'amour : pour une poétique courtoise de l'évasion*, Genève, Droz, 2010.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits, 1954-1988*, éd. Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 2001.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I-III*, Paris, Gallimard, 1976-1984.

FOUCAULT, Michel, *Naissance de la clinique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.

FOURNIER, Hannah S., « La voix textuelle des *Sonets Spirituels* d'Anne de Marquets », *Études littéraires*, XX, 2, 1987, p. 77–92.

FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, trad. Blanche Reverchon-Jouve, Paris, Gallimard, 1962.

GAUDILLAT CAUTELA, Stéphanie, « Le corps des femmes dans la qualification du " viol " au XVI^{e} siècle »,dans *Femmes en fleurs, femmes en corps Sang, Santé, Sexualités, du Moyen Âge aux Lumières*, p. 249-276.

GÉLIS, Jacques, *L'Arbre et le fruit : la naissance dans l'Occident moderne, XVI^{e}-XIX^{e} siècle*, Paris, Fayard, 1984.

GENDRE, André, « Quête de Dieu et séduction du monde dans les Sonnets spirituels de Gabrielle de Coignard », dans *Cité des hommes, cité de Dieu : Travaux sur la littérature de la Renaissance en l'honneur de Daniel Ménager*, Genève, Droz, 2003, p. 419-430.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.GILLES-CHIKHAOUI, Audrey, « La Beauté monstrueuse de la courtisane dans quelques sonnets renaissants français », *RHR – Réforme, Humanisme, Renaissance*, 70, juin 2010, p. 27-38.

GIOVACCHINI, Julie, « Le souvenir des plaisirs : le rôle de la mémoire dans la thérapeutique épicurienne », dans *Hédonismes. Penser et dire le plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Laurence Boulègue et Carlos Lévy (dir.), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 70-83.

GIUDICI, Enzo, *Maurice Scève : poeta della Délie*, Rome, Ed. dell' Ateneo, 1965.

GRAY, Floyd Francis, *Gender, Rhetoric and Print Culture in French Renaissance Writing*,

Cambridge UK ; New York, Cambridge University Press, 2000.

GREENE, Virginie, « Le débat sur le *Roman de la Rose* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*, 14 spécial, juin 2007, p. 297-311.

HEINICH, Nathalie, *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.

HODGSON, Richard George, *La Femme au XVII^e siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002.

JACQUART, Danielle et THOMASSET, Claude, *Sexualité et savoir médical à Paris au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1985.

JEANNERET, Michel, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, José Corti, 1987.

JEANNERET, Michel, *Éros rebelle : littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Seuil, 2003.

JEANNERET, Michel, « " Ma salade et ma Muse ". On Renaissance Vegetarism », dans *At the Table : Metaphorical and Material Culture of Food in Medieval and Early Modern Europe*, Timoth J. Tomasik (dir.), Turnhout, Brepols, 2002, p. 211-220.

JEANNERET, Michel, « La médecine et les lettres : vestiges d'un humanisme transdisciplinaire », dans *Doute et imagination. Constructions du savoir de la Renaissance aux Lumières*, Geneviève Goubier-Robert, Daniel Martin et Bérengère Parmentier (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 155-164.

JEANNERET, Michel, « Le cadre et le miroir (Sur quelques transformations du système narratif dans les recueils de nouvelles au XVIe siècle) », dans *« D'une fantastique bigarrure ». Le texte composite à la Renaissance. Études offertes à André Tournon*, Jean-Raymond Fanlo (dir.), Paris, Honoré Champion, 2000, p. 19-27.

JEANNERET, Michel, *Le Défi des signes : Rabelais et la crise de l'interprétation à la*

Renaissance, Orléans, Paradigme, 1994.

JED, Stephanie H., *Chaste Thinking : the Rape of Lucretia and the Birth of Humanism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

JONES, Ann Rosalind et STALLYBRASS, Peter, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

JOUANNA, Arlette, « Recherches sur la notion d'honneur au XVI[e] siècle », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, XV, 1968, p. 597-623.

KNIBIEHLER, Yvonne, « L'allaitement et la société », *Recherches féministes*, XVI, 2, 2003, p. 11-33.

KNIBIEHLER, Yvonne et MARAND-FOUQUET, Catherine, *L'Histoire des mères du Moyen âge à nos jours*, Paris, Montalba, 1981.

KRAUSE, Virginia, *Idle Pursuits : Literature and Oisiveté in the French Renaissance*, Newark, University of Delaware Press, 2003.

KRITZMAN, Lawrence D, *The Rhetoric of Sexuality and the Literature of the French Renaissance*, New York ; Oxford, Columbia University Press, 1993.

KUSHNER, Eva, *Le Dialogue à la Renaissance*, Genève, Droz, 2004.

KUSHNER, Mlle Eva, « Le rôle structurel du « locus amœnus » dans les dialogues de la Renaissance », *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, XXXIV, 1, 1982, p. 39-57.

LA GARANDERIE, Marie-Madeleine de, « Le féminisme de Thomas More et d'Érasme », *Moreana*, X, 1966, p. 23-29.

LANGER, Ulrich, *Penser les formes du plaisir littéraire à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

LANOË, Catherine, *La Poudre et le fard: une histoire des cosmétiques de la Renaissance aux Lumières*, Seyssel, Champ Vallon, 2008.

LAQUEUR, Thomas, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, trad. Michel Gautier, Paris, Gallimard, 1992.

LAQUEUR, Thomas, *Le Sexe en solitaire : contribution à l'histoire culturelle de la sexualité*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 2005.

LARIVAILLE, Paul, « La courtisane honnête, ou l'"honnesteté" dévoyée : note sur la conception de l'*onestà* chez l'Arétin », dans *La Catégorie de l'honneste dans la culture du XVI^e siècle*, Institut Claude Longeon (dir.), Saint-Étienne, Institut d'Études de la Renaissance, 1985, p. 37-50.

LARIVAILLE, Paul, *La Vie quotidienne des courtisanes en Italie au temps de la Renaissance: Rome et Venise, XV^e et XVI^e siècles*, Paris, France, Hachette, 1975.

LARSEN, Anne R, « Les femmes et l'histoire familiale (XVI^e–XVII^e siècle) », *Renaissance Quarterly*, LXI, 4, décembre 2008, p. 1270-1271.

LAVAUD, Jacques, *Philippe Desportes (1546-1606) : un poète de cour au temps des derniers Valois*, Thèse de doctorat, Université de Paris (1896-1968), Faculté des lettres, 1936.

LAVOCAT, Françoise, « Mimesis, fiction, paradoxes », *Methodos*, avril 2010, [En ligne] URL: http://methodos.revues.org/2428

LAZARD, Madeleine, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, Paris, Presses universitaires de France, 1985.

LAZARD, Madeleine, *Les Avenues de Fémynie : les femmes et la Renaissance*, Paris, Fayard, 2001.

LE CADET, Nicolas, *L'Évangélisme fictionnel : les « Livres rabelaisiens », le « Cymbalum Mundi », « L'Heptaméron », 1532-1552*, Paris, Garnier, 2010.

LETT, Didier, *L'Enfant des miracles: enfance et société au Moyen Âge, XII^e-XIII^e siècle*, Paris, Aubier, 1997.

LOUISON-LASSABLIÈRE, Marie-Joëlle, *Études sur la danse : de la Renaissance au siècle des Lumières*, Paris ; Budapest ; Torino, L'Harmattan, 2003.

LOWRY, Thomas Power, *The Classic Clitoris : Historic Contributions to Scientific Sexuality*, Chicago, Nelson-Hall, 1978.

MACLEAN, Ian, *The Renaissance Notion of Woman : a Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

MACLEAN, Ian et HACKING, Ian, *Le Monde et les hommes selon les médecins de la Renaissance*, Paris, Éditions du CNRS, 2006.

MALENFANT, Marie Claude, « La fantaisie et la nature des femmes dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XX, 4, janvier 2009, p. 39-57.

MALENFANT, Marie-Claude, *Argumentaires de l'une et l'autre espèce de femme : le statut de l'« exemplum » dans les discours littéraires sur la femme, 1500-1550*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2003.

MARGOLIN, Jean-Claude, « L'éducation à l'époque des grands humanistes », dans *Histoire mondiale de l'éducation*, II, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 181-186.

MARGOLIN, Jean-Claude, « La nature de la femme sous le regard médical à la Renaissance », dans *Médecine et Médecins au XVI^e siècle*, Marie Viallon-Schoneveld (dir.), Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2002, p. 25-49.

MARTIN, Daniel, « Voix de femmes, livres d'hommes. Autour de trois poétesses : Jeanne Gaillarde, Jacqueline de Stuard, Claude de Bectoz », dans *L'Émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance : 1520-1560*, Michèle Clément et Janine Incardona (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 89-106.

MARTINEAU-GENIEYS, Christine, « Modèles, maquillage et misogynie, à travers les textes littéraires français du Moyen Âge », dans *Les Soins de beauté : Moyen Âge, début des temps modernes*, Jean-Louis Flandrin et Denis Menjot (dir.), Nice, Faculté des lettres et sciences humaines, 1987, p. 33-50.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Mythes de l'Éros baroque*, Paris, Presses universitaires de France, 1981.

MCGOWAN, Margaret M., *Dance in the Renaissance : European Fashion, French Obsession*, New Haven ; London, Yale University Press, 2008.

MÉNAGER, Daniel, *Cité des hommes, cité de Dieu : travaux sur la littérature de la Renaissance en l'honneur de Daniel Ménager*, Genève, Droz, 2003.

MÉNAGER, Daniel, *La Renaissance et le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

MUCHEMBLED, Robert, *L'Orgasme et l'Occident : une histoire du plaisir du XVI^e^ siècle à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.

NASSIET, Michel, « L'honneur au XVI^e^ siècle : un capital collectif », dans *Penser et vivre l'honneur à l'époque moderne*, Hervé Drévillon et Diego Venturino (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 71-90.

PANEK, Jennifer, « The Mother as Bawd in "The Revenger's Tragedy" and "A Mad World, My Masters" », *Studies in English Literature, 1500-1900*, XLIII, 2, avril 2003, p. 415-437.

PANEK, Jennifer, *Widows and Suitors in Early Modern English Comedy*, Cambridge University Press, 2004.

PARÉ, François, « La pensée mystique dans *Les Prisons* de Marguerite de Navarre », dans *De l'écriture mystique au féminin*, Geneviève James (dir.), Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 37-49.

PARESYS, Isabelle, « Paraître et se vêtir au XVI^e^ siècle : morales vestimentaires », dans

Paraître et se vêtir au XVI^e siècle, éd. Marie Viallon, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, p. 11-36.

PARK, Katherine, « The Rediscovery of the Clitoris. French Medicine and the Tribade, 1570-1620 », dans *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, David Hillman et Clara Mazzio (dir.), London ; New York, Routledge, 1997, p. 171-193.

PASCAL, Eugénie, « L'attente de l'héritier. Désir d'enfant, grossesse et délivrance dans les lettres de princesses (1560-1630) », dans *Femmes en fleurs, femmes en corps Sang, Santé, Sexualités, du Moyen Âge aux Lumières*, Cathy McClive et Nicole Pellegrin (dir.), Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2010, p. 139-166.

PASCAL, Eugénie, *Liens de famille, pratiques de pouvoir, conscience de soi: princesses épistolières au tournant du XVII^e siècle*, Thèse de doctorat sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard, Université Sorbonne nouvelle-Paris 3, 2004.

PEACH, Trevor, « Un fonds mal exploité pour la poésie française du XVI^e siècle : le « Fonds Goujet » de la Bibliothèque municipale de Versailles », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, XLVI, 1, 1998, p. 63-76.

PÉROUSE, Gabriel-André, *Nouvelles françaises du XVI^e siècle : images de la vie du temps*, Genève ; Paris, Droz ; Minard [diff. Champion], 1977.

POIRIER, Guy, *L'Homosexualité dans l'imaginaire de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996.

POLO DE BEAULIEU, Anne-Marie, « La condamnation des soins de beauté par les prédicateurs du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècle) », dans *Les Soins de beauté: Moyen Age, début des temps modernes*, Jean-Louis Flandrin et Denis Menjot (dir.), Nice, Faculté des lettres et sciences humaines, 1987, p. 297-309.

QUESNEL, Colette, « Le " vrai " médecin à la Renaissance », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XXIV, 4, janvier 2000, p. 85-94.

RÉACH-NGÔ, Anne, « Les premiers récits d'apprentissage féminins à la Renaissance », dans *Genre et éducation: former, se former, être formée au féminin*, Bernard Bodinier, Martine Gest et Marie-Françoise Lemonnier-Delpy (dir.), Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2009, p. 53-67.

READ, Kirk D., *Birthing Bodies in Early Modern France : Stories of Gender and Reproduction*, Farnham ; Burlington, Ashgate, 2011.

READ, Kirk D. et RIGOLOT, François, « Discours liminaire et identité littéraire. Remarques sur la préface féminine au XVI^e^ siècle », *Versants*, 15, 1989, p. 75-98.

REDONDO, Augustin, *Autour des parentés en Espagne aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles : histoire, mythe et littérature*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1987.

RIBÉMONT, Bernard, « Sagesse ou folie ? Être vieux dans la littérature médiévale », *Gérontologie et société*, CXIV, 2005, p. 129-147.

RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1996.

RIGOLOT, François, *Poésie et Renaissance*, Paris, Seuil, 2002.

RIGOLOT, François, « La Préface à la Renaissance : un discours sexué ? », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Francaises*, XLII, 1, 1990, p. 121-135.

RONZEAUD, Pierre, « Du mauvais genre à la subversion des genres : l'Autre femme au XVII^e^ siècle », *La femme au XVII^e^ siècle*, Richard George Hodgson (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, , p. 33-52.

ROSSIAUD, Jacques, *Amours vénales : la prostitution en Occident, XII^e^-XVI^e^ siècle*, Paris, Aubier, 2010.

ROUGET, François, « Rabelais lecteur de Castiglione et de Machiavel à Thélème », *Études rabelaisiennes*, XLII, 2003, p. 101–116.

ROUSSEL, Diane, « Au grand scandale et déshonneur des femmes de bien. Justice, honneur féminin et transgressions sexuelles à Saint-Germain-des-Prés au XVI^e^ siècle », dans

Penser et vivre l'honneur à l'époque moderne, Hervé Drévillon et Diego Venturino (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 219-236.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1976.

SAUZA, Guillaume de, « La grivoiserie et ses enjeux dans *Le Banquet des Chambrières* », *RHR - Réforme, Humanisme, Renaissance*, 66, Juin 2008, p. 87-93.

SCREECH, M. A., « An Interpretation of the Querelle des Amyes », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXI, p. 103-130.

SIMMS HOLDERNESS, Julia, « Feminism and the Fall : Boccaccio, Christine de Pizan, and Louise Labe », *Essays in Medieval Studies*, XXI, 1, 2004, p. 97-108.

SORSBY, Karen R., *Representations of the Body in French Renaissance Poetry*, New York, Peter Lang Publishing, 1999.

STAROBINSKI, Jean, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1982.

STEINBERG, Sylvie, *La Confusion des sexes : le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001.

SWEARINGEN, C. Jan, « *Èthos*, *Pathos*, *Peithô* : aspects féminins du désir et de la persuasion avant Aristote », dans *Èthos et pathos. Le statut du sujet rhétorique*, éds. François Cornilliat et Richard Lockwood, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 53-66.

THOMASSET, Claude, « De la nature féminine », dans *Histoire des femmes. II- Le Moyen Âge*, Christiane Klapisch-Zuber (dir.), Paris, Perrin, 2002, p. 65-98.

THOMINE-BICHARD, Marie-Claire, « Mélange, bigarrure, farcissure : les conceptions de l'hybride dans le récit bref au XVI^{e} siècle », dans *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature françai*se, Hélène Baby (dir.), Paris ; Budapest ; Kinshasa, L'Harmattan, 2006, 73-90.

THOREL, Mathilde, *« Langue translative » et fiction sentimentale, 1525-1540: renouvellement générique et stylistique de la prose narrative*, Thèse de doctorat

sous la direction de Marie-Hélène Prat et Mireille Huchon, Université Jean Moulin, 2006.

TIMMERMANS, Linda, *L'Accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Honoré Champion, 2005.

TURNER, James Grantham, *Schooling Sex : Libertine Literature and Erotic Education in Italy, France, and England, 1534-1685*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

VERDON, Jean, *Le Plaisir au Moyen-Âge*, Paris, Hachette, 1997.

VIENNOT, Eliane, *La France, les femmes et le pouvoir*, Paris, Perrin, 2006.

VIGARELLO, Georges, *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2007.

VIGARELLO, Georges, *Histoire du viol : XVI^e^-XX^e^ siècle*, Paris, Seuil, 1998.

VILLEMUR, Frédérique, « *Eros* et Androgyne : la femme comme un autre soi-même ? », dans *Royaume de fémynie. Pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde*, Éliane Viennot et Kathleen Wilson-Chevalier (dir.), Paris, Honoré Champion, 1999, p. 237-259.

VONS, Jacqueline, *L'Art de l'épître dédicatoire dans quelques traités médicaux latins du XVIe siècle*, Paris ; Louvain ; Dudley, Peeters, 2006.

WAJEMAN, Lise, *La parole d'Adam, le corps d'Ève : le péché originel au XVIe siècle*, Genève, Droz, 2007.

WALCH, Agnès, *La spiritualité conjugale dans le catholicisme français : XVIe-XXe siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 2002.

WARNER, Lyndan, *The ideas of man and woman in Renaissance France: print, rhetoric, and law*, Farnham, Royaume-Uni, Etats-Unis, 2011.

WÉRY, Anne, *La danse écartelée, de la fin du Moyen Age à l'âge classique : moeurs, esthétiques et croyances en Europe romane*, Paris, Honoré Champion, 1992.

WINN, Colette H., « La « dignitàs mulieris » dans la littérature didactique féminine (du XV au XVII siècle). Les enjeux idéologiques d'une appropriation », *Études littéraires*, vol. 27 / 2, 1994, p. 11-24.

WINN, Colette H., « La beauté des dames vue par elles-mêmes », in Donald Beecher, (éd.). *Le Beau au temps de la Renaissance*, Carrefours, XVII, 2, éd. Donald Beecher, Ottawa, Société de philosophie de l'Outaouais, 1995, p. 49-66.

WOODROUGH, Elizabeth, « L' " honneste femme " selon le *Fort inexpugnable de l'honneur du Sexe feminin de François de Billon* », dans *La Catégorie de l'honneste dans la culture du XVI^e siècle*, Institut Claude Longeon (dir.), Saint-Étienne, Institut d'Études de la Renaissance, 1985, p. 197-209.

ZEMON DAVIS, Natalie Zemon, *Les Cultures du peuple: rituels, savoirs et résistances au XVI^e siècle*, trad. Marie-Noëlle Bourguet, Paris, Aubier Montaigne, 1979.

ZIERCHER, Estelle, *Poétique des formes narratives en prose à la Renaissance 1496-1599*, Thèse de doctorat sous la direction de Claude Blum, Université Paris IV-Sorbonne, 2009.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

III. DICTIONNAIRES, USUELS ET INSTRUMENTS GÉNÉRAUX

Corpus de la littérature médiévale, Claude Blum, Dominique Boutet, Elisabeth Gaucher, [*et. al.*] (dir.), Paris, Champion électronique, 2001.

*Corpus de la littérature narrative du Moyen Age au XX*e siècle, Claude Blum, Dominique Boutet, Elisabeth Gaucher et Élisabeth Lalou (dir.), Paris, Champion électronique, 2000.

Dictionnaire du Moyen Français 2009 (DMF3). Mis à disposition par l'ATILF et le CNRS à l'adresse suivante : http://www.atilf.fr/dmf.

Dictionnaire historique de la langue française, Alain Rey (dir.), Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, 2 vol.

*Dictionnaire des lettres françaises. Le XVI*e *siècle*, éd. Michel Simonin, Paris, Fayard, 2001.

Le Trésor de la Langue Française informatisé. Mis à disposition par l'ATILF et le CNRS à l'adresse suivante : http://atilf.atilf.fr.

GUIRAUD, Pierre, *Dictionnaire érotique : précédé d'une introduction sur les structures étymologiques du vocabulaire érotique*, Paris, Payot, 1993.

ESTIENNE, Robert, NICOT, Jean, COTGRAVE, Randle [*et al.*], *Dictionnaires des XVI*e *et XVII*e *siècles (Corpus des dictionnaires français des XVI*e *et XVII*e *siècles)*, Paris, Champion Electronique, 2007.

GAFFIOT, Félix et FLOBERT, Pierre, *Le grand Gaffiot : dictionnaire latin-français*, Paris, France, Hachette, 2000.

GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et tous ses dialectes du IX*e *au XV*e *siècle,* Genève, Slatkine Reprints, 1982.

HUGUET, Edmond, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2004.

RIEGEL, Martin PELLAT, Jean-Christophe et RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français,* Paris, PUF, 1997.