



HAL
open science

Écrire le féminin dans les œuvres d'Hélisenne de Crenne : Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours, Les epistres familiares et invectives et Le songe de Madame Helisenne

Yosra Ferchichi

► **To cite this version:**

Yosra Ferchichi. Écrire le féminin dans les œuvres d'Hélisenne de Crenne : Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours, Les epistres familiares et invectives et Le songe de Madame Helisenne. Littératures. Sorbonne Université, 2021. Français. NNT : 2021SORUL004 . tel-03185840

HAL Id: tel-03185840

<https://theses.hal.science/tel-03185840v1>

Submitted on 30 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE V « Concepts et Langages »

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : **Langue française**

Présentée et soutenue par :

Yosra FERCHICHI

le : 14 janvier 2021

Écrire le féminin dans les œuvres d'Hélisenne de Crenne:

*Les angoisses douloureuses qui procèdent d'amours, Les
epistres familiales et invectives et Le songe de madame
Helisenne*

Sous la direction de :

Madame Mireille HUCHON – Professeure émérite, Sorbonne Université

Membres du jury :

Monsieur Jamil CHAKER – Professeur des universités, faculté des sciences humaines et sociales de Tunis

Monsieur Nicolas LE CADET – Maître de conférences HDR, université Paris - Est Créteil

Madame Anne-Pascale POUHEY-MOUNOU – Professeure des universités, Sorbonne Université

Madame Anne RÉACH-NGÖ – Maître de conférences HDR, université de Haute-Alsace

Écrire le féminin dans les œuvres d'Hélisenne de Crenne :
*Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours, Les epistres familiares et
invecives et Le songe de madame Helisenne*

RÉSUMÉ

Titre : Écrire le féminin dans les œuvres d'Hélisenne de Crenne : *Les angoisses douloureuses qui procèdent d'amours, Les épistres familiales et invectives* et *Le songe de Madame Helisenne*

Notre étude consiste à mettre l'accent sur l'avènement d'Hélisenne de Crenne-écrivain et sur la genèse d'une trilogie, variée, par sa diversité discursive, générique et énonciative. La première partie de ce travail porte sur l'hétérogénéité du triptyque hélisennien. Pour mettre en garde les lecteurs contre les dangers du désir charnel, Dame Hélisenne imite, expérimente et innove les textes-sources (la *Flammette* de Bocace, le *Peregrin* de Caviceo, les *Ad familiares* de Cicéron, le *Opus de Conscribendis epistolis* d'Érasme et le *Songe* de Scipion). Elle cherche constamment de nouvelles formes d'écrire (roman sentimental, épîtres, allégorie) pour séduire le lecteur et confirmer son *elegantia* et son érudition. La deuxième partie se focalise, quant à elle, sur l'analyse des variations de l'amour et ses répercussions sur le personnage féminin. Pour ce faire, Dame Hélisenne recourt à l'emphase pathétique (le style piteux), juxtapose les genres et les registres, multiplie les figures de pensée et les *exempla* et s'exerce en « œuvres viriles » afin de défendre la cause féminine, revaloriser le statut de la femme-écrivain ; et prouver son savoir et son évolution intellectuelle, dans une culture humaniste dense et riche. La troisième partie est enfin centrée sur la production, la publication et la réception de ces textes singuliers, révélateurs d'une double quête identitaire et unitaire.

Mots clés : féminin, intertextualité, roman, épître, allégorie, prose poétique, auteur, édition, lecteur, variété...

ABSTRACT

Title: Writing the feminine in the works of Hélisenne de Crenne: *Les angoisses douloureuses qui procèdent d'amours, Les épistres familiales et invectives* and *Le songe de Madame Helisenne*

Our study focuses on the advent of Hélisenne de Crenne-écrivain and the genesis of a trilogy, varied in its discursive, generic and enunciative diversity. The first part deals with the heterogeneity of the Hélisenne triptych. To warn readers against the dangers of carnal desire, Dame Hélisenne imitates, experiments and innovates the source texts (the *Flame* of Bocace, the *Peregrin* of Caviceo, the *Ad familiares* of Cicero, the *Opus de Conscribendis epistolis* of Erasmus, the *Dream* of Scipio and the Holy Scriptures). She is constantly looking for new forms of writing (sentimental novels, epistles, allegory) to seduce the reader and confirm her *elegantia* and erudition. The second part focuses on the analysis of the variations of love and its circumstances on the female character. In order to do this, Dame Hélisenne resorts to pathetic emphasis (the pitiful style), juxtaposes genders and registers, multiplies figures of thought and exempla, and exercises herself in "virile works" in order to defend the feminine cause, revalue the status of the woman-writer; and prove her knowledge and intellectual evolution, in a dense and rich humanist culture. Finally, the third part focuses on the production, publication and reception of these singular texts, revealing a double quest for identity and unity.

Key words: feminine, intertextuality, novel, epistle, allegory, poetic prose, author, edition, reader, variety...

REMERCIEMENTS

Je voudrais offrir cette modeste étude sur le féminin et l'écriture féminine dans les Œuvres d'Hélisenne de Crenne à tous ceux qui ont contribué à son élaboration. Cette thèse de doctorat n'aurait pu être menée à terme sans la bienveillance de plusieurs personnes.

Mes remerciements les plus affectueux s'adressent à ma directrice, Madame Mireille Huchon. Son enthousiasme, son amabilité, son écoute, sa disponibilité et surtout sa patience m'ont permis de persévérer et de poursuivre mes recherches avec entêtement et engouement. De plus, sans ses précieuses recommandations, ses conseils avisés, ses enrichissants commentaires et ses méticuleuses et consciencieuses relectures, ma thèse n'aurait jamais été achevée.

Je tiens aussi à exprimer ma profonde reconnaissance envers Monsieur Jamil Chaker, qui a été à l'origine du choix du corpus hélisennien. Je le remercie parce qu'il a cru en moi et et il m'a transmis sa passion pour les livres de la Renaissance.

Enfin, la rigueur et l'érudition de Madame Mireille Huchon et de Monsieur Jamil Chaker ont enrichi et orienté mes perspectives de travail.

Je remercie, également, mon comité de suivi Mesdames Anne Réach-Ngô et Anne-Pacale Pouey-Mounou qui m'ont fait l'honneur de suivre et d'évaluer l'avancement de ma thèse. Je leur dis toute ma gratitude pour leur gentillesse, professionnalisme et générosité. Leurs judicieux conseils m'ont certainement aidé à poursuivre mes recherches sereinement.

Je dédie ce travail à mes parents, ma sœur Insaf et mon frère Yosri et je leur dis que son accomplissement est dû à leurs continuels encouragements, leur estime et leur affection. Je compterai à jamais sur leur soutien pour continuer sur la même voie. J'adresse aussi mes plus amoureuses pensées à mon chéri Adrien Ferenczi que je remercie infiniment pour son soutien indéfectible et sa patience.

Je dois finalement remercier tous ceux qui m'ont soutenue de près ou de loin pour la préparation de ma thèse.

« *L'esprit n'a point de sexe* ». ¹

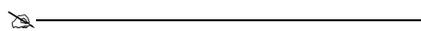
¹ François Poulain de La Barre, *De l'égalité de deux sexes* (1673), Paris, Fayard, 1984, p.59.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	9
PREMIÈRE PARTIE: L'HÉTÉROGÉNÉITÉ TEXTUELLE DU CORPUS HELISENNIEN: LE TEXTE ET L'INTERTEXTE	33
CHAPITRE 1 : Entre Variante et invariants	34
CHAPITRE 2 : L'hybridation générique du triptyque hélisennien	116
CHAPITRE 3 : Le texte hélisennien, un intertexte «redistributif»	149
Conclusion.....	170
DEUXIÈME PARTIE : «LA VENUE À LA PAROLE, À L'ÉCRITURE ET AU SAVOIR» : ENTRE DIRE, ÉCRIRE ET ÊTRE	175
CHAPITRE 1 : L'analyse de la passion adultérine.....	176
CHAPITRE 2 : Les effets de la passion adultérine	230
CHAPITRE 3: L'éclosion d'un livre-corps au féminin	253
Conclusion.....	275
TROISIÈME PARTIE : DE LA «MISE EN TEXTE» À LA «MISE EN LIVRE» DU TRIPTYQUE HÉLISENNIEN	279
CHAPITRE 1 : Penser la production et la publication du triptyque hélisennien.....	280
CHAPITRE 2 : La construction d'une figure auctoriale féminine .	330
CHAPITRE 3 : L'éthique du corpus hélisennien	352
Conclusion.....	396
CONCLUSION GÉNÉRALE	401
BIBLIOGRAPHIE	415
TABLE DES MATIÈRES	445

INTRODUCTION

Un être « imparfait, naturellement pervers, ignoble et dangereux »², voilà comment la femme est présentée dans les fabliaux, pour mettre en garde les hommes contre la concupiscence féminine. Les théologiens et les moralistes « se transmettent de génération en génération les « preuves » métaphysiques et scripturaires de l'infériorité, et plus encore de la malice, de la naturelle malfaisance des femmes, puisées à foison chez Tertullien, Jérôme, Ambroise et Athanase »³, affirme Marc Angenot. De la même manière, Jean de Meun récuse l'idéal courtois, dans la deuxième partie du *Roman de la Rose* (1265), et il exprime son dédain et mépris à l'égard du sexe féminin. C'est en réaction contre ce recueil que la « Querelle des femmes »⁴ s'est déclenchée et s'est développée, à partir du XV^{ème} siècle. Christine de Pisan s'inspire de la *Louenge et Vertus des nobles et cleres dames* de Boccace⁵ pour composer son *Epistre au dieu d'Amours*⁶. Il s'agit d'une requête, destinée à Cupidon pour défendre le sexe féminin, représenté comme un être moral, et dénoncer les habitudes discourtoises des hommes déloyaux et malveillants, comme « Jehan de Meun ou Romant de la Rose » : « Car nature de femme est debonnaire / Moult piteuse, paourouse et doubtable / Humble, douce, coye et moult charitable » (v. 672- 674). De même, elle lance, dans son livre *La Cité des Dames*⁷ une diatribe contre « Ceulx qui dient qu'il n'est pas bon que femmes apprennent letres »⁸ ; et elle présente un panégyrique « des femmes auréolées de profonde science »⁹ afin de confirmer l'égalité entre deux sexes. *Le Champion des Dames* de Martin Le Franc¹⁰ constitue aussi une réponse à la seconde partie du *Roman de la Rose*. Il s'agit d'un roman allégorique, en vers, dénonçant la misogynie masculine et affirmant la supériorité des femmes. En d'autres termes, Martin Le Franc oppose, lors d'un



² Marc Angenot, *Les champions des femmes. Examen du discours sur la supériorité des femmes 1400-1800*, Les Presses de l'Université du Québec, 1977, p. 13.

³ *Ibid.*,

⁴ Plusieurs publications ont porté sur la « Querelle des femmes ». Voir Marc Angenot, *Les champions des femmes. Examen du discours sur la supériorité des femmes 1400- 1800*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977, p. 11-70 ; Émile V. Telle, *L'œuvre de Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre, et la querelle des femmes [1937]*, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 9-68 ; Madeleine Lazard, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1985, p. 9-16 ; et Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture (1598-1715). Un débat d'idées de Saint François de Sales à la marquise de Lambert [1993]*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques essais », 2005, p. 20-28.

⁵ Jean Boccace, *Le livre de Jehan Bocasse de la louenge et vertu des nobles et cleres dames*, Paris, Antoine Vérard, 1493.

⁶ Christine de Pisan, *Œuvres poétiques, L'Épistre au dieu Amours Tome II*, publiées par Maurice Roy, Paris, Librairie de Firmin Didot et Cie, 1884.

⁷ Christine de Pisan, *Le Livre de la Cité des Dames (1404-1405)*, trad.Éric Hicks et Thérèse Moreau, Paris, Stock, « Moyen Âge », 1986.

⁸ *Ibid.*, p.36.

⁹ *Ibid.*, p.93.

¹⁰ Martin Le Franc, *Le Champion des dames (mi-XV^{ème} siècle)*, éd. Robert Deschaux, Paris, Champion, « Classiques français du Moyen Âge », 1999.

tournoi d'éloquence, Franc Vouloir, le « champion » des femmes et Malebouche, le détracteur du *Roman de la rose*, et ses acolytes. Le défenseur pro-féminin Franc Vouloir condamne l'hostilité des Clercs, considérant la femme comme un être inférieur et ignorant : « Se la femme fait celle coulpe/Comme tu l'affermes et jures,/ Les gens de l'Église j'encoulpe,/ Contre eulx en viennent les injures./ Que n'ont ilz soings, travailx et cures/ De garder la simplette ouille/ Errans es montaignes obscures/ Aprez Sathan qui la fouaille ! »¹¹. Ce poème se termine ainsi par le triomphe de Franc-Vouloir et par l'exaltation des femmes érudites.

De surcroît, la production misogyne continue au XVI^{ème} siècle. En témoigne le livre de Gratien du Pont de Drusac, *Controverses des sexes masculin et femenin*¹², qui affirme la supériorité des hommes et incrimine la femme, conçue comme une source de convoitise et de péché. François Rabelais souligne dans son *Tiers Livre*¹³ le statut intermédiaire des femmes entre des animaux raisonnables ou des bêtes brutes. C'est pourquoi, Abel Lefranc le présente comme le grand contempteur du sexe féminin : « Chef des Pantagruélistes, adversaires nés des femmes »¹⁴.

Parallèlement à ces écrits misogynes, d'autres discours apologétiques humanistes se sont diffusés au cours du XVI^{ème} siècle pour défendre et honorer le sexe féminin. Nous relevons, à titre d'exemples, *La Nef des dames vertueuses* de Symphorien Champier¹⁵, *Louenge des dames* de Jean du Pont-Allais¹⁶ et *Vray disant Advocate des Dames* de Jean Marot. Les débats sur la nature et le statut de la femme ont suscité plusieurs controverses. Mais ceci a permis de repenser les inégalités entre les sexes. Le traité d'Henri Corneille Agrippa *De Nobilitate et Praecellentia foeminei sexus*¹⁷ constitue une belle illustration dans la mesure où il revalorise la femme et confirme sa préexcellence. Henri Corneille Agrippa dénonce l'hostilité et l'injustice masculine ainsi : « Toute la différence qui se trouve entre l'Homme et la Femme est seulement du côté du corps [...]. Tous les deux ont

¹¹ *Ibid.*, p.140, v.18033-18040.

¹² Gratien du Pont de DRUSAC, *Les Controverses des sexes masculin et femenin*, Toulouse, Colomiés, 1534.

¹³ Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon et François Moreau, Paris, Gallimard, 1994.

¹⁴ *Œuvres* de François Rabelais, Edition critique publiée sous la direction d'Abel Lefranc, tome cinquième. *Tiers Livre*, Honoré Champion, Paris, 1931, p. LV à LXII.

¹⁵ Symphorien Champier, *La Nef des dames vertueuses*, Paris, éd. Judy Kem, Honoré Champion, 2007.

¹⁶ PONT-ALLAIS, Jean du, *Louenge des dames*, Voy. Fr. De Billon, fol. 17 de son *Fort inexpugnable de l'honneur féminin*, Paris, éd. J. d'Allyer, 1555.

¹⁷ Le traité d'Henri Corneille Agrippa est publié pour la première fois à Anvers en 1529 et est réédité à Paris par Denis Janot, vers 1535. Une édition critique a été aussi réalisée (d'après le texte d'Anvers) par R. Antonioli (Génève, Droz, 1990).

reçu une âme absolument semblable et d'égal condition »¹⁸. En ce sens, Agrippa souligne que l'infériorité de la femme ne se dévoile pas sur le plan de la nature, mais sur celui de l'éducation.

Par ailleurs, l'accès féminin au savoir et à l'éloquence fait l'objet de multiples débats au XVI^{ème} siècle. Certains considèrent que la femme, dominée par un appétit libidineux démesuré, manque d'entendement. C'est pourquoi, elle doit se soumettre aux préceptes de chasteté, d'obéissance et de prudence. Jean-Louis Vivès l'affirme en ces termes : « Aux hommes sont nécessaires plusieurs vertus, Prudence, Éloquence, Mémoire, Justice, Force, Libéralité [...] : mais à la femme rien n'y est désiré ou nécessaire que pudicité »¹⁹. Giovanni Bruto dissuade les honnêtes filles d'étudier les lettres et d'apprendre la rhétorique et il les incite à être plutôt vertueuses :

Qu'on égale le petit profit en études des lettres, au grand dommage, qui leur en peut advenir, et leur soit remontré [...] combien leur soit l'aiguille plus convenable, le fuseau, la quenouille, et le rouet, avec renommée incertain, si en icelle y a plus d'érudition, que d'honnêteté et vertu.²⁰

Montaigne déconseille aussi aux femmes l'apprentissage de la rhétorique, perçue comme une discipline abstraite et difficile, et il autorise des lectures en poésie, en histoire et en philosophie morale.²¹ Or, plusieurs humanistes soulignent que les femmes sont capables de composer des œuvres savantes. *Le Fort inexpugnable de l'honneur du sexe féminin* de François Billon²², constitué de quatre bastions et d'une tour dédiés à cinq femmes nobles, reconnues par leur savoir (Catherine de Médicis, Marguerite de France, Marguerite de Bourbon, Anne de Ferrare et Jeanne d'Albret), se donne à lire comme un réquisitoire contre les détracteurs qui entravent l'accès des femmes au savoir.

Toutefois, le XVI^{ème} siècle est marqué par l'émergence des femmes auteurs qui prennent la plume pour défendre leur sexe. Anne de Marquets s'acharne, dans ses Sonnets²³, contre la misogynie masculine :

¹⁸ Henri Corneille Agrippa, *De la grandeur et de l'excellence des femmes au-dessus des hommes*, trad. J. d'Arnaudin, Paris, François Rabuty, 1713, p.2.

¹⁹ Jean-Louis Vivès, *Livre de l'Institution de la femme chrétienne tant en son enfance que mariage et viduité aussi du mary* (1543), éd. Pierre de Changy, Genève, Slatkine, 1995, p.50-51.

²⁰ Giovanni Bruto, *L'Institution d'une fille de noble maison*, Anvers, Christophe Plantin, 1555, p.28-29.

²¹ *Les Essais de Michel Seigneur de Montaigne*, Livre III, chap. 3, Paris, éd. Michel Nivelle, 1611, p.706.

²² François de Billon, *Le fort inexpugnable de l'honneur du sexe féminin*, Paris, Jean Dallier, 1555.

²³ Anne de Marquets, *Sonets spirituels*, éd. Gary Ferguson, Genève, Droz, 1997.

Ne jettez plus sur nous d'injures si grands sommes,
Hommes par trop ingrats et de cœur endurcy
Dieu n'a-il pas de nous comme de vous soucy ?
N'est-il pas Createur des femmes et des hommes ?

Je sçay bien qu'entre vous il y a maints preud'hommes,
Maintes femmes y a vertueuses aussi ;
En l'un et l'autre sexe il n'y a nul sans si,
Car d'une mesme chair environnez sommes.²⁴

Anne de Marquets unifie, par ses questions rhétoriques, les deux sexes car ils sont régis par la même loi divine et alliés par la même chair. La coordination « des femmes et des hommes » et les pronoms personnels « nous » et « vous » abolissent la différence entre les sexes, et illustrent qu'ils sont capables d'atteindre la vertu. De même, *Le Dialogue de Placide et Sévère des dames des Roches*²⁵ constitue une réflexion sur la légitimité de la culture féminine. Catherine Des Roches affronte, par exemple, un philosophe serviable et bienfaisant et un misogynne acariâtre, qui débattent sur l'accès des femmes à la formation intellectuelle. En d'autres termes, si Sévère se plaint de sa fille, téméraire, et de son épouse hargneuse, Placide met l'accent sur l'importance des lettres pour régler la conduite de sa fille et pour aider son épouse à tenir à bon escient son foyer. C'est dans cette perspective que Louise Labé, dont l'identité auctoriale demeure emblématique, exhorte les femmes à « s'appliquer aux sciences et disciplines » que leur refusaient « les sévères lois des hommes »²⁶. Elle incite « les vertueuse Dames d'eslever un peu leurs esprits par-dessus leurs quenouilles et fuseaux ».²⁷

De ce fait, la prolifération des écrits des femmes à la Renaissance et leur implication dans la vie littéraire incitent beaucoup de commentateurs à s'interroger sur les différentes représentations littéraires féminines dans l'histoire sociale. D'objet de discours, la femme devient un sujet énonciateur, capable de produire et de publier des œuvres littéraires. La Renaissance constitue, donc, une époque cruciale voire fondatrice, marquée par l'avènement d'une écriture au féminin et par l'ascension de plusieurs femmes qui ont cherché à s'approprier une identité auctoriale. Il n'est donc pas étonnant que cette époque ait attisé la curiosité des critiques qui ont mené diverses réflexions sur la genericité de ces textes et sur l'appartenance de leurs auteurs au sexe féminin. Claude La Charité souligne qu'en plus d'une douzaine d'autrices du Moyen Âge, une soixantaine d'écrivaines sont



²⁴ Anne de Marquets, *Sonnet CXCI*, p.202.

²⁵ Madeleine et Catherine des Roches, *Œuvres et Secondes Œuvres*, éd. Anne Larsen, Genève, Droz, 1998.

²⁶ Louise Labé, *Oeuvres complètes*, éd. critique d' E. Giudici, Genève, Droz, 1981, p.19.

²⁷ *Ibid.*, 39.

apparues au XVI^{ème} siècle²⁸.

Il importe de préciser que le XVI^{ème} siècle voit la diffusion des écrits féminins, composés par des femmes écrivains, ou des compositions attribuées à des figures féminines, dont la vraie identité n'a jamais été dévoilée de manière précise. Ces ouvrages, écrits au féminin, ont fait l'objet de plusieurs études qui ont tenté de déterminer la véritable identité de ces auteurs énigmatiques. Mireille Huchon n'a-t-elle pas révélé que Louise Labé est une créature de papier et que son recueil de poésies, paru en 1555, n'est qu'une œuvre collective, réalisée dans l'atelier de Jean de Tournes à Lyon²⁹ ? N'a-t-elle pas émis aussi l'hypothèse que Pernette du Guillet est l'invention et la création du même éditeur³⁰ ? Gabriel-A. Pérouse ne s'est-il pas interrogé sur la vraie identité de Jeanne Flore et sur la composition et l'avènement de ses *Comptes amoureux*³¹, racontés par un groupe de femmes, réunies pour une partie de vendanges ? Anne Reach-Ngô n'a-t-elle pas considéré que *Les angoisses douloureuses qui procedent d'amours d'Hélisenne de Crenne* sont le produit d'une supercherie éditoriale³² ?

La force éditoriale a rendu accessibles ces textes, confinés aux marges de l'histoire littéraire par leur aspect latinisant et herméneutique. Tel est le cas des trois livres d'Hélisenne de Crenne, publiés entre 1538 et 1560, et qui feront l'objet de notre étude : *Les angoisses douloureuses qui procedent d'amours*, *Les epistres familiares et invectives* et *Le*

²⁸ Claude La Charité, « Supercherie et désattribution des Premières œuvres poétiques (1581) : l'improuvable inexistence de Marie de Romieu », *Femmes à l'œuvre dans la construction des savoirs*, sous la direction de Caroline Trotot, Claire Delahaye, Isabelle Mornat, éd. **Lisa**, Collection "Savoirs en texte", Université Gustave Eiffel, 2020, p.163.

Voir aussi Linda Timmermans, *L'Accès des femmes à la culture (1598-1715) : un débat d'idées de saint François de Sales à la marquise de Lambert*, Paris, Honoré Champion, 1993. / Léon Feugère, *Les Femmes poètes du XVIème siècle*, Paris, Didier, 1860. / La bibliographie répertoriée et rassemblée par William Kemp des écrits féminins, imprimés entre 1488 et 1549 et publiés en 1998 dans la revue *Littératures*, Montréal, n° 18, 1998, p. 151-220. Cet immense travail bibliographique et biographique a débouché sur la découverte de nombreux textes et d'auteurs femmes du XVI^{ème} siècle.

²⁹ Mireille Huchon, *Louise Labé, une créature de papier*, Genève, Droz, 2006.

³⁰ Mireille Huchon, « La fabrique des Euvres de Louïze Labé Lionnoize », *Créations d'atelier. L'éditeur et la fabrique de l'œuvre à la Renaissance*, Anne Réach-Ngô (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 344.

³¹ *Contes amoureux par Madame Jeanne Flore*, Edition critique avec Introduction, Notes, Variantes et Glossaire par le Centre Lyonnais d'Etude de l'Humanisme, sous la direction de Gabriel-A. PÉROUSE. Editions du CNRS Lyon, P.U.L. 1980.

François de Billon inscrit dans son *Fort inexpugnable de l'honneur du sexe féminin* (1555), réédité en 1564 sous le titre *La Défense et forteresse invincible de l'honneur et vertu des dames*, les noms des grandes femmes auteurs de France : Marguerite de Bourg, Claudine et Jeanne Scève, Jeanne Gaillarde, Pernette du Guillet et Hélisenne Crenne. Curieusement, le nom de Jeanne Flore n'est pas marqué.

³² Anne Anne Réanch-Ngô, *L'Écriture éditoriale à la Renaissance. Genèse et promotion du récit sentimental français (1530-1560)*, Genève, Droz, 2013.

songe de madame Hélisenne.³³ En revanche, la cohérence textuelle du triptyque hélisennien, composé sous des formes diverses et variées, bien qu'elle relève de l'intervention éditoriale, qui a contribué à simplifier la lecture, se traduit à travers l'intervention d'une figure auctoriale unique qu'est Marguerite Briet, *alias* Hélisenne de Crenne.

C'est dans cette perspective que nous proposons d'étudier la trilogie hélisennienne, réunie sous la dénomination d'*Œuvres*³⁴, en 1543. Quant à sa traduction des *Quatre premiers livres de l'Énéide* de Virgile, il s'agit d'un ouvrage indépendant.

Les angoisses douloureuses qui procedent d'amours sont composées de trois récits, représentés et narrés par trois instances narratives différentes. Le récit liminaire met en présence une Hélisenne tripartite : elle est auteur, narratrice et héroïne. La première partie de l'œuvre débute par le mariage de la belle et jeune fille Hélisenne avec un riche qui lui est inconnu. La vie des deux mariés est bouleversée par l'intrusion d'un nouveau personnage Guenelic. C'est le début d'une passion foudroyante entre elle et le jeune homme. Épiée par son entourage et suppliciée par la violence de son mari, l'héroïne trouve dans l'écriture un refuge et un moyen d'apaisement et de révélation. Enfermée dans le château de Cabasus, elle consigne sur papier son tourment et ses angoisses et elle aspire à la délivrance et à la conjonction avec son ami.

Teinté d'un lyrisme impressionnant et attendrissant, le premier récit retrace les conséquences de l'amour sensuel sur Hélisenne et sur son amant Guenelic. Le second récit est raconté par Guenelic, dévoilant ses tournois et ses navigations avec son compagnon Quezinstra. Ils parcourent l'Europe à la recherche d'Hélisenne. Enfin, c'est Quezinstra qui a pris la parole, dans l'Ample narration, pour relater le dénouement tragique de deux amants.

L'agonie de l'héroïne conduit les deux amants à la spiritualisation de leur amour. En effet, sentant l'approche de la mort, Hélisenne fait acte de repentance et convainc son ami de renoncer au désir charnel afin de transformer et sublimer leur amour. C'est donc l'histoire d'une passion émouvante et d'un amour, qui balance entre chasteté et sensualité et



³³ Nos citations seront tirées des éditions suivantes : *Les angoisses douloureuses qui procedent d'amours*, éd. Christine de Buzon, Paris, éd. Champion, 1997 ; *Les Epistres familiares et invectives*, Paris, éd. Champion, 2000 et *Le Songe de madame Hélisenne*, éd. Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin, Paris, éd. Champion, 2007.

³⁴ *Les Œuvres*, Paris, Charles Langelier, 1543.

qui débouche sur une tragédie amoureuse. En outre, Quezinstras relate la mort des deux amants et réclame la découverte d'un paquet de soie blanche dans lequel est enfermé le livre que nous lisons. Ce livre dit ainsi comment une œuvre advient et se produit. Il est question d'un corps qui parle et s'écrit ; un livre-corps qui raconte sa propre genèse et sa publication.

Le second ouvrage d'Hélisenne de Crenne, *Les epistres familiares et invectives*, est publié un an après les *Angoysse*s, en 1539. Il s'apparente, selon Paule Demats, à « un roman épistolaire et à un essai de satire »³⁵. Il est question des lettres fictives, ayant une dimension didactique, et contribuant à l'éducation, la réhabilitation et l'apologie du savoir féminin. Ces *Epistres*, ont permis aussi à Dame Hélisenne de reproduire et de compléter son livre liminaire.

Le recueil contient treize lettres familières et cinq lettres invectives. Elles s'articulent pour former un diptyque contrasté par la diversité et l'opposition du contenu et de la tonalité des différentes épîtres. L'épistolière annonce dans le préambule un changement de registre. Le passage de la lettre familière à la lettre invective relève d'une certaine *varietas*, l'un des principaux ressorts de l'éloquence, et confirme la forme binaire de l'œuvre qui passe du personnel à l'impersonnel. En outre, les treize premières lettres familières, centrées sur le thème de l'amitié, font écho aux épîtres de Cicéron et d'Ovide. Elles relèvent principalement de la demande d'informations, de la consolation et du conseil. Quant aux cinq dernières lettres invectives, elles renvoient aux *Angoysse*s car elles retracent les différentes correspondances entre Hélisenne et son époux, et dévoilent l'entreprise de l'épistolière qui, en affrontant la misogynie masculine, défend le sexe féminin et le révalorise dans le domaine des lettres.

Le *Songe* est publié en 1540. Le titre complet du recueil *Le songe de madame Helisenne, la consideration duquel, est apte à instiguer toutes personnes de s'alliener de vice, et s'approcher de vertu* reprend, selon Jérôme Vercruysse, l'idée maîtresse des *Angoysse*s et de quelques-unes des *Epistres*³⁶. Il s'agit d'un récit allégorique, voire poétique, qui se déploie, comme l'a bien montré Jean-Pilippe Beaulieu, en « un

³⁵ Paule Demats, « Introduction », dans *Hélisenne de Crenne. Les angoysse*s douloureuses qui procedent d'amours (1538), Paris, Les Belles Lettres, 1968, p.36.

³⁶ Jérôme Vercruysse, *Hélisenne de Crenne, Les angoysse*s douloureuses qui procedent d'amours (Première partie), Paris, Minard-Lettres Modernes, 1968, p.26.

triptyque »³⁷. Il débute par l'échange amoureux entre la Dame amoureuse et son Amant, qui cherchent, en vain, un moyen pour parvenir à leur plaisir vénérien. S'ensuit la « disputation » entre Vénus et Minerve-Pallas qui tentent, en énumérant leurs attributs, de convaincre l'Amant de choisir entre l'amour ou la raison. Vénus, dépitée par la décision de l'Amant qui a suivi la voie de la sagesse, demande à son fils Cupidon de le punir. Celui-ci décoche une flèche, en or, dans le cœur de l'Amant, pusillanime et récalcitrant, pour déclencher sa passion ; et une flèche plombée dans celui de la Dame amoureuse pour l'éteindre. Se poursuivent, enfin, les débats entre Sensualité et Raison qui permettent à Dame Hélienne de dialoguer, à son tour, avec Raison pour réfléchir sur la situation du « sexe muliebre »³⁸. Autrement dit, après avoir mis en scène un cadre mythologique qui fait écho à celui de l'Ample narration dans les *Angoysses*, Hélienne de Crenne repense le rapport entre les sexes en se référant, manifestement, aux textes bibliques et aux théologiens médiévaux.

En ce sens, les interlocutions de Dame Hélienne servent à relier les divers discours entre les différents locuteurs. Mais elles dévoilent aussi l'objet central de l'œuvre qui consiste à montrer que la femme est capable, tout comme l'homme, de résister à la sensualité et de participer « aux activités rationnelles »³⁹. Le repentir final de la Dame amoureuse l'illustre.

Hélienne de Crenne traduit enfin *Les quatre premiers livres des Énéides*, de latin en prose française. L'œuvre a été publiée, une seule fois, chez Denis Janot, en 1541 et elle s'intitule : *Les Quatre Premiers Livres des Eneydes du tres elegant poete Virgile, traduictz de Latin en prose Francoyse, par ma dame Helisenne, à la traduction desquels y a pluralite de propos, qui par maniere de phrase sont adjoutez : ce que beaucoup sert a l'elucidation et decoration desdictz Livres, dirigez à tres illustre et tres auguste Prince François premier de nom invictissime Roy de France*. L'ouvrage a été dédié au roi François I^{er}. La gravure en tête de la dédicace met en présence une femme, se penchant devant le monarque, assis sur son trône et entouré de sa cour, pour lui offrir un livre.

Bien que cette traduction paraisse encore herméneutique, elle a fait l'objet de plusieurs études qui se sont focalisées sur l'analyse du contenu et sur l'identité de son



³⁷ Jean-Pilippe Beaulieu, « Introduction », dans le *Songe de madame Hélienne*, *op.cit.*, p.29.

³⁸ *Le Songe*, p.110.

³⁹ Jean-Pilippe Beaulieu, « Introduction », dans le *Songe de madame Hélienne*, *op.cit.*, p.21.

auteur. Nous évoquons, à titre d'exemples, les articles de Diane Desrosiers⁴⁰, de Sara Ehrling et Britt-Marie Karlsson⁴¹, d'Ellen Delvallée⁴² et la thèse de Sharon Margaret Marshall⁴³, représentative d'une étude des bois illustrant la traduction d'Hélisenne et d'une analyse comparative de Didon.

Ce corpus textuel a été réédité à plusieurs reprises, dans diverses maisons d'édition. Ce qui confirme l'intérêt porté aux textes d'Hélisenne de Crenne. En effet, *Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours* constituent un ample roman, publié en 1538, édité et réédité à huit reprises, entre 1538 et 1560. La première édition des *Angoysses* est parue à Paris, chez Denis Janot en 1538. Deux éditions critiques, modernes,⁴⁴ ont facilité sa compréhension. Selon Barbara Marczuck, les trois ouvrages *Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours* d'Hélisenne de Crenne, *Les comptes amoureux* de Jeanne Flore et *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre sont étroitement liés par la proximité de la date de production et de publication (1538, 1540 et 1549) et par leur contribution à la revalorisation sociale et culturelle des femmes. Hélisenne glorifie, à deux reprises Marguerite de Navarre dans ses *Angoysses*. En outre, le recueil de Jeanne Flore a été publié par Denys de Harsy en 1539. Les deux recueils présentent les mêmes gravures. *Les epistres familiares et invectives* et *Le songe de madame Helisenne* ont aussi fait l'objet de deux éditions critiques.⁴⁵

Les trois livres se marient par le traitement de la même thématique : les effets de la passion adultérine. Jean-Philippe Beaulieu affirme le lien étroit unissant les *Epistres* et le *Songe aux Angoysses*. C'est pourquoi, il a effectué une édition collective afin de rapprocher et de publier ces deux œuvres en 2008, dans une collection commune, intitulée

⁴⁰ Diane Desrosiers, « Hélisenne de Crenne et la traduction des quatre premiers livres de l'Énéide », *RHR, Réforme Humanisme Renaissance*, n°85, déc. 2017, p. 71-190.

⁴¹ Sara Ehrling & Britt-Marie Karlsson, « Didon et Énée dans le seizième siècle français. La version d'Hélisenne de Crenne de l'Énéide » *Milli mála*, 7, 2015 ; elles annoncent une édition, p. 200, note 7.

⁴² Ellen Delvallée, « Hélisenne de Crenne : traduire, réécrire, amplifier Virgile au XVI^e siècle », *Exercices de rhétorique*, 5, 2015 (en ligne).

⁴³ Sharon Margaret Marshall, *The Aeneid and the Illusory Authorness: Truth, Fiction, and Feminism in Hélisenne de Crenne's Eneydes*, Exeter, University of Exeter, 2011.

⁴⁴ Hélisenne de Crenne: *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours*, éd. par Christine de Buzon (Paris: Champion, 1997); *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amour*, éd. par Jean-Philippe Beaulieu (Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005).

⁴⁵ Hélisenne de Crenne: *Les Epistres familiares et invectives de ma dame Helisenne*, éd. par Jean-Philippe Beaulieu et Hannah Fournier (Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1995); *Les Epistres familiares et invectives*, éd. par Jerry C. Nash (Paris: Champion, 1996). *Le Songe de Madame Helisenne*, éd. par Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin (Paris: Champion, 2007).

« La cité des dames ». ⁴⁶ Cette édition modernisée complète manifestement celle des *Angoysses*, parue en 2005, dans la même collection. Ce rapprochement textuel et éditorial de trois textes rappelle également l'édition de Charles Langelier, apparue en 1543, sous le nom *Les Œuvres de ma dame Helisenne qu'elle a puis nagueres recognues et mises en leur entier. Cest ascavoir les angoisses douloureuses qui procedent d'amours. Les epistres familiares et invectives. Le songe de ladicte Dame*. Une cohérence fictionnelle, discursive et éditoriale a permis donc de réunir les *Angoysses*, les *Epistres* et le *Songe*. C'est dans cette perspective, que nous proposons d'étudier l'univers textuel que forme le triptyque hélisennien. Il est à noter aussi que Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin ont collaboré pour réunir les livres de Dame Hélienne dans un ouvrage collectif, intitulé : *Hélienne de Crenne. L'écriture et ses doubles*. ⁴⁷ Les articles se sont focalisés principalement sur les phénomènes de dédoublement narratif, sur le lien entre le même et l'autre et sur le processus d'imitation représentatif d'une stratégie d'appropriation et d'innovation des textes anciens. Ce qui a permis à Hélienne de Crenne de créer une formule narrative novatrice et de défendre la cause des femmes.

Notre étude sur *Les angoisses douloureuses qui procedent d'amours, Les epistres familiares et invectives* et *Le songe de madame Helisenne*, s'est enrichie de la lecture de plusieurs thèses et études critiques. En ce qui concerne le livre liminaire, il est présenté par Gustave Renier comme le premier roman sentimental français ⁴⁸, car il est marqué par l'omniprésence des topiques du récit d'amours douloureux. Autrement dit, le déroulement topique du roman d'amour relève de cinq mouvements ⁴⁹: la présentation de deux héros et l'exaltation de leur beauté exceptionnelle. S'ensuivent la scène de rencontre et la naissance d'un amour ardent, voué à la souffrance physique et mentale. Le récit des épreuves dépeint, ensuite, la séparation de deux amants et les dangers auxquels ils sont exposés. Le récit de leurs retrouvailles retrace enfin l'union de deux amants. Hélienne de Crenne reproduit le même schéma narratif. Elle pastiche les topiques du roman sentimental (les traditions espagnoles et italiennes) afin de repenser les incohérences et les incompatibilités caractérisant les différents hypotextes et d'inventer une nouvelle stratégie scripturaire combinant l'imitation et l'innovation et favorisant la réception.



⁴⁶ *Les Épîtres familières et invectives; Le Songe*, éd. par Jean-Philippe Beaulieu (Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008).

⁴⁷ Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin, *Hélienne de Crenne. L'écriture et ses doubles*, Paris, Champion, « Études et essais sur la Renaissance », 2004.

⁴⁸ Gustave Reynier, *Le roman sentimental avant l'Astrée*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1908], p. 3.

⁴⁹ Françoise Létoublon, *Le roman grec et les lieux communs*, Leiden, Brill, 2018, p.107.

La thèse, intitulée *Les latinismes et leur correction dans Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours d'Hélisenne de Crenne 1538-1560*,⁵⁰ a été élaborée par Caroline Frésard. Elle a fourni des précisions sur la vie, les productions et les sources d'inspiration d'Hélisenne de Crenne. Son étude consiste, aussi, à déceler l'importance du latinisme et du style latinisant qui ont confirmé l'appartenance de l'auteur aux grands rhétoriciens. La thèse de Janine Incardona est intitulée *Le genre narratif sentimental en France au XVIème Siècle : structures et jeux onomastiques autour des Angoysses douloureuses qui procedent d'amours d'Helisenne de Crenne*.⁵¹ Elle se focalise sur l'étude de l'onomastique et affirme que la personnalité de l'héroïne se nourrit des légendes d'Elise et d'Hélène. La thèse, *Voix et échos des romancières aux XVIème et XVIIème siècles*⁵², de Julie Côté, témoigne d'une incontournable réflexion sur la pluralité des voix narratives. La connivence entre Hélisenne-auteur et Hélisenne-personnage sert à représenter la condition de la femme au XVIe siècle, assujettie à l'autorité masculine. L'oral et l'écrit se marient et s'ouvrent sur une méditation sur l'éducation féminine, sur la vertu et sur l'importance de l'écriture pour se libérer du joug social et de l'institution du mariage. Ces études se focalisent ainsi sur le caractère protéiforme du roman qui fusionne les traditions narrative, sentimentale et chevaleresque. Les commentaires sur le style, les emprunts, la rhétorique, les procédés d'amplification et les latinismes sont aussi fréquents.

En revanche, Anne Réach-Ngô a abordé l'œuvre sous un angle différent. Sa thèse, consacrée à *L'Écriture éditoriale à la Renaissance. Genèse et promotion du récit sentimental français*,⁵³ met l'accent sur l'importance des pratiques de compilation et permet de réfléchir sur le rapport matérialité-textualité dans l'avènement et la production du livre imprimé entre les années 1530 et 1560. Elle constate que la production du livre émane de différentes instances qui confirment le caractère composite du livre imprimé : le paratexte, les annotations, l'identification de l'imprimeur et la précision de différentes rééditions. Ces sources complexifient le travail d'identification du principal auteur de l'œuvre. C'est pourquoi, elle a mis en doute l'identité féminine de Marguerite Briet et elle a

⁵⁰ Caroline Frésard, *Les latinismes et leur correction dans Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours d'Hélisenne de Crenne, 1538-1560*, sous la direction de Andres Kristol, 2009.

⁵¹ Janine Incardona Scannella, *Le genre narratif sentimental en France au XVIème Siècle: structures et jeux onomastiques autour des Angoysses douloureuses qui procedent d'amours d'Helisenne de Crenne*; thèse élaborée sous la direction de Dra Dolores Jiménez Plaza, Valencia 2003.

⁵² Julie Côté, « *Voix et échos des romancières aux XVIème et XVIIème siècles* », Thèse soumise à la Faculté des études supérieures et postdoctorales dans le cadre des exigences du programme de maîtrise en lettres françaises, sous la direction de Mawy Bouchard, Ottawa, .p. 26.

⁵³ Anne Anne Réach-Ngô, *L'Écriture éditoriale à la Renaissance. Genèse et promotion du récit sentimental français*, Genève, éd.Droz, 2013.

considéré que les *Angoysses* relèvent bel et bien d'un canular littéraire.

Il importe de noter que les données biographiques sur Hélienne de Crenne restent rares. Nous avons peu d'informations sur la vie et l'existence de l'auteur. La pénurie des informations, concernant sa biographie, serait due à la censure au sein d'une société patriarcale. Nous savons donc qu'Hélienne de Crenne est un pseudonyme sous lequel ont été écrites quatre œuvres. De plus, nous apprenons, à travers la thèse de Janine Incardona, au premier chapitre intitulé « une biographie morcelée »⁵⁴, quelques précisions sur son identité. Elle souligne, en effet, qu'une chronique écrite entre 1562 et 1595 par Nicolas Rumet,⁵⁵ et rééditée en 1902 par Ernest Prarond,⁵⁶ a identifié Hélienne de Crenne comme étant le pseudonyme de Marguerite Briet, une dame picarde, est originaire d'Abbeville. Elle est née vers 1510 et est morte le 25 août 1552. Elle a épousé vers 1530 Philippe Fournel, sieur du Crenne, dont elle se sépara légalement en 1552 pour aller vivre ensuite près de Paris.

Toutefois, en plus des *Angoysses*, plusieurs études ont porté sur les *Epistres* et le *Songe* afin d'illustrer l'éloquence et l'érudition d'Hélienne de Crenne. En effet, son recueil épistolaire fait allusion aux *Ad familiares*⁵⁷ de Cicéron. Cette filiation est déjà soulignée par plusieurs critiques hormis Luc Vaillancourt. Il estime que le style et la topique de l'œuvre de Dame Hélienne sont différents de ceux de Cicéron. Le recueil héliennien renvoie aussi à la typologie des genres épistolaires érasmiens et à son *Opus de Conscribendis epistolis*⁵⁸. L'épistolière s'inspire, certes, de la pratique épistolaire classique, des correspondances cicéroniennes et de la théorie érasmiennne. Mais, elle déroge aux règles et s'approprie une nouvelle pratique épistolaire féminine échappant à toute forme de codification. Luc Vaillancourt⁵⁹ offre une intéressante réflexion sur la lettre familière renaissante. Son étude est divisée en deux parties : la première est descriptive et est centrée sur l'histoire du genre familial, la deuxième est analytique et est focalisée sur l'étude des structures discursives représentatives des règles de l'invention, la disposition et l'élocution.

⁵⁴ Janine Incardona Scannella, *Le genre narratif sentimental en France au XVII^e Siècle: structures et jeux onomastiques autour des Angoysses douloureuses qui procedent d'amours d'Helisenne de Crenne*, op.cit., p.11.

⁵⁵ François Rumet est un chroniqueur abbevillois, contemporain de Marguerite Briet.

⁵⁶ Ernest Prarond, « *De Abbavilla capite comitatus Pontivi* », Paris, A. Picard, 1902, in-4, p.37.

⁵⁷ Cicéron, *Œuvres complètes*, traduction en français publiée sous la direction de M.Nisard de l'académie française, tome V, Paris, chez Firmin Didot frères, fils et Cie.

⁵⁸ Érasme, *Opus de Conscribendis epistolis*, Paris, éd.Simon de Colines, 1536.

⁵⁹ Luc Vaillancourt, *La lettre familière au XVI^e siècle : rhétorique humaniste de l'épistolaire*, Paris, éd.Honoré Champion, 2003.

Ainsi, à l'instar d'Érasme qui s'oppose au formalisme cicéronien, rompt avec l'épistolographie médiévale et récuse toute tentative de classification et de systématisation de la lettre, Hélienne de Crenne met en place une nouvelle pratique épistolaire variée, voire une stratégie scripturaire féminine, libératrice et novatrice, confirmant son savoir et son érudition dans le domaine des lettres.

Quant au *Songe de madame Helisenne*, Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin ont collaboré pour l'annoter et en faciliter la lecture. Ils ont réalisé une édition critique qui reprend fidèlement celle de 1540 et qui intègre aussi les différentes variantes des éditions de 1541, 1543, 1551 et 1560. *Le Songe de Scipion* et les *Écritures saintes* constituent les deux sources d'inspiration de Dame Hélienne. En se référant au *Songe de Scipion*, elle met en place une fiction poétique prenant la forme d'un dialogue mythologico-allégorique. Le discours religieux est aussi omniprésent et permet à l'auteur de s'interroger sur les rapports égalitaires entre l'homme et la femme et sur le lien entre l'humain et le divin. La structure du *Songe* est alors diptyque car elle relève d'une moralité, qui repose à la fois sur la fiction mythologique et sur des débats d'ordre philosophique et religieux. À l'instar du *Songe de Scipion* et de celui de Guillaume de Lorris, Dame Hélienne dépeint l'acheminement de l'héroïne vers la conversion. La quête amoureuse se convertit ainsi en un pèlerinage spirituel voire mystique. C'est pourquoi, la morale de l'œuvre se dévoile à travers l'échange et donne, selon Diane Desrosiers-Bonin, plusieurs niveaux de signification : « littéral, allégorique, tropologique, anagogique »⁶⁰. L'objet du *Songe* se décèle ainsi à travers ces quatre sens.

De ce fait, le corpus hélisennien constitue un ensemble textuel hybride et bigarré, instaurant manifestement un rapport d'interaction avec d'autres textes-modèles. Il est à la fois mimétique et allusif car il s'alimente des textes préexistants et repose sur une stratégie discursive propre au XVI^e siècle. Montaigne estime que « les paroles redictes ont comme autre sens »⁶¹ puisqu'elles donnent vie et sens au texte-source. Plusieurs penseurs et littérateurs ont réfléchi sur la matérialité du *verbum* et ont mis l'accent sur sa portée spirituelle et philosophique. Pierre Servet estime que le rapport au texte se lit à travers l'intertextualité car l'Autre est à la fois le texte et la personne. Autrement dit, l'Autre est « un personnage dont l'altérité peut être intellectuelle ou morale, sociologique ou

⁶⁰ Diane Desrosiers-Bonin, « L'architecture exégétique du *Songe* d'Hélienne de Crenne », dans *Hélienne de Crenne. L'écriture et ses doubles*, Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin (dir.), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 241.

⁶¹ Montaigne, « De la physionomie », *Essais*, III, p.12.

géographique, radicale ou relative ». ⁶² En ce sens, un lien se crée entre la parole écrite et la parole proférée pour illustrer la littéarité du texte ancien et pour lui donner des nouvelles significations. Dans cette perspective, le triptyque Héliennien puise dans des textes antérieurs pour donner naissance à une œuvre variée par la diversité de ses « genres d'écrire » ⁶³.

Les références intertextuelles abondent et rendent l'œuvre difficilement classable. Hélienne de Crenne s'inspire des romans espagnols et italiens afin d'étudier les différentes variations de l'amour et ses circonstances sur le personnage féminin. Un lien intertextuel unit ainsi les *Angoysses*, *l'Elegia di Madonna Fiammetta* de Boccace ⁶⁴ et *La Deplourable fin de Flamete*, ⁶⁵ traduite par Maurice Scève, qui s'inscrit comme une continuation française de la fiction amoureuse espagnole *Grimalte y Gradissa*, écrite par Juan Flores. En outre, la structure ternaire des *Angoysses* fait écho à celle du *Pérégrin* de Jacopo Caviceo. Composé de trois livres, il est publié en 1508 à Parme, traduit en français par François d'Assy, publié en 1527, revu et annoté par Jean Martin en 1528 et réimprimé dix fois jusqu'en 1540.

Pascale Mounier a souligné que les récits du XVI^{ème} siècle reposent principalement sur « la traduction et le remaniement ». ⁶⁶ La prose narrative est ainsi fondée sur la reprise, la réorganisation et la transmutation des textes antérieurs pour produire finalement des « romans inventifs » ⁶⁷. Mathilde Thorel ⁶⁸ a mis l'accent aussi sur la propagation des traductions françaises des textes espagnols et italiens. Ce qui assure, selon elle, l'illustration de la langue nationale.

En outre, la diffusion des traductions des récits sentimentaux, à la Renaissance, relève d'une variété scripturaire et une diversité générique remarquables. En témoignent



⁶² Pierre Servet et Marie-Hélène Servet-Prat, *Parole de l'autre et genres littéraires: XVIe-XVIIe siècles. Illustrations, interactions et subversions*, Cahiers du GADGES, n°5, Genève, Droz, 2007, p.4

⁶³ *Ibid.*,

⁶⁴ Giovanni Boccaccio, *Libro chiamato Elegia di madonna Fiammetta*, dans *Tutte le opere*, a cura di Vittore Branca, Milan, Mondadori, 1994, vol.V, t.2.

⁶⁵ *La deplourable fin de flamete, Elegante invention de Jehan de Flores Espagnol*, traduite en langue francoyse, Lyon, François Juste, Paris, Denis Janot, 1536. Nous citerons la deuxième édition qui fait l'objet d'une publication électronique sur le site Epistémon sous la direction de Marie-Luce Demonet (transcription par Bruno Gatin, révision par Pierre Martin et Stéphane Geonget, 1999).

⁶⁶ Pascale Mounier, *Le roman humaniste : un genre novateur français 1532-1564*, Paris, éd.Champion, 2007, p. 20.

⁶⁷ *Ibid.*,

⁶⁸ Mathilde Thorel, « Langue translative » et fiction sentimentale (1525-1540) *Renouvellement générique et stylistique de la prose narrative*, Thèse soutenue à l'université de Lyon III en 2006 sous la co-direction de Mme Mireille Huchon et Mme Marie-Hélène Prat.

les traductions de la *Fiammetta* de Boccace, de *Grimalte y Gradissa* de Juan Flores et de *Pérégrin* de Jacopo Caviceo, devenues une source d'inspiration pour plusieurs auteurs français telle Hélienne de Crenne. Mathilde Thorel souligne l'importance de la traduction et de la pratique éditoriale dans la compréhension et l'interprétation de l'œuvre littéraire : c'est cette divergence qui a produit une certaine variété textuelle et a offert aux récits une cohérence et une cohésion discursive :

En effet, les éditeurs et les traducteurs français ne prennent pas simplement acte de ces convergences : ce sont eux aussi qui les soulignent quand ils ne les créent pas de toutes pièces, forgeant d'une édition à l'autre un nouvel « horizon d'attente » qui viendra combler les lecteurs⁶⁹.

L'homogénéité entre le texte et l'intertexte se confirme par la reprise, presque à l'identique, de certains éléments péritextuels tel le titre et la thématique générale de l'œuvre. La *Flammette* de Boccace et *La déplorable fin de flamete* de Juan de Flores se complètent parce qu'elles tracent le parcours du personnage principal Flammette, dépeignent son état psychologique et les circonstances de la quête de son objet de désir et soulignent sa fin tragique. De plus, le titre de l'œuvre de Juan de Flores, traduit en Français, *La déplorable fin de flamete* se donne à lire comme une métaphore continue, annonciatrice de l'agonie inévitable de l'héroïne. L'insertion de la parole de l'Autre relève ainsi d'une prise de position permettant à l'auteur d'éprouver son savoir littéraire et de s'approprier une identité auctoriale. Interroger le texte consiste ainsi à envisager l'œuvre comme un discours pluriel, assumé par plusieurs instances, qui participent à la production du sens : instances auctoriale, éditoriale et lectoriale.

Cette altérité langagière qui caractérise l'œuvre d'Hélienne affirme l'avènement et l'évolution d'une *persona* au féminin. Le lien qu'entretient Hélienne de Crenne avec la parole de l'autre renvoie soit à l'être humain soit à l'espace textuel. Ce qui donne à son texte une légitimité littéraire et une identité auctoriale. Dans cette perspective, Anne Réach-Ngô considère que la production et la publication du livre sont le produit d'une pratique collective. Elle met l'accent sur l'importance de l'éditeur qui lit, explique, annoté, interprète et publie le livre :

L'entreprise de publication relève d'un travail de restauration de l'œuvre littéraire, qui consiste non pas seulement à le restituer dans sa

⁶⁹ Mathilde Thorel, « Langue translative » et fiction sentimentale (1525-1540). *Renouvellement générique et stylistique de la prose narrative*, op.cit, p. 28.

véracité, l'éclairer par l'annotation, mais aussi, en revivifiant la copie à l'aide du modèle, à permettre à une œuvre de se renouveler et au lecteur de renouer avec elle des liens nouveaux.⁷⁰

Les éléments péritextuels et la réédition des *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* relèvent d'un projet éditorial contribuant à la composition et à la publication d'un livre qui se construit au moment de l'écriture. Ceci témoigne d'un double processus mettant l'accent sur l'aspect à la fois matériel et littéraire du livre. Le rapport entre l'auteur, l'éditeur et le livre à publier s'établit pour élucider un processus de création complexe.

Bien que plusieurs critiques aient considéré l'œuvre d'Hélisenne de Crenne comme le premier roman sentimental, son œuvre a posé un problème de théorisation du roman. Ceci est dû aux bigarrures formelles et au brouillage énonciatif : narrateur/narrataire et texte/ intertexte. L'œuvre relève d'une écriture fragmentaire, des bribes de textes variés d'un point de vue syntaxique, stylistique et sémantique. Le texte ressemble, en ce sens, à un champ d'investigation, un assemblage d'exercices de style qui ont produit par leur unification un texte composite, devenu un livre imprimé grâce à l'intervention éditoriale. C'est dans cette perspective qu'Anne Réach-Ngô estime que « le livre se lit au-delà du seul texte »⁷¹.

La thèse d'Anne Réach-Ngô a nourri notre réflexion sur l'importance de l'écriture éditoriale dans la compréhension et l'interprétation des récits sentimentaux et dans la production et la diffusion du livre. Toutefois, Anne Réach-Ngô met en doute l'existence d'Hélisenne de Crenne et trouve que son œuvre relève d'une supercherie littéraire car elle est caractérisée par son aspect hétérogène et est fondée sur la compilation. Si l'étude d'Anne Réach-Ngô met l'accent sur l'importance des emprunts dans l'analyse et la compréhension de l'œuvre, faut-il conclure à une écriture plutôt ironique qui parodie les pratiques de l'écriture intertextuelle de l'époque ? Il existe, certes, peu d'informations sur la biographie de l'auteur. Mais, la présence d'une instance narrative féminine dans les trois livres est une réalité que nous ne pouvons guère négliger.

En somme, l'écriture intertextuelle traduit une dynamique scripturaire à la fois

⁷⁰ Brigitte Ouvry-Vial et Anne Réach-Ngô, *L'acte éditorial : publier à la Renaissance et aujourd'hui*, Paris, éd. Classiques Garnier, 2010, p.19.

⁷¹ Anne Réach-Ngô, *L'écriture éditoriale à la Renaissance. Genèse et promotion du récit sentimental français (1530-1560)*, op.cit, p.128.

organisatrice et transformatrice car elle accueille, ordonne et redistribue plusieurs textes antérieurs au sein d'un nouveau texte. Le corpus helisennien se donne à lire, en effet, comme une combinatoire de divers textes unis par le traitement de la même thématique (les effets de la passion adultérine), par les multiples renvois aux textes bibliques et par l'omniprésence des références philosophiques, littéraires, historiques et mythologiques.

La variété formelle et générique du triptyque hélisennien relève d'une créativité romanesque et d'une hybridité textuelle propre à la Renaissance. Hélisenne de Crenne cherche dans l'antonymie et la discordance textuelle, qui sont à l'origine de l'acte scriptural, une unité sémantique révélatrice d'une forme d'exorcisme luttant contre la pensée misogyne et aspirant à la libération de la voix féminine. Elle brouille délibérément les frontières génériques et bouleverse l'horizon d'attente du lecteur pour mettre en présence un ensemble textuel hybride centré sur l'exercice et l'investigation.

Le récit devient alors l'équivalent d'un laboratoire de recherche, traduisant une continuelle interrogation sur la nature, la forme et les limites du récit romanesque qui s'apparente selon l'expression de Estienne Tabourot⁷² à « un tapis d'orient » tissé de fils variés, et même entrelacé et bariolé de plusieurs pelotes, mais qui relève aussi d'une unité représentative d'un dessin d'ensemble. Dialogue, récit, épîtres et allégorie se réunissent donc pour déceler la relativité des savoirs partagés et confrontés en matière d'amour entre variante et invariants.

En outre, en décrivant sa déplorable complainte, Hélisenne de Crenne dépeint son être et en retraçant ses actions, elle confirme son identité auctoriale. En d'autres termes, c'est le livre qui définit et identifie l'auteur et non pas l'inverse. Un rapport fusionnel entre le livre et Hélisenne de Crenne se tisse en mimant ses actions, ses balbutiements, ses malaises, ses incertitudes et ses contradictions. La parole textuelle extériorise la voix intérieure du moi. Cette voix se produit par le corps et l'esprit. La langue devient, en ce sens, matérielle. Elle émane du corps qui lui est inséparable et se nourrit de l'âme qui suit ses digressions et ses sinuosités.

Au vu de ce constat, Hélisenne de Crenne a mis en présence un livre parlant et vivant qui a ressuscité le corps et l'âme. Le livre s'anime par la voix de son auteur et se ranimera à travers la voix du lecteur potentiel. Le geste éditorial contribue manifestement à

⁷² Estienne Tabourot, *Les Bigarrures du Seigneur des Accords*, édition critique par Francis Goyet, Genève, Droz, 1986, p.10-11.

la fabrique de l'œuvre et à sa publication. Mais c'est la *persona* auctoriale qui se crée et se construit au fil de la narration qui détient le pouvoir car elle est la première et la principale productrice de l'œuvre.

Le corpus hélisennien pense et repense sa propre création par le recours aux registres et discours multiples, unifiés par un « je » littéraire en perpétuelle mutation. Autrement dit, l'écriture d'Hélisenne de Crenne illustre l'évolution d'un « moi » qui suit une dynamique changeante échappant au figement. Cette dynamique est motivée par la recherche d'une transcendance, une immanence, perçue à travers le passage de l'amour charnel à l'amour spirituel. Ainsi, le « je » littéraire se dédouble pour désigner autant le féminin que le masculin. Hélisenne de Crenne s'essaye en ce sens à l'écriture masculine et s'exerce en « œuvres viriles » pour confirmer un savoir féminin individualisé, dans une culture patriarcale.

L'intérêt d'Hélisenne de Crenne est centré sur l'analyse des effets de la passion adultère qui constitue la matrice à partir de laquelle se déploie la trilogie hélisennienne. Autrement dit, dans les *Angoysses*, une identité féminine se crée et s'accomplit par le passage des « escriptures » à la fabrique et à l'impression du livre. Les *Epistres* marquent l'évolution d'une *persona* féminine qui a pu confirmer son érudition et vaincre ses adversaires masculins (les *Epistres invctives*) par le biais de la création verbale. Quant au *Songe*, il présente, selon les propos de Jean-Philippe Beaulieu, « la clôture la plus définitive du corpus »⁷³. Autrement dit, l'allégorie offre au corpus hélisennien une unité et confirme sa visée didactique. C'est pourquoi, les *Œuvres* de Dame Hélisenne doivent être étudiées et pensées dans leur totalité : énonciative et architecturale. Philippe Beaulieu a déjà proposé d'entamer « une lecture conjointe et continue »⁷⁴ du triptyque hélisennien. De la même manière, Mawy Bouchard souligne l'impossibilité de lire les trois ouvrages, de manière séparée, « quand il s'agit de décrire et d'analyser les postures actoriales et éventuellement féministe d'Hélisenne de Crenne »⁷⁵.

En revanche, il est à préciser que la description de la passion concupiscente se

⁷³ Jean-Philippe Beaulieu, « 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. 255.

⁷⁴ Jean-Philippe Beaulieu, « 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.

⁷⁵ 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.

présente dans les trois livres de manière différente. Hélienne de Crenne réutilise le même *topos* tout en variant ses stratégies d'écrire. Elle recourt, à la complainte amoureuse et à l'emphase pathétique pour dépeindre les conséquences de l'appétit charnel. Elle utilise l'*amplificatio verborum* (la synonymie, l'antonymie, la métaphore, l'hyperbole, l'épithète, la périphrase et la répétition) et la *copia rerum*, (la description, la digression, l'argumentation, les *exempla* ...) pour déceler les différentes variations de l'amour. Elle emploie la *fictio personnae*, dans l'Ample narration et le *Songe*, pour illustrer le repentir final de ses protagonistes et pour plaire au lecteur et l'instruire. Elle se sert dans ses *Epistres invectives* de la digression, de l'amplification et de l'argumentation afin de confirmer son *elegantia* et son pouvoir de persuasion. Les *exempla* enrichissent et structurent aussi les textes et confèrent à Hélienne de Crenne une certaine crédibilité littéraire.

Il est à noter que notre étude sur la variété discursive et énonciative et sur les différents procédés d'argumentation et d'amplification qui caractérisent le triptyque héliennien s'est alimentée de la lecture des rhétoriques alors en vigueur : la *Rhétorique à Herennius*⁷⁶, *L'Orateur* de Cicéron⁷⁷, l'*Institution oratoire* de Quintilien⁷⁸, le *De copia verborum* d'Érasme⁷⁹ et *Le grand et vrai art de pleine rhétorique* de Pierre Fabri⁸⁰.

Hélienne de Crenne est en perpétuelle recherche de nouvelles manières d'écrire. Mais sa trilogie relève d'une recherche de soi. Dans ses *Angoisses*, elle découvre le plaisir de lire et d'écrire pour atténuer sa souffrance. Enfermée par son mari dans le château de Cabasus, elle décide de consigner par écrit son tourment amoureux. Dans les seconde et tierce parties des *Angoisses*, elle se réjouit en racontant le récit de pèlerinage de Guenelic, partant à sa recherche avec son ami Quezinstra. De plus, son récit se poursuit après sa mort. Martine Debaisieux⁸¹ et Jean-Philippe Beaulieu⁸² ont bel et bien souligné les incohérences et les contradictions qui caractérisent le texte héliennien afin de montrer que

⁷⁶ *Rhétorique à Herennius*. IV. Texte établi et traduit par Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres.

⁷⁷ Cicéron, *L'Orateur*, texte établi et traduit par Albert Yon, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

⁷⁸ Quintilien, *Institution oratoire*, texte établi et traduit par J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, coll. « CUF », 2003, VIII, 4, 9-10.

⁷⁹ Analysé par Jacques Chomarat, *Grammaire et rhétorique chez Érasme II*, Paris, Les belles lettres, 1981, p.712-760.

⁸⁰ Pierre Fabri, *Le grand et vrai art de pleine rhétorique* (1521), Genève, Slatkine Reprints, 1969.

⁸¹ Martine Debaisieux, « "Subtilitez féminines" : l'art de la contradiction dans l'œuvre d'Hélienne de Crenne », *Études littéraires*, XXVII, 2, 1994.

⁸² Jean-Philippe Beaulieu, « Tripartitions dans l'œuvre d'Hélienne de Crenne », dans *Hélienne de Crenne. L'écriture et ses doubles*, Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin (dir.), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 251-263.

son projet est centré sur la présentation d'un « je », fuyant et paradoxal, refusant d'imposer, au lecteur, un sens moral définitif. Ce qui confirme l'aspect protéiforme de ses *Œuvres*, fondées sur la connivence entre la vérité des faits vécus et la fable (le mensonge) et la mise en abîme du vraisemblable et de l'invraisemblable. Hélienne de Crenne donne l'impression de se chercher à travers l'autre. Si elle s'essaye à l'écriture masculine dans les *Angoysses* et les *Epistres*, c'est pour montrer que la création verbale est par essence androgyne. Dame Hélienne cherche donc à retrouver l'unité androgynique perdue par la mise en écriture. Dans cette perspective, Audrey Gilles-Chikhaoui affirme qu' :

En s'appropriant la voix masculine, Hélienne 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 Hélienne, malicieusement et dans les propos mêmes du mari, de souligner les paradoxes de son roman imaginaire et le caractère complexe de son projet.⁸³

De plus, Hélienne de Crenne mêle, dans son *Songe*, l'écriture fictionnelle et les discours savants pour se libérer du référent théologique et crée, par le biais de la fiction allégorique, une forme esthétisée de dialogue. En ce sens, en maîtrisant les règles de la rhétorique classique et en mélangeant les genres et les registres littéraires, Hélienne de Crenne prouve finalement son habileté en « science de littérature »⁸⁴ en mettant en place un texte « scientifique », qui charme et dérouté le lecteur, pour l'inciter à repenser les *Oeuvres* et à les commenter de manière docte et rationnelle.

De ce point de vue, notre hypothèse s'inscrit dans la suite des études de Jean-Philippe Beaulieu qui incitent à unifier le triptyque hélisennien. Notre objectif ne consiste pas à prouver la vraie existence de Marguerite Briet. Notre étude mettra l'accent plutôt sur la formation d'une « identité narrative »⁸⁵ féminine, selon l'expression de Paul Ricœur, qui brouille délibérément les frontières discursives, génériques et énonciatives pour mettre en place un « moi », à la fois singulier et pluriel, qui retrouve son unité dans l'écriture. Notre analyse se focalisera donc sur une triple quête : la recherche intertextuelle, la quête d'un



⁸³ Audrey Gilles-Chikhaoui, *D'une voix l'autre : Plaisirs féminins dans la littérature française de la Renaissance*, 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, (dir.) Mawy Bouchard et Daniel Martin, Ottawa, Canada, p. 668.

⁸⁴ *Les Angoysses*, p.222.

⁸⁵ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1996, p. 175.

moi et celle d'un langage au féminin. Autrement dit, la même *persona* féminine se construit et s'authentifie au fil de la narration dans une trilogie si dense et séduisante, mettant en évidence le lien d'interdépendance entre la figure auctoriale et son oeuvre. Nous focaliserons notre attention en ce sens, sur la création littéraire, elle-même, qui a donné vie et essence aux *Angoysses*, aux *Epistres* et au *Songe* et identité à leur auteur Hélienne de Crenne.

Notre approche du triptyque hélisennien se fait en trois volets. Notre première partie montrera comment Hélienne de Crenne repense, s'approprie et parodie les topiques du roman sentimental (les traditions espagnoles et italiennes) en mettant en place des nouvelles stratégies d'écrire, fondées sur l'imitation et l'expérimentation des textes-sources afin d'étudier les différentes variations de l'amour et ses circonstances sur le personnage féminin. Elle s'individualise en donnant à ses *Angoysses* des nouveaux sens et une nouvelle interprétation. Nous tâcherons aussi d'analyser l'intérêt des renvois intertextuels dans les *Epistres* et dans le *Songe*. Pour ce faire, nous tenterons de déterminer le rapport entre invariants et variantes, voire les points de divergence et de convergence entre le texte et son intertexte afin de déceler les ambiguïtés, les paradoxes et les incohérences qui caractérisent le corpus hélisennien. Étudier les différentes fonctions de l'intertextualité (référentielle, argumentative, éthique et métadiscursive) permettra ainsi de préciser à quel point Hélienne de Crenne se détache de l'intertexte pour montrer son savoir et pour confirmer l'hybridité discursive et générique de sa trilogie.

En plus de la mise en place d'une armature textuelle qui s'apparente à un laboratoire de recherche, Hélienne de Crenne nous explique comment la *persona* féminine s'édifie, évolue et se singularise progressivement, dans la trame narrative, en révélant le plaisir que procure la lecture et en exprimant son désir de se libérer de la misogynie masculine par le biais de la parole et de l'écriture. En analysant le sentiment amoureux, Hélienne de Crenne illustre son *elegantia*, en variant ses procédés d'écriture : description, amplification, digression, argumentation, *exempla*... Dialogue, récit, épîtres et allégorie fusionnent ainsi pour dévoiler la relativité des savoirs qui se confrontent et s'opposent en matière d'amour pour dépeindre les prémisses et les effets de la passion adultère et pour permettre à notre auteur de se défendre et défendre la cause féminine dans une culture patriarcale, hostile. Ce que nous tenterons d'explicitier dans notre deuxième partie.

Finalement, la dernière partie se penche sur l'éthique de l'oeuvre et sur le vrai

dessein de l'auteur, qui cherche dans la variété discursive, énonciative et générique une unité textuelle et une identité littéraire. De plus, le passage du manuscrit au livre imprimé nécessite de déchiffrer les difficultés interprétatives, qui caractérisent les *Angoysses* et de repenser le rapport entre auteur, éditeur et lecteur. Pour ce faire, il importe d'étudier le rapport entre les *Angoysses*, les *Epistres* et le *Songe*. Nous tenterons aussi de montrer comment Hélisenne de Crenne, en associant la *mimésis* et la fable, le vraisemblable et l'in vraisemblable, captive et déconcerte son lecteur et l'incite à décoder le texte et à prendre position, selon son libre arbitre.

PREMIÈRE PARTIE:

**L'HÉTÉROGÉNÉITÉ TEXTUELLE DU
CORPUS HÉLISENNIEN: LE TEXTE ET
L'INTERTEXTE**

CHAPITRE 1 : Entre Variante et invariants

Le triptyque hélisennien constitue une combinatoire de plusieurs textes repris et innovés. L'architecture exégétique des *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* est marquée par la mise en œuvre de différentes pratiques intertextuelles qui ont rendu sa lecture, à la fois, déconcertante et captivante. Les références employées sont diverses et innombrables. Hélisenne de Crenne s'inspire des œuvres françaises ou traduites (italienne et espagnole) pour composer une œuvre composite et hétéroclite, que Paule Demats présente comme une : « marquerie », voire une « mosaïque dont les pièces viennent non seulement des différentes sources, mais de chapitres différents des mêmes sources »⁸⁶.

En racontant l'histoire amoureuse d'une femme mariée, éprise d'un jeune homme, et en décrivant les conséquences de sa passion adultère sur sa vie privée et sociale, elle reprend visiblement les canons narratifs des romans italiens et espagnols. La *Complainte des tristes amours de Flammette à son amy Pamphile* de Boccace, le *Dialogue tres-elegant intitulé le Peregrin traictant de honneste et pudique amour concilié par pure et sincere vertu* de Jacopo Caviceo et *La deplorable fin de Flamete* de Juan de Flores constituent, en ce sens, trois sources d'inspiration essentielles, qui feront l'objet de notre étude. En plus de ces intertextes, Christine de Buzon⁸⁷ ajoute les *Illustrations de Gaule* de Jean Lemaire de Belges⁸⁸, *Jehan de Saintré* d'Antoine de la Sale⁸⁹ et les *Quatre premiers Livres des Eneydes*, traduits par Hélisenne de Crenne elle-même. Mathilde Thorel évoque un autre emprunt textuel, la *Conquête de Trebisonde*, qui a « largement nourri l'univers chevaleresque de la seconde partie des *Angoysses* »⁹⁰.

⁸⁶ Paule Demats, à propos de la première partie des *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours*, p.xxix, citée par Christine de Buzon dans son édition critique des *Angoysses* (Honoré Champion), 1997, p.31-32.

⁸⁷ Christine de Buzon effectue dans ses annotations des *Angoysses* (éd. Honoré Champion, 1997, p. 509-632) un repérage citationnel précis et rigoureux qui renvoie aux différents emprunts employés par Hélisenne de Crenne. Les sources sont citées ou commentées.

⁸⁸ Jean Lemaire de Belges, *Illustrations de Gaule et singularitez de Troie*, Paris, Geffroy de Marnef, in-4°, 1512-1513. L'ouvrage a été réédité en 1549 (Lyon, Jean Tournes) ; entre 1882-1892 (éd. Jean Stecher, 4vol., Louvain, Lefever). Réimpression photographique par Slatkine, 1969.

⁸⁹ Antoine de la Sale, *Jehan de Saintré*, édition et présentation de Joël Blanchard, traduction de Michel Quereuil, Paris, L.G.F., Livre de Poche, 1995.

⁹⁰ Mathilde Thorel, « D'un 'stile poectique' à l'autre : la *Conquête de Trebisonde*, source des *Angoysses douloureuses* », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. 69, n°. 1 (2007), p. 22.

Anne Réach-Ngô qui, définit les *Angoysse*s comme une « aventure intellectuelle et scripturaire nourrie de lectures et de réécritures »⁹¹, nous propose un relevé exhaustif de toutes les références intertextuelles utilisées par Hélienne de Crenne. En plus des emprunts qui ont été déjà relevés par Christine de Buzon et par Paule Demats, Anne Réach-Ngô inclut le récit d'*Eurialus et Lucrece* de Pie II, traduit du latin en français, en 1493 par Octavien de Saint-Gelais et par maître Anthitus, trois ans plus tard. Ce roman raconte la parfaite union deux amants, Euriale et Lucrece, savourant les plaisirs d'un amour charnel intense et sans réticence. Tel est le rêve qu'Hélienne et Guenelic ont partagé dans les trois récits des *Angoysse*s. Anne Réach-Ngô évoque aussi le *Triomphe de l'amant vert* de Lemaire de Belges, publié en 1535 et qu'Hélienne de Crenne cite explicitement dans ses *Angoysse*s. Elle intègre encore des sources qui sont parues chez Denis Janot et qui ont influencé la composition des *Angoysse*s tels : les *Exclamations et epistres et oraisons de la noble dame amoureuse* de Jean Bouchet en 1535, le *Trésor de la cité des dames de Christine de Pisan* et la *Déplorable fin de Flammette de Juan de Flores*, en 1536 ; et le *Grand Olympe des hystoires poétiques*, 1539⁹². Elle souligne enfin, que Hélienne de Crenne-narratrice fait allusion, dans ses monologues intérieurs, à des références intertextuelles, issues de la culture antique et mythologique, et à des ouvrages, publiés chez le même éditeur Denis Janot, comme : *Méliadus de Léonnois* et des *Grandes prouesses de Tristan* (1533), les *Métamorphoses* d'Ovide (1537) et les *Tragédies* de Sénèque (1540).⁹³

Les epistres familiares et invectives puisent dans les *Lettres familiares* de Cicéron et le *De conscribendis epistolis* d'Érasme. En outre, si la treizième lettre familière, par son aspect cryptique, renvoie implicitement aux *Angoysse*s, les lettres invectives tissent des liens intertextuels explicites avec le récit liminaire. Quant au *Songe*, il se réfère au *Roman de la Rose*, au *Songe* de Scipion, et aux *Écritures saintes*. Il fait écho aussi aux *Angoysse*s car il reprend et développe la même thématique, explicitée d'emblée dans la page de titre « Le Songe de madame Helisenne compose par ladicte dame, la consideration duquel, est apte à instiguer toutes personnes de s'alliener de vice, et s'approcher de vertu ». L'ouvrage



⁹¹ Anne Réach-Ngô, *op.cit*, p.359.

⁹² *Ibid.*, p.366.

⁹³ *Ibid.*, *op.cit*, p.366.

Anne Réach-Ngô a cité d'autres références intertextuelles relevées par d'autres imprimeurs comme : l'édition de la *Flammete* de Boccace par Jean Longis en 1531 ; l'*Histoire et chronique du Petit Jean de Saintré* d'Antoine de La Sale (1529) par Alain Lotrian et Jean II Trepperel ; et la *Conquête de Trébisonde*, perçue comme une source des *Angoysse*s par Mathilde Thorel. (p.368-369).

fourmille de références mythologiques présentées, analysées et commentées par Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin, dans les annotations⁹⁴.

Il convient de noter que ces références intertextuelles confirment la grande culture d'Hélisenne de Crenne ainsi que sa passion pour la lecture. La variété et la diversité des intertextes employés montrent que le corpus hélisennien se construit, selon Julia Kristeva, comme une « mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »⁹⁵. La structure discursive et énonciative du corpus hélisennien relève, en ce sens, d'une dynamique textuelle mimétique et innovatrice, que nous tenterons de révéler en mettant l'accent sur le rapport entre variante et invariants.

1. La *Flammette* de Boccace et *Les angoisses douloureuses qui procèdent d'amours d'Hélisenne de Crenne* : deux quêtes féminines piteuses

Les angoisses douloureuses qui procèdent d'amours puisent dans la traduction du roman sentimental italien : *l'Elegia di madonna Fiammetta* de Boccace. Il s'agit d'une fiction amoureuse, composée en 1340 ; et qui a connu un succès inouï. Elle dépeint la complainte de Flammette, jeune femme mariée, éprise de Pamphile. Abandonnée par son amant, elle attend désespérément son retour et décide enfin d'écrire une élégie pour partager sa souffrance avec les « dames amoureuses ». Le récit de Boccace a été complété par Juan de Flores, avec le texte *Grimalte y Gradissa*, paru en 1490 en Espagne.⁹⁶

Le récit de Juan de Flores a été traduit et publié plusieurs fois en France. Nous relevons la *Complainte de Flamette a Pamphile* chez Jehan Longis⁹⁷, *Complainte très piteuse de Flamette à son amy Pamphile* chez François Juste⁹⁸ et *Flammette. Complainte des tristes amours de Flammette a son amy Pamphile*, chez Claude Nourry à Lyon en

⁹⁴ *Le Songe de madame Hélisenne*, édition établie et annotée par Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin, Paris, Honoré Champion, 2007, p.133-167.

⁹⁵ Julia Kristeva, *Séméiotiké, recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tell Quel », 1969, p.85.

⁹⁶ Mathilde Thorel souligne que l'œuvre a été reproduite en appendice par Barbara Matulka dans son étude sur la production et la publication de la « novela sentimental » de Juan de Flores (Barbara Matulka, *The novel of Juan de Flores and their European diffusion. A Study in comparative literature*, New York, 1931; Genève, Slaktine reprints, 1974, reproduit l'œuvre en appendice, pp.371-432 ; citée par Mathilde Thorel, in « De la parole étrangère à la parole exemplaire: Maurice Scève traducteur de la Deplourable fin de Flamete (1535) », *Parole de l'autre et genres littéraires : XVIe-XVIIe siècles*, textes réunis par Pierre Servet et Marie-Hélène Servet-Prat, Genève, éd.Jean Moulin, 2007, p.14.

⁹⁷ Jean Boccace, *Complainte de Flamette a Pamphile*, Paris, par Maistre Pierre Vidoue pour Jehan Longis, 1531, XCf.

⁹⁸ Jean Boccace, *Complainte tres piteuse de Flamette à son amy Pamphile. Translatee Ditalien en vulgaire francoys*, Lyon, François Juste, 1532, CXX f.

1532.⁹⁹ La dernière édition a été modifiée et remaniée par Maurice Scève, sous le titre *La déplorable fin de Flamete*¹⁰⁰. Elle est publiée à Lyon, en 1535, chez François Juste¹⁰¹ ; et en 1536, à Paris chez Denys Janot.¹⁰²

Il est à noter que la traduction constitue une pratique scripturaire qui s'inscrit dans un *continuum* avec la production originale car elle repose sur l'imitation et sur la recherche des nouvelles formes d'écriture. Par l'introduction d'un nouveau couple, la version espagnole recrée et innove par rapport à celle de Boccace. Les amants Grimalte et Gradisse produisent un renversement de situation et donnent de l'espoir au personnage boccacien.

Apprenant la mésaventure amoureuse de Flammette, Gradisse éprouve tant de compassion et tristesse à son égard. Craignant de subir le même sort, elle met à l'épreuve la fidélité et le dévouement de son amant et elle lui demande de chercher Flammette et de l'aider à reconquérir son objet de désir, Pamphile. L'élégie de Flammette se veut, comme l'a déjà indiqué Mathilde Thorel, une « histoire-cadre »¹⁰³, qui a permis l'intégration d'une nouvelle histoire amoureuse fictive, qui est celle de Grimalte et Gradisse.

La mission de Grimalte consiste à retrouver Flammette et à raconter son périple à Gradisse, par écrit, pour la tenir informée. Les deux histoires relèvent d'une mise en abîme qui se concrétise au chapitre IV, produisant une transition entre ce qui précède (la raison pour laquelle le texte a été écrit) et ce qui suit (le récit de la quête qui permettra à Grimalte de changer de statut. De personnage, il devient le narrateur et l'auteur de l'histoire). Autrement dit, étant à la fois personnage et narrateur intradiégétique, Grimalte assure le lien entre l'histoire-cadre, représentative des écrits élégiaques de Flammette, et le récit enchâssé de sa quête qui consiste à rapprocher les amants boccaciens. Le chapitre IV s'ouvre ainsi sur un monologue à travers lequel Grimalte annonce son départ pour chercher Flammette :

⁹⁹ Jean Boccace, *Flamette. Complainte des tristes amours de Flammette a son amy Pamphile translatee Ditalien en vulgaire francoys*, Claude Nourry, Lyon, 1532, XCVI f.

¹⁰⁰ Du Verdier confirme que Maurice Scève est bel et bien le traducteur de la *Flamete* espagnole dans sa notice *Maurice Scève* (A. Du Verdier, *Bibliothèque française* (1585), édition de Rigoley de Juvigny, Paris, 1773, vol. 3, p. 696 ; *La Bibliothèque Française* de La Croix Du Maine (1584), éd. Rigoley de Juvigny, Paris, 1773, vol. 2, p. 112-113).

¹⁰¹ *La Deplorable fin de Flamete, Elegante invention de Jehan de Flores espagnol*, traduite en Langue Francoyse, Lyon, François Juste, 1535.

¹⁰² *La Deplorable fin de Flamete, Elegante invention de Jehan de Flores Espagnol*, traduite en Langue Francoyse, Paris, Denys Janot, 1536.

¹⁰³ Mathilde Thorel, « De la parole étrangère à la parole exemplaire : Maurice Scève traducteur de *La Deplorable fin de Flamete* », p.14.

Puis que ainsi est dame que de vous
je suis party, comme vostre volonte
le commande, a grand peine scau-
royz je penser en quel pays ou quel-
le contree je puisse aller, saulve de voyager en
prenant le party de mon departement, en la vo-
lunte de la plume au vent je laisse l'admiration
de mon incertain & perilleux voyage, Et pour
non vous monstrier que avez grand tort de moy, je ne
veulx racompter mes ennuys, en allant & tournoiant
le monde pour chercher celle dame ainsi dellaissee
ny ne veulx que sachez plus clerement ma peine
ce que avecques discretion l'on peult congnoistre.¹⁰⁴

Dame Hélienne reproduit le dispositif présent dans le texte boccacien pour affirmer ses prérogatives d'auteur. Mais elle cherche aussi à montrer l'impuissance des deux sexes en amour. En d'autres termes, les deux histoires amoureuses de Boccace et de Flores se croisent et le destin de Grimalte est associé à celui de Flammette. Si elle ne se réconcilie pas avec son amant Pamphile, il perdra à jamais son amante Gradisse. Ce parallèle montre bel et bien un rapport de contiguïté qui se crée entre la lecture et la création littéraire. Autrement dit, *La deplourable fin de Flamette* donne fin au texte boccacien, mais elle nous plonge aussi dans un nouvel univers fictif représentatif d'un nouveau couple. Si nous comparons les destinées des deux couples, nous pouvons constater que les deux sexes subissent le même sort. Grimalte l'a manifestement marqué en essayant de consoler Flammette au chapitre XXVI :

Je ne scay ou chercher raison (dame)
que je puisse dire de bouche aulcune
chose de voz douleurs & aggravez
maulx, dont puissiez concevoir aul-
cune consolation. Car voz angois-
ses (comme vous) la mienne ame, & espe-
rit les sentent & souffrent, en sorte que de voz
dommaiges j'en ay douleur. Pource que vostre
victoire est la mienne, & non moins que vous ay
mestier de consolation, tant que mes oeuvres en
telz cas sont & seront vostres. Lesquelles je sens
plus foibles, que oncques ne furent...¹⁰⁵

L'entrecroisement de deux histoires se confirme progressivement et se renforce par la rupture du nouveau couple. Grimalte a finalement retrouvé Flammette et Pamphile, mais

104

Juan de Flores, *La Deplourable fin de Flamete*, Paris, Janot Denis, 1536, p.16.

105 *Id.*, p.88.

il n'a pas réussi à les concilier. Son échec a engendré ainsi la perte de sa bien-aimée. La Flammette de Boccace est abandonnée, malgré elle, par Pamphile et le Grimalte de Flores est délaissé par Gradisse. Émue par sa lecture de la complainte de Flammette, Gradisse a peut-être cherché, en chargeant son ami de retrouver Flammette et d'allier les deux amants, à venger Flammette et à prendre revanche contre le sexe masculin, en général. Il se peut que Gradisse soit le double féminin de Flammette.

Comme Flammette, Grimalte subit le même sort. La rupture définitive et la perte de l'objet du désir abolissent les frontières entre les deux sexes. La différence sexuelle s'estompe et Flammette devient en quelque sorte le double opposé de Grimalte. Ceci a été souligné par Marie Raulier confirmant que Grimalte et Hélienne occupent une position similaire et que cette association entre les deux couples prend la forme d'un « chiasme ».¹⁰⁶

Tel Flores, Hélienne de Crenne a lu et s'est inspirée de la *Flammette* de Boccace. En effet, plusieurs passages de la *Flammette* ont été cités par Hélienne de Crenne dans ses *Angoisses*. Notre objectif ne consiste pas à faire un relevé exhaustif de toutes les occurrences qui renvoient au texte boccaccien. Nous nous contenterons d'évoquer quelques exemples qui illustrent la quasi-similitude des deux expériences amoureuses :

<i>Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours</i>	<i>La Flammette de Boccace</i>
-Je dois mauldire l'heure que je nasquis (98)	- O journée mauldite [...] quand je nasquis » (Fl.,3r ^o)
- [...] ma mère print ung singulier plaisir à me faire instruyre en bonnes meurs, et honnestes coustumes. (99)	- J'ay esté [...] instruite en bonnes meurs et honnestes coustumes de vivre comme il appartient a fille de noble lignage. (Fl.,3v ^o)
-J'avoye accoustumé de prendre et captiver les hommes, et ne me faisoye que rire d'eulx : moymesmes miserablement, je fuz prise. (103)	- [...] cuydant que ma jolye beaulté prist et captivast les hommes, mais moymesmes fuz miserablement et follement prinse ». (Fl.,6 r ^o -v ^o)
-[...] mais si bien scavez avec quelle force Amour m'a contraincte et perforcée, de nulle je ne seroys increpée, et avec ce [...] et ayany pars plusieurs foys laissé la plume. (221)	- L'on ne pourroit resister a amour quand de tout son pover il s'esforce sur ce point, considere les effects de sa puissance et ma pusillanime vertu, ay plusieurs foys laisse la plume. (Fl.,f.D.4 v ^o)
- [...] et par succession de temps la fureur se	-[...] Combien que par succession de temps



¹⁰⁶ Marie Raulier, *De Juan de Flores à Jeanne Flore via Maurice Scève : Trajectoire intertextuelle et héritage boccaccien*, Mémoire de maîtrise soumis à la Faculté des études supérieures et de la recherche en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès Lettres, Département de langue et littérature françaises Université McGill, Montréal, 2018, p.54.

<i>Les angoisses douloureuses qui procedent d'amours</i>	<i>La Flammette de Boccace</i>
passera et consumera. (154)	ma fureur se consummat et fust passee. (Fl.,95 r°)
--[...] entre tous aultres accidents me deplaisoit fort son absence. (158)	-[...] entre tous aultres accidents me deplaisoit griefvement de estre habandonnee de mon amy pour une aultre. (Fl.,95 v°)

Les *Angoisses* et *l'Elegia di madonna Fiammetta* de Boccace se donnent à lire comme deux œuvres piteuses, écrites à la première personne du singulier. Le « je » est assumé par deux figures féminines éponymes, Hélienne et Flammette, qui sont à la fois narratrices et protagonistes. Marguerite de Briet et Boccace s'effacent pour donner la parole à leurs personnages féminins, racontant les cruelles conséquences de leurs désirs lascifs et voluptueux sur leur vie psychologique, maritale et sociale.

Les deux narratrices sont à la fois homodiégétiques et autodiégétiques : elles dépeignent leurs propres histoires et elles se présentent aussi comme deux auteures fictives. La superposition entre le « je » littéraire (Marguerite de Briet et Boccace) et le « je » fictif (Hélienne et Flammette) témoigne ainsi d'une double énonciation. Notre analyse consistera ainsi à comparer deux parcours féminins (celui de la Flammette de Boccace et de Flores et celui d'Hélienne) en mettant l'accent sur l'objet et les circonstances de chaque expérience.

1.1. L'inscription de la quête amoureuse dans la trame narrative

Gustave Reynier¹⁰⁷ a rapproché la première partie des *Angoisses douloureuses qui procedent d'amours* d'Hélienne de Crenne de *La complainte de Flammette* de Boccace. Telle Flammette, Hélienne s'éprend d'un jeune homme. Les deux héroïnes partagent les mêmes délires et angoisses à cause de leur passion concupiscente. Plainte, consolation et déploration caractérisent l'armature générale des deux récits. En outre, leurs amants Guenelic et Pamphile ont intensifié leur souffrance à cause de leur inconstance et de leur nonchalance. Hélienne a exprimé, à maintes reprises, son acharnement contre son amant volage qui a divulgué leur amour et a contribué à souiller sa renommée :

Je veioie manifestement son inconstance et imprudence, par ce qu'il me monstroït. Et comme je pouvois conferer, ou presupposer par signes evidens, il publicoit et divulgoït noz amours. Et outre plus, j'en fuz certaine par l'une de mes damoysselles, laquelle l'ouyt en devis, et disoit

¹⁰⁷

Gustave Reynier, *Le Roman Sentimental avant l'Astrée*, Paris, Armand Colin, 1908, p. 112-118.

ainsi à l'ung de ses compagnons : ceste dame la est merueilleusement amoureuse de moy, voyez les regards attrayans de ses yeulx, je presuppose qu'en continuant de poursuyvre, facilement en pourray avoir jouyssance¹⁰⁸.

Réveillée une nuit par les sanglots de son amant Pamphile, Flammette apprend une épouvantable nouvelle qui a transformé sa vie. Pamphile lui avoue que son père souhaite le revoir et il décide de partir pour Florence, son pays natal, et d'obéir au devoir filial. Tourmentée et travaillée par la décision inattendue de son amant, elle a tenté en vain de le convaincre de rester. L'échec de persuasion est marqué par l'évanouissement et la perte de parole de Flammette au moment de départ de Pamphile, au terme du chapitre II.

Les deux narratrices ont choisi de relater leurs tourments et leurs douleurs aux nobles dames amoureuses car elles peuvent éprouver de la compassion à leur égard. Flammette s'adresse dans son épître liminaire aux « honnestes Dames ». Elle écrit « en piteulx et larmoyant stille » et attend de ses interlocutrices de « piteuses larmes ». (Fl.,ii v°). L'épître dédicatoire de Dame Hélienne reprend ainsi celle de *La complainte de Flammette* de Boccace. Hélienne de Crenne exprime d'emblée son vouloir de communiquer ses extrêmes douleurs aux honnêtes dames. Elle expose deux raisons pour justifier son choix. Elle estime que les femmes sont naturellement enclines à avoir compassion. De plus, elle pense telle Flammette, que son infortune suscitera « quelques larmes piteuses »¹⁰⁹ qui pourraient lui donner « quelque refrigeration medicamente »¹¹⁰.

Les deux narratrices instaurent un pacte de lecture en impliquant les lectrices dans leurs réflexions. Ce rapport entre narratrices et lectrices témoigne d'un processus d'identification dans la mesure où elles partagent en quelque sorte le même sort. Par ailleurs, bien que le sexe masculin soit exclu dans l'exorde, il émerge dans la péroraison comme l'implicite interlocuteur auquel sont destinés les deux récits. Flammette s'adresse initialement à un public exclusivement féminin et rejette avec fermeté le sexe masculin, incapable de comprendre sa détresse et son chagrin :

Les douleurs des miserables croissent habondamment quand ilz congnoissent ou sentent que aucune a compassion. Et pource que j'ay plus grand desyr de me douloir que d'aultre chose/ Et affin que par longue usance accoustumee de ce faire, ne amoindrissse ma douleur/ Mais qu'elle se avance et croisse, il me semble, nobles dames, qui avez les cœurs en amours plus heureux que moy, que en vous racomptant mon

¹⁰⁸ *Les Angoysses*, p.115-116.

¹⁰⁹ *Id.*, p. 96.

¹¹⁰ *Ibid.*

miserable cas et infortune, prenez de mon malheur quelque compassion, et ne me chault si mes parolles ne sont communiqees aux hommes/ Et en tant que je puis leur denie et refuse, pource que si aucune de mes ameres douleurs leur est descouverte, plusieurs en feront publiques preschemens/ risees et mocqueries, plus tost que larmes piteuses. (Fl., 2 r^o)

Hélisenne de Crenne met en garde les honnêtes dames contre les dangers de l'amour lascif et les exhorte à rester chastes et pudiques : « Je vous prie de vouloir eviter ociosité, et vous occupez à quelques honnestes escercices ». 111S'adresser aux dames est alors une pratique récurrente à la Renaissance. Plusieurs femmes écrivains vouent leurs livres aux lectrices pour s'insurger contre la misogynie masculine et pour revaloriser le sexe féminin. C'est ainsi que Louise Labé cherche une consolation et une « refrigeration medicamente » à sa désolation :

Et maintenant me suis encor contreinte
De rafreschir d'une nouvelle plainte
Mes maus passez. Dames, qui les lirez,
De mes regrets avec moy souspirez.
Possible, un jour je feray le semblable,
Et ayderay votre voix pitoyable
A vos travaux et peine raconter,
Au temps perdu vainement lamenter.¹¹²

Jeanne Flore¹¹³ a voué aussi ses écrits aux femmes. Ses *Comptes amoureux*¹¹⁴ se donnent à lire comme un recueil féministe édifiant, destiné aux « jeunes Dames Amoureuses ». ¹¹⁵ L'auteur défend le droit de la femme à l'amour et elle proteste contre l'iniquité d'un mariage « impareil »¹¹⁶ qui contraint les jeunes filles à vivre des rapports conjugaux forcés et voués à l'échec. Elle plonge ses lectrices dans un univers romanesque fictif, peuplé de figures mythologiques, de fées et de dragons ; et elle les exhorte à suivre les lois de l'amour afin d'éviter la colère de Vénus et d'échapper à une cruelle et redoutable punition. Ceci se concrétise dans son huitain liminaire :

Gardez vous bien du vray Amour offendre,

¹¹¹ *Id.*, 97.

¹¹² Louise Labé, *Élégie I*, v. 41-43, *Œuvres complètes*, éd. E. Giudici, d'après l'éd. de 1556, 1981, p. 130

¹¹³ Jeanne Flore constitue encore une figure auctoriale emblématique et mystérieuse. Claude Longeon a attribué la paternité de son recueil les *Comptes amoureux de Jeanne Flore* à Etienne Dolet (Claude Longeon, « Du nouveau sur les Comptes amoureux de Madame Jeanne Flore », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XLIV, 1982, p.609). Mais nous présenterons les *Comptes* comme un recueil produit par une instance auctoriale féminine.

¹¹⁴ *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore*, édition critique établie par G.-A. Pérouse et collaborateurs, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980, 258p.

¹¹⁵ Épître liminaire des *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore*, p.97.

¹¹⁶ *Id.*, p.103.

Lequel n'est pas comme on le painct, aveugle :
Sinon en tant que les Cruelz aveugle,
Qui n'ont le cueur entier, piteux, et tendre.
Le voilà jà tout prest de son arc tendre
Contre qui n'ayme usant du malefice
De Cruaulté : doncques au saint service
D'amour vueillez de bon vouloir entendre.¹¹⁷

Amour n'est donc pas aveugle. Mais il punit atrocement et rend aveugles ceux qui refusent d'aimer et méprisent leurs amant(e)s. En outre, bien que Jeanne Flore inculque à ses lectrices une doctrine qui s'oppose à celle de la littérature conventionnelle incitant les femmes à rester fermes et inaccessibles, elle dévoile dans son épilogue que ses *Comptes* sont une fiction de poésie dénonçant les récriminations masculines et l'institution du mariage :

Je t'ay voulu pour la conclusion
Bien advertir que tout ce est fiction
De poésie. [...]
Je blasme icy l'impareil mariaige.¹¹⁸

Toutefois, si les deux prologues font allusion à un univers nettement féminin, les deux épilogues ont marqué l'apparition d'un autre destinataire : les hommes. Flammette inclut le sexe masculin pour l'incriminer. En d'autres termes, la narratrice, désespérée, sollicite la sympathie féminine et accuse l'orgueil et la tyrannie masculines qui sont à l'origine de sa douleur et de ses écritures.

Quant à l'épilogue du premier récit des *Angoysses*, il met en présence une hélisenne tripartite : elle est héroïne, narratrice et auteure. Enfermée, elle décide de réécrire son tourment à son ami. Elle aspire à ce que ses écritures tombent un jour entre les mains de son amant pour venir la délivrer. L'auteur transcrit ainsi l'expérience malheureuse d'Hélisenne pour avertir les femmes contre les répercussions de la passion adultérine. De plus, si le premier récit des *Angoysses* est voué aux « honnestes dames », le deuxième récit est adressé aux « lecteurs benevoles » :

Après vous avoir exhibé [o lecteurs benevoles] les vehementes
passions que Amour venerienne peult es tendres et delicieux cueurs des
amoureuses dames causer, il m'est prins vouloir de vous narrer et reciter
les calamitez et extremes miseres, qui par indiscretement aymer les

¹¹⁷ *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore*, Texte établi d'après l'édition originale (Lyon, 1537 env.), avec Introduction, Notes, Variantes et Glossaire par Le centre Lyonnais d'étude de l'Humanisme (CLEH), sous la direction de Gabriel-A. Pérouse, Éditions du CNRS Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1980, p.95.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.225.

jeunes hommes peuvent souffrir.¹¹⁹

Flammette et Hélisenne de Crenne, narratrices, destinent leurs histoires et expériences aux femmes pour chercher leur sympathie et pour se reconforter. Mais Boccace et Marguerite de Briet vouent leurs récits à un public plus vaste incluant l'homme.

Toutefois, les deux textes témoignent visiblement d'une similitude au niveau de l'armature textuelle. En effet, l'architecture exégétique des *Angoyssees douloureuses qui procedent d'amours* est marquée par l'omniprésence des péripéties traduisant le ballotement du couple entre conjonction et disjonction. Or, l'ossature textuelle de *La complainte de Flammette* est caractérisée par l'absence d'action. Elle est principalement bâtie sur le style oratoire. Le discours plaintif de Flammette se concrétise à travers le recours au dialogue et au soliloque. Les discours dialogiques mettent en présence aussi bien des interlocutrices réelles que fictives telles la nourrice et Vénus qui se manifestent au chapitre liminaire. Flammette fait intervenir, dans son imagination, une nouvelle interlocutrice « Vénus » afin de répondre aux arguments de la nourrice. Leurs discours s'opposent systématiquement pour traduire l'émoi intérieur de Flammette voire son dédoublement entre raison et passion. La nourrice s'évertue à dissuader Flammette de se soumettre à la folie du dieu Amour, perçu comme un tyran, voire une « Furie infernale » anéantissant toute forme de résistance alors que Vénus la persuade de s'adonner aux plaisirs de l'amour.

En outre, les événements présentés sont soit imaginés soit rapportés par des tiers. Il est question souvent de fausses nouvelles, telles l'histoire du mariage de Pamphile qui a été divulguée par un marchand, la nouvelle passion de Pamphile pour une autre femme, propagée par un serviteur revenant de Florence ou le faux retour de Pamphile annoncé par la nourrice qui a confirmé que ce n'est qu'un homonyme.

Par ailleurs, le texte hélisennien présente une progression exégétique novatrice par rapport au texte boccacien. Ceci se concrétise principalement à travers le rôle accordé au mari. Il est présenté, au début, comme un époux aimant et protecteur. Or, apprenant la passion lascive d'Hélisenne, il tente de séparer les deux amants et d'empêcher leur union. Il emprisonne Hélisenne dans sa chambre et l'empêche de voir son amant. Surprenant sa femme tenant entre les mains les lettres de son amant, il les brûle furieusement. Il a recours

¹¹⁹ *Les Angoyssees*, p.228.

à la menace et à la violence verbale et il enferme, enfin, son épouse dans la tour du château du Cabasus.

En revanche, le récit de Flammette ne présente aucun détail explicitant l'intervention du mari cocu, étrangement absent. L'héroïne n'a jamais recours à une stratégie pour déjouer la vigilance de son mari. Elle se contente de la présence de sa nourrice qui joue provisoirement le rôle du mari qui conseille et avertit à la fois. De plus, la chambre conjugale est accessoirement celle du couple d'amants.

Toutefois, le récit d'Hélisenne privilégie la correspondance entre les amants. Or, *La Flammette* de Boccace se donne à lire comme une introspection psychologique car elle présente peu d'éléments romanesques. Elle lance un cri de douleur émouvant, suite au départ subit de son amant. De plus, son infidélité la conduit initialement au suicide raté ; ensuite à la résignation et enfin à l'attente désespérée d'une éventuelle union.

Les deux récits restent ouverts. Hélisenne, séquestrée au château de Cabasus, écoute les conseils de sa vieille servante et consigne par écrit son malheur en aspirant à ce que ses « écritures » tombent un jour entre les mains de son amant pour la délivrer. Quant à Flammette, elle écrit pour éveiller la compassion de son amant et pour le convaincre de ne pas l'abandonner. D'un point de vue rhétorique, les deux œuvres présentent le même exorde mais elles n'ont pas la même péroraison puisque les deux narratrices ne partagent pas manifestement la même intention. Hélisenne, aspire à la communion avec son amant par le biais de l'écriture. Elle ne cherche pas le pardon mais une « refrigeration madicament ». Or, Flammette, en s'adressant à un public exclusivement féminin, écrit pour susciter la compassion de son amant. Elle pleure son absence et se lamente sur son sort. Son discours rétrospectif a une double entente : elle s'évertue à persuader les Dames de son malheur et à se persuader soi-même du retour de son amy qui l'a abandonnée. L'écriture d'Hélisenne est alors compensatoire, celle de Flammette est piteuse.

1.2. Flammette et Hélisenne: deux héroïnes emblématiques

Flammette et Hélisenne sont prédestinées à la souffrance et à la désolation. Elles se considèrent, d'emblée, comme deux femmes damnées, nées sous une mauvaise constellation. En témoignent les pitoyables interjections d'Hélisenne : « O qu'a juste cause, je doibs mauldire l'heure que je nasquis, las que je fuz née en mauvaise constellation. Je crois qu'il n'estoit Dieu au ciel, ne Fortune en terre pour moy » faisant

écho à celle de Flammette : « O journée maudicte [...] quand je nasquis ». (Fl., 3r°) L'idée de prédestination à la douleur et à la souffrance en amour est aussi soulignée par Flores, au premier chapitre de *Grimalte y Gradissa*, traduit par Maurice Scève :

[...]
Ainsi est / que ceste dame fust l'une de celles, qui
an aage & valleur les aultres excedoit, par ainsi
elle estant conjointe en mariage avecques son
convenable party se reputoit la plus heureuse de
son temps, mais comme sont communement va
riables les dispositions de fortune, elle suyvant
la vergoigneuse lascivité, & regectant l'honneur
voire fourvoyee de la droicte amour de son vail
lant mary avecque ung estrange homme nom-
mé Pamphille fut surprinse d'amour¹²⁰.

La forme passive « fus surprinse d'amours », employée aussi bien par Flammette que par Hélienne, illustre qu'elles vont subir, malgré elles, une fatalité et qu'elles seront suppliciées et martyrisées par un amour soudain, voué à l'échec.

De noble lignage, Flammette et Hélienne sont instruites « en bonnes meurs et honnestes coustumes »¹²¹. Elles sont dotées d'une beauté extraordinaire et inégalée. Cependant, cette beauté semble jouer un rôle différent dans leurs vies. Flammette la cultive et l'accroît afin de provoquer le regard des joveux. Elle joue explicitement le rôle de la coquette insatiable qui cherche à se faire valoir. Le récit liminaire des *Angoysses* relève aussi d'une exaltation du corps féminin, magnifié et présenté dans toute sa sensualité. La beauté d'Hélienne est décrite avec un style pompeux et emphatique. La narratrice, homodiegetique, dépeint avec une fierté indubitable l'admiration qu'elle suscite :

Ma personne croissoit et premier que pervinse au treiziesme ans
de mon aage, j'estoye de forme elegante, et de tout si bien proportionnee,
que j'excedoye toutes aultres femmes en beaulté de corps, et si j'eusse
esté aussi accomplye en beaulté de visage, je m'eusse hardiement osé
nommer des plus belles de France¹²².

L'héroïne se singularise par la beauté sublime de son corps, l'harmonie de ses détails et l'élégance de sa démarche. Ce qui l'élève au rang des divinités. Hélienne n'a pas en ce sens besoin de s'exhiber et de s'exposer au regard comme Flammette. Elle a gagné à avoir de nombreux prétendants sans faire le moindre effort. Au vu de ce constat, la description emphatique d'Hélienne relève implicitement non pas d'un faire-valoir mais

¹²⁰ Juan de Flores, *La Deplourable fin de Flamete*, op.cit, p.4.

¹²¹ *Les Angoysses*, p.99.

¹²² *Ibid.*

cette beauté agit, comme l'a déjà constatée Janine Incardonna, comme un « faire-valoir d'une vertu qui resplendit d'autant plus que les tentations s'avéraient nombreuses et de qualité »¹²³. Quant aux prétendants, ils se désistent dès le mariage de Flammette ; mais ils persistent à poursuivre et à séduire Hélienne, malgré son mariage:

J'estoye requise de plusieurs, qui estoient ardens en mon amour, non de gens de basse condition, mais princes et grans seigneurs : ce qui fut cause d'accroistre le bruit de moy, en plusieurs et divers lieux. Et fut par ce qu'ung roy avoit de coustume de sejourner souvent une petite ville, dont n'y avoit de distance que deux lieues de la, jusques au lieu de nostre residence. E luy estant informé de moy, eut désir de me veoir, parquoy un jour vint à nostre chasteau (me pensant trouver) mais mon mary (comme prevoyant le temp futur) m'avoit faict absenter, congnoissant qu'impossible m'eust esté de resister contre ung tel personnage : mais le bruyct du pays fut tel (pour aulcun temps) que j'estoye estimée du nombre de ses amyes, puis incontinent fut sceu le contraire, tellement que resplendisoyen renommée de chasteté louable¹²⁴.

Il est à noter que Juan de Flores a mis l'accent sur la beauté sublime et sans égale de Flammette. Grimalte a éprouvé de l'admiration en l'observant et a exprimé son indignation vis-à-vis de Pamphile qui a osé délaisser une femme dotée d'une beauté extraordinaire. Il a montré ceci en ces termes :

[...] congneue & estrangiere, Combien que vostre beaulte deust bien incliner, non seulement Pamphile, mais tous les hommes du monde a vous aymer, plustost que nulle autre creature, [...]¹²⁵

Mariées, en un jeune âge, les deux protagonistes mènent initialement une vie conjugale sereine et agréable avec leurs époux et elles parviennent au plaisir vénérien. En revanche, l'apparition de deux jouvenceaux Pamphile et Guenelic a bouleversé leurs vies. De captivantes suscitant l'admiration des prétendants, elles deviennent captives : « [...] cuydant que ma jolye beauté prist et captivast les hommes, mais moymesmes fuz miserablement et follement prinse »¹²⁶, « j'avoys accoustumé de prendre et captiver les hommes, et ne me faisoye que rire d'eulx : mais moymesmes miserablement, je fuz prise »¹²⁷, disent respectivement Flammette et Hélienne.

Enflammées, elles vivent un déchirement intérieur entre passion et raison, entre amour conjugal et amour extraconjugal. Hélienne fait constamment appel à la raison pour

¹²³ *Id.*, p.101.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Juan de Flores, *La Deplourable fin de Flamete*, op.cit, p.92.

¹²⁶ *Flammette.*, 9 r°.

¹²⁷ *Les Angoysses*, p.106.

résister à sa passion lascive ; mais elle n'a jamais réussi car « la sensualité demeura supérieure »¹²⁸ et « l'appetit desordonné avoit tout transporté [son] esprit ». ¹²⁹ Elle a fini par défier son époux et elle a continué ses échanges furtifs avec son amant au temple. Les regards innocents d'Hélisenne deviennent hardis et audacieux. Sa témérité est illustrée à travers son dialogue avec le religieux, qui a tenté en vain de la convaincre de délaisser *le vilain chemin* et de rester chaste et pudique telle Pénélope. Flammette a fait preuve aussi d'intrépidité :

[En] delaisant toute craincte pudique, vergongne/modestete et feminine honnestete. Et aussi [ses] yeulxqui jusques a icelluy temps usoient de simple et honneste regard furent changez et convertiz a regardz impudiques et artificielz.¹³⁰

Ses discussions avec sa nourrice n'ont pas abouti. Le premier chapitre se clôt par sa soumission au désir concupiscent. L'abdication de Flammette à sa passion sensuelle se traduit déjà à travers son songe prémonitoire. En se promenant dans un espace verdoyant, elle a été mordue par une vipère. Ce songe, faisant écho à la mort d'Euridice, confirme qu'elle est aussi prédestinée au malheur et à la souffrance en amour.

La douleur des deux héroïnes s'accroît de plus en plus. Elles sombrent dans des houleuses inquiétudes et elles recourent constamment au monologue afin d'exprimer leur désarroi et leur désespérance. Les soliloques, traduisant les déplorables cogitations de Flammette, relèvent d'une double intention : ils lui permettent de parler avec son amant absent et avec elle-même. Elle s'acharne contre « Fortune » qui ne fait qu'intensifier sa douleur et son amertume. Elle interpelle constamment Pamphile et aspire aux retrouvailles. La parole donne alors naissance et corps à un interlocuteur fictif.

L'assujettissement des deux héroïnes au désir sensuel relève d'une gradation *in crescendo*. L'amertume des deux héroïnes atteint son paroxysme à travers l'aspiration à la mort. Hélisenne a tenté à maintes reprises de se suicider. Elle ne cesse pas d'interpeller la déesse Atropos pour qu'elle transporte son corps aux Enfers. Le récit est représentatif de plusieurs scènes violentes entre Hélisenne et le mari cocu qui l'a menacée de transpercer son corps avec une épée si elle ne renonce pas à sa passion libidineuse.

Flammette, apprenant le faux mariage de Pamphile, convoque les dieux pour

¹²⁸ *Id.*, p.105

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Flammette.*, 10 r°.

prendre revanche contre son amant. Elle l'accuse et récusé sa duplicité. Éprouvant une douleur intense, elle perd progressivement ses forces et tente de se suicider afin de mettre fin à sa douleur. En envisageant le suicide, elle contrecarre toutes les entraves et pense à une possible délivrance. Elle recourt à l'hypotypose afin de se représenter le suicide comme un fait réel libérateur. En personnifiant la « jalousie » au chapitre IV, elle cherche à se persuader de l'innocence de Pamphile. Le dédoublement de l'héroïne traduit son ballotement entre le réel et le fictif, entre le vraisemblable et l'invraisemblable. Les discours de Flammette se nourrissent de l'imaginaire pour briser le silence et remplir l'absence. Flammette tente, en s'adressant constamment à son amant absent, de rétablir ce rapport rompu. Les reproches qu'elle adresse à Pamphile débouchent sur une seule conviction : il faut mourir pour tuer son désir qui la déchire. Mais le suicide raté l'oblige à revivre la même souffrance. Cette circularité accentue la désolation de Flammette, qui a choisi d'écrire son histoire pour échapper au mutisme en libérant cette parole prisonnière. Force est de noter que si le personnage boccacien n'a pas réussi à se suicider et a recours à l'écriture pour se consoler, Flores, lui, a donné la possibilité de se purger par l'exécution de l'acte de suicide et par la condamnation de son amant Pamphile qui, tourmenté par sa mort, a choisi de mener une vie ascétique.

La parole est synonyme d'action et les larmes sont un moyen de persuasion. La narratrice compte alors sur la solidarité et la sympathie de ses lectrices, susceptibles de comprendre sa souffrance et d'accepter son message.

1.3. Deux « exemplarités expérientielles » discordantes

La Complainte des tristes amours de Flammette a son amy Pamphile et *Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours* constituent deux titres rhématiques confirmant l'appartenance de deux œuvres à l'élégie et au style piteux. En témoignent l'omniprésence de deux champs lexicaux : la plainte et la pathologie. Le premier dit les pleurs et les tourments de deux héroïnes, affligées par l'inconstance et la frivolité de leurs amants Guenelic et Pamphile ; le deuxième insiste sur les troubles et la maladie de l'âme colérique et désespérée perdant tout contrôle sur soi et devenant sadique.

Hélisenne de Crenne emprunte à Boccace une rhétorique de l'amour. L'auteur reproduit l'histoire de *Flammette* pour repenser les matériaux verbaux. L'amour se donne à lire comme une fureur irrésistible et dévastatrice. Cette fureur met l'accent non pas seulement sur le sort tragique de deux héroïnes, mais aussi sur la perte de la rationalité et la

folie dont elles souffrent. En témoignent la répétition du mot « folie » dans les deux textes et l'itération du terme « fureur », employé métaphoriquement pour mettre l'accent sur les effets de la passion adultérine sur les deux héroïnes.

Hélisenne et Flammette s'identifient à une figure féminine qui a eu une influence capitale sur leurs vocations et pensées : la reine virgilienne Didon. Mais, les deux protagonistes, à l'encontre de Didon, ont été prédestinées à vivre la souffrance suite à l'échec de leurs tentatives de suicide.

En outre, Flammette et Pamphile constituent deux pseudonymes inventés pour permettre aux personnages d'exprimer librement leur passion. Les deux surnoms sont suggestifs car ils symbolisent la destinée de deux amants. Flammette signifie « petite flamme » et Pamphile « Tout amour ». Janine Incardonna a fait une intéressante réflexion sur la signification de l'onomastique¹³¹. Le surnom Flammette revêt une double connotation : il traduit d'un côté la vivacité qui renvoie à la jeunesse de l'héroïne et à son ardente passion et de l'autre son affliction et sa souffrance dues à son amour pour Pamphile. Identifiée au feu et à la ferveur, elle rejoint le destin qui a été déjà inscrit à travers son prénom. Prédestinée à la souffrance et à la douleur, Flammette trouve son essence et son identité dans cette passion irrémédiable et irrésistible qu'elle a vécue. Elle s'adonne volontiers aux feux de l'amour et reste à jamais fidèle à son amant qui l'a pourtant trahie. Ceci est encore illustré par Flores : abandonnée par Pamphile, qui a refusé à trois reprises de céder à ses avances, Flammette met un terme à sa vie.

Quant à Pamphile dont le surnom signifie « celui qui aime tout », il finit par se laisser et délaisser son amante. Dans les pages clausulaires de *La Deplorable fin de Flammette*, Pamphile choisit l'isolement et l'exil. Apprenant la mort de Flammette, il s'auto-accuse, se culpabilise et s'auto-punit en fuyant le monde et la société. À l'encontre de Flammette, Pamphile « qui aime tout » est condamné à la solitude et à l'anéantissement. D'un homme sociable, il devient misanthrope. Les surnoms sont alors connotatifs car ils sont révélateurs de deux expériences opposées et de deux visions de l'amour paradoxales : la première témoigne d'une passion adultérine dévorante conduisant la soupirante enflammée à la mort. Il s'agit en ce sens d'une *reprobatio amoris*. La deuxième expérience

¹³¹ Janine Incardonna, « Le genre narratif sentimental en France au XVIIe siècle : Structures et jeux onomastiques autour des *Angoysses douloureuses qui procèdent d'amours* d'Hélisenne de Crenne », in *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°59, 2004. p. 79-82.

amoureuse découle sur le châtement de Pamphile qui n'a jamais connu le vrai amour parce qu'il a abandonné son amante.

La complainte de Flammette ne relève pas de l'évolution du personnage féminin. Aucune transformation intérieure ne s'est opérée. En revanche la conception de l'amour chez Héli-senne est devenue synonyme de *caritas*. L'infléchissement moral prédominant, dans le texte hélisennien et mentionné dès le titre où se matérialise la mise en garde « à ne suivre folle amour », confirme une prise de distance délibérée vis-à-vis de la *Flammette* de Boccace.

Le récit boccacien relève d'un fléchissement au niveau de l'entreprise de Flammette. La narratrice ne vise pas juste les femmes. Elle cherche, certes, leur sympathie ; mais elle sollicite aussi un autre interlocuteur : les hommes. En témoigne le dernier chapitre représentatif d'une prière à Dieu pour obtenir soit le retour de Pamphile soit la mort. En effet, l'histoire de Flammette s'achève au chapitre VII. Elle cesse de narrer ses déboires et se livre à l'attente : retrouver son amant, ou mourir. Mais, est-elle vraiment prête à réaliser l'un des deux serments ? Une question qui s'avère ambiguë tant que le principal interlocuteur de Flammette demeure absent.

Flammette établit dans le dernier chapitre VIII une sorte de catalogue encyclopédique représentatif de toutes les figures féminines qui ont souffert en matière d'amour. Il est question des amantes malheureuses telles les héroïnes ovidiennes (Byblis, Thisbé...), celles du cycle troyen et de la tragédie grecque (Hécube, Phèdre), celle de l'Énéide (Didon) et les personnages historiques (Sophonisbe, Cléopâtre, Cornélie, l'épouse de Pompée). Ce catalogue est révélateur de l'entreprise de Flammette : elle cherche d'un côté à comparer ses déboires et ses peines à toutes les figures féminines citées ; et de l'autre elle s'escrime à montrer que sa peine est bel et bien supérieure. Ce chapitre se présente donc comme une péroration représentative d'une hiérarchie discursive qui va des Dames nobles, susceptibles de la comprendre et d'adhérer à son histoire et à son expérience, à l'accusation des hommes qui sont à l'origine de son désarroi.

Force est de noter que le dernier chapitre marque l'immersion d'un « je » autre que celui de Flammette : celui de la vraie voix auctoriale : Boccace. Le livre est alors dédié non pas seulement aux Dames, mais à une postérité plus vaste qui élèvera Flammette au rang des divinités. Mais l'expérience de Flammette est bien particulière et singulière. Elle se

distingue des héroïnes antiques car elle ne partage pas le destin tragique de ses modèles (Phèdre, Hippolyte). L'expérience de Flammette prend un nouvel accent plus proche de la réalité que du *fatum*. La narratrice décrit sa passion adultérine non pas pour se culpabiliser et s'auto-accuser mais pour légitimer une passion vécue et confirmée par et à travers la parole et le verbe.

Quand au récit de Juan de Flores, il constitue une réponse à la plainte du personnage boccacien. Mais le récit espagnol relève aussi d'une différence générique par rapport à la *Flammette* de Boccace. En effet, si Boccace privilégie la description et l'analyse psychologique du personnage féminin, subissant un double échec marital et extraconjugal et choisit de laisser la fin de l'histoire ouverte, Flores favorise l'action. Amour et aventure s'entrecroisent en ce sens, dans l'œuvre de Flores, pour mettre en parallèle deux genres distincts, en apparence, mais qui sont, en réalité, étroitement liés : la fiction amoureuse et le roman de chevalerie. Pour consoler Flammette, Grimalte essaye de la convaincre de ne pas se résigner afin de changer son sort et de retrouver le bonheur :

Et pource si fortune vous est a ceste heure contraire, & que scavez desja endurer, elle pourra retourner la roe, comme celle qui esprouve les fortz, & avecques les foybles se desdaigne, & pourtant devez vous vous efforcer d'avoir esperance a ces prosperez biens, Car par adventure (comme contente de vous ennuyer) elle vous haulsera en quelque joye, tellement que mes paroles soient en voz oreilles aucune consolation voyant de quelle grand affection de vous povoir ayder, je le dis, tant pour adoucir vostre dur cueur, comme pour amoindrir quelque chose de vostre douleur, Dont je vous en declaire tant doucement qu'il m'est possible, ce qu'il m'en semble, & qu'il vous plaise d'y entendre¹³².

Le recours à la tradition chevaleresque est une constituante principale des *Angoisses* d'Hélisenne de Crenne. Elle rééquilibre l'apport entre amour et aventure en mettant en place une structure tripartite : le premier récit sentimental décrit la plainte d'Hélisenne, tourmentée par sa passion naissante et déchirée entre un mari violent et un amant nonchalant ; le deuxième récit chevaleresque est mené par Guenelic et son compagnon Quezinstra qui partent à la recherche d'Hélisenne ; et un troisième récit mêlant amour et chevalerie dans la mesure où il marque la fin de l'aventure de Guenelic et introduit une nouvelle aventure fictive, effectuée par Quezinstra, qui a pris en charge la

¹³² Juan de Flores, *op.cit.*, 93.

publication du livre des *Angoysse*s d'Hélisenne.

Dans le récit de Flores, la quête du bien-aimé est entamée par Flammette. Elle abandonne son mari et quitte son pays natal à la recherche de son amant Pamphile. Grimalte, craignant la perte de sa bien-aimée, décide de l'aider à accomplir sa quête et se met à son service. Il se comporte comme un chevalier fidèle et dévoué même après la mort de Flammette. En témoigne son duel avec Pamphile. Grimalte a effectué en ce sens deux quêtes: la première qui n'est pas la sienne et qui consiste à retrouver Flammette afin de la concilier avec Pamphile et une seconde recherche pour retrouver Pamphile et prendre revanche contre lui.

L'histoire se poursuit, après la mort de Flammette, et dévoile la volonté de Flores de mettre en avant l'aventure. Tel est le cas dans les deuxième et troisième récits des *Angoysse*s d'Hélisenne de Crenne. Il est à noter aussi que l'attitude de Grimalte rappelle celle de Quezinstra qui se lance aussi dans une aventure qui n'est pas la sienne. Il décide de soutenir et d'accompagner Guenelic pour retrouver sa bien-aimée sans qu'il soit concerné. De plus, le mot de la fin est accordé à Grimalte et à Quezinstra. Ce qui produit un brouillage énonciatif déconcertant. Les *Angoysse*s d'Hélisenne présentent Guenelic et Quezinstra comme les narrateurs des second et troisième livres ; mais elle rappelle au début de chaque récit qu'elle est la seule locutrice de l'œuvre. Cette polyphonie énonciative dissimule-t-elle une parodie du statut du narrateur/auteur ? L'accent est mis non pas sur celui qui narre mais sur l'histoire elle-même.

En outre, les *Angoysse*s constituent une œuvre dialogique car elle fusionne deux voix. Elle accueille la parole de l'autre pour la combiner ou l'opposer à la voix du même afin de repenser le discours dans sa variété énonciative et dans sa littéarité sémantique. C'est dans cet entrecroisement entre l'autre et le même que la littérature s'enfante et se crée. Cette combinaison permet aussi de repenser le statut de l'auteur qui, en reproduisant un texte antérieur, le remanie et le rend sien. Il se peut qu'Hélisenne de Crenne cherche à acquérir une autorité auctoriale par l'imitation des récits antérieurs. Nous tenterons de montrer si ce processus d'intertextualité lui a permis de s'approprier progressivement une voix féminine autonome et indépendante. Si la Flammette de Boccace a cherché la sympathie et la compassion des femmes amoureuses, Hélisenne de Crenne les a incitées, à la fin du troisième récit, à la résistance et au repentir pour résister à cette passion adultérine.

Telle Hélisenne, Guenelic doit résister à sa passion sensuelle. Pour l'initier et le former en matière d'amour, l'héroïne consigne sur papier, à la fin du premier récit, son tourment et ses angoisses pour qu'il vienne la chercher et la délivrer. Guenelic est alors invité, au second récit, à accomplir un long voyage pour retrouver explicitement sa bien-aimée et pour ressaisir implicitement le vrai sens de l'amour. Il s'agit d'un pèlerinage spatial et mnémonique à travers lequel Guenelic doit se purifier l'âme. Ce parcours spirituel renvoie bel et bien à une autre œuvre antérieure de l'italien Jacopo Caviceo : *Il Peregrino* (1508). Hélisenne de Crenne s'inspire donc du voyage initiatique de Pérégrin, narrant ses pérégrinations et sa quête de sa bien-aimée Genève.

2. Le Pérégrin de Jacopo Caviceo et Les angoisses douloureuses qui procèdent d'amours d'Hélisenne de Crenne : deux récits chevaleresques initiatiques

Le *Peregrino* de Caviceo Giacomo (1443-1511)¹³³ a été traduit du vulgaire italien en langue française par maître Francoys Dassy contrôleur des Briz de la marine en Bretagne et secrétaire du roi de Navarre, sous le titre de *Dialogue tres elegant intitule le Peregrin traictant de lhonneste et pudique amour concilie par pure et sincere vertu*. De cette traduction, parue à Paris en 1527, il est donné une seconde édition, en 1528, corrigée et annotée par Jean Martin.

Toutefois, l'ossature textuelle des *Angoisses*, composée de trois récits, reprend celle du *Pérégrin*, les passages citationnels, sont fréquents. Hélisenne de Crenne réutilise surtout les maximes employées par Caviceo car la sentence relève de la *copia* et offre au discours, selon la rhétorique classique, une certaine abondance langagière.

<i>Les angoisses douloureuses qui procedent d'amours</i>	<i>Le Pérégrin</i> de Jacopo Caviceo
- Il n'est si grand travail, que par prudence ne soit modere : ni si acerbe douleu, que patience ne derompe. (p.109)	- Il n'y a si profond travail que par prudence ne soit modere : ne si acerbe douleur que patience ne derompe. (III ,86, 140 r°)
- Et avec ce, qui se differe, ne s'abolist » (p.109)	-Mais ce qu'il se differe ne se abolist. (II,14,71 v°)
-Car mieulx vouldroit estre estranglée, que d'estre toujours pendant. (p.118)	-Car meilleur luy est d'estre estrangle que toujours estre pendant. (I,62,55 r°)

¹³³Caviceo Jacopo, *Dialogue tres elegant intitule le Peregrin traictant de lhonneste et pudique amour concilie par pure et sincere vertu*, Paris, Galliot du Pré, 1527.

-Mais considerant que qui ne peult faire ce que l'on veult, il fzult faire ce que l'on peult. (159)	-Et qu'il ne peult ce que l'on veult : l'on doit vouloir [ce] que l'on peult. (Per., II, 28,82 r°)
--Car qui ardentement scait aymer cruellement scait hayr. (p.169)	-Car qui ardentement scet aymer cruellement scet hayr. (Per., II, 34,86 r°)

De plus, l'ouvrage de Caviceo relève d'un moment crucial dans l'histoire du pèlerinage d'amour en langue française. Pérégrin, héros éponyme, part à la recherche de sa bien-aimée Genève, après l'avoir perdue. Il entame un long et étrange pèlerinage pour Le Mont Sinaï pour la retrouver. Le voyage de Guenelic, en quête d'Hélisenne, rappelle celui de *Pérégrin*. Le héros de Caviceo parvient au cinquième degré de l'amour après avoir retrouvé et épousé Genève. Or Guenelic n'a obtenu que le regard et le parler. Hélisenne est retrouvée pour être à jamais perdue. Elle prononce ces derniers mots en expirant :

[...] si jusques à present d'une amour sensuelle tu m'as aymée, desirant l'accomplissement de tes inutiles desirs, à ceste heure de telles vaynes pensées il te fault desister. Et d'aultant que tu as aymé le corps, soys d'oresnavant amateur de l'ame par charitable dilection. Et donne telle correction à ta vie, que le venin de concupiscence ne te prive de la possession de ceste divine heritage qui nous est promise. Et pource je prie notre fabricant, que toy et moy consolez nous y conduise¹³⁴.

Bien que la destinée des protagonistes ne présente pas le même aboutissement, les deux livres se rejoignent par la spiritualisation de l'amour. Que la passion soit assouvie ou inassouvie, les deux livres débouchent sur une apologie de la mort. Guenelic rejoint Hélisenne dans *Les Champs Élysées* et Pérégrin répond à l'appel de la défunte Genève. Les corps mortels quittent délibérément le monde terrestre pour immortaliser leurs âmes et pour donner leçon à la postérité. Les voyages de Guenelic et Pérégrin sont cathartiques. Autrement dit, les deux amants mènent deux expériences amoureuses spirituelles qui leur permettent de dépasser progressivement les illusions des sens afin de parvenir à la Beauté divine et à la Vertu.

Il serait donc judicieux d'étudier l'armature textuelle de deux récits afin de déceler en profondeur l'évolution de deux pèlerins et leur cheminement vers la continence.

¹³⁴

Les Angoysses, p.472.

2.1. L'architecture exégétique de deux récits: entre similitude et disparité

Si la première partie des *Angoysses* se rapproche de la *Flammette* de Boccace, les seconde et troisième parties reprennent la thématique et l'ossature textuelle du *Pérégrin* de Caviceo. Les deux premiers livres qui élucident le tourment de Pérégrin, cherchant à tout prix la conjonction avec son objet de désir, font écho au premier récit d'Hélisenne de Crenne.

Accablé par la disparition inattendue de sa bien-aimée Genève, Pérégrin inaugure son récit par l'accusation de Fortune. Il cherche par le biais de l'écriture une personne qui lui prête secours et qui l'aide à tempérer la ferveur de sa passion naissante. Demandant le soutien de sa nourrice Violente, celle-ci tente en vain de le mettre en garde contre les conséquences de cette calamiteuse passion. En témoigne l'énumération qu'elle a faite, illustrant tous les dégâts et les malheurs que pourrait engendrer ce désir dans sa vie :

Amour est ung songe plein de terreur/d'erreur/de folie/temerité /inconsideration [...] perdition de temps/ diminution d'honneur/ infamy de maison/indignation des parents/effusion des biens/ effrenee lascivite [...] : et en la fin nul fruit nen vient¹³⁵.

Elle recourt à l'injonctif pour lui rappeler sa condition de peur qu'il souille sa renommée. Elle l'exhorte à suivre le chemin de la sagesse recommandé par Minerve en entreprenant « l'œuvre littéraire » et de délaisser le désir libidineux conçu comme un acte de puérité :

Laisse ceste ardeur qui seulement convient a gens libidineux. Tu as ia entrepris l'œuvre litteraire de present tu te veulx condescendre aulx actes de puerilite qui grandement repugnent a ceulx qui veulent au siege de Mynerve monter. Ces embrasemens ont acoustume sentir ceulx qui veulent de Venus/ Baccus e Ceres font leur Dieu en terre¹³⁶.

Tel Pérégrin, Hélisenne n'a pas écouté les menaces de son époux et les recommandations du religieux qui lui a conseillé de résister à sa passion concupiscente. Victime des faux rapports de plusieurs détracteurs, Pérégrin est séparé de sa bien-aimée. Hélisenne subit aussi le même sort. Mais sa souffrance est plus intense que celle de Pérégrin car elle se trouve, malgré elle, obligée de supporter la violence de son époux, la trahison des faux rapporteurs et l'inconstance de son amant.

¹³⁵ Caviceo Jacopo, *Dialogue tres elegant intitule le Peregrin traictant de lhonneste et pudique amour concilie par pure et sincere vertu, op.cit, p.29.*

¹³⁶ *Ibid.,.*

Quant au troisième livre, il représente la quête de Pérégrin, cherchant sa bien-aimée dans toutes les contrées de la terre et même aux Enfers. Guenelic, accompagné de Quezinstras, parcourt, tel Pérégrin, une partie du monde et accomplit des épreuves qualifiantes propres à un chevalier pour pouvoir se réunir à nouveau avec sa Dame. La quête amoureuse et chevaleresque des deux protagonistes débouche sur la rencontre avec la femme aimée et la mort des amants. Il importe en ce sens de souligner la proximité thématique et structurale du *Pérégrin* et des *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours*.

Le Pérégrin s'ouvre sur une épître dédicatoire, dédiée à Lucrece Borgia, mécène et duchesse de Ferrare. L'auteur la sollicite pour qu'elle lise, corrige et améliore son livre avant sa publication finale : « (...) Et saucuns erreurs ou faultes y sont trouuees/ Il plaira vostre haultesse les faire corriger et amender attribuant la coulpe diceulx a mon debile scavoir et rude esperit »¹³⁷. Quant à Hélienne de Crenne, elle débute ses *Angoysses* par une épître dédicatoire vouée aux femmes afin de les avertir des répercussions de la passion lascive :

L'epistre dedicative de Dame Helisenne à toutes honnestes dames, leur donnant humble salut. El les enhorte par icelle à bien et honnestement aymer, en evitant toute vaine et impudicque amour¹³⁸.

S'ensuivent trois récits représentatifs des circonstances de la passion adultérine sur les protagonistes Pérégrin et Hélienne et sur leurs amants Genève et Guenelic. Les trois livres de Jacopo Caviceo sont racontés par « l'ombre de Pérégrin »¹³⁹ ; un jeune homme de vingt-deux ans, habitant à Ferrare. Il fait la rencontre avec Genève, âgée de quinze ans, le premier mai, à l'église Saint-François. Genève est assimilée métaphoriquement à une lumière vivificatrice. Elle est « de toutes choses humaines crees vraye genitrice »¹⁴⁰. L'auteur instaure, par le biais de l'onomastique, un lien étroit entre l'humain et le surhumain afin d'illustrer le pouvoir qu'elle exerce sur lui et qui va influencer son parcours militaire et littéraire. L'apparition de Genève est associée aussi à l'image de l'enfantement. Autrement dit, elle est source de vie et de résistance pour Pérégrin. L'idée de l'accouchement est employée de la même manière par Hélienne de Crenne pour



¹³⁷ *Ibid.*, p.22.

¹³⁸ *Les Angoysses*, p. 96.

¹³⁹ Christine de Buzon dans son Introduction des *Angoysses*, *op.cit.*, p. 35.

¹⁴⁰ Caviceo Jacopo, *Dialogue tres elegant intitule le Peregrin traictant de lhonneste et pudique amour concilie par pure et sincere vertu*, *op.cit.*, p.28.

confirmer son incapacité de vivre loin de son amant. Guenelic a en ce sens un pouvoir de résurrection et de régénérescence sur Hélienne :

[...] mais comme une femme enceinte, est persecuté de griefves et excessives douleurs devant la naissance de l'enfant, mais incontinent qu'elle voit son fruict, la parfaicte joye et liesse ou elle est reduicte, luy fait oublier les peines precedentes: et aussi pour la suavité et douceur intrinseque que je recepye du delectable regard de mon amy, me faisoit oublier tous mes travaux et fatigues pretritz¹⁴¹.

La comparaison opère une analogie entre la douleur de l'accouchement et la douleur ressentie par Hélienne, à cause de la séparation avec son objet de désir. Mais la torture physique disparaît à la naissance du nouveau-né. Cette naissance est transformatrice car elle met fin au chagrin d'Hélienne, oubliant la violence de son époux et consignait par écrit ses tourments, afin d'être délivrée par son amant.

Plusieurs épisodes surviennent au premier récit de Jacopo Caviceo pour marquer, d'un côté, les tentatives de Pérégrin de s'approprier son objet de désir, et de l'autre, l'abstinence de Genève. Ceci se concrétise aussi dans les *Angoisses*. Hélienne a souvent tenté de modérer la véhémence de son désir pour Guenelic en faisant preuve de fermeté et de repentir. Elle a même reproché à son amant sa nonchalance et son inconstance ; et elle l'a incité à maintes reprises à être discret pour ne pas souiller sa réputation.

Il importe de noter que le premier récit des *Angoisses* fourmille de passages, de bribes de phrases ou d'expressions tirés du *Pérégrin* de Caviceo. La compilation a permis d'élucider le rapport entre le trio : Hélienne, l'époux et Guenelic. Autrement dit, les premiers échanges entre Guenelic et Hélienne renvoient aux lettres anonymes envoyées par Pérégrin à Genève. Ces derniers échangent des lettres par l'intermédiaire de la nourrice Violente et de la servante Astanne. Ils se rencontrent aussi au temple tels Hélienne et Guenelic. En outre, pour déclarer sa flamme, Guenelic a utilisé des formules qui rappellent celles de Pérégrin. Dans une de ses lettres, Pérégrin écrit : « te mande pour ung perpetuel mancipe et present ce que meilleur ne peult Dieu eternal conceder aux mortels qui est lame [...] Car ce n'est moindre vertu le gracieux recevoir que le liberal donner ». ¹⁴² Guenelic reproduit les mêmes propos : « Je vous en fais present pour ung perpetuel mancipe, vous suppliant que de tel cueur l'acceptez comme je le vous prersente :

¹⁴¹ *Ibid.*, p.139.

¹⁴² *Per.*,I,9,11 r°.

et considérez que ce n'est moindre vertu le gracieux recevoir, que le liberal donner »¹⁴³.

Se pliant à sa bien-aimée, Guenelic se présente comme un serviteur dévoué, prêt à se donner la mort pour satisfaire Hélienne et pour lui montrer sa totale soumission : « car en vostre vouloyr consiste toute ma presente et future beatitude et felicité, ou ma perpetuelle calamité : et si à vostre bonne grace je suis accepté, ma vie en sera double et tranquille, et si autrement vous disposez, soubdainement au vivre feray cession ». ¹⁴⁴ Les paroles de Guenelic ne sont qu'une fidèle reproduction de celles de Pérégrin : « Genève en ton vouloir consiste toute sa presente et future contentesse et calamite. Et se a ta bonne grace il est accepte vivra de vie heureuse. Si autrement tu disposes/ subitement au vivre fera cession ». ¹⁴⁵ La même formule, employée par Pérégrin pour rassurer sa bien-aimée « O Genevre m'amy mal volentiers te voy en ces facheux et ennuyeux termes »¹⁴⁶, est réutilisée par Hélienne pour reconforter son amant craignant la réaction de son mari, qui les a observés entrain de parler ensemble : « O Guenelic, soyez certain que je suis fort marrye de vous voir en ce facheux en ennuyeux termes ». ¹⁴⁷

Tourmentée par la fausse infidélité de son amant, Genève l'accuse et le blasphème : « [...] quant mort tu seroye, ce seroit a Dieu et au monde ung vray sacrifice pour purger la terre de semblans monstres lesquelz sont corruption de l'universel »¹⁴⁸. Les mêmes accusations, sont employées par le mari d'Hélienne après avoir lu les lettres échangées entre elle et Guenelic : « Je suis deliberé de te priver de vie : et en ce je penseray meriter : car ce sera ung vray sacrifice à dieu et au monde pour purger la terre d'une creature si abhominable... »¹⁴⁹.

Bien que cet assemblage citationnel soit exploité sans qu'il y ait une véritable logique organisatrice, la compilation permet à Hélienne de Crenne de repenser le rapport entre les deux sexes et d'abolir les inégalités entre eux en amour. C'est dans ce sens que les propos de Pérégrin, adressés à son amante Genève, sont prononcés aussi bien par Hélienne que par son amant Guenelic. Les paroles accusatrices de Genève à l'égard de son amant Pérégrin sont utilisées par l'époux pour attaquer et calomnier Hélienne.

¹⁴³ *Les Angoysses*, p.131.

¹⁴⁴ *Id.*,p.175.

¹⁴⁵ *Per.*,I,7,9 v°.

¹⁴⁶ *Per.*,I,62,55 r°.

¹⁴⁷ *Les Angoysses*, p.147.

¹⁴⁸ *Per.*,II,38, 89 r°.

¹⁴⁹ *Id.*,p.206.

L'armature diégétique du premier livre de Jacopo Caviceo est caractérisée par la prolifération des actions confirmant l'aspect narratif du récit. Pérégrin décrit certes son chagrin dû à sa passion pour Genève ; mais les passages descriptifs restent minimes par rapport à l'ampleur narrative. Le texte présente, par l'intermédiaire d'un narrateur homodiégétique, des péripéties et des rebondissements illustrant l'évolution du héros et son acheminement vers la conjonction avec son objet de désir. Quant au récit liminaire des *Angoysses*, nous avons affaire à un texte descriptif, centré sur l'autoportrait du personnage féminin et sur les effets de sa passion voluptueuse sur sa vie privée et sociale. En témoignent les monologues intérieurs, les apartés et les longs passages descriptifs explicitant son déchirement intérieur entre vertu et volupté.

Par ailleurs, les deuxième et troisième livres de Jacopo Caviceo et d'Hélisenne de Crenne se rejoignent dans la mesure où ils reposent sur la quête de la bien-aimée et précisent les circonstances de deux pèlerinages sur la vie privée, sociale, religieuse et littéraire de deux protagonistes. De plus, le texte de Jacopo Caviceo est cité, dans les deuxième et tierce parties des *Angoysses*, pour désigner les propos de Guenelic et de Quezinstra, pour mettre l'accent sur le rapport qu'ils entretiennent entre eux et pour dévoiler leurs visions sur l'amour, l'exercice martial et l'activité littéraire. Il serait donc intéressant d'étudier la spécificité et les caractéristiques des deux parcours.

2.2. La quête de l'objet de désir : entre conjonction et disjonction

Dans son étude de la morphologie du conte, Vladimir Propp a dégagé des constantes qui lui ont permis de mettre en place un schéma actantiel, selon lui invariant. Ces constituants communs se présentent comme des « fonctions » ; terme qu'il définit comme suit : « par fonction, nous entendons l'action d'un personnage définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue »¹⁵⁰. Les trente-et-une fonctions évoquées par Propp ne se présentent pas dans tous les contes, mais leur ordre d'apparition est strictement identique. Certaines fonctions sont utilisées par couples : l'interdiction/ la transgression, le départ/le retour, le méfait/ la réparation du méfait, la lutte/ la victoire et le manque/le comblement du manque. En ce sens, la quête de l'objet de désir commence par « l'éloignement », « l'interdiction » et « la transgression de l'interdiction ». Il s'agit des

¹⁵⁰Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, p. 31.

fonctions définies, par Vladimir Propp, comme une « syntagmatique orientée vers la réalisation d'une finalité »¹⁵¹.

Greimas¹⁵² a essayé de formaliser et de théoriser le modèle d'analyse proposé par Propp en repensant le schéma actantiel. Il détermine trois catégories actantielles : sujet-objet, destinataire-destinataire et adjuvant-opposant. Il met en présence un schéma canonique d'organisation narrative représentatif de trois épreuves : qualificante, décisive et glorifiante. L'épreuve qualificante relève de différentes actions que le héros entame pour se distinguer des personnages auxiliaires. L'épreuve principale débouche sur l'obtention de l'objet de la quête. Quant à l'épreuve glorifiante, elle marque le triomphe du protagoniste et son élévation au titre de héros.

La catégorisation des fonctions proppiennes témoigne de la volonté de Greimas de privilégier l'épreuve principale et de lui accorder une place centrale dans l'organisation du récit, car elle assure le passage d'un « énoncé d'état » à un « énoncé de faire ». L'« épreuve qualificante » relève du savoir-faire et du pouvoir-faire du sujet-quêteur qui cherche à réparer le manque par l'appropriation de son objet de désir (l'épreuve glorifiante). Le modèle narratif représentatif de trois épreuves est alors mis en place, non pas pour traduire un ordre de succession comme dans la morphologie de Propp, mais plutôt comme un parcours narratif ayant un sens voire une intentionnalité : retrouver l'objet de désir.

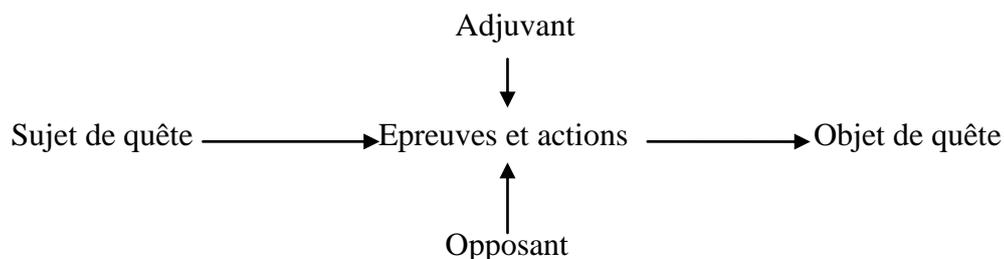


Schéma actantiel (d'après Greimas)

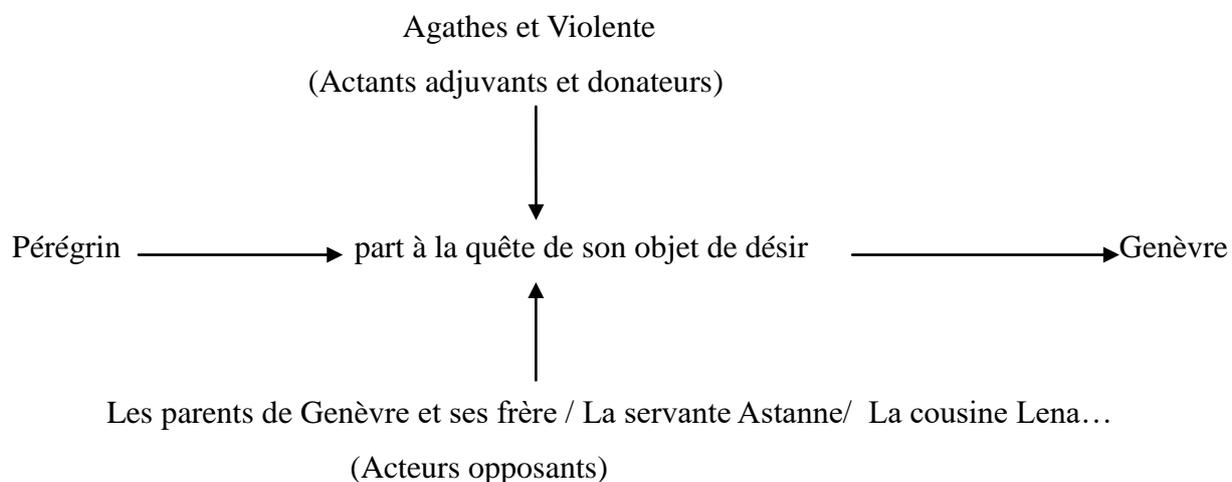
Nous essayerons donc de montrer l'intérêt des deux parcours en étudiant les schémas actantiels caractérisant la quête de Pérégrin et celle de Guenelic.

D'un seul regard, Pérégrin est épris de Genève. Captif, il éprouve pour elle un amour vif et intense et il cherche à tout prix à s'approprier son objet de désir. Mais il n'a

¹⁵¹ *Id.*, p.28.

¹⁵² A. J. Greimas, [1966], *Sémantique structurale*, Paris, P.U.F., 1986, p.262.

pas réussi à assouvir son désir à cause du refus des parents de Genève et de la médisance des rapporteurs. Apprenant l'absence de sa bien-aimée, suite à son retour de Mont Sinai, il décide de partir la chercher.



La quête de l'objet de désir se donne à lire comme une épreuve principale voire décisive dans la mesure où les héros affrontent des agresseurs dans leurs itinéraires de réparation du manque. Greimas souligne qu'autour du personnage-quêteur gravitent des actants adjuvants qui le soutiennent ou des opposants qui s'efforcent d'entraver son entreprise.

Les parents de Genève, ses frères et la servante Astanne constituent des actants opposants qui ont collaboré ensemble pour séparer Genève et Pérégrin. La mère Anastaise surprend un jour sa fille entrain de parler avec Pérégrin. Perturbée par sa venue subite, elle a oublié la lettre de Pérégrin sur son lit. La mère l'a prise secrètement et lui a conseillé de délaisser ses amours lascifs pour ne pas nuire à leur renommée et pour éviter la férocité et la colère de ses frères. Anastaise a utilisé la lettre pour les séparer. Elle recourt à la ruse en demandant à la servante de Lyonore, violée par inadvertance par Pérégrin, de mentir à sa fille en prétendant que la lettre est destinée à sa maîtresse. Chagrinée par la fausse trahison de Pérégrin, Genève l'accuse et refuse de lui pardonner.

Au troisième livre, Pérégrin retrouve Genève et elle lui raconte les souffrances et les supplices qu'elle a subis après son départ au Mont Sinai : « Danastaise, de Lena e dastanne estoye dans la chambre garde, exprobee, et injuriee. Lune de mort, lautre dexil e

autres de diverses peines me menassoient »¹⁵³. Sa servante Astanne l'a trahie aussi. Elle a recours à l'outrance et elle accuse Genève devant ses parents et ses frères :

O infamie perpetuelle de la maison et du pays, ou es tu reduicte ? O traystresse de toy mesmes. O faulse fille. O enfant ingrat. O mauvais germe (...) voicy la preuve, voicy le sceint, voicy la lettre de main escripte (...) Je scay q tu es si mensongiere q le tout hardiment nyeras¹⁵⁴.

Les parents de Genève enferment leur fille dans sa chambre et la privent de nourriture. Ils décident enfin de l'éloigner de son pays natal, en l'emprisonnant au monastère de Ravenne.

En revanche, Pérégrin a été soutenu par plusieurs actants adjuvants, qui l'ont aidé à se réunir avec sa bien-aimée, tels son ami fidèle Agathes et sa nourrice Violente. Agathes, le compagnon fidèle du protagoniste, a fait preuve de dévouement et de sacrifice et a contribué à la communion finale du couple. Il a recours à la ruse, au troisième livre, pour que Pérégrin et Genève se marient. Il est rentré en Italie, suite à la demande de Pérégrin, pour divulguer sa mort et libérer sa bien-aimée de son emprisonnement. Apprenant sa fausse mort, le père de Genève Angiolo mande son serviteur pour accompagner Agathes à Ravenne et transmettre une lettre à l'abbesse de Saint-André. Agathes retire furtivement la lettre du messager et a découvert qu'Angiolo veut marier sa fille à un autre homme et demande à l'Abbesse de lui annoncer la nouvelle. Pour empêcher cette union, Agathes écrit une nouvelle lettre à l'abbesse pour l'informer qu'il a finalement accepté le mariage de sa fille avec Pérégrin. La nourrice Violente était aussi une bonne conseillère pour Pérégrin et Genève et elle a même réussi à réconcilier Genève avec ses parents pour qu'elle puisse retourner à son pays natal et officialiser et célébrer légalement son mariage avec Pérégrin.

Au second récit des *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours*, Guenelic décide de partir avec son ami Quezinstra à la recherche d'Hélisenne qui a été séquestrée par son mari cocu au château de Cabasus. Son désir de retrouver sa bien-aimée a été exprimé ainsi :

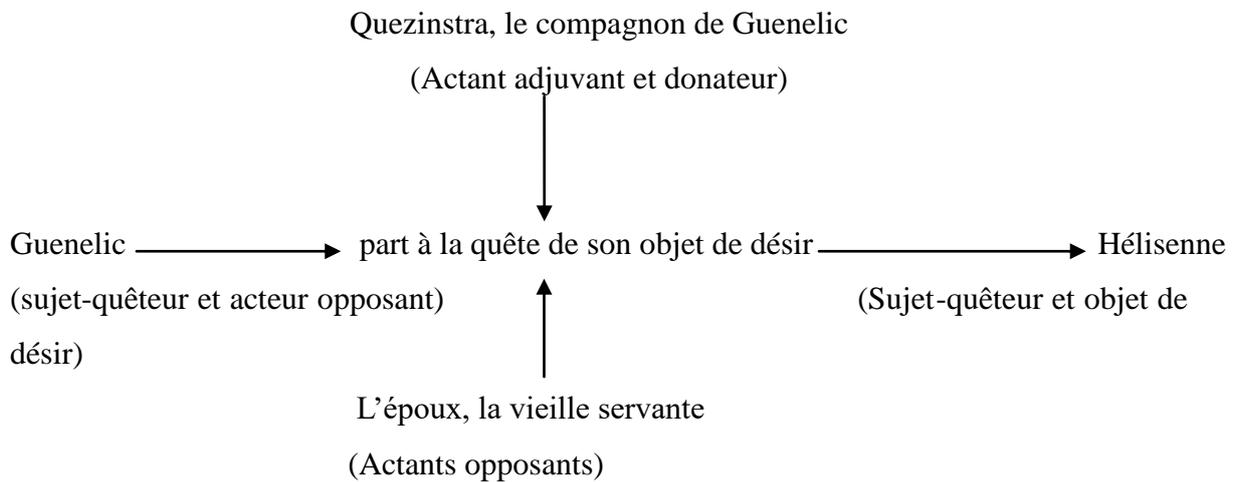
J'ay certaines intelligences qu'amours est une essence : à la fruition de laquelle, par travaux, fatigues tolerances et douleurs insupportables se parvient. Et pour ce j'ay ferme propos de ne pardonner à aulcuns perilz. Je veulx chercher tous pays habitables, en surmontant des Ulyxes les peregrinations, pour ma dame retrouver, considerant que à

¹⁵³ Caviceo Jacopo, *Dialogue tres elegant intitule le Peregrin traictant de lhonneste et pudique amour concilie par pure et sincere vertu*, op.cit, p. 301.

¹⁵⁴ *Id.*, p. 302.

gens diligens et soliciteux toutes choses sont deues. Hercule, Theseus, Pirithous, Eneas, et Orpheus descendirent aux enfers, pour satisfaire à leurs aspirans desirs : je ne suis moins desirant qu'ilz estoient. Et pour ce je ne doute riens, car l'ingenieusité faict l'homme hardy, et si n'est riens qu'amours ne puisse faire¹⁵⁵.

Guenelic décide de chercher Hélienne et il se met délibérément au même rang des dieux et des héros légendaires qui ont sacrifié leurs vies à la recherche de leurs bien-aimées. Quezinstra, décide de soutenir son ami et de l'accompagner dans son périple. Il s'agit d'un actant adjuvant qui est resté fidèle à Guenelic et qui a cherché souvent à atténuer sa peine : « Confortez vous doncques, considerant que quand aurez Helisenne retrouvée, de votre extreme misere, doulx en sera le record »¹⁵⁶. Il a même pris en charge la publication des *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* après la mort de deux amants.



En compagnie de Quezinstra, Guenelic traverse des forêts, visite des villes et des îles inconnues et réalise également des épreuves qualifiantes. Après avoir vaincu des brigands, ils participent à un tournoi, à Goranflos. Le texte relève d'une description minutieuse et détaillée du combat et des prouesses guerrières de Quezinstra qui a réussi à participer au tournoi grâce à Zélandin, le fils du seigneur de Goranflos. Dans l'épisode d'Élivéba, les deux compagnons viennent au secours d'une reine tourmentée par la trahison de l'amiral qui voulait à tout prix assiéger son royaume. Confondu par l'armée ennemie avec Quezinstra, Guenelic a été emprisonné, puis délivré. Le conflit débouche sur un sinistre duel entre Quezinstra et l'amiral qui tient le siège de la ville. À Bouvaque,

¹⁵⁵ *Les Angoysses*, p. 246.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.251.

Quezinstra participe délibérément aux négociations entre le prince qu'il a soutenu pour reconquérir sa cité et les vaincus. La présence de Quezinstra est alors importante pour aider Guenelic à accomplir sa mission. Serait-il alors son double fictif ?

Les histoires de paladins que les compagnons ont partagées relèvent certes d'une topique épique. Mais, les deux protagonistes se sont impliqués dans des aventures guerrières non pas pour montrer seulement leurs exploits ; mais aussi pour mériter le cœur de la bien-aimée. Loin de la personne aimée, ils ont souvent exprimé un sentiment d'amertume et de dépaysement. La transformation du sujet amoureux en sujet guerrier est alors une phase indispensable pour accomplir la quête chevaleresque et retrouver l'amante.

Notre objectif consistera donc à déceler l'intérêt de deux quêtes chevaleresques, d'explicitier ses effets sur la vie des protagonistes et de montrer si la quête de Guenelic est conforme ou différente des conventions des anciens romans d'aventures sentimentales.

2.3. Le récit sentimental et/ ou le récit belliqueux : Le chevalier et/ou l'écrivain

Étant en leur florissante jeunesse, âgés de vingt-deux ans, Pérégrin et Guenelic ont été stimulés au martial exercice. Pérégrin s'est adonné à l'œuvre belliqueuse alors que Guenelic était :

En variété de pensée, en vacillant par plusieurs foyes pour ne scavoir bien discerner : lequel [lui] seroit plus utile de [s']'occuper à l'art militaire, ou de continuer l'œuvre littéraire, à laquelle [il] avoit donné commencement pour parvenir de [s]'exalter jusques au siege de Minerve¹⁵⁷.

Vaincu et dominé par la véhémence de sa passion pour Hélienne, il ne cesse de réciter journallement ses fortunes et ses anxiétés à son ami Quezinstra, qui lui a inutilement conseillé de cesser ses cris d'angoisses et de détresse et d'exercer œuvres viriles : « Et luy qui estoit jeune d'age, et antique de sens, me conseilloit toujours de me desister de telle sollicitude et soing trop puerile, en m'exhortant d'exercer œuvres viriles et de louenge dignes »¹⁵⁸. En outre, dans son épître dédiée aux « lecteurs benevoles » et à la future postérité, Hélienne de Crenne les incite au « marcial exercice ».¹⁵⁹ Elle a souligné l'évolution de Guenelic qui, par les souffrances endurées et les indicibles peines « en



¹⁵⁷ *Les Angoysses*, p. 233/234.

¹⁵⁸ *Id.*, p.238.

¹⁵⁹ *Id.*, p.228.

s'efforçant de parvenir à la fruition d'amours », a atteint la vertu et a mérité par ses œuvres dignes de louange d'être honoré. Elle a confirmé le changement de Guenelic en expliquant que la bassesse de sa condition a été compensée par la noblesse de son cœur et que sa mauvaise conduite est due aux « faulx delateurs » :

Car telle est l'humaine virile condition, que durant le temps qu'ilz n'ont encore jouy de la chose aymée, ilz ne pardonnent à aucuns perilz, puis que c'est pour parvenir d'avoir de leurs desirs contentement, comme vous aultres jeunes hommes le scavez¹⁶⁰.

De basse condition, Guenelic s'est adonné à l'art militaire et s'est élevé par ses vertueuses et dignes œuvres car l'honneur de l'homme et sa renommée ne se mesurent pas par les biens qu'il possède mais par les œuvres qu'il accomplit :

[...] j'estoys abondante et tres affluente en biens (au moins se richesses se peu(v)ent ainsi nommer) non pourtant ne me veulx extolle, pour diminuer l'honneur de celluy, lequel depuis ce temps par ces œuvres dignes de louenges en a assez merité¹⁶¹.

Pérégrin, quant à lui, appartient à un rang social élevé. Plusieurs personnages ont tenté en vain de l'éloigner de Genève, en lui rappelant sa haute condition et en l'incitant à s'adonner à l'art militaire. Son compagnon fidèle Agathes a essayé inutilement de le convaincre de délaisser ce désir sensuel. Selon lui, la femme est un « animal avare/ haultain/ desdaigneux/ voluptueux et toujours infidele »¹⁶². Il incite Pérégrin à se débarrasser de « cest variable amour feminin » car l'homme doit « mourir de chose honneste et non lascive »¹⁶³. Il l'invite à abandonner les pensées inutiles, à « pourpenser le sexe feminin » en faisant « œuvre virile et de louenge digne »¹⁶⁴. Les reproches d'Agathes s'intensifient par l'emploi d'un lexique dévalorisant, exclusivement féminin : « Las tu es variable et hors de ton sens »¹⁶⁵. Le qualificatif « variable » qui a été toujours associé au sexe féminin, est aussi utilisé pour caractériser Pérégrin. Agathes recourt ainsi à l'injonctif pour inciter son ami à résister à sa passion et à recourir à la raison :

Peregrin pour trois choses l'une l'homme si fait subject/ ou par nature/ ou par education/ ou par discipline : aucunesfois de vices et aucunesfois de vertus. Faiz doncques demonstrence que par aucunes d'icelles tu ne soys esclave de vices : ausquelles naturellement ta



¹⁶⁰ *Ibid*, p. 231.

¹⁶¹ *Id*, p.229.

¹⁶² Caviceo Jacopo, *Dialogue tres elegant intitule le Peregrin traictant de lhonneste et pudique amour concilie par pure et sincere vertu*, *op.cit*, p. 196.

¹⁶³ *Id*, p.171.

¹⁶⁴ *Id*, p.174.

¹⁶⁵ *Id*, p.195.

condition repugne. Et ne permetz que ung triste accident corrompe les grandes graves/ desquelles Dieu et nature si singulierement te ont doué et gany.¹⁶⁶

Hélisenne de Crenne emprunte fidèlement les paroles d'Agathes et les attribue à Quezintra :

Pour troys choses est l'homme fait subject, ou par nature, ou par education, ou par discipline, aulcunefoys de vice et aulcunefoys de vertu. Faites doncques demonstrence que par aucunes d'icelles vous ne soyez esclavé de vices, et ne permetez qu'ung triste accident adnichile les dons de grace, desquelz dieu et nature vous ont doué¹⁶⁷.

De surcroît, partant à la recherche de Genève, Pérégrin sollicite des experts en « nigromance » pour éclairer son chemin et l'aider à trouver sa bien-aimée tel Zaccus qui lui conseille de chasser cette passion démesurée. Son discours relève d'une misogynie cynique. Le vocabulaire utilisé témoigne d'une gradation *in crescendo* traduisant le dénigrement de la femme et la féminisation de la passion amoureuse. Amour est, ainsi, synonyme de « vaine passion », « inordonnée passion », « exilée fureur », « rage venerienne », « commune forcennie », « peste universelle », « frivole infirmité » et « effimée passion »¹⁶⁸. Mathieu essaye de convaincre Pérégrin de chasser cette troublante passion et ce cruel péché. Il lui demande de délaisser les inutiles travaux que causent les troubles de l'âme et d'occuper son « haultain cueur en choses honorables » : « voys qlle vilete et scandale est de commettre e le corps et lame a ung feminin empire : leqel toujours de raison prive »¹⁶⁹.

Toutefois, Pérégrin fait preuve de persévérance et de patience. Il a essayé de défendre constamment sa passion pour Genève, malgré les propos dénigrants des personnages qu'il a rencontrés et qui l'ont accompagné dans sa recherche de sa bien-aimée. En témoigne l'interrogation rhétorique « Quel spirituel, quel illumine, quel sage n'a creu a ceste puissance » ? Il estime que son amour pour Genève n'est pas humain, car il ne représente pas l'être-aimé mais l'amour en lui-même : « Je n'adore pas la Dame côme dame : mais côme simulachre representatif damour »¹⁷⁰.

L'élévation de Guenelic n'a pas été concrétisée par ses œuvres belliqueuses mais

¹⁶⁶ *Per.*, II, 4, 65 v°.

¹⁶⁷ *Les Angoysses*, p.398.

¹⁶⁸ *Id.*, p.2 49.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.274.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.171.

par la continuelle défense de son amour. Quezinstra a tenté en vain de le convaincre de délaisser cette passion libidineuse et de se comporter virilement. Il a constamment fait preuve de patience et de courage et a confirmé tel Pérégrin que personne ne peut résister à la puissance de l'amour : « O que ceste amour a grand puissance, sur tous et toutes : et mesmes les dieux y ont esté subjectz »¹⁷¹.

En outre, Caviceo souligne que l'activité « littéraire » n'a pas seulement une fonction compensatoire, mais elle est aussi salvatrice. Résister aux tourments de l'amour est selon Pérégrin un acte vertueux. Il suffit d'endurer et de persévérer pour devenir un modèle à suivre pour la postérité : « et ce que avons sera labourieux ; à la posterite rendra plaisir », disait Pérégrin à son ami Agathes¹⁷². L'œuvre de Caviceo véhicule donc une valeur didactique. Autrement dit, si l'objectif du protagoniste Pérégrin consiste à retrouver sa bien-aimée, celui de Caviceo est d'honorer la femme aimée, en consignait par écrit toutes les souffrances qu'elle a endurées.

La quête chevaleresque de deux amants est cathartique, car elle débouche sur la perte de l'objet de désir. Pérégrin a réussi à retrouver sa Dame dans le monastère de Ravenne. Ils se sont mariés et ils sont retournés à leur ville natale. Mais Genève est morte en donnant le jour à leur enfant. Affligé par l'agonie de sa femme, Pérégrin érige un mausolée puis rend son âme à Dieu.

Guenelic retrouve Hélisenne dans le château de Cabasus et la libère de son cachot. Mais sa libération a tourné court à cause des cavaliers qui les ont poursuivis et les ont empêchés de s'échapper. Étant fragile et vulnérable, Hélisenne n'a pas pu résister. Elle agonise en incitant Guenelic à délaisser son appétit vénérien pour transcender leur amour. Après l'avoir écoutée, Guenelic décide de se suicider. C'est à Quezinstra de leur dresser un tombeau, d'y inscrire leur histoire et de vivre en ermite. Guenelic doit donc accomplir un long et pénible voyage initiatique, non pas pour se réunir avec Hélisenne, mais plutôt pour se purifier l'âme de tous les péchés et pour saisir la véritable essence de l'amour.

Nous retrouvons ici les conventions du roman d'aventures sentimentales. Les retrouvailles d'Hélisenne et de Guenelic et leur mort tragique n'ont en ce sens rien d'innovant. La quête amoureuse et chevaleresque est présentée de la même manière et

¹⁷¹ *Les Angoyssees*, p.267.

¹⁷² Caviceo Jacopo, *Dialogue tres elegant intitule le Peregrin traictant de lhonneste et pudique amour concilie par pure et sincere vertu*, op.cit, p. 276.

véhicule, par son aspect tragique, une valeur didactique.

3. Les sources des *Epistres familiales et invectives* d'Hélisenne de Crenne

Les epistres familiales et invectives constituent le second livre d'Hélisenne de Crenne, publié un an après *Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours*, en 1539. Ces épîtres ont été rééditées huit fois entre 1539 et 1560. Il s'agit du premier recueil français qui a pratiqué l'épistolographie en prose. Ayant la forme diptyque, il se compose de deux volets opposés aussi bien par le contenu que par la tonalité. La première partie contient treize *Epistres familiales*, la seconde cinq *Epistres invectives*. Jean-Philippe Beaulieu¹⁷³ suggère un classement par thèmes : les neuf premières lettres relèvent de la régulation morale. Ces épîtres ont une fonction analytique voire didactique car elles traitent des sujets variés (mariage, adultère...) et elles débouchent sur des morales et valeurs humaines telles la vertu, la sincérité, la sagesse et l'abstinence... Les lettres X à XIII sont centrées sur les confessions d'Hélisenne de Crenne et sur la description de son expérience amoureuse. Quant aux lettres invectives, elles lancent un réquisitoire contre la misogynie masculine et une apologie du savoir féminin.

Les Epistres familiales s'alimentent des *Epistolae ad familiares*¹⁷⁴ de Cicéron et du *De Conscribendis epistolis* d'Érasme. À l'instar de Cicéron, les lettres d'Hélisenne de Crenne relèvent d'une apologie de l'amitié et elles reposent sur un parallélisme entre la vie privée et la vie publique. Nous mettrons en ce sens l'accent sur les points de convergence et de divergence entre l'écriture épistolaire cicéronienne et celle d'Hélisenne de Crenne.

Le recueil hélisennien fait écho aussi à la typologie des genres épistolaires érasmien. Les dix premières épîtres s'y conforment partiellement puisqu'elles relèvent manifestement des sous-genres suasoires ou délibératifs. La première lettre, envoyée à une Abbessse fait partie du sous-genre délibératif de la lettre de persuasion. Elle se rattache aussi aux sous-genres familial et judiciaire des lettres de remerciement et d'appel à la pitié. Les épîtres III, IV, VI relèvent visiblement du sous-genre délibératif de la lettre de

¹⁷³ Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin, *Hélisenne de Crenne : L'écriture et ses doubles*, Paris, Honoré Champion, 2004.

¹⁷⁴ Une traduction des *Epistolae ad familiares* de Cicéron paraît la même année que la publication des *Epistres familiales et invectives* d'Hélisenne de Crenne, en 1539, chez Denys Janot. Deux ans plus tard, une traduction de la Première Partie des *Epistres familiales* est publiée chez le même éditeur.

consolation. Quant aux épîtres V, VIII et IX, elles appartiennent au sous-genre délibératif de la lettre de conseils.

L'épistolière recourt dans ses premières lettres familières à la consolation (*consolatoria*), à l'encouragement et à l'exhortation (*exhortoria*). Elle s'adresse à un public féminin pour exposer les soucis auxquels les femmes sont confrontées dans une société phallocratique, refusant son intégration dans la vie sociale et culturelle. Elle les oriente et les met en garde contre les répercussions du désir lascif.

Or, Hélienne de Crenne change très vite de tactique. À la dixième lettre adressée à Galazie, elle éprouve le besoin de confier son tourment et d'avouer son désir libidineux. Elle recourt donc à l'information (*nunciatio*). Le désir d'informer s'intensifie dans la treizième lettre familière car Hélienne de Crenne met en présence une missive hermétique, marquant le passage du lien amical à un rapport plus intime, révélateur des affres de la passion adultérine, qui a prédominé et détérioré l'épistolière. Cette lettre informative est représentative d'un travestissement générique dans la mesure où la lettre familière s'est transformée en une lettre d'amour. Il sera donc judicieux de voir en quoi Hélienne de Crenne se conforme ou transgresse les règles énoncées par Érasme.

Par ailleurs, l'épistolière s'écarte, dans les *épîtres invectives*, de la sphère domestique afin d'aborder des sujets universels permettant de repenser et de rétablir le statut de la femme écrivain au XVI^e siècle. Hélienne de Crenne recourt, dans la deuxième partie des *Epistres*, au discours judiciaire. Elle quitte le style conversationnel familial et pratique le discours oratoire. Ce changement est mentionné, d'emblée, à travers le « Preamble aux invectives » :

Je derelinque le stile accoustumé des Epistres Familieres, considerant que ma fortune acerbe ne permet en icelluy perseverer: Certes sa crudelité intolerable me stimule de sorte qu'elle me contrainct, nonobstant mon naturel, au contraires qu'aux Epistres Invectives je donne commencement.¹⁷⁵

Hélienne de Crenne réfléchit dans cette deuxième partie sur des questions problématiques et universelles portant sur la condition féminine et sur la revalorisation du statut de la femme écrivain. Les trois premières épîtres invectives se donnent à lire comme un dialogue entre Hélienne et son mari. Celles-ci portent principalement sur la passion

¹⁷⁵ *Les Epistres familiares et invectives*, p.123.

adultérine habitant Hélienne, ainsi que son accusation par son époux qui s'acharne contre elle et contre tout le sexe féminin. La quatrième épître invective se veut un plaidoyer de la femme et revendique son droit au savoir et à la création littéraire. Quant à la cinquième épître, elle est adressée aux habitants d'Icuoc. Elle constitue le prolongement de l'épître IV et elle se focalise sur le rôle de la femme écrivain à la Renaissance.

Nous tenterons de déterminer à quel point les *Epistres invectives* d'Hélienne de Crenne se conforment aux critères érasmiens, qui portent sur les sous-genres judiciaires des lettres invectives (*invectiva*), d'apologie (*purgatio*) et d'accusation (*criminatoria*). Nous montrerons aussi en quoi Hélienne de Crenne déroge aux règles énoncées par Érasme afin de décrypter la spécificité de son écriture dans la pratique épistolaire de l'Ancien Régime. En ce sens, notre présent chapitre se focalisera sur les points de convergence et de divergence entre *Les épistres familiales et invectives* et les *Epistolae ad familiares* de Cicéron et l'*Opus de Conscribendis epistolis* d'Érasme. Nous tenterons de montrer si l'épistolière se conforme réellement à la pratique épistolaire classique, en s'inspirant des correspondances cicéroniennes et de la théorie érasmiennne ou si elle déroge aux règles pour s'approprier une nouvelle pratique épistolaire féminine échappant à toute forme de codification.

3.1. Les *Epistolae ad familiares* de Cicéron : entre voix privée et voix publique

La pratique du genre familial chez Hélienne de Crenne s'inscrit dans le sillage des *Epistolae ad familiares* de Cicéron¹⁷⁶, publiées par le même éditeur Denys Janot en 1539. En effet, les lettres cicéroniennes, caractérisées par leur aspect oratoire, fournissent une belle réflexion sur l'épistolographie. Cicéron distingue trois types d'épîtres : les lettres informatives qui servent à donner ou à recevoir des informations entre les correspondants, les lettres familières et humoristiques et les lettres sérieuses et graves.

En exil, Cicéron dédie principalement ses lettres aux trois correspondants intimes¹⁷⁷ : vingt-sept lettres ont été envoyées à son ami Atticus, quatre lettres ont été

¹⁷⁶ Luc Vaillancourt affirme que la publication posthume des *Epistolae ad familiares* de Cicéron a été réalisée par son secrétaire Tiron, suite à son acquiescement et c'est lui qui a préparé leur édition. (Luc Vaillancourt, *La lettre familière au XVI^e siècle : rhétorique humaniste de l'épistolaire*, Paris, Honoré Champion, 2003, p.50.)

¹⁷⁷ Le manuscrit des lettres de Cicéron à Attique, à Quintus et à Brutus a été découvert par Pétrarque en 1345 à la bibliothèque de la cathédrale de Vérone. En s'inspirant des épistoliers médiévaux, Il s'essaye, lui aussi, à l'écriture épistolaire. Mais il adopte un style conversationnel souple et flexible. Il délaisse le style

adressées à sa femme Terentia et deux lettres à son frère Quintus. Les huit premières *Epistres* d'Hélisenne de Crenne font écho aux lettres familières cicéroniennes par leur aspect conversationnel, traduisant une certaine sympathie amicale entre elle et ses correspondants. En témoignent principalement l'épître II, adressée à un proche parent ; et les deux épîtres VIII et IX envoyées à son amie Clarice.

Toutefois, les lettres de Cicéron expriment une certaine affectivité. Les expressions d'émotion, omniprésentes dans toutes ses lettres, illustrent sa volonté presque effrénée de communiquer et justifient le lien fort l'unissant aux siens. Cicéron avoue dans ses lettres envoyées à son épouse Terentia qu'il ne peut pas retenir ses larmes en écrivant et en lisant les lettres échangées entre eux : « *cum aut scribo ad uos aut uestras lego, conficior lacrimis sic ut ferre non possim* »¹⁷⁸. En écrivant à son frère Quintus, il exprime aussi ses tourments et verse des larmes de nostalgie et de chagrin : *Haec ipsa me quo fletu putas scripsisse ? Eodem quo te legere certe scio. An ego possum aut non cogitare aliquando de te aut umquam sine lacrimis cogitare* »¹⁷⁹ Les pleurs de Cicéron révèlent en quelque sorte un sentiment de culpabilité. Cicéron s'auto-accuse et se responsabilise dans la mesure où il n'a pas suffisamment résisté et milité pour défendre et soutenir ses proches. Il a choisi l'exil avant le vote de la première loi de Clodius et a entraîné la faillite de sa famille, atteinte dans ses biens et dans sa renommée :

Vos enim uideo esse miserrimas, quas ego beatissimas semper esse uolui, idque praestare debui et, nisi tam timidi fuissetis, praestitissetis.

Je vois en effet que vous êtes très malheureuses, vous que j'ai toujours voulues parfaitement heureuses, à qui j'aurais dû assurer ce bonheur et à qui je l'aurais assuré si je n'avais pas été si timoré.¹⁸⁰

Les épîtres d'Hélisenne de Crenne sont aussi jalonnées d'expressions d'affection et de tendresse. L'épistolière exprime, dans sa première épître, le lien fort qui l'unit encore à l'Abbesse et aux religieuses. Elle énumère avec admiration leurs qualités, en employant le champ lexical de l'abstinence et de la vertu :

oratoire cicéronien pour favoriser le style familial et domestique comme principe fondamental pour écrire une lettre.

¹⁷⁸ Cic., *Fam.* 14, 4, 1 : « Quand je vous écris ou que je lis vos lettres, je suis accablé de larmes à un point que je ne puis supporter ». Voir aussi Cic., *Fam.* 14, 2, 1 ; 14, 2, 2 ; 14, 1, 5 ; 14, 3, 1 ; 14, 3, 5.

¹⁷⁹ Cic., *Q. fr.* 1, 3, 3 : « Ces mots mêmes, imagines-tu avec quels pleurs je les ai écrits ? Les mêmes pleurs avec lesquels, je le sais bien, tu les lis. Puis-je rester un instant sans penser à toi ou y penser jamais sans verser des larmes ? ». Voir aussi *Q. fr.* 1, 3, 10.

¹⁸⁰ François Guillaumont, « Vie publique et vie privée dans les lettres de Cicéron à Terentia (*Ad Familiares* 14, 1-4) », *Interférences* [En ligne], 8 | 2015, mis en ligne le 30 octobre 2014, consulté le 08 mai 2017. URL : <http://interferences.revues.org/5457> ; DOI : 10.4000/interferences.5457

La bonne exemplarité, l'assidue reverence à Dieu, les fréquentes abstinences, la varginalle continence, les sobres parolles, l'espargné regard, la continue demeure solitaire, le mesuré temps, la dispersée charité, ensemble le contempnement du monde, l'aspre penitence, l'extreme diligence en devotes oraison, et la souveraine pacience en toutes voz affaires observée »¹⁸¹.

Elle les apostrophe aussi en employant des expressions de salutation traduisant son attachement et son estime telles « O treschere dame » et « treschastes dames »¹⁸². Dans ses deux épîtres VIII et IX, adressées à son amie Clarice, l'épistolière manifeste son dévouement pour son amie et elle confirme le lien de sororité qui les allie :

Si ainsi est, O fidele compaigne, que les choses futures par les pretrites aulcunement se puissent jugeer : Je doibs avoir indubitable certitude, de l'infailible et fervente amour que tu me porte : Car entre nous a toujours esté une conversation, non point comme amytié acquise, mais sororelle¹⁸³.

L'amitié qu'éprouve Hélienne de Crenne à l'égard de ses correspondants se traduit encore à travers l'emploi des expressions de sympathie. En témoignent les épîtres familières de consolation III, IV, VI et VII illustrant la prévenante et attentionnée complicité entre l'épistolière et ses destinataires. Elle partage délibérément la douleur de ses interlocuteurs pour les reconforter et leur donner conseil. En témoigne principalement l'épître III, adressée à une cousine. Hélienne de Crenne tente de la consoler et lui confirme que sa souffrance est commune et universelle :

Puis après longue lamentation je preparoy ma debile main, à te rescripre, esperant te povoir aulcunement consoler. Las je te supplie que vueille considerer, que la chose qui se souffre en compaignie, ne doibt estre dicte intolerable : pour certain tu n'es seulle, ayant esté persecutée, de ceste pululante detractio¹⁸⁴.

Dans le *De officiis*, Cicéron fait du *consilium* une composante incontournable de l'*amicitia*. Il l'ajoute à d'autres types d'interaction langagière tels le *sermo*, la *cohortatio* et l'*oburgatio*. De même, dans sa troisième épître familière envoyée à sa cousine, Hélienne de Crenne précise sa véritable intention et dévoile sa volonté d'apaiser le tourment de son interlocutrice : « Puis apres longue lamentation je preparay la debile main, à te rescripre, esperant te povoir aulcunement consoler »¹⁸⁵. L'épistolière accorde aussi une grande importance au second sous-genre délibératif : la lettre de conseil. Les épîtres V, VIII et IX

¹⁸¹ *Les epistres familiares et invectives*, p.64.

¹⁸² *Ibid.*,

¹⁸³ *Id.*, p.93.

¹⁸⁴ *Id.*, p.73.

¹⁸⁵ *Ibid.*,

se rattachent manifestement à la *monitoria*. Dans la cinquième épître familière, adressée à Galasie, Hélienne de Crenne lui conseille de délaisser l'amour illicite. Elle incite aussi son amie (Clarice), dans l'épître familière VIII, à résister à une passion qui va à l'encontre de la volonté paternelle. Quant à la lettre IX, elle constitue un prolongement de la précédente épître et permet à l'épistolière de réitérer les mêmes conseils : délaisser l'amour lascif et persister dans la dissimulation.

La parenté entre *Les Epistres familières* d'Hélienne de Crenne et celles de Cicéron se traduit à travers la valorisation de l'amitié. La réflexion sur l'importance de l'amitié sur la vie privée et publique constitue un *topos* cher à Cicéron. Il évoque souvent ses deux amis qui ont marqué sa vie privée et son parcours littéraire : P. Cornelius Lentulus Spinther et Atticus.

Dans son traité *De Amicitia*, Cicéron met l'accent sur les principales caractéristiques de la vraie amitié. Il estime que le lien amical se développe grâce à la reconnaissance des qualités et de la *virtus* de l'autre. L'amitié repose, selon lui, sur l'union et la complicité entre plusieurs hommes, se partageant les mêmes valeurs. Il qualifie l'amitié d'*adiutrix uirtutum* car elle permet aux hommes vertueux de rendre à la *res publica* ses valeurs éthiques. Une deuxième caractéristique de l'amitié consiste alors à envisager l'ami comme son *alter ego*.

Les lettres échangées entre Cicéron et son ami Atticus portent principalement sur la vie publique. Ils réfléchissent sur le pouvoir politique. Cicéron, exilé, communique à son ami ses inquiétudes et son désarroi et il lui demande conseil. Une réelle importance est accordée en ce sens à la méditation et à la discussion sur la *res publica*. Les lettres montrent le rôle grandissant que joue Atticus et son influence sur Cicéron. L'entente entre les deux amis n'empêche pas Atticus de manifester son avis honnêtement et de dévoiler son désaccord sur certaines analyses faites par Cicéron.

Les correspondances de Cicéron avec P. Cornelius Lentulus Spinther illustrent ce parallélisme entre le privé et le public dans la perception de l'amitié romaine. Les lettres envoyées à Lentulus se donnent à lire comme un plaidoyer du lien d'amitié que Cicéron entretient avec lui, dans un contexte politique instable et mouvementé

Force est de noter que la notion d'amitié paraît polyvalente et polyphonique dans la mesure où le sens qu'elle dépend des circonstances et des personnes. D'un point de vue

politique, le terme relève de l'utilitarisme et de l'intérêt car « il ne signifie pas (pour les politiciens) qu'on s'aime, mais qu'on s'accepte avec loyauté, qu'on s'estime lié par la justice et le devoir »¹⁸⁶. De ce point de vue, Cicéron précise que son attachement à Lentulus s'inscrit dans cette amitié, qui repose principalement sur la dualité entre les *beneficia* et les *officia* que réalisent et accomplissent les amis, dans le cadre de leurs *officia*. Ce qui leur permet de recevoir, en contrepartie des *merita*. L'amitié entre Cicéron et Lentulus est alors fondée sur ce principe : « les *necessarii*, les « amis », sont liés par les *officia* qu'ils accomplissent et les *merita* qu'ils acquièrent »¹⁸⁷. Cicéron éprouve donc un sentiment de gratitude et de reconnaissance à l'égard de Lentulus car il l'a aidé à retourner de son exil. Cette amitié relève aussi d'une certaine familiarité voire d'une affectivité réceptive, comme le constate Jacques-Emmanuel Bernard :

Dans la relation entre Cicéron et Lentulus, la *familiaritas* se manifeste sous deux formes, dans l'attention qu'ils portent chacun à la famille de l'autre, et dans leur goût commun pour les *studia*, c'est-à-dire la philosophie, la science juridique, la rhétorique. Cicéron rappelle à Lentulus l'affection qu'il a pour son fils. Lentulus de son côté s'intéresse à la vie familiale de Cicéron, qu'il félicite à propos du mariage de Tullia avec Furius Crassipes, dans un passage où se laisse voir cette affection réciproque¹⁸⁸.

L'amitié unissant Cicéron et Lentulus renvoie à celle de Hélienne de Crenne et de Quezistra, le compagnon fidèle de son époux. L'épistolière lui adresse une lettre dithyrambique (l'épître XII) afin qu'il l'aide à se libérer de son enfermement. Elle recourt à l'éloge en illustrant sa bienveillance et sa prévenance et en exaltant ses qualités :

Et si l'on me interroguoit si la fidelité de toy, est bien adverée, ne voulant occulter les tiennes perfections, je dis que ouy, en trois cas peut estre approuvée la fidelité de l'homme : premierement si le nouvel amy qu'il a ne me spolye point du degré d'amytié, dont il m'aymoit : secondement si l'exaltant, sa prospere fortune n'est point cause de luy causer oblivion de moy. Et tiercement si mon adversité n'est point occasion de me derelinquer. Ceste vraye amytié stable, permanente, et immuable, reside en peu de personnes¹⁸⁹.

Hélienne de Crenne met l'accent sur les précédentes faveurs qu'il lui a accordées et elle l'incite à convaincre son époux de son innocence. Elle estime qu'il est capable, grâce à son éloquence, de détourner son mari de la fausse idée qu'il a d'elle : « affin que

¹⁸⁶ Michel Nicolet, *Cicéron*, collection « Écrivains de toujours », n° 52, Paris, Le Seuil, 1964, p. 92.

¹⁸⁷ Jacques-Emmanuel Bernard, « Amitié et *officium* épistolaire : les lettres de Cicéron à P. Cornelius Lentulus Spinther », *Interférences* [En ligne], 8 | 2015, mis en ligne le 31 octobre 2014, consulté le 11 mai 2017. URL : <http://interferences.revues.org/5484> ; DOI : 10.4000/interferences.5484

¹⁸⁸ *Id.*, p.17.

¹⁸⁹ *Les epistres familiares et invectives*, p.111.

par l'artificielle élégance de tes melliflues paroles, il commence à congnoistre que c'est à grand tort, qu'il preste matiere de m'angustier et adolorer »¹⁹⁰. Ainsi, bien que la demande de l'épistolière soit explicite, la récompense qui doit suivre sa satisfaction reste implicite. Il se peut que le lien d'amitié entre Hélistenne de Crenne et Quezinstras soit intensifié et renforcé : « A toy appartient le tiltre d'amy feable, qui me donnera occasion de sempiternellement ta vertueuse constance extoller »¹⁹¹.

Toutefois, les lettres échangées entre Cicéron et son épouse Terentia marient le privé et le public. L'épouse fait preuve de courage et participe activement à la vie politique romaine afin de soutenir son époux. Elle a défié les règles romaines, interdisant l'accès de la femme dans le domaine politique, pour libérer son mari de son exil. Cicéron, lui-même, a confiance en elle et il l'a souvent incitée à persévérer pour le délivrer de son bannissement : « *si est spes nostri reditus, eam confirmes et rem adiuues* »¹⁹². À l'instar de Terentia, son ami Atticus a travaillé sur le salut de l'exilé. Ils occupent tous les deux le rôle d'informateurs politiques transcrivant ce que font les nouveaux tribuns de la plèbe dans les premiers jours de leur tribunal.

Quant à Hélistenne, elle voue ses *Epîtres familières* aux femmes pour les soulager et les encourager à résister à la passion adultérine. Elle mène une réflexion sur le statut du sexe féminin et aspire à sa libération et à la libération de sa voix. Si Terentia participe activement dans la vie sociale et politique romaine pour libérer son mari, Hélistenne de Crenne cherche par et à travers l'écriture épistolaire une possible libération et une éventuelle intégration féminine dans la vie publique. Quoique les intentions de Terentia et d'Hélistenne de Crenne diffèrent, elles s'unissent dans leurs recherches d'une voi(x)e féminine dans une société masculine interdisant leur participation et leur intégration. La voix d'Hélistenne de Crenne quitte ainsi la sphère privée pour devenir publique comme celle de Cicéron.

Par ailleurs, Érasme s'oppose au formalisme cicéronien et rompt avec l'épistolographie médiévale. Il refuse le classement cicéronien des lettres (les lettres informatives, les lettres familières et humoristiques et les lettres sérieuses et graves) et estime que l'infinie variété d'une lettre tient principalement à la multiplicité des sujets abordés qui échappent à toute tentative de classification et de systématisation. En ce sens,

¹⁹⁰ *Id.*, p.111.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Cic., *Fam.* 14, 4, 3 : « s'il y a quelque espoir que je puisse rentrer, consolide-le et favorise la chose ».

la pratique du genre familial chez Hélienne de Crenne s'inscrit dans le sillage du *De conscribendis epistolis* (1522) d'Érasme.

L'entreprise de l'épistolière est déjà explicite au préambule : éduquer et plaire au lecteur. Le genre épistolaire vise donc le plaisir et la délectation du lecteur mais aussi la variété, un principe évoqué par Érasme : « *res tam multiplex propeque ad infinitum varia* ».

3.2. La pratique du genre familial dans les *Epistres* d'Hélienne de Crenne et du *DE Conscribendis epistolis* d'Érasme

Érasme prône une nouvelle forme d'écriture épistolaire, centrée sur la liberté d'expression et de pensée, et il établit une nouvelle rhétorique favorisant l'intériorisation du « je » épistolier. Il estime que l'infinie variété d'une lettre tient principalement de la multiplicité des sujets abordés, qui échappent à toute tentative de classification et de systématisation. De ce point de vue, son traité *Opus de conscribendis epistolis*¹⁹³ témoigne d'une rigoureuse réflexion sur l'épistolarité et sur l'art de la composition d'une lettre. Il s'agit d'un genre naturel et spontané. Mais l'épistolier doit respecter les règles et les exigences de *l'apte dicere*. Érasme cite les trois registres judiciaire, délibératif et démonstratif, auxquels il ajoute un quatrième genre : la lettre familière.¹⁹⁴

- Le genre suasoire ou délibératif contient l'encouragement (*exhortatoria*), le découragement (*dehortatoria*), la persuasion (*suasoria*), la dissuasion (*dissuasoria*), la consolation (*consolatoria*), la demande (*petitoria*), la recommandation (*commendatitia*), le conseil (*monitoria*) et l'amitié et l'amour (*amatoria*).
- Le genre judiciaire relève de l'accusation (*criminatoria*), de la plainte (*expostulatoria*), de l'apologie (*purgatio*), du reproche (*exprobratio*), des invectives (*inuectiuua*) et de l'appel à la pitié (*deprecatioria*).
- Le genre démonstratif ou épideictique s'exerce dans les fêtes publiques pour louer ou blâmer les individus selon les valeurs et les croyances de la société.
- Le genre familial présente les lettres d'information (*nunciatio*), d'instructions (*mandatoria*), d'éloge à un inférieur (*collaudatoria*), de remerciements (*gratiarum*), de lamentation (*lamentatoria*), de félicitations (*gratulatoria*), humoristique (*jocosa*), de conciliation (*conciliatoria*), d'éloge (*laudatoria*), d'obligeance (*officiosa*), et de



¹⁹³ Jacques Chomarat *Grammaire et rhétorique chez Érasme II*, p. 1004, précise que l' *Opus de conscribendis epistolis* paraît en août 1522, chez Froben, à Bâle. Le texte a été réédité à Leyde au XVIIIe siècle à Amsterdam en 1971).

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.1020.

discussion (*disputatoria*).

Érasme établit une nette distinction entre la lettre en général de la lettre familière : la première est caractérisée par la variété de son style et par la diversité des sujets qu'elle aborde ; la deuxième est destinée, par contre, à un proche avec qui l'épistolier doit éviter le style solennel ou grandiloquent. Jacques Chomarat affirme que la lettre d'Érasme se définit comme un dialogue ou une conversation car « l'essence de la lettre par l'élocution est du côté de la conversation : c'est la lettre familière qui est la vraie lettre »¹⁹⁵. De ce point de vue, la lettre familière est composée dans un style concis, simple et correct et dans un langage, à la fois, ordinaire et soigné :

C'est une lourde erreur d'utiliser en composant des lettres une sorte de grandiloquence théâtrale [...] et d'y déployer toutes les ressources de son esprit [...] de rechercher la splendeur et la gloire de l'abondance et de l'ostentation là où elles sont le moins utiles. Car le style épistolaire doit être simple et un peu négligé.¹⁹⁶

Pierre Fabri, dans sa définition de la lettre, évoque le style familier qu'il qualifie d'« agréable »¹⁹⁷. Il estime que le meilleur style est celui qui opte pour la simplicité et la plasticité au niveau du contenu et de l'expression : « Et soyez certains que le plus beau langage qui soit cest le commun et familier qui nest de hautlz termes trop scabreux et escumez du latin, ou de bas termes barbares, ou ne sont cogneuz que en ung lieu ».¹⁹⁸ Il est à préciser que si Érasme ajoute le genre familier, c'est parce qu'il cherche, dans la transparence discursive et la spontanéité langagière, à donner à l'épistolier plus de liberté pour s'individualiser et se singulariser. L'enjeu d'Érasme est explicité par Luc Vaillancourt en ces termes : « La lettre familière constitue pour lui l'aire d'exercice privilégié d'un *éthos* qui rêve de transparence, d'un style qui serait l'expression de l'*ingenium* propre à l'épistolier »¹⁹⁹. C'est pourquoi, la lettre familière relève d'une manière de s'écrire à la fois souple et élégante. Autrement dit, l'*éthos* familier doit adopter un style d'écriture simple, sincère et convivial afin de créer un lien de proximité et de sympathie avec le destinataire. Ceci permet au « sujet écrivant de s'exhiber par le style et de se situer par rapport à une



¹⁹⁵ *Ibid.*, p.1026.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.1026.

¹⁹⁷ Pierre lefèvre (Fabri) , *Le Grant et vray art de pleine rhétorique*, Rouen, Thomas Rayer, 1521, LXXI.

¹⁹⁸ *Ibid.*,

¹⁹⁹ Luc Vaillancourt, *La lettre familière au XVI^e siècle : rhétorique humaniste de l'épistolaire*, ouvr. cité, p. 162.

certaine élite sociale »²⁰⁰.

Luc Vaillancourt estime qu'Érasme a pu, grâce à l'ajout du registre familial, poser « en idéal épistolaire la naturalisation de l'art, c'est-à-dire qu'il y voit l'occasion pour l'épistolier de se montrer pleinement soi-même en accommodant son style à sa manière d'être »²⁰¹. En ce sens, le paradigme « familial » ne désigne plus le type des correspondants, auxquels les lettres sont dédiées, ou une topique bien déterminée par l'épistolier. Le genre familial traduit désormais une manière de s'exprimer. Il relève plus d'un ton, celui de la familiarité, que d'un type de destinataire qui est familial.

En revanche, cette variété ne serait perceptible si l'apprenant ne s'exerce pas à l'écriture épistolaire. Écrire une lettre exige à la fois l'appropriation d'une technique et la maîtrise de l'art épistolaire. En ce sens, l'épistolographie relève d'une pratique qui s'enseigne et s'apprend. Érasme consacre soixante-six chapitres pour l'apprentissage de la pratique épistolaire. Il estime que l'imitation est une étape importante et charnière pour écrire une lettre. L'épistolier s'inspire, au début, des Anciens comme Ovide et Cicéron pour maîtriser l'art de la composition d'une lettre. Ensuite, il doit extérioriser son moi le plus intime et le plus profond par le biais de l'écriture. La lettre devient le miroir de son âme et le reflet de son caractère. Elle est son *imago cordis*²⁰² car elle témoigne d'une belle concordance entre le style qu'il a adopté, la matière qu'il a utilisée et son tempérament. Ceci assure une meilleure représentation de la *persona* épistolaire dans un style traduisant à la fois la rigueur et la transparence.

Au vu de ce constat, l'épistolographie constitue une étape charnière et incontournable dans la pédagogie humaniste. La lettre renaissante est un exercice rhétorique fondamental pour que l'épistolier confirme son pouvoir de conviction vis-à-vis de son correspondant. L'ouvrage de Jean Louis Vivès *De conscribendis epistolis* (1536)²⁰³, destiné principalement aux épistoliers expérimentés, illustre aussi le fait que la simplicité est la principale caractéristique de l'écriture épistolaire et refuse que le style d'une lettre

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 186.

²⁰¹ *Ibid.*,

²⁰² *Ibid.*, p.161.

²⁰³ Luc Vaillancourt affirme que le *De conscribendis epistolis* de Jean Louis Vivès est paru pour la première fois à Bâle, chez Balthasar Lasius et Thomas Platter, sous le titre *Libellus vere aureus* ; et il souligne qu'il est associé à la *Formula* d'Érasme (Luc Vaillancourt, *La lettre familière au XVI^e siècle : rhétorique humaniste de l'épistolier*, p.155). Jacques Chomarat précise que les publications d'Érasme sur l'art épistolaire contiennent une *formula*, un *libellus*, un *opus* et un *compendium*. (Jacques Chomarat, *Grammaire et rhétorique chez Érasme II*, op.cit., p.1003).

s'élève au-delà de son aspect naturel. Il distingue en ce sens le genre épistolaire de l'*oratio* écrite ou du traité. La lettre se rattache ainsi, par son aspect informel, à la conversation. L'émergence du genre familial permet d'extérioriser le caractère du locuteur, dans un souci de transparence et rompt avec le caractère conventionnel de l'orateur. Ce qui relève d'une tentative de conceptualisation de la conversation et d'une volonté de s'individualiser par l'écrit.

Hélisenne de Crenne s'inspire de la théorie érasmienne car ses *Epîtres* relèvent d'un processus de construction et d'autoreprésentation. Ce parcours qu'entame la *persona* va de pair avec la typologie des genres ou des registres recommandés par Érasme. En effet, *Les épistres familiales* I à IX relèvent de la persuasion (Epître I), de l'information (Epître II), de la consolation (Les Epîtres III, IV, VI et VII) et du conseil (Les Epîtres V, VIII et IX). Hélisenne de Crenne use des propos moralisateurs et incite ses amies à se soumettre aux règles qu'impose la vie sociale, religieuse et familiale sous l'Ancien Régime. Quant aux *Epistres familiales* X à XIII, elles reposent principalement sur l'information, hormis l'*Epître* XIII, qui se veut implicitement, par son aspect herméneutique, une lettre d'amour. L'épistolière chemine dans ces lettres vers la confession amoureuse et l'analyse de la passion adultérine. Ceci renvoie explicitement aux *Angoisses douloureuses qui procedent d'amours*. De ce point de vue, l'épistolière distingue dans ses *Epistres* deux univers : un univers masculin qui se concrétise à travers la dimension didactique et stoïcienne, que véhiculent les *épistres familiales* I à IX ; et un monde féminin qui se dévoile à travers la description des tourments et des vicissitudes que procure la passion lascive et voluptueuse (dans les *Epistres familiales* X à XIII). Ce parallélisme montre ainsi que l'épistolière pratique et expérimente les deux formes d'épistolarité masculine et féminine.

Toutefois, en suivant la typologie érasmienne des genres épistolaires, nous pouvons confirmer que la seconde épître, adressée à un proche parent, appartient au genre familial érasmien. Elle relève de la *nunciatio* et s'inscrit dans le sous-genre familial de la lettre d'information. Selon Érasme, la lettre d'information repose sur la narration des événements privés ou publics. Elle est caractérisée par sa simplicité et sa transparence et elle pourrait inclure des félicitations (*gratulatoria*) qui se rapportent au sous-genre familial de la lettre d'information ou de consolation (*consolatoria*) qui relève du sous-genre suasoire.

Hélisenne de Crenne informe son destinataire qu'elle ne pourra pas se rendre à son

invitation et assister au mariage de sa fille car elle doit rester au chevet de sa mère « succombée en une insidieuse infirmité qui tant l'a agitée et persecutée qu' [elle a esté] destituez de l'esperance de son salut »²⁰⁴. À la fin de l'épître, Hélisenne annonce une seconde nouvelle en promettant au destinataire d'assister au baptême du nouveau-né.

Les huit autres lettres familières constituent des épîtres suasoires. La première épître relève du sous-genre délibératif de la lettre de persuasion. Hélisenne de Crenne recourt à l'argumentation pour persuader l'abbesse de sa sainte coutume et de sa grande félicité. Elle renvoie aussi au sous-genre familial de la lettre d'éloge grâce à l'énumération apologétique des qualités de l'abbesse et des religieuses. Les épîtres III, IV, VI et VII, quant à elles, s'insèrent dans le sous-genre délibératif de la lettre de consolation. La troisième épître familière, envoyée à une cousine, relève explicitement de la consolation. Elle consiste selon Érasme à s'identifier à la douleur de son destinataire, en prenant sur soi sa peine et son désespoir. Elle exprime de manière tangible sa sympathie et sa compassion pour le malheur subi:

Mais je te prie, que ne veuille ymager, que ceste mienne epistre te soit dirigée, pource que je pretend de te mienne epistre te soit dirigée, pource que je pretend de te satisfaire avec encre et papier. Car je te prometz qu'aussitost que la faculté me sera concedée, n'y aura faulte, que vers toy ne me transmigre. Car si ainsi ne le faisois, je ne manifesteroye parfaicte, l'amytié que je te porte : Pource que la personne qui console avec escript, pouvant donner confort avec sa presence, se declaire avoir esté amy stimulé, au precedent, et preste matiere qu'on le tienne pour soubsonneux ennemy au temps futur²⁰⁵.

La quatrième épître familière témoigne aussi de la sympathie d'Hélisenne et de son apitoiement à l'égard de son destinataire Cornelio, expulsé de la cour du prince. Elle recourt à la consolation, en partageant avec son interlocuteur sa douleur : « Apres que tes anxitez, m'ont esté par tes lettres publiées, ce me donne occasion de grandement me contrister : car considerant ton affliction, je suis de tes peines participante »²⁰⁶.

Cependant, Hélisenne déroge rapidement au précepte érasmien en soulignant que son amertume est plus intense que celle de son destinataire. Elle clôt aussi son épître par le recours au conseil au lieu d'une consolation amicale :

²⁰⁴ *Les Epistres familiares*, p.68.

²⁰⁵ *Id.*, p.74

²⁰⁶ *Id.*, p.75.

Si bien tu recogite toutes ces choses, Je suis certain, que tu te desisteras de ceste inique et damnable determination, et en te rendant facile à recevoir utile conseil laissera, la vengeance à celluy, qui à chascun est juste retributeur, auquel je supplie te vouloir ceste belle vertu de patience conceder²⁰⁷.

L'épître familière VI, envoyée à Meliadus qui a perdu sa fortune, se donne à lire aussi comme une lettre de consolation. Elle s'inscrit aussi dans le sous-genre judiciaire de la lettre d'appel à la pitié car l'épistolière justifie d'emblée son absence et explique à son destinataire la raison de sa négligence :

Si, selon ton jugement, tu me repute negligente de te faire diriger quelque escript qui soit apte, à t'impartir quelque consolation, de ceste ymagination tienne, je m'en contriste, pource que la faulte à moy ne se doit attribuer. Car n'estant advertye, de l'anxieuse infortune, qui t'est intervenue, plus tost à l'ignorance, qu'à moy, tu t'en doibs prendre²⁰⁸.

L'épistolière console son destinataire et lui conseille de prier Dieu afin d'atténuer sa douleur : « si ainsi le faiz, une consolation inestimable te surviendra ». La sixième épître se rattache aussi au sous-genre délibératif de la lettre d'encouragement. L'*exhortatoria* se concrétise grâce à la métaphore de navigation : « mais au contraire, fault que par magnanime couraige, desplie les voiles : avecques les rames de saige discretion t'efforcant de naviguer aux undes de meurs vertueuses ». L'épistolière encourage son destinataire et l'incite à persister et à persévérer afin de surmonter sa peine.

Les épîtres V, VIII et IX se rapportent au sous-genre délibératif : la lettre de conseils, *monitoria*. L'épistolière exhorte en effet ses amies Galasie et Clarice à suivre une morale stoïcienne fondée sur le respect des normes familiales et de la volonté paternelle. La *monitoria* consiste, selon Érasme, à adopter une démarche persuasive bien déterminée. L'épistolier doit donner à son destinataire des conseils de manière habile, en évitant de le vexer et en établissant au même temps une certaine autorité et ce, dans une langue relevée et recherchée.

L'hybridité épistolaire caractérisant les *Epistres familiares* d'Hélisenne de Crenne confirme qu'elle a cherché à mettre en pratique le traité d'Érasme *De conscribendis epistolis*. Mais l'infinie variété de ses *Epistres* l'écarte de la typologie érasmienne de la lettre familière. Hélisenne de Crenne a appliqué certes les règles d'épistolarité préconisées par Érasme : elle a écrit des lettres de consolation, d'information, de conseils,

²⁰⁷ *Id.*, p.76.
²⁰⁸ *Ibid.*,

d'exhortation...Ces épîtres sont censées être réelles et véridiques. Mais Hélienne de Crenne les a écrites et exploitées dans le cadre d'une épistolarité fictionnelle. L'épistolière a déjà proclamé dans son Préambule que son entreprise consiste à « propiner quelque recreation aux lecteurs, veu la diversité des propos en icelles redigez »²⁰⁹.

En outre, Hélienne de Crenne recourt constamment aux commentaires et elle résume le contenu de lettres antérieures telle la neuvième épître envoyée à Clarice : « Tu me narre qu'avec persistante stimulation, ton père te presse pour te rendre facile à obtemperer à son vouloir... »²¹⁰. Cette stratégie discursive se rattachant au genre romanesque, est déconseillée par Érasme. Il interdit de résumer la matière énoncée dans les épîtres antérieures. En outre, dans sa dixième épître, l'épistolière délaisse l'échange épistolaire et se livre à la plainte et à l'élégie pour exprimer son désarroi : « O bon espoir des craintifz, consolatif refuge, ne me vueilles abandonner : Car sans ta faveur ne pouroys tolerer les anxietez qui journellement me surviennent, en telle peine a esté long temps: et est encores ma debile vie »²¹¹.

La correspondance épistolaire se transforme en un soliloque, qui se donne à lire comme un procédé narratif. En outre, dans ses lettres de consolation, Hélienne de Crenne déroge aux règles préconisées par Érasme car elle achève ses lettres de consolation par le recours aux conseils alors qu'elle doit clore ses épîtres par une consolation amicale. Au vu de ce constat, l'épistolière a appliqué le concept érasmien de *varietas* dans son écriture épistolaire. L'infinie variété du style épistolaire s'illustre à travers la multiplicité des genres, la diversité du style et la variété des destinataires. En outre, les lettres familières traduisent l'évolution de la *persona* de l'épistolière. Les *epistres familiares* illustrent ainsi le cheminement de l'épistolière de la sagesse, la sympathie et la bienveillance à l'égard de ses destinataires (les épîtres I à IX) à la franchise et à la témérité dans l'analyse des tourments de la passion voluptueuse (les épîtres X à XIII). Hélienne de Crenne s'inspire de la théorie érasmiennne car ses *epistes familiares* relèvent d'un processus de construction et d'autoreprésentation. La *persona* de l'épistolière se construit et évolue par et à travers le discours. Ce processus se confirme et se développe dans la deuxième partie : les *Epistres invectives*. Le second volet illustre l'intrusion d'une voix féminine puissante qui a su confirmer sa *sapientia* et lutter contre la misogynie masculine.



²⁰⁹ *Les epistres familiares et invectives, op.cit.*, p.45.

²¹⁰ *Id.*, p. 97.

²¹¹ *Id.*, p. 80.

3.3. Les *Epistles invectives* de Dame Hélienne et le *De Conscribendis epistolis* d'Érasme

Hélienne de Crenne recourt dans la seconde partie de ses *Epistles* au genre judiciaire (*l'objurgatio*). Il s'agit d'un discours oratoire qui s'oppose au style conversationnel des *Epistles familiares*. L'épistolière le confirme dans son « Preamble aux invectives » :

Je derelinque le stile accoustumé des Epistles Familieres, considerant que ma fortune acerbe ne permet en icelluy perseverer: Certes sa crudelité intolerable me stimule de sorte qu'elle me contrainct, nonobstant mon naturel, au contraires qu'aux Epistles Invectives je donne commencement.²¹²

Dans son *De Officiis*, Cicéron a distingué le *sermo*, désignant le style conversationnel, de la *contentio orationis*, indiquant le style de la parole publique. En effet, la parole relève de la *contentio* si elle traduit les débats polémiques des tribunaux, de l'assemblée du peuple ou du sénat. Ces débats sont visiblement codifiés. Quant à la conversation (*sermo*), elle se manifeste dans les réunions et les discussions d'amis ; et la parole est représentative d'une apparente spontanéité. Il est à noter que le *sermo* confirme une certaine éloquence, qui est libre et naturelle ; mais il dissimule aussi une certaine rigueur et se conforme aux règles, qui dépendent des modulations de la parole. De plus, il met l'accent sur le tempérament du locuteur et sur ses divers traits de caractère. Sa mise en valeur est due ainsi à l'évolution de la rhétorique. Les rhéteurs accordent plus d'importance à l'*ethos* au détriment du *logos* et du *pathos* et ils privilégient l'*elocutio* à l'*inventio* et à la *dispositio*.²¹³

Hélienne de Crenne présente cinq *Epistles invectives*. Les trois premières lettres présentent les échanges entre Hélienne et son mari. Leurs dialogues, portant initialement sur l'amour extraconjugal et sur les angoisses d'Hélienne, débouchent sur une réflexion approfondie sur la condition du sexe féminin et sur le statut de la femme écrivain. La quatrième épître invective constitue une apologie de la femme et du savoir féminin et la cinquième une diatribe contre la misogynie masculine.

La première *epistole invective* se rapporte aussi bien au sous-genre judiciaire de la lettre invective qu'au sous-genre délibératif de la lettre de persuasion. Hélienne de Crenne

²¹² *Id.*, p. 97.

²¹³ Voir Luc Vaillancourt, *La lettre familière au XVI^e siècle : rhétorique humaniste de l'épistolaire*, Paris, Honoré Champion, 2003.

recourt à l'argumentation pour nier les accusations d'adultère de son époux. Elle utilise la réfutation et la contre-accusation afin de prouver son innocence. Elle se conforme initialement au précepte érasmien qui consiste à démentir les accusations du destinataire, en adoptant une tonalité modeste. Mais elle change rapidement de stratégie et elle recourt à l'accusation. Elle reproche à son mari d'avoir cru aux détracteurs et affirme sa chasteté en confirmant qu'elle « deteste amour illicite: et avec affectueux desir, [elle] exore les dames de tousjours le vivre pudicque observer »²¹⁴. Le parallélisme entre pudeur et passion adultérine confère au discours hélisennien une force persuasive centrée sur l'ironie. Érasme affirme que l'épistolier pourrait recourir à l'ironie pour se défendre et attaquer son adversaire. En ce sens, Hélisenne use des questions rhétoriques traduisant l'ironie :

Je te supplie dis moy si en diminuant ma bonne reputation, tu penses augmenter la tienne? Ton ymagination est elle telle que tu te juge digne de louenge, Pour te nommer trescurieux gardien d'une femme? de laquelle par ton estimation le cueur est totalement perty²¹⁵.

Les *Epistres invectives II et III* se complètent dans la mesure où elles consistent à concrétiser d'un côté les outrances et les accusations du mari et de l'autre les objections d'Hélisenne. Les deux lettres se réunissent pour revaloriser implicitement le sexe féminin. La seconde épître s'inscrit dans les sous-genres judiciaires de la lettre invective et de la lettre d'accusation. Elle est caractérisée par sa brièveté et sa concision. Ceci illustre son conformisme au précepte érasmien qui consiste à entrer rapidement dans le vif du sujet en indiquant brièvement la raison et le motif de l'accusation. Le mari emploie, dès les premières lignes de sa lettre, un ton invectif, diffamatoire et offensif. Il rabaisse sa femme et la ridiculise en utilisant des expressions injurieuses telles « toy maledicte creature », « ta mensongere langue »²¹⁶. Il utilise l'aphorisme pour conférer à son discours une certaine autorité : « car justice n'est cruauté [...] car croys moy que facilement une offense et maculée conscience d'elle mesme s'accuse ».²¹⁷ Il exprime aussi son aversion et son acharnement contre la condition féminine par le recours à l'énumération et l'antithèse : « O frauduleuse condition, tant plus on te croit, tant plus on erre, tant plus on te preste, tant plus on pert, tant plus on t'ayme, tant plus on s'offense ».²¹⁸ Ces procédés sont constitutifs, selon Érasme, de la lettre invective et de la lettre d'accusation. Finalement, les blâmes de l'époux, furieux, prennent une dimension universelle dans la mesure où il lance une

²¹⁴ *Les Epistres invectives*, p.130.

²¹⁵ *Id.*, p.128.

²¹⁶ *Id.*, p. p 137-139.

²¹⁷ *Id.*, p.136.

²¹⁸ *Id.*, p.139.

diatribe contre tout le sexe féminin : « O que miserables creatures sont toy, et toutes celles qui te ressemblent, dont grande multitude se retrouve: Car la greinne de fidelité est peu semée entre cest inconstant sexe femenin »²¹⁹.

La troisième épître invective constitue une réponse aux blâmes de l'époux. Elle repose sur la réfutation et la contre-accusation. Appartenant au sous-genre judiciaire, elle relève de la volonté d'Hélisenne de répondre au réquisitoire marital puisque sa diatribe a pris une portée universelle :

Voyant que generalmente tu deteste la femenine condition, m'a semblé que trop est grande l'injure, puis qu'elle est universelle. Et pource passant soubz silence, ce que je pourois respondre, à ce que particulierement tu me dis, Je donneray principe a approuver faulse l'accusation, que tu fais de noz malicieuses œuvres.²²⁰

Les accusations d'Hélisenne de Crenne se traduisent à travers l'énumération des injures, dénonçant l'attitude cynique et effrontée de son époux : « Combien que je voye jouemelement pulluler la haine mortelle que tu me porte [...] tu es de la condition des furieux [...] Tu es si imbu d'insolence ».²²¹ Elle proclame que la sensualité est associée aussi bien au sexe masculin qu'au sexe féminin et confirme que la femme pourrait accéder à la raison et à la vertu :

Puis que l'homme se dict exceder la femme en prudence, il ne debvroit converser avec cela qui se persuade luy estre nuysible et perilleux : mais nonobstant qu'il se die tant scientificque, derelinquant la raison, à la sensualité adhere²²².

En outre, l'épistolière incite son époux à revenir à ses sens et recourt, elle aussi, à l'impératif pour conférer à son discours une certaine autorité : « Je t'admoneste de ne plus de terminer si promptement : et aussi que tu commences à te repentir, d'avoir detracté de celles, pour lesquelles extoller tous vertueux se travaillent »²²³.

La quatrième épître invective appartient au sous-genre de la lettre d'apologie. Elle se donne à lire comme un réquisitoire contre la misogynie masculine et une apologie des femmes exerçant la pratique littéraire. Elle est destinée à Elenot, qui s'acharne contre le sexe féminin et estime qu'il n'est pas capable de « bonnes lettres ». Hélisenne de Crenne

☞

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Id.*, p.142.

²²¹ *Id.*, p.141.

²²² *Id.*, p.143.

²²³ *Id.*, p.144.

dément l'accusation d'Elenot en faisant la louange des femmes savantes. Elle recourt à l'énumération en citant des figures allégoriques, connues par leurs savoirs, et vante des femmes célèbres qui ont accédé aux domaines des sciences et des lettres et qui ont prouvé leur *sapientia* (Damas, Zenobia, Delbora, Attalia, Cornelia, Valerie, Aspasia, Alpaides...) ²²⁴. Bien que la quatrième épître s'inscrive dans le sous-genre judiciaire de la lettre d'apologie, elle relève aussi du sous-genre judiciaire de la lettre invective. Hélienne de Crenne s'acharne contre Elenot et elle l'insulte en proclamant que sa « maledicte personne, [...] est totalement intoxiquée, et plus que pleine de detraction » ²²⁵. L'épistolière recourt aussi à l'ironie afin de rabaisser son interlocuteur et de mettre en doute ses capacités et ses connaissances intellectuelles : « je te obsecre dis moy si ta presumption ne te obfusque, obnubile et exocule ? Telement que mentalement tu crois estre procréée du cerveau de l'altitonant Juppiter » ²²⁶. L'ironie d'Hélienne de Crenne atteint son paroxysme en comparant Elenot à un vaisseau « lequel d'eau, ou de chose liquide seroit plus que plein: dont l'on ne scauroit eviter que le par dessus ne s'espandist » ²²⁷ et à Midas pour illustrer sa nonchalance et son imprudence : « O regarde si pour estre pertinax et de fol jugement chose pareille t'advenoit: combien grande seroit ta peine pour latiter tes monstrueuses aureilles » ²²⁸.

La cinquième épître invective est adressée aux habitants d'Icuoc. Elle est précisément destinée à un habitant anonyme qui a critiqué le recueil d'Hélienne de Crenne : *Les angoyssees douloureuses qui procedent d'amours*. Elle constitue le prolongement de la précédente épître dans la mesure où elle se focalise sur l'importance et le rôle de la femme écrivain dans la vie littéraire. Elle appartient au sous-genre judiciaire de la lettre invective. Hélienne de Crenne réfute les accusations et les critiques des habitants d'Icuoc au sujet de son livre *Les angoyssees douloureuses qui procedent d'amours*. Elle se conforme au précepte érasmien de la lettre invective qui consiste à lancer une contre-attaque au destinataire et à matérialiser sa stupidité et sa brutalité. En ce sens, Hélienne de Crenne s'acharne contre les habitants d'Icuoc en ces termes :

Je veulx reparer pour le futur en publiant ce que le detracter de voz venimeuses langues ne permet tenir occulté : et à ceste occasion pour donner principe à les declairer, je dis qu'aupres de vous, vices sont



²²⁴ *Id.*, p.151.

²²⁵ *Id.*, p.153.

²²⁶ *Id.*, p.149.

²²⁷ *Id.*, p.153.

²²⁸ *Id.*, p.154-155.

vertuz, la pudicité est incontinence, fraulde est foy, trahison est innocence, et fureur vous est clemence : mais encor entre aultres choses, aui en malice vous consume...²²⁹

Les expressions antithétiques « vice/vertu », « pudicité/incontinence », « fraulde/foy », « trahison/innocence » et « fureur/clemence » illustrent la malveillance et la trahison des habitants qui ont tenté de dénigrer ses écritures. Bien que l'épistolière se conforme au précepte érasmien en réclamant, d'emblée, qu'elle est contrainte d'utiliser le style de l'invective pour démentir les allégations des habitants, elle clôt sa lettre par deux aspirations confirmant l'appartenance de son épître au sous-genre judiciaire de la lettre invective. Elle minimise son adversaire et l'humilie en énumérant les épithètes dépréciatives : « Ne voulant plus aultre chose escrire, sinon que te donner certitude de mon desir, qui totalement aspire, que anticque, infirme, aveugle, sourd, muet, indigent, et souffreteux te puisse veoir »²³⁰. La dernière épître invective se clôt sur un ton impétueux, fustigeant la misogynie des habitants d'Icuoc et confirmant la capacité des femmes d'écrire des lettres savantes et éloquentes.

En ce sens, Hélisenne de Crenne entame un itinéraire bien déterminé qui se décline en trois phases : *consolatio* ou *exhortatio*, *nunciatio* et *objurgatio*. Ce parcours que réalise la *persona* va de pair avec la typologie des genres ou registres recommandée par Érasme. En revanche, l'épistolière innove dans la pratique épistolaire de l'époque en privilégiant le *sermo* (le style simple de la conversation de tous les jours) et en présentant des lettres familières résultant de la *contentio orationis* (le style oratoire du discours d'apparat). Hélisenne montre ainsi qu'il est possible d'écrire une lettre familière en dehors du cadre strict du *sermo*.

L'épistolière regroupe les lettres en deux parties distinctes (les épîtres familières et les épîtres invectives) afin d'illustrer le parcours d'une *persona* s'adaptant aux différents genres épistolaires. Ainsi l'infinie variété du style épistolaire se confirme à travers la multiplicité des genres, la diversité du style et la variété des destinataires.

Luc Vaillancourt²³¹ affirme que le discours hélisennien relève principalement de la *contentio orationis*. C'est pourquoi, il refuse la filiation entre les *Epistres familiares* d'Hélisenne et les *Epistulae ad familiares* de Cicéron car la topique, l'argumentation et le

²²⁹ *Id.*, p. 158.

²³⁰ *Id.*, p. 161.

²³¹ Luc Vaillancourt, *La lettre familière au XVI^e siècle : rhétorique humaniste de l'épistolaire*, ouvr. cité, p. 193.

style de deux recueils sont différents. Toutefois, le parallélisme structural des épîtres et leur caractère fictionnel confirment l'éloquence de l'épistolière et sa maîtrise de l'art épistolaire. Son style latinisant et son érudition illustrent son attachement à la *contentio orationis*. Ceci montre qu'elle s'écarte visiblement des préceptes d'Érasme favorisant le *sermo* (style simple de la conversation entre amis).

La distinction entre *sermo* et *contentio orationis* nous incite à repenser la vraie intention d'Hélisenne de Crenne : ses épîtres relèvent-elles vraiment du style conversationnel adopté par Cicéron ? Les lettres cicéroniennes traduisent le prolongement de ses dires et de ses pensées mais elles ne dévoilent pas sa *persona* privée. La voix cicéronienne est nettement publique. La voix d'Hélisenne de Crenne traduit aussi ce cheminement progressif du privé au public. La voix personnelle devient polémique et traduit une éthique libératrice proprement féminine dans la mesure où elle adopte un style entièrement différent qui ne relève pas du *sermo*.

Le rapport entre *Les épîtres familières et invectives* d'Hélisenne de Crenne et *Les lettres familières* de Cicéron se manifeste grâce à l'établissement d'un parallélisme entre la vie privée et le progrès social. La fiction épistolaire d'Hélisenne de Crenne se donne à lire comme un discours privé traduisant les vicissitudes d'une femme mariée, séquestrée par un mari jaloux et tyrannique et affligée par une société misogyne et intolérante. Ce discours personnel repose sur la représentation de soi. Mais, il se veut aussi public car il lance une diatribe contre la tyrannie sociale pour changer et améliorer la condition féminine. En ce sens, la fiction épistolaire dissimule une vérité narrative traduisant la recherche d'une certaine libération publique et universelle dans la vie sociale. S'ouvrir sur le monde extérieur est alors une étape fondamentale qui n'est réalisable qu'à travers l'extériorisation de soi. *Les Épîtres* ont permis donc à Hélisenne de Crenne de libérer et d'individualiser son *ethos* en adoptant une manière d'écrire, à la fois, agréable (les lettres familières) et intransigeante (les lettres invectives).

4. L'esthétique de la mise en abîme dans *Le songe de madame Helisenne*: des récits allégorisés emboîtés

Le Songe est le dernier volet des œuvres d'Hélisenne de Crenne. Paru chez Denis Janot en 1540, il se donne à lire comme une allégorie prenant la forme d'un dialogue articulé sur les contrariétés de la passion adultérine. Hélisenne de Crenne se réclame, d'emblée, d'une double autorité : les *Écritures saintes* et le *Songe de Scipion* de Cicéron

qui constitue aussi la référence sur laquelle s'ouvre également *Le Roman de la rose* de Guillaume de Lorris.

Mais qu'est ce qu'une allégorie ? Plusieurs rhéteurs ont tenté de définir le mot « allégorie » et de préciser ses différentes modalités d'emploi dans les domaines linguistique et culturel. S'agit-il d'un moyen d'expression poétique obscur et abstrait ou d'un outil de réflexion et de persuasion efficace, levant le voile sur le sens caché de la fable ? Telle est la question à laquelle plusieurs rhéteurs se sont confrontés pour dévoiler les enjeux des emplois allégoriques. Dans la *Rhétorique à Herennius*, l'allégorie se définit comme une :

Permutatio est oratio aliud uerbis aliud sentia demonstrans. Ea diuiditur in tres partes ; similitudinem, argumentum, contrarium.

La « *permutation* » est un discours où les mots réfèrent à une chose, la pensée à une autre. Elle se divise en trois catégories : assimilation, argument, contraire.²³²

L'allégorie est *Permutatio* car elle est fondée sur une série de métaphores : « On l'emploie sous forme d'assimilation, quand on multiplie les métaphores [...] tirées d'un propos semblable »²³³. Cette explication a été reprise et confirmée par Cicéron, soulignant que « lorsque plusieurs métaphores se développent à la suite, cela donne une manière de parler tout autre ; c'est pourquoi les Grecs appellent ce genre "allégorie" »²³⁴ ; et par Quintilien présentant l'allégorie comme « une métaphore continue »²³⁵. En revanche, cette définition « monosémique »²³⁶ de l'allégorie a été contestée, plus tard, par Fontanier, dans son *Commentaire raisonné*.²³⁷ Bien qu'il adhère à l'idée que l'allégorie relève manifestement de la métaphore, il estime que celle-ci ne présente qu'un seul sens, tandis que l'allégorie est visiblement révélatrice de deux sens : littéral et figuré.

L'allégorie a été réemployée par les chrétiens pour analyser et interpréter les textes bibliques. En effet, le mot apparaît dans l'exégèse de l'Ancien testament pour préfigurer

²³² *Rhétorique à Herennius*. IV. Texte établi et traduit par Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p.188.

²³³ *Ibid.*,

²³⁴ Cicéron, *L'Orateur*, texte établi et traduit par Albert Yon, Paris, Les Belles Lettres, 2002, 94, p.73.

²³⁵ Quintilien, *Institution oratoire*. Texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles-Lettres, 1978, 9.2.46.

²³⁶ Jean-François Thomas, « Le mot latin *Allegoria* », *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, études réunies par Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichek-Lojkine, Paris, Champion, 2004, p.92.

²³⁷ Pierre Fontanier, 1967 [1818], *Les Tropes de Dumarsais, avec un commentaire raisonné*, Genève, Slatkine Reprints, tome II.

l'histoire du Christ et de l'Eglise. Ce qui donne à l'histoire une valeur morale et offre au lecteur une leçon de conduite. Teresa Chevolet nous fournit un bel éclairage sur les rapports de continuité et de discontinuité entre l'allégorie médiévale et celle de la Renaissance. La lecture interprétative des textes antiques nécessite de suivre le modèle de la quadruple exégèse, représentative des quatre sens : historial, naturel, moral et anagogique.²³⁸ La lecture de l'allégorie médiévale consiste à déchiffrer le sens caché de la fable et à se contenter des lectures et des explications allégoriques fournies par des exégètes, qui s'appuient principalement sur la patristique et sur certains passages augustiniens :

L'allégorie médiévale travaille non pas, si l'on veut, dans le sens *explicatif*, mais bien dans un processus d'*implication* : la lecture apparaît dès lors comme une appropriation de la connaissance qu'elle manipule, qu'elle se fait un devoir de ramener à l'intelligence et la compréhension d'une vérité extrinsèque, à laquelle il s'agit invariablement de plier les formes de la fable.²³⁹

L'acte interprétatif est régi par des règles rigides et toute infraction entraîne le rejet de la fable, car elle sera considérée comme mensongère²⁴⁰. Teresa Chevolet souligne encore que l'allégorie médiévale ne donne aucune importance à l'histoire et à son évolution chronologique dans la mesure où elle réduit le texte, en lui attribuant un seul sens :

Elle permet dans un même acte de pétrifier les fables dans un sens prometteur d'immortalité, et de les mettre à mort en tant qu'expression d'une histoire ; de les inviter à l'illusion d'une lecture éternelle tout en leur arrachant la sève même de leur caractère séculier. Dans une telle vision de l'allégorie, la lecture surclasse en effet l'écriture, elle la glace dans les carcans de la quadruple exégèse, responsable à tous égards de l'instauration de ce phénomène d'herméneutique appropriative.²⁴¹

Or, l'allégorie est, comme l'a bien souligné Antoine Compagnon, une « méthode de lecture [qui] s'approprie un texte ancien pour le rendre actuel et lui donner un sens moderne ».²⁴² Ce qui illustre sa portée herméneutique et sa valeur moralisante et didactique. C'est pourquoi elle relève, selon Jean-François Thomas, d'une « stratification polysémique plurielle ».²⁴³ Autrement dit, en se focalisant sur la réalité historique,

²³⁸ Teresa Chevolet, *op.cit.*, p.33.

²³⁹ *Ibid.*, p.34.

²⁴⁰ Karel Svoboda, *L'Esthétique de Saint Augustin et ses sources*, Brno, 1933, p. 40-52.

²⁴¹ Teresa Chevolet, *op.cit.*, p.37.

²⁴² Antoine Compagnon, *Chat en poche, Montaigne et l'allégorie*, Paris, Seuil, 1993, p. 7.

²⁴³ Jean-François Thomas, « Le mot latin *Allegoria* », p.92.

l'allégorie chrétienne transforme le premier sens, que présente l'énoncé allégorique ou poétique, pour produire d'autres messages, ayant une visée pédagogique transcendante. Ce qui permet de définir le texte allégorique comme un énoncé métaphorique représentatif d'un double niveau d'interprétation, comme l'a déjà bien dit, Jean-François Thomas : « la compréhension de l'*allegoria* suppose toujours un double niveau corrélativement au sens premier du mot (*aliud ex alio*), mais elle s'opère sur le plan des mots et de la rhétorique ("base métaphorique") ou sur celui des événements rapportés ("niveau référentiel") »²⁴⁴. L'allégorie constitue ainsi une figure rhétorique, qui en s'appuyant sur d'autres discours abstraits, construit son propre discours. Quintilien l'explique fort bien en ces termes :

Quin deducere deos in hoc genere dicendi et inferos excitare concessum est. Verbes etiam populi que uocem accipiunt [...] Sed formas quoque fingimus saepe, ut Famam Vertutem, quem ad modum a Xenophonte traditur, Prodicus, ut Mortem ac Vitam [...] Ennius.

Il y a plus : à l'aide de cette forme de langage, il est permis de faire descendre les dieux du ciel et d'évoquer les morts. Les villes même et les peuples reçoivent le don de la parole [...] Nous personnifions souvent aussi des abstractions, comme le font Virgile avec la Renommée, ou selon ce que rapporte Xénophon, Prodicos avec la Volupté et la Vertu, ou Ennius avec la Mort ou la Vie.²⁴⁵

La personnification est une image car elle donne au non-humain des caractéristiques anthropomorphiques. L'auteur de la *Rhétorique à Herennius* la définit en ces termes :

La personnification (*conformatio*) consiste à mettre en scène une personne qui n'est pas là, comme si elle était présente, ou à donner la parole à une chose muette ou abstraite, et à lui attribuer une forme, un langage en accord avec son caractère, ou encore une sorte d'activité.²⁴⁶

Selon Pierre Fabri, la *conformatio* « [...] c'est quant l'en fait parler une chose mue, comme : « Rome dit au sénat : J'ay esté la royne des citez, le triumphe du monde, la richesse inestimable, et par voz trahysons je cheiz en ruyne. Vos peres vous ont acquis ce bien, et par voz envies vous le perdez »²⁴⁷. La prosopopée (*conformatio*) crée ainsi un espace onirique et elle se sert d'un discours éloquent et abstrait pour donner vie, parole et chair à une réalité inhumaine et pour confirmer à la fois l'in vraisemblance de la fable et sa finalité morale. C'est dans cette perspective que Mireille Demaules précise l'enjeu de la

²⁴⁴ *Ibid.*, p.84.

²⁴⁵ Quintilien, *Institution oratoire*, 9,2, 31-36.

²⁴⁶ *Rhétorique à Herennius*, IV, 66, p. 220-221.

²⁴⁷ Pierre Fabri, *op.cit.*, p. 193.

personnification : « Par l'image et le discours qui constituent sa nature duelle, la personnification témoigne donc du souci de représenter mais aussi d'expliquer ou d'interpréter ». ²⁴⁸

En outre, dans *Le Songe* de Scipion, le héros éponyme rencontre ses ancêtres. Mais cette rencontre constitue un moment de découverte et de révélation. Ce qui a permis au Scipion d'avoir une vision plus claire sur l'au-delà et sur l'immortalité de l'âme. La Dame amoureuse cherche dans le *Songe* à s'emparer de son objet de désir, mais le sens figuré dévoile une interprétation plus profonde marquant, l'acheminement de l'héroïne vers la conversion. Ceci se concrétise aussi dans le *Songe* de Guillaume de Lorris qui, de la cueillette d'une rose, passe à la conquête de son objet de désir. Mais, sa quête amoureuse se transforme progressivement en un pèlerinage spirituel, marquant l'ascension du personnage en matière d'amour.

Notre objectif consistera donc à réfléchir sur les différentes significations que véhiculent les différentes allégories présentées par Scipion, Guillaume de Lorris et Hélisenne de Crenne. Nous montrerons aussi le rapport entre la représentation allégorique et son interprétation. Le *Songe* d'Hélisenne de Crenne relève d'une expérience mystique transcendante. La Dame amoureuse, tourmentée initialement par sa passion libidineuse et cherchant à tout prix la satisfaction de son appétit, a finalement abandonné son amant et a spiritualisé son amour.

4.1. Le Songe de Scipion et les Écritures saintes : deux sources fondatrices

Le Songe de Scipion et les *Écritures saintes* constituent les deux sources promotrices et inspiratrices de l'écriture du *Songe* de Dame Hélisenne. En choisissant le *Songe* de Scipion comme une première référence, Hélisenne de Crenne détermine l'objectif et le genre de son texte, celui d'une fiction poétique en prose prenant la forme d'une vision en rêve :

Cicero prince d'eloquence latine, a voulu en ses œuvres ardues adjoindre le *Songe de Scipion* : en la lecture duquel, l'on peut voir plusieurs disputations, tant de ceste machine mondaine comme de l'immortalité de l'ame : ce que le tres discret orateur a fait pour provoquer les cueurs des hommes à aspiration celeste. Doncques à l'imitation de luy, m'est survenu le vouloir de vous faire d'ung songe

²⁴⁸ Mireille Demaules, *La personnification du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Classiques Garnier, Rencontres 91, Paris, 2014, p.10.

digne de mémoire ample récit : lequel estant commencé par le stile
qu'une muse gentille m'a produit.²⁴⁹

Le prologue illustre la volonté d'Hélisenne de Crenne d'imiter le style savant et érudit de Cicéron et de confirmer la visée édifiante de son *Songe*. Ce renvoi intertextuel est alors incontournable pour légitimer son récit et pour lui donner une certaine authenticité philosophique et morale. Il se peut qu'elle cherche, comme l'a déjà constaté Robert D. Cottrel, à « se faire reconnaître en tant qu'humaniste ». ²⁵⁰

Le Somnium Scipionis constitue le sixième livre du *De re publica* de Cicéron. Il s'agit d'un récit onirique, à dominante dialogique, dans lequel le héros éponyme Scipio Aemilianus raconte un rêve qui se déroule aux régions célestes. Le personnage échange avec son père et son grand-père, décédés. Le recours à la prosopopée est suggestif dans la mesure où le héros acquiert des nouvelles connaissances qui portent sur son avenir, l'objectif de son existence et sur l'immortalité de l'âme. La prosopopée est synonyme de révélation. Le héros est invité à mener une vie terrestre vertueuse afin d'atteindre la jouissance de la vie immortelle. Le sixième livre se donne à lire alors comme une apologie de l'éther et de l'au-delà ; à l'encontre des cinq premiers livres qui représentent le monde terrestre et l'ici-bas. Cette opposition entre le temporel et l'atemporel renvoie à la conception platonicienne de l'univers et confirme que Cicéron est à la fois compilateur et transmetteur des textes antérieurs. Hélisenne de Crenne aurait-elle le même objectif : imiter ses ancêtres ? Cherche-t-elle à suivre leurs pas ?

Le songe de madame Helisenne répond certes à celui de Scipion pour sa portée sotériologique et philosophique :

Consyderez doncques ententivement ce songe, lequel vous donnera
certaine evidence de perilz qui de vie lascive et voluptueuse nous
surviennent : aussi pourrez apertement congnoistre la beatitude qui de vie
bonne et vertueuse nous succede.²⁵¹

Le sous-titre du *Songe de madame Helisenne* confirme d'avantage l'aspect moralisant de son œuvre : « la considération duquel, est apte à instiguer toutes personnes de s'alliener de vice, et s'approcher de vertu ». ²⁵² Mais les deux récits ne présentent pas la même dynamique narrative. Le *Songe* hélisennien, bien qu'il rappelle la forme dialoguée

²⁴⁹ *Le songe de madame Helisenne*, p. 45.

²⁵⁰ Robert D. Cottrel, « Le songe d'Hélisenne de Crenne », *op.cit.*, p.218.

²⁵¹ *Le songe de madame Helisenne*, p. 46.

²⁵² *Id.*, p.41.

du texte cicéronien et la même visée, relève d'un songe amoureux qui reprend, selon Diane Desrosiers-Bonin, la « stylisation "topique" et les actants ». ²⁵³

Ce genre de récit impose une certaine rigueur rhétorique : il s'agit d'un texte onirique en prose ou versifié, écrit à la première personne, en langue vernaculaire. Il met en scène un débat entre différents personnages véhiculant des significations allégoriques multiples. Les événements se déroulent au printemps et débouchent sur une finalité morale et exemplaire. Le commencement et l'achèvement du songe sont marqués par l'endormissement et le réveil du narrateur.

Dame Hélisenne, affligée par les tourments de sa véhémence passion, s'endort et laisse libre cours à son imagination : « [...] mes yeux que je pensais tenir vigilans, de sommeil furent vaincuz. Et lors en mon ymagination se representa la veue d'une vallée singulierement delectable ». ²⁵⁴ La scène se déroule dans un espace champêtre et féérique. L'allusion, au début du texte, à la déesse Cybèle renvoie manifestement au motif printanier. La description détaillée et rigoureuse du cadre spatial a permis de mettre en présence une scène animée et vivante. L'apparition progressive des divinités est marquée par la répétition du verbe « survenir », dont nous relevons trois occurrences, et l'emploi des indications spatio-temporelles opérant une certaine vivacité surnaturelle : « En ce lieu », « Incontinent apres », « apres », « A l'entour du val » et « En cest endroit ». ²⁵⁵ Les divinités se meuvent librement dans l'espace. L'idée du mouvement est intensifiée à travers la métaphore de la reproduction et de la régénérescence. Autrement dit, l'abondance et la fécondité de la nature sont liées à l'apparition des divinités et des nymphes qui, par leur passage et déplacement, redonnent à la nature toute sa splendeur.

Eblouie et fascinée par la beauté extraordinaire de ce lieu, la scriptrice anime l'image et la rend vivante. La description vivifie la scène et l'image prend vie. Ceci relève principalement de l'*ekphrasis* qui consiste à rendre l'image décrite vivace en faisant exister visuellement ce qui n'est pas là. Le lecteur est alors témoin d'une scène surnaturelle devenue vraisemblablement réelle par le biais de l'écriture. Christof Schöch définit l'*ekphrasis* comme « un discours qui nous fait faire le tour (*periégèmatikos*) de ce qu'il montre (*to deloumenon*) en le portant sous les yeux avec évidence (*enargôs*) ». ²⁵⁶

²⁵³ Diane Desrosiers-Bonin, « Introduction », *Songe de Madame Hélisenne*, p.25.

²⁵⁴ *Le songe de madame Hélisenne*, p.47.

²⁵⁵ *Id.*, p.48.

²⁵⁶ Christof Schöch, « L'ekphrasis comme description de lieux : de l'antiquité aux romantiques

L'*ekphrasis* sert ainsi à présentifier littéralement l'objet décrit en le rendant intelligible aux yeux du lecteur. La pratique ekphrastique de la personnification confirme l'aspect varié et composite du récit allégorique. Le tableau dépasse aussi le champ visuel et opère une fête sensorielle, en faisant intervenir d'autres sens : l'odorat « la diversité des florettes et plantes aromatiques, une odeur ambrosienne, imbues... », le toucher «... s'entremirent d'aorner la déesse Opis, la decorant de leurs odoriferens thresors... » et le goût « les souefves liqueurs propinoient »²⁵⁷.

Témoin, Dame Hélienne dépeint avec admiration ce qu'elle observe dans le val. Elle change ensuite de posture et devient un vrai actant qui agit sur scène en commentant les dires des personnages et en les interrogeant. Elle transcrit progressivement trois débats entre la Dame et l'Amant, Vénus et Minerve-Pallas et finalement entre Raison et Sensualité. Chaque personnage cherche inlassablement à convaincre son interlocuteur de la bonne conduite à tenir. *Le songe de madame Helisenne* se développe à la manière d'une allégorie qui se déchiffre progressivement à travers l'échange entre les différents interlocuteurs.

La morale de l'œuvre se dévoile par et à travers le dialogue et révèle, selon Diane Desrosiers-Bonin, plusieurs niveaux de signification : « littéral, allégorique, tropologique, anagogique ».²⁵⁸ L'objet de l'*Écriture* est aussi concrétisé à travers ces quatre sens. Le sens historique est le sens littéral ; le sens tropologique est centré sur les mœurs et la vie de tous ; le sens allégorique se focalise sur l'intelligence et le corps mystique et le sens anagogique touche manifestement la hiérarchie céleste.²⁵⁹ Dante définit cette structure quadruple en ces termes :

L'un s'appelle littéral ; c'est le sens qui ne s'étend pas au-delà de la lettre des paroles disposées avec art, comme sont les fables des poètes. L'autre s'appelle allégorique, et c'est celui qui se cache sous le manteau de ces fables ; c'est une vérité dissimulée sous un beau mensonge(...). Le troisième sens s'appelle moral, et c'est celui que les lecteurs doivent attentivement aller épier à travers les écritures, pour s'en servir eux-mêmes et en faire bénéficier leurs disciples(...). Le quatrième sens s'appelle anagogique, c'est-à-dire un super-sens ; c'est lorsqu'on

anglais », *Acta fabula*, vol. 8, n° 6, Novembre-Décembre 2007, URL : <http://www.fabula.org/acta/document3691.php>, page consultée le 24 août 2017.

²⁵⁷ *Le songe de madame Helisenne*, p.48.

²⁵⁸ Diane Desrosiers-Bonin, « L'architecture exégétique du *Songe* d'Hélienne de Crenne », dans *Hélienne de Crenne. L'écriture et ses doubles*, Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin(dir.), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 241.

²⁵⁹ Étienne Jacques. Georges Chantraine, « *Mystère* » et « *Philosophie du Christ* » selon Érasme, préf. de H. de Lubac. 1971. In: *Revue théologique de Louvain*, 4^e année, fasc. 4, 1973.,p. 506.

expose spirituellement un écrit qui, bien qu'il soit toujours vrai dans son sens littéral, comporte par les choses signifiées une signification dans le domaine le plus élevé de la gloire éternelle.²⁶⁰

Ceci renvoie manifestement aux quatre sens de l'Écriture qui sont présentés dans ce distique cité par Nicolas de Lyre, vers 1330 : « Littera gesta docet, quid credas allegoria/ Moralis quid agas, quo tendas anagogia ». ²⁶¹ Le sens littéral présente l'histoire telle qu'elle est sans préciser une signification théologique. L'allégorie nous introduit bel et bien au cœur de la signification de l'histoire en dégageant son mystère. L'allégorie chrétienne se focalise sur l'histoire, en lui apportant « le mystère et la sagesse du Christ qui la transfigurent et la sauvent » ²⁶². Saint Grégoire détermine le rapport de l'allégorie à la foi comme un rapport de causalité réciproque : le passage de l'histoire à l'allégorie ou de l'ombre à la vérité est un acte de conversion par la foi. L'accès à l'allégorie « *cognitio veritatis* » introduit aussi à la tropologie « *forma virtutis* » qui, par son sens littéraire (métaphore, allégorie...), fournit une signification morale. La tropologie élabore et complète ainsi le sens qui caractérise l'Écriture. Le quatrième sens de l'Écriture est l'anagogie. C'est le sens le plus profond de tous, car il représente l'accomplissement ou l'achèvement : l'avènement du Christ, sur terre, assure la production de l'œuvre rédemptrice. Cette œuvre allégorique est représentée par l'Église. Le deuxième avènement se produit dans l'âme du fidèle et c'est la tropologie qui assure le processus d'intériorisation et d'appropriation. Le dernier avènement est réservé à la « consommation des siècles » ²⁶³. Autrement dit, le Christ réapparaîtra un jour pour chercher les siens et pour les emmener avec lui : tel est l'objet fondamental et ultime de l'anagogie.

Au vu de ce constat, si l'allégorie se rapporte à la fois à la tropologie et à la charité, l'anagogie se rattache à la vertu d'espérance. Le sens anagogique introduit un sens total et absolu car elle illustre :

La perfection et de l'allégorie et de la tropologie, en achevant leur synthèse. Elle n'est ni « objective » comme la première, ni « subjective » comme la seconde. Au delà de cette division, elle réalise leur unité. Elle intègre le sens total et définitif. Elle vise, dans l'éternité, la fusion du mystère et de la mystique.²⁶⁴

²⁶⁰ Dante Alighieri, *Le Banquet* (II Convivio), Philippe Guibertean (trad), Paris, Les Belles Lettres, 1968, II, I,2,p.105),p.243.

²⁶¹ Henri de Lubac, *Exégèse médiévale : les quatre sens de l'Écriture*, Première Partie, t. I et II, 712 p., coll. Théologie 41, Paris, Aubier, 1959, p. 317.

²⁶² *Ibid.*, p. 511.

²⁶³ Henri de Lubac, *Exégèse médiévale : les quatre sens de l'Écriture*, Première Partie, t. I et II, 712 p., coll. Théologie 41, Paris, Aubier, 1959, p. 621.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 632.

Dans cette perspective, le sens littéral ou historique renvoie à la « *cornice* du songe »²⁶⁵. Hélisenne, affligée par les tourments de son désir lascif, s'endort et fait un rêve. S'ensuit l'allégorie. L'héroïne assiste à une scène onirique dans un cadre spatial paradisiaque. Plusieurs personnages défilent progressivement devant ses yeux. Trois débats se mettent en place, sur le plan moral et typologique, entre l'amant et la Dame, des personnages mythologiques (Vénus, Minerve, Cupidon) et des personnages personnifiés (Sensualité, Jalousie...) pour dévoiler les angoisses de l'amante et son acheminement vers le repentir. Sur le plan anagogique, Hélisenne de Crenne clôt son volet sur une théologie chrétienne visant à innocenter la femme de toute suspicion adultère et à l'aider pour atteindre la voie mystique : « les vertus morales et cardinales sont relayées par les vertus théologiques de chasteté, charité et humilité, car celles-ci engagent le salut de la personne dans l'au-delà »²⁶⁶.

Par ailleurs, le *Songe de Dame Hélisenne* dépeint le cheminement de la Dame amoureuse vers le repentir final. Cette progression est réalisée graduellement grâce à l'intervention de Raison et de plusieurs entités personnifiant la vertu et la continence : Chasteté, Honneur, Charité, Humilité, Diligence, Abstinence, Vérité et Paix. Le *Songe* s'achève à l'aube. Hélisenne se réveille et décide de consigner par écrit son rêve :

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 une mission, qui est de sauver son rêve de l'oubli en le consignait par écrit.²⁶⁷

En outre, le discours hélisennien est parsemé de références théologiques. L'argument religieux est omniprésent : Jésus, David, Mathieu, Jean, Paul, Grégoire, Thomas et Augustin sont fréquemment cités pour développer sa réflexion sur l'égalité entre les deux sexes et pour marquer le cheminement progressif de l'héroïne vers la conversion et le repentir. Les *Écritures saintes* constituent ainsi un référent incontournable pour choisir la bonne conduite et pour délaisser les vices et opter pour la vertu :

[...] la sainte escripture est comme ung miroir : auquel nous povons speculer nostre face, et y appercevoir les macules et taches qui l'ordisent et effacent, par opposite y povons voir les beaultez et dons de graces : si aucunes en avons qui nous decorent et embelissent : car estant studieux

²⁶⁵ Diane Desrosiers-Bonin, *op.cit.*, p.241.

²⁶⁶ *Ibid.*, p.249.

²⁶⁷ Robert D.Cottrel, « Le songe d'Hélisenne de Crenne », *Hélisenne de Crenne : L'écriture et ses doubles*, sous la direction de Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin, Paris, éd.Honoré Champion, 2004, p. 236.

en icelle sainte escripture, nous voyons à quelle fin les uns et les autres, par mal ou bien faisaient parvenez, laquelle chose nous peut exciter à estre amateurs de vertu, en alienant de nous les vices à elles contraires.²⁶⁸

Charité, Vérité, Humilité et plusieurs autres figures allégoriques interviennent aussi pour appuyer et consolider l'argument religieux.

Toutefois, l'écriture hélisennienne témoigne explicitement d'une certaine prédilection pour les épîtres pauliniennes, les quatre Évangiles et le livre de Psaumes. En associant la mort et le péché, la scriptrice fait allusion aux évangélistes puisqu'ils ont confirmé que la mort est étroitement liée au péché originel et à la transgression de l'homme de la loi divine. Robert D.Cottrel a souligné que l'écriture hélisennienne a mis l'accent sur la querelle entre les évangéliques stricts telle Marguerite de Navarre et les évangéliques réformateurs tel Érasme. Alors que les premiers rejettent toute possibilité de rachat, les évangéliques réformateurs estiment que l'homme est capable de racheter son salut par ses œuvres et en menant « une vie de vertu active ».²⁶⁹

Hélisenne de Crenne appartient délibérément au camp érasmien. Elle confirme une nécessaire conciliation entre la grâce divine et les œuvres pour obtenir le salut. Le libre arbitre se définit donc comme un exercice spirituel, qui exige de suivre l'une de deux voies : *le bon chemin* ou *le vilain chemin*. Ainsi, les dialogues entre Vénus et Minerve-Pallas et Raison et Sensualité ont manifestement illustré cette opposition. C'est à la Dame amoureuse de choisir entre la vertu ou la volupté. De plus, le débat a débouché sur une question problématique qui constitue la clé de l'œuvre : Eve a-t-elle été conçue, comme Adam, à l'image de Dieu ?

La réflexion sur les rapports égalitaires entre l'homme et la femme a été illustrée et développée par la citation des *Écritures saintes*. En effet, le dialogue entre Dame Hélisenne et Raison relève d'un discours épideictique à travers lequel Raison s'appuie sur plusieurs arguments et exemples religieux pour étudier le rapport entre l'homme et la femme. Tout d'abord, elle use des arguments tirés de la Genèse. Elle indique que saint Pierre et saint Augustin considèrent que la responsabilité d'Adam dans le péché originel est plus grande que celle d'Ève. Dans sa première épître à Timothée, saint Paul explicite

²⁶⁸ *Le Songe*, p.45.

²⁶⁹ Robert D.Cottrel, « 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. 227.

qu'Adam, éperdument amoureux de sa compagne qui est « sa tressemblable entre toutes creatures »²⁷⁰, a mangé la pomme et a transgressé le commandement divin.²⁷¹ C'est pourquoi, il importe de respecter le sexe féminin et de lui accorder sa part d'honneur puisque qu'elle est, tel l'homme, cohéritière de la grâce divine²⁷².

En outre, avant d'aborder la question du rapport de similitude entre l'homme et la femme, Raison recourt à une longue argumentation, d'ordre théologique, afin d'explicitier, initialement, le lien de ressemblance entre l'homme et Dieu. S'ensuit un commentaire sur les rapports de similitude entre la femme et son créateur. En ce qui concerne l'homme, Raison relève trois analogies possibles. D'abord, elle explicite que l'homme n'a pas été fait « l'ymaige de Dieu : mais à l'ymaige de Dieu. Car la parfaite ymaige de Dieu est en identité de nature au filz de Dieu ».²⁷³ Autrement dit, seul, Jésus Christ est créé « l'imaige de Dieu », comme l'explique saint Paul dans son épître aux *Collossenses*. Jean-Philippe Beaulieu précise dans ses annotations du *Songe* que la lecture de saint Paul est commentée par saint Augustin et Thomas d'Aquin qui ont mis l'accent sur le sens de la préposition « ad » qui désigne le rapport de la copie au modèle. Il ne s'agit donc pas d'un rapport de conformité, mais d'une ressemblance d'imitation d'ordre cognitive et actionnelle.²⁷⁴ C'est pourquoi, Thomas d'Aquin considère que la ressemblance à Dieu est d'ordre intérieur et non pas extérieur : « c'est par son âme que l'homme est à l'image de Dieu ».²⁷⁵ C'est dans l'âme humaine que se manifestent ainsi la copie et l'image de la Trinité. Saint Augustin situe en ce sens la Trinité dans l'âme au niveau de la mémoire, l'intelligence et la volonté.²⁷⁶ Il recourt au chiasme : « là où il y a image, il y a toujours ressemblance, mais là où il ya ressemblance, il n'y a pas toujours image »²⁷⁷ pour montrer que seule l'âme humaine, dotée d'intelligence et de sagesse, est capable de trouver l'image de son créateur et de comprendre et de connaître de manière plus profonde la nature souveraine. La deuxième analogie s'élucide ainsi dans la nature intellectuelle de l'homme, comme l'est la grâce divine. Enfin, Raison ajoute une troisième similitude illustrant la souveraineté de l'homme sur toutes les créatures tout comme la souveraineté qu'exerce Dieu sur l'univers.

²⁷⁰ *Ibid.*, p112.

²⁷¹ H.C.Agrrippa, *De nobilitate et procellentia foeminei sexus*, Roland Antonioli *et al.* (éd), Genève, Droz, 1990, p.66 et p. 106.

²⁷² *Le Songe*, p111.

²⁷³ *Id.*, p113.

²⁷⁴ *Id.*, Note 148. p158.

²⁷⁵ Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, première partie, question 90, article 2, objection 3.

²⁷⁶ Saint Augustin, *De trinitate*, Livre X, chapitre 11.

²⁷⁷ Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, première partie, question 93, article 1, réponse 1.

Suite à ces explications, Raison réfléchit sur le lien de ressemblance entre la femme et son créateur. Elle déduit de l'assertion de saint Paul « l'homme [...] est l'image et la gloire de Dieu ; quant à la femme, elle est la gloire de l'homme »²⁷⁸ que la femme est l'image de l'homme, qui est conçu à l'image de Dieu. En ce sens, un lien de convenance unit l'homme et la femme pour qu'ils soient égaux dans leur ressemblance avec Dieu :

L'homme et la femme conviennent, comme en l'âme représentant unité d'essence et trinité de personnes, l'homme convient avec la femme : et ceste manière l'homme et la femme sont également à l'image de Dieu.²⁷⁹

En dépit de leur égalité, Raison énumère quatre qualités qui confirment la supériorité de l'homme et sa prééminence dans son rapport à Dieu. L'homme est supérieur car il est la première créature divine. La création d'Ève correspond symboliquement à l'édification de l'Église dans la mesure où elle est engendrée de la côte d'Adam et l'Église à partir de la blessure infligée au côté du Christ : Il fallait, au commencement du genre humain, qu'une côte fût tirée du flanc de l'homme endormi pour en faire une femme ; car c'est là un symbole prophétique de Jésus-Christ et de son Église.²⁸⁰ La troisième convenance est que l'homme est le chef de la femme, comme Dieu est le chef et le seigneur de l'Église. La quatrième similitude est que l'homme recourt naturellement à la raison.

Pour répondre aux propos dépréciatifs de Sensualité à l'égard de la femme, Raison tente de démontrer son excellence en utilisant un argument traditionnel illustrant sa supériorité par rapport à l'homme : elle affirme ainsi qu'Ève a été créée au sein du paradis, alors qu'Adam a été engendré hors de ce lieu. Elle souligne aussi que bien que l'homme soit le chef de la femme, celle-ci a été créée pour lui. C'est pourquoi, la femme est perçue comme la « gloire de l'homme ».²⁸¹ Raison ajoute un troisième argument qui montre qu'à la résurrection, l'« office du sexe » s'estompe dans la mesure où les âmes deviennent des anges.²⁸² Elle dompte ainsi Sensualité. Son asservissement suscite en même temps l'assujettissement de la dame amoureuse, nommée désormais « dame reduicte ».²⁸³ Une telle évolution nous rappelle celle d'Hélisenne à la fin des *Angoisses*. Les deux

²⁷⁸ Saint Paul, *Corinthiens.*, Ch. XI, 7.

²⁷⁹ *Le Songe*, p.115.

²⁸⁰ Augustin, *Cité de Dieu*, livre XXII, ch.17.

²⁸¹ *Le Songe*, p.117.

²⁸² Saint Mathieu, *L'Évangile*, ch.22, 30.

²⁸³ *Le Songe*, p.118.

expériences se croisent pour déceler la mutation du personnage féminin. En ce sens, Hélienne se convertit avant sa mort :

O eternal et souverain Dieu (...) je te supplie que par ta misericorde vueilles tourner en oblivion mes continuelles iniquitez : par lesquelles, je congnoys avoir envers toy commis offense tres griefve (...) Et à ceste occasion, combien que le retour soit tardif, si debvons nous avoir foy indubitable, que nous impetrerons mercy.²⁸⁴

Dame réduite, fascinée par le discours de Raison sur le lien entre la grâce et le libre arbitre, reprend les propos d'Hélienne en faisant elle-aussi un acte de contrition :

Et à cette occasion, m'est survenue quelque timeur qui me procede des iniquitez precedentes : toutesfoys moyennant l'ayde de Dieu, dont principalement je me confie et non pas en moy : et aussi par la coopération des œuvres que je désire accomplir, mon espérance est grande.²⁸⁵

En outre, Raison laisse apparaître plusieurs personnages pour aider « Dame reduicte » à retrouver la voie de la sagesse et pour l'inciter à délaisser les plaisirs mondains et aller aux « delices celestes »²⁸⁶ : Chasteté, Charité, Humilité, Vérité, Diligence et Abstinence. Ces entités, bien qu'elles soient abstraites, dévoilent que la femme est capable, tel l'homme, d'être délibérément spirituelle et d'atteindre le salut. La réflexion sur le rapport d'analogie entre la grâce divine et le libre arbitre fait écho à celle d'Érasme qui estime que le libre arbitre est « la force de la volonté humaine, grâce à laquelle l'homme peut s'attacher aux choses qui conduisent au salut éternel, ou s'en détourner »²⁸⁷.

Au vu de ce constat, Hélienne de Crenne s'inspire des *Écritures saintes* afin de repenser le statut de la femme en la revalorisant vis-à-vis de l'homme. L'argument théologique a servi, certes, à rétablir le rôle et la place de la femme et à confirmer l'égalité entre les deux sexes. Mais, la scriptrice dépasse l'argument religieux et privilégie le recours à la raison. En ce sens, l'acheminement vers le repentir final relève d'une expérience mystique et l'accès à la vérité nécessite le passage par des épreuves dures et déplorables.

Ce parcours initiatique se concrétise aussi dans *Le Roman de la rose* de Guillaume de Lorris et Jean de Meun. Ce récit allégorique est le fruit d'une collaboration entre deux

²⁸⁴ *Les Angoyssees*, p.468-469.

²⁸⁵ *Le Songe*, p.130.

²⁸⁶ *Ibid.*,

²⁸⁷ Martin Luther, « Du serf arbitre », *OEuvres*, Tome V, Genève, Labor et Fides, 1958, p. 83.

auteurs qui ont contribué à mettre en place une œuvre prolifique combinant deux univers : l'un est courtois (Guillaume de Lorris se présente sous les traits d'un amant songeur), l'autre est érudit (Jean de Meun est le commentateur du *Songe*). Marie-Hélène Tesnière a défini la structure du recueil ainsi : « [Il s'agit d'] une œuvre unique en deux livres, deux tractus amoris, arts d'aimer dont le second parachève le premier, en suivant le fil tenu de l'enquête de la rose »²⁸⁸.

En ce sens, notre réflexion portera également sur les similitudes et les dissimilitudes entre *Le Songe de Madame Hélienne* et le songe dépeint par Guillaume de Lorris. Nous focaliserons notre intérêt sur la dynamique narrative caractérisant les deux récits et relevant manifestement de deux quêtes amoureuses initiatiques.

4.2. L'exégèse allégorique dans les *Songes* d'Hélienne de Crenne et de Guillaume de Lorris

Le Roman de la rose est un long poème écrit au XIII^e siècle par deux auteurs consécutifs : il est commencé par Guillaume de Lorris (vers 1230) et achevé par Jean de Meun (quarante ans plus tard). Si le premier se manifeste sous les traits d'un amant songeur, le deuxième se présente comme commentateur du *Songe*. Jean de Meun « abandonne sans préavis la sente régulière de la progression narrative pour laisser place à des concentrés d'érudition ».²⁸⁹ Il quitte les abords de la *fin'amor* pour ancrer le récit de Guillaume de Lorris dans la réalité. (Le mari, agacé par l'inconduite de son épouse, utilise des propos hostiles et misogynes pour l'accuser et se plaint et honnit le mariage transformant le foyer en un véritable enfer).

Notre étude portera principalement sur le premier volet. Il s'agit ainsi d'un songe allégorique représentatif de la conquête de la Rose, emblème de la bien-aimée. La quête de la Rose est une métaphore filée sur laquelle est bâti le texte de Guillaume de Lorris. La présence de la Dame aimée est en effet incontournable pour assurer la continuité de la trame narrative et pour donner aboutissement à la quête de l'amant :

La matire en est bone e nueve

²⁸⁸ Marie-Hélène Tesnière, « Arts d'aimer, art d'écrire, art d'interpréter », dans Nathalie Coilly et Marie-Hélène Tesnière, *Le Roman de la rose : l'art d'aimer au Moyen Âge*, Paris, BNF, 2012. p.43.

²⁸⁹ Nathalie Coilly et Marie-Hélène Tesnière, *Le Roman de la rose : l'art d'aimer au Moyen Âge*, BNF, 2012, Belgique.p.43.

Or doint Deus qu'en gre le requeve
Cele por cui je l'ai empris
C'est cele qui tant a de pris
E tant est diné d'estree armee
Qu'el doit estre Rose clamée.²⁹⁰

L'aventure du héros commence au prologue. Le narrateur fait un rêve prémonitoire et accède à un monde imaginaire. L'opposition entre « couvertement » et « apertement » est marquée, d'emblée, au Prologue pour confirmer la dualité voilement et dévoilement, caractérisant le texte. Ce parallélisme est un des motifs formels et typiques de l'allégorie. Cette pratique binaire de l'allégorie se concrétise aussi au cœur du texte et est décelée par le recours à la métaphorisation. La représentation de la Rose offre au texte sa dimension métaphorique. La Rose constitue l'objet de la quête amoureuse et elle se trouve, symboliquement, entre deux univers. Il s'agit d'un côté d'un extérieur immobile, hideux et hostile, marqué par la présence des figures malsaines peintes sur le mur du verger et traduisant les vices (Vilenie, Félonie, Haine, Convoitise, Envie, Tristesse, Vieillesse...); et de l'autre un intérieur représentatif des figures allégoriques traduisant la vertu (Oiseuse, Courtoisie, Déduit, Doux regard, Beauté, Richesse, Franchisse,...). Cette opposition dissimule aussi le statut du héros qui oscille entre rapprochement et éloignement de l'objet de désir.

En somme, Guillaume de Lorris met en présence un cadre fictif où le songeur rencontre plusieurs figures allégoriques, qui interagissent avec lui pour le soutenir (Amour, Bel-Accueil, Franchise, Déduit, Pitié...) ou pour l'empêcher de cueillir la Rose (Fauxsemblant, Jalousie, Dangier, Male-Bouche...). Ce parcours initiatique qu'entame le héros lui a permis de découvrir l'amour dans son sens le plus profond, en affrontant différents épisodes et digressions qui l'ont empêché de s'emparer de son objet de désir.

De même, le *Songe de madame Helisenne* est représentatif d'un univers onirique. Endormie, elle observe et décrit un espace, imaginaire et mouvant, caractérisé par l'omniprésence des divinités en pleine euphorie et action. En revanche, si le *Songe* de Guillaume de Lorris met en présence un « je » lyrique racontant sa propre quête de l'objet de désir et son évolution tout au long des épisodes, Hélienne de Crenne utilise plusieurs instances pour raconter et commenter sa vision. À l'instance éditoriale (le nom de l'auteur) s'ajoute le « je » de la narratrice qui transcrit le songe et le « je » de l'héroïne qui agit dans le rêve. Cette pluralité énonciative permet à Hélienne de Crenne d'être simultanément

²⁹⁰

Guillaume de Lorris et Bruno Di Losa : *Le Roman de la Rose*, Bretagne, éd. Incertain Sens, 2012, p.16.

témoin, personnage agissant et critique. Autrement dit, d'observatrice, Hélisenne devient un actant qui participe aux dialogues avec l'amant et les différentes figures allégoriques. En témoigne la formule « interlocution de la Dame Hélisenne ».

La structure textuelle du *Songe* est tripartite. Le récit met en présence trois volets permettant de confronter des points de vue divergents sur la dualité entre amour charnel et amour spirituel et sur les rapports égalitaires entre les deux sexes. L'Amant et la Dame amoureuse échangent, dans le premier volet, et tentent de trouver les moyens qui leur permettent de parvenir au plaisir vénérien. L'héroïne confie à son Amant sa décision d'abandonner son époux afin de pouvoir satisfaire son désir, mais ce dernier a refusé de peur de la vengeance du mari jaloux et il lui a proposé de se contenter de l'échange des lettres. La confrontation de deux amants a entraîné l'apparition de trois divinités : Vénus, Cupidon et Pallas-Minerve. Vénus, touchée par les pleurs et les soupirs de la Dame, recommande à l'Amant de résister à toutes les contraintes et de défendre son amour. Or, Minerve-Pallas surgit pour inviter l'Amant à ne pas écouter les propos de Vénus et à quitter les lieux en sa compagnie.

Le deuxième volet du *Songe* relève manifestement d'un débat cuisant entre Minerve-Pallas et Vénus. Elles tentent chacune de convaincre l'Amant d'accomplir ses préceptes. D'un côté, Minerve-Pallas l'exhorte à ne pas écouter la « déceptive et frauduleuse [Vénus] avec son artificielle éloquence »²⁹¹ et de résister à sa passion lascive en faisant recours à la raison car : « tu es homme d'assez grand entendement remply, pour remettre ceste anxieuse fatigue. Et si par fantaisie en amour tu es entré, par sapience, tu en peux yssir »,²⁹² dit-elle ; et de l'autre, Vénus l'incite à résister aux paroles persuasives de « l'audacieuse Bellone »²⁹³ qui sont « contraires à la propre inclination naturelle des jeunes gens de [son] aage »²⁹⁴ et elle lui propose non pas seulement son soutien, mais aussi le soutien de son fils Cupidon et de son ami Mars.

Par ailleurs, l'apparition de Cupidon a provoqué un renversement de situation. Suite à la demande de sa mère, il décoche une première flèche pour que le jeune homme, indifférent initialement aux pleurs de sa Dame, soit amoureux et lance une deuxième flèche



²⁹¹ *Le Songe de madame Helisenne*, p.89.

²⁹² *Id.*, p.90.

²⁹³ *Id.*, p.87.

²⁹⁴ *Id.*, 88.

qui transformera l'amour de la Dame en haine et dédain.

Dans le troisième volet, la Dame rejette son Amant, qui a disparu de la scène. Des nouveaux personnages entrent en jeu. Un dialogue entre Sensualité et Raison se met en place. La narratrice apparaît aussi sur scène pour converser avec Raison et lui demander pourquoi le « sexe viril » est supérieur au « sexe muliebres ». ²⁹⁵ Ainsi, si l'Amant, influencé par les discours de Vénus et Pallas, obéit successivement à leurs injonctions, avant d'être captivé par les flèches de Cupidon, la Dame amoureuse demeure ferme devant les recommandations de la déesse Vénus, les reproches de Pallas-Minerve et les implorations de l'amant. Seul le discours persuasif de Raison l'influence et exerce un pouvoir sur elle. Le dernier volet laisse apparaître progressivement des entités abstraites traduisant la vertu telles Chasteté, Honneur, Charité, Humilité, Diligence, Abstinence, Vérité et Paix. De plus, ces personnages se manifestent pour s'opposer à d'autres figures allégoriques présentées au début du récit et qui ont constitué des obstacles empêchant l'évolution de l'héroïne comme Rapport, Honte et Sensualité. Ces figures allégoriques, personnifiant les valeurs morales, interviennent pour marquer l'aboutissement de la conversation entre la Dame amoureuse et Raison. L'héroïne se sent finalement soulagée, en ayant accès à la vérité et en résistant à toutes les calomnies, dont elle était victime. Elle entame donc un itinéraire initiatique comparable à celui de Guillaume de Lorris en passant de la quête de l'objet de désir à une quête spirituelle, qui lui a permis de se ressaisir et de confirmer qu'elle est capable d'être raisonnable et intellectuelle, tels les hommes.

Par ailleurs, l'acheminement de Guillaume de Lorris vers la connaissance se réalise progressivement. L'armature générale relève de trois phases : la découverte de la Rose, les tentatives de s'en approcher et le baiser. L'épisode de Narcisse constitue un épisode important dans le déchiffrement de la « *senefiance* » du *Roman de la Rose*. Se trouvant dans le jardin Déduit, un espace paradisiaque animé, il aperçoit dans la fontaine de Narcisse un buisson de rose entouré d'une haie protectrice (orties, ronces et chardons) empêchant l'amant de parvenir à son appétit vénérien. Envoûté par un bouton, il s'approche pour le cueillir. Il subit, tel Narcisse, le même sort : il est victime du « *mireors perilleus* » (vers 1571). En voyant son reflet dans l'eau de la fontaine, Narcisse en est séduit et tombe amoureux.

La connaissance de soi est étroitement liée à la mort. L'histoire de Narcisse sert

²⁹⁵ *Id.*, 112.

“d'exemplum” contre la vanité et l'orgueil. Or, le songeur de Guillaume de Lorris ne se rend pas compte qu'il s'agit de son reflet. Limpide, l'eau ne donne pas à voir à l'amant son ombre, mais elle lui permet de percevoir deux pierres de cristal reposant au sein de la fontaine. Les deux cristaux se présentent comme un miroir convexe voire magique, permettant de voir le jardin dans son intégralité et dans tous ses petits détails. Le miroir reflète en ce sens non pas le visage de celui qui s'y regarde mais l'objet de son désir : le bouton de la Rose. L'amant est contraint à affronter des obstacles de plus en plus difficiles pour s'emparer de son objet de désir jusqu'à l'édification du château de Jalousie.

Le trajet de la quête de l'objet de désir est interrompu par plusieurs obstacles. La Rose, elle-même, se dévoile et se retire constamment. Le narrateur est obligé de poursuivre un objet lointain en poursuivant son image. Il est attrapé par le piège du miroir. La quête de la « Rose » est alors compromise car l'Amant est invité à distinguer le paraître de l'être à la fin du *Roman de la Rose*.

L'approche du bouton de la rose se fait aussi progressivement. L'amant a reçu cinq flèches décochées par Amour. Le chiffre cinq est significatif car il renvoie symboliquement au rapport charnel et aux cinq étapes de la théorie des *quinque lineae amoris* : le regard, le baiser, le parler, l'attouchement et le *don de mercy*. Les cinq degrés en *Amours* ont été déjà cités par la servante d'Hélisenne, à la fin du premier récit des *Angoysses*, pour l'inciter à transcrire par écrit ses peines, afin que son amant Guenelic vienne la délivrer²⁹⁶. Le narrateur découvre ensuite le bouton de rose et distingue la fleur par son odeur. Il recourt à la synecdoque pour décrire la Rose et la différencier des autres fleurs par sa beauté, son parfum et sa douceur :

D'antre les botons e eslui
Un si tres bel ; envers celui
Nus des autres riens de ne prisié
Puis que je l'oi bien avisié,
Car une colors l'enlumine
Qui est si merveilleuse et fine
Come nature la pot plus faire. [...]
La souautume qui en ist
Toute la place replenist [...]. (Vers 1652-1667)²⁹⁷

Il importe de noter que Bel-Accueil est un personnage adjuvant. Il ne cesse d'encourager l'amant qui a réussi à se rapprocher du bouton. Mais il a été attaqué par les



²⁹⁶ *Les Angoysses*, p.214.

²⁹⁷ Guillaume de Lorris et Bruno Di Losa : *Le Roman de la Rose.*, p.46.

gardiens de la Rose. Bel-Accueil intervient à nouveau et lui donne une feuille verte prise près de la fleur pour l'enhardir. Le soutien de Bel-Accueil n'a pas duré longtemps. Un nouveau personnage opposant Dangier émerge pour empêcher l'amant de toucher la Rose. Le héros est invité à attendre une nouvelle occasion pour s'emparer de son objet de désir. Cette attente est inévitable pour le héros afin de prouver sa maturité en matière d'amour. La marche vers le bouton est encore suspendue par deux autres personnages : Raison et Ami.

Désespéré, l'amant essaie de convaincre Dangier de lui permettre de se rapprocher de la fleur. Attendri, le personnage l'a autorisé à se rapprocher mais à distance. Franchise et Pitié essaient encore de convaincre Bel Accueil auquel l'amant demande de prendre un baiser :

Sire, fis je, sachiez de voir
Que durement sui anvieus
D'avoir un besier precieus,
De la rose qui soef flaire ;
Et s'il ne vos devoit desplaire,
Je le vous requerroie en dons. (Vers 3384-3389)

Bel-Accueil refuse mais il finit par accepter grâce à l'intervention de Vénus. L'appropriation de l'objet de désir, symbolisée par le baiser, suscite une brutale réaction auprès de Jalousie et de Malebouche et la disparition de toutes les Roses et de Bel-Accueil. La quête de la Rose relève donc d'un combat insurmontable voué à l'échec. A la fin du songe, la Rose disparaît et la « senefiance » de l'allégorie demeure inaccomplie et imprécise. Le secret de la Rose n'a pas été dévoilé, un secret que le narrateur garde jalousement pour que le lecteur déchiffre la phase cachée et en décortique le sens.

Les *Songes* d'Hélisenne de Crenne et de Guillaume de Lorris témoignent de deux expériences initiatrices dévoilant l'évolution progressive de deux songeurs. La recherche désespérée de l'objet de désir se transforme en une quête transcendante, permettant l'accès à la connaissance et à la vérité. Les parcours de deux héros relèvent ainsi d'une visée didactique et moralisante. Les deux auteurs se servent de l'*exemplum* pour mettre en lumière les affres de la passion lascive et pour marquer le passage du désir charnel au repentir et à la conversion. En ce sens, nous tenterons de mettre l'accent sur les différents sens que véhiculent les *Songes* de Madame Hélisenne et de Guillaume de Lorris en étudiant le rapport entre allégorie et allégorèse.

4.3. Les deux *Songes* de Madame Hélienne et de Guillaume de Lorris : entre allégorie et allégorèse

La production allégorique se caractérise par sa nature ambiguë et contradictoire. Plusieurs écrits, qui remontent à l'Antiquité ou au Moyen Âge, se sont focalisés sur les représentations exemplaires des *Vices* et des *Vertus*. En témoigne le *De Spectaculis* de Tertullien²⁹⁸ représentatif de la lutte allégorique des Amazones, prônant les vertus, contre les Vices. Grâce à Prudence et à sa *Psychomachia*, un groupement a été établi pour former six couples Vertu-Vice : la Foi lutte contre l'Idolâtrie, la Chasteté combat la Volupté, la Patience réprimande la Colère, l'Humilité s'oppose à Orgueil, la Charité à l'Avarice et la Tempérance à la Luxure. *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et *Le Songe de Dame Hélienne* sont aussi fondés sur la conception manichéenne du Bien et du Mal. Le motif psychomachique représente des combats allégoriques, mettant en présence des entités abstraites ou des personnages personnifiés en perpétuelle opposition. C'est dans ce paradoxe que se concrétise la visée morale et spirituelle de deux œuvres.

Le songe de madame Helisenne et *Le Roman de la rose* de Guillaume de Lorris se donnent à lire comme deux récits allégoriques, représentatifs d'un mécanisme figuratif complexe sollicitant la sagacité du lecteur. Dévoiler la signification de deux récits nécessite l'implication du lecteur pour identifier, comme l'a déjà dit Eric Hicks, la faille qui se situe entre : « sens et référence, entre le vocabulaire explicite et son objet occulté ».²⁹⁹ Autrement dit, l'allégorie repose sur une connivence entre un sens apparent et un sens caché. Cette équivocité nécessite un double effort : de la part de l'auteur qui transcrit l'allégorie et du lecteur qui l'interprète. La lecture allégorique est un dévoilement qui appelle, comme l'a bien souligné Christophe Imbert « un processus d'ingestion métaphorique ».³⁰⁰ IL semblerait donc important de préciser le lien entre allégorie et allégorèse afin de déterminer la finalité morale de deux récits.

L'allégorèse est un mode d'écriture renvoyant à l'activité interprétative alors que l'allégorie est un mode de lecture.³⁰¹ L'interprétation allégorique fait partie du domaine de

²⁹⁸ Tertullien, *Les spectacles (De spectaculis)*, introduction critique, traduction et commentaire de Marie Turcan, Paris, Éditions du Cerf, 1986.

²⁹⁹ Eric Hicks, « La mise en roman des formes allégoriques : Hypostase et récit chez Guillaume de Lorris », *Études sur le Roman de la rose de Guillaume de Lorris*, textes recueillis par Jean Dufournet, Paris, éd. Honoré Champion, collection Unichamp, 1984, p.54.

³⁰⁰ Christophe Imbert et Philippe Maupeu, *Le paysage allégorique Entre image mentale et pays transfiguré*, Presses universitaires de Rennes, 2012.,p.8.

³⁰¹ Diane Desrosiers-Bonin, « L'architecture exégétique du Songe d'Hélienne de Crenne », *art.cité*, p.245.

l'herméneutique. Elle donne accès à une multitude de possibilités significatives. L'écriture allégorique possède ainsi un pouvoir de signifier varié. Elle est représentative de lectures multiples et polyphoniques. Les *Songes* d'Hélisenne de Crenne et de Guillaume de Lorris relèvent du même dispositif allégorique. La représentation de deux allégories permet le passage du concret vers l'abstrait au niveau interprétatif. Ce passage donne lieu à plusieurs lectures ou interprétations de deux textes.

Guillaume de Lorris déstabilise le lecteur, d'emblée, par la mise en place d'un univers onirique déroutant. Le verger est dépeint de manière paradoxale pour désigner deux types d'allégories : statique et dynamique.³⁰² La première fait écho aux différentes peintures murales représentatives de plusieurs figures allégoriques : Haine, Félonie, Convoitise, Avarice, Envie, Vieillesse, Dévotion. Ces entités abstraites et immobiles, qui apparaissent sur le mur du verger, représentent tous les vices que le songeur doit outrepasser. Leur représentation est alors utile pour marquer son inévitable passage de l'autre côté des murs. De plus, chaque élément pittoresque représenté sur le mur du verger relève d'un portrait et est doté d'une moralité. Citons les exemples de Convoitise et d'Envie. La première est représentée à travers ses mains courbes et crochues pour « [...] de l'autrui prendre/Couvoytise ne scait entendre/Fors de l'autrui tout accrocher »³⁰³ ; et la deuxième caractérisée par son regard oblique et dédaigneux :

[...] avoit ce mauvais usage
Qu'elle ne pavoit au visage
Personne regarder a plain
Mais clouoit ung oeil par desdain
Et toute de despit ardoit
Quant aucuns qu'elle regardoit
Estoient moult beaulx ou preux ou gentz
Ou prisez et ayez des gens.³⁰⁴

L'élément pictural est alors animé par le biais de l'écriture. Un certain dynamisme s'opère par le verbe pour mettre en place un univers mouvant et pour mettre l'accent sur le rapport étroit entre les deux allégories : dynamique et statique. Tout se réalise et se crée par et à travers l'écriture qui individualise, à travers la description, les différentes figures blasonnées. Le *Songe* se veut ainsi une matière à gloser et à commenter par le lecteur dans la mesure où la parole allégorique renvoie constamment à un « dire autrement ». En ce sens, Michael Riffaterre définit le *Songe* comme :

³⁰² M.R. Jung, *Etudes sur le poème allégorique en France*, Berne, Francke, 1971, p. 292-310.

³⁰³ Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*, Édition de Clément Marot, 1529, V.192-193.

³⁰⁴ Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*, *op.cit.*, p.283-290.

Un exercice de révélation, en lui faisant (le lecteur) parcourir symboliquement une démarche initiatrice.... (Il) se définit comme vision qu'on doit déchiffrer, comme exemplum, où chaque détail isolé a son sens propre, mais où l'ensemble des détails participe de la même signification.³⁰⁵

Selon Michael Riffaterre, l'analyse du songe repose sur deux étapes : la première analyse est descriptive car elle tient compte du mécanisme textuel utilisé pour représenter le songe ; la deuxième décode le processus à travers lequel les représentations et les faits de *mimésis* sont mis en scène pour donner une nouvelle vision : « Cette sémiotisation définit la littéarité du texte ».³⁰⁶

Par ailleurs, le *Songe* de Guillaume de Lorris fournit trois interprétations possibles : morale, spirituelle et érotique. Marie-Hélène Tesnière donne tout d'abord au *Songe* un sens littéral prenant la forme d'une psychomachie dans la mesure où il met en présence un combat entre les forces adjuvantes qui défendent l'amour et celles opposantes qui lui sont hostiles. L'armature textuelle du *Songe* de Dame Hélienne relève aussi de la psychomachie car elle illustre ce rapport conflictuel entre les alliés de l'amour et du désir lascif (Vénus, Cupidon, Sensualité...) et ceux qui privilégient la raison et la vertu. L'écriture allégorique du *Roman de la Rose* témoigne aussi d'une dimension charnelle et érotique. Autrement dit, la cueillette de la Rose illustre le triomphe de l'amant et l'appropriation de l'objet du désir :

Explicit le rommanz de la rose
Ou l'art d'amours est toute enclose
Nature rit, si commy sample,
Quant hic et hec joignent ensamble.³⁰⁷

Une troisième lecture du *Roman de la Rose* permet de définir la quête de l'Amant comme : « un pèlerinage spirituel qui conduit l'amant au cœur de lui-même, jusqu'à la rose, symbole du divin ».³⁰⁸ Le parcours de l'Amant relève alors d'une expérience mystique permettant sa purification de tous les péchés et la réalisation de son union au divin. De plus, l'appropriation de l'objet de désir et la ressaisie de soi nécessitent une certaine persévérance et patience, car l'Amant doit résister aux embûches et aux angoisses auxquelles il se heurtera :



³⁰⁵ Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris, éd. Seuil, 1979, p.114.

³⁰⁶ *Ibid.*, p.115.

³⁰⁷ Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*, *op.cit.*, p. 70.

³⁰⁸ Nathalie Coilly et Marie-Hélène Tesnière, *Le Roman de la rose : l'art d'aimer au Moyen Âge*, *op.cit.*, p.55.

Les remous qui se passent dans son être intérieur, ses pensées les plus profondes, ses sentiments les plus intimes, ses désirs, des hésitations, ses avances et ses retraits, tous mouvements caractéristiques de celui qui est à la recherche de lui-même, il les rencontre sous forme de personnes à affronter : Déduit, Raison, Amour ; sous forme d'obstacles à surmonter³⁰⁹.

Toutefois, Georgette Kamentez³¹⁰ décèle cinq étapes permettant la purification de l'Amant: l'éveil, la purification, l'illumination, l'identification et l'union avec le Divin.

- L'éveil : le moi prend conscience subitement de la réalité divine. Cette prise de conscience s'apparente à une révélation. Le pèlerin s'engage en ce sens sur la voie mystique afin de trouver un sens à son existence. Cette recherche est jalonnée de difficultés. Ce qui permet au chercheur de se purifier de tous les vices et les voluptés et d'atteindre l'illumination qui lui sera offerte.
- La purification : cette phase est cruciale car elle permet au pèlerin de se rendre compte de son imperfection. Il doit donc rejeter tous les maux en lui afin de purifier l'âme et réaliser son passage et sa transcendance au monde sensible.
- L'illumination : traduit le parcours initiatique du pèlerin et son acheminement vers la connaissance divine.
- L'identification : c'est l'étape la plus dure. Le processus d'identification nécessite la sujétion totale du mystique à l'amour divin en se livrant à la contemplation et en se libérant de l'illusion des sens et de ses passions. Ce qui confirmera son abstinence et sa chasteté.
- L'union avec le divin : cette étape marque la finale union du pèlerin avec Dieu ou la réalisation de ce que Georgette Kamentez appelle « le mariage spirituel ».³¹¹

La quête de L'Amant, réalisée au jardin de Déduit, est alors un voyage vers le centre. Le passage d'un extérieur traduisant les vices à un intérieur symbolisant les vertus et les valeurs humaines résume le retour du pèlerin au centre de lui-même et de sa religion.

³⁰⁹ Georgette Kamentez, « La promenade d'Amant comme expérience mystique », *Etudes sur le Roman de la rose de Guillaume de Lorris*, textes recueillis par Jean Dufournet, Paris, éd. Honoré Champion, 1984.

³¹⁰ *Ibid.*, p.85.

³¹¹ *Ibid.*, p. 100.

À l'instar de Guillaume de Lorris, Hélienne de Crenne entame un parcours initiatique marquant l'évolution du personnage féminin et son accès à la spiritualité. Son expérience est aussi mystique parce qu'elle a su exorciser sa douleur et son tourment par le biais de l'écriture. Le verbe est en ce sens synonyme d'éveil, de purification et d'illumination. Dame Hélienne transcrit son rêve pour extérioriser sa peine et pour donner à son récit un aspect didactique et moralisant. L'écriture exégétique se donne à lire comme une révélation purificatrice permettant à Dame Hélienne de s'engager, comme Guillaume de Lorris, sur la voie mystique pour donner sens à sa vie et à son existence. Consigner par écrit son tourment indique donc ce cheminement vers l'illumination et la connaissance divine.

Toutefois, si le *Songe* de Guillaume de Lorris marque le passage de l'allégorie à l'allégorèse, celui d'Hélienne de Crenne se veut une allégorèse qui débouche sur une allégorie. En effet, la scriptrice, témoin, observe silencieusement les différents interlocuteurs et assure la transition entre les différents dialogues. Elle commente les interventions, qui dissimulent son déchirement intérieur, en se cachant sous « le couvert de la fabula, transposé en songe ».³¹²

La fonction moralisante de l'allégorie semble être brouillée et subvertie dans le *Songe*. La vraie intention de la narratrice se dévoile à son réveil, marquant la fin du songe allégorique. Dame Hélienne cherche-t-elle à prendre ses distances vis-à-vis de la Dame amoureuse ? Autrement dit, si le personnage féminin a suivi délibérément la voie de la sagesse, la narratrice n'exprime, à la fin du *Songe* qu'un seul souhait : consigner par écrit son rêve. Les deux postures s'opposent et décèlent deux laps de temps parallèles : un sommeil fictif et libérateur ; et un réveil marqué par le retour à la réalité. Mais ils montrent aussi, la fausseté de la visée moralisante de l'œuvre. C'est le plaisir d'écrire qui pousse Dame Hélienne à écrire. Ce qui confirme la forme cyclique du récit.

En ce sens, l'assimilation et l'explication du dispositif allégorique ne sont plus élucidées dans le texte lui-même, mais son interprétation revient principalement au lecteur. Un lien direct s'établit ainsi entre le texte et le lecteur. À l'instar de la Dame amoureuse, le lecteur est censé déchiffrer l'énoncé et choisir sa vocation. Le passage de l'allégorèse à l'allégorie montre que le récit repose sur un mécanisme de détournement volontaire,

³¹² Diane Desrosiers-Bonin : « L'architecture exégétique du *Songe* d'Hélienne de Crenne », Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin, *Hélienne de Crenne : L'écriture et ses doubles*, Honoré Champion, Paris, 2004., p.241.

sollicitant la sagacité du lecteur pour décomposer et recomposer le *Songe*. Le lecteur est alors impliqué dans le processus d'interprétation. Dans cette perspective, Pierre Chiron considère que l'allégorie est :

[...] utile d'abord pour atténuer l'expression des réalités obscènes ou désagréables et préserver ainsi l'ethos du locuteur, qu'une trop grande franchise menacerait. De façon plus surprenante nous, quand elle prend sa forme à la fois imagée et laconique, l'allégorie est un moyen d'intimidation efficace. Elle a aussi le mérite de solliciter la participation intellectuelle ou émotionnelle du public, et ce n'est pas un mince apport de persuasion. [...] Ces pouvoirs persuasifs de l'allégorie se doublent de pouvoirs esthétiques : en convoquant un second texte dans le premier, on peut conférer au sens que l'on privilégie un caractère tout nouveau³¹³.

En outre, le recours à l'intertextualité donne au texte une légitimité discursive et offre à l'auteur une certaine crédibilité ; mais ce même matériau traditionnel risque de passer sous silence le vrai sens du récit allégorique. L'argument d'autorité n'est finalement qu'un exemple d'illustration voire un point de départ qui nécessite une analyse plus approfondie. L'argument théologique relèverait-il en ce sens du sens littéral de l'allégorie ? Il importe de noter que Dame Hélisenne repense et interprète l'argument théologique dans la mesure où elle donne le dernier mot à Raison.

Paul et Origène ont eu un rôle fondateur dans la définition de l'allégorie chrétienne. Le premier l'introduit dans l'exégèse de la Bible pour l'innover ; le deuxième invente un système d'interprétation fondé sur le processus allégorique et la lecture allégorisante. À l'encontre de Paul, Origène recourt à la raison et s'appuie sur la foi afin de conceptualiser et de théoriser sa pratique interprétative. Sa théorie consiste à allier les deux *Écritures* : Les Nouveau et Ancien Testaments. Alain Le Boulluec qui compare l'usage de Paul de l'allégorie à celui d'Origène, résume la démarche interprétative de ce dernier ainsi :

Ce rapport subordonne fortement la compréhension de l'Ancien à la proclamation du Nouveau. Ainsi, la dualité devient-elle inhérente à l'exégèse et un autre sens est imposé comme sous-jacent aux textes hérités par les procédures mêmes qui sont censées codifier l'unité des Écritures.³¹⁴

Bien que cette alliance a été approuvée par les deux auteurs, l'Apôtre Paul continue

³¹³ Pierre Chiron, « Allégorie et Langue, Allégorie et style, allégorie et persuasion : le témoignage des traités de rhétorique », *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, études réunies par Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichek-Lojkine, Paris, Champion, 2004, p.72-73.

³¹⁴ Alain Le boulluec, « De Paul à Origène : continuité ou divergence ? », *Allégorie des poètes, Allégories des philosophes, Etudes sur la poétique et l'herméneutique de l'allégorie de l'Antiquité à la Réforme*, Actes publiés sous la direction de Gilbert Dahan et Richard Goulet, J.Vrin, Paris, 2005, p113.

à employer « Ecriture » au singulier. Ceci est dû au débat portant bel et bien sur la distinction entre la typologie et l'allégorie, perçus comme deux outils de compréhension et d'interprétation du texte exégétique. Quant à l'allégorie, les biblistes la qualifient d'« aléatoire ou arbitraire, par un défaut de la démarche herméneutique »³¹⁵ car elle donne un sens différent de celui donné au texte source. C'est à l'interprétation de faire le lien entre l'ancien et le nouveau texte et de trouver les similitudes et les divergences. Ce rapport d'intertextualité permet en ce sens de mettre en place un livre total, qui ne sera achevé que par le biais de l'explication interprétative.

L'allégorie offre au texte la possibilité de s'ouvrir sur d'autres signifiants théologiques, historiques et philosophique afin de développer le texte et l'harmoniser dans un ensemble textuel hétéroclite et circonscrit. Il convient ici de rappeler qu'un lien intertextuel associe le *Songe de Dame Hélisenne* aux *Angoysses* et aux *Epistres*. Ce qui nécessite une lecture d'ensemble à la fois allégorique et typologique pour mettre en place un livre hybride et infiniment divers.

³¹⁵

Ibid.,

CHAPITRE 2 : L'hybridation générique du triptyque hélisennien

Bien que le triptyque hélisennien puise dans les anciens textes et témoigne d'une certaine conformité structurelle et thématique, il présente des écarts par rapport aux textes-sources. Le corpus hélisennien s'inspire des textes antérieurs pour s'émanciper des canons imposés par la rhétorique humaniste et pour favoriser la pluralité des genres. Le terme relève en ce sens d'une mouvance et d'une ambiguïté définitionnelle ; ce qui nous incite à repenser la conception du genre et à demander si Hélisenne de Crenne a cherché à mettre le terme en situation non pas seulement pour le conceptualiser et le théoriser, mais aussi pour créer un lien d'interdépendance thématique et structurelle entre les trois textes *Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours*, *Les epistres familiares et invectives* et *Le Songe de madame Helisenne*, regroupés dans le recueil des *Œuvres*, à partir de 1543.

Le dictionnaire du littéraire³¹⁶ définit la notion du « genre » comme « une classe d'objets qui partagent une série de caractères communs ». Le terme relève en ce sens deux emplois juxtaposés :

- 1/- Un usage théorique présentant des règles des formes, contenu et objectif visés telle la tragédie qui s'inscrit dans une forme théâtrale, représentative des événements funestes, advenant à des personnages appartenant à la haute société et ayant un but manifestement cathartique.
- 2/- Un usage empirique permet le fusionnement et le regroupement d'œuvres en ensembles plus en moins stables et cohérents comme le roman qui est défini comme un récit. Mais il manifeste plusieurs contenus et buts et se subdivise en plusieurs sous-genres.

Plusieurs critiques et théoriciens ont pensé et proposé des théories des genres. Platon distingue entre la *mimesis* (la présentation directe) et la *diegesis* (la narration). Aristote mentionne en plus de la tragédie et l'épopée d'autres genres, qu'il n'a pas examinés tels la poésie lyrique et le dialogue. La rhétorique classique, qui repose sur l'art de bien dire (Quintilien), sur le pouvoir de persuasion (Aristote) et sur l'éloquence verbale

³¹⁶ Paul Aron, Denis Saint-Jaques et Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, France, Puf, 2006. p.258.

(Bossuet), a mis en place trois genres : délibératif, judiciaire et démonstratif. Le genre délibératif relève du domaine politique et il consiste à pousser à la décision et à l'action et a pour fin le « bien ». Le genre judiciaire est un discours destiné au juge. Il témoigne de l'accusation et/ou de la défense et a pour objectif ultime le « juste ». Le genre démonstratif ou « épideictique » consiste à louer ou à blâmer une personne et a pour fin le « beau » ou la « valeur ». Pour être disert, il faut que le discours adopté soit pur, facile et élégant. Cette tripartition contribue certes à codifier différentes formes de discours. Mais elle s'avère incapable de recouvrir l'ensemble des situations discursives. Autrement dit, certains genres se déclinent manifestement en sous-genres : le sermon au genre délibératif, le plaidoyer au genre judiciaire et l'oraison funèbre au genre épideictique. Les trois genres rhétoriques ont ainsi servi d'ébauche de taxinomie générique exhaustive.

La poétique antique intègre la fiction dans les théories des genres tout en négligeant le rapport avec la rhétorique. Les « arts poétiques » latins et leurs prolongements médiévaux répartissent les formes littéraires en trois registres fondamentaux : épique, dramatique et lyrique. Cette tripartition triadique a été développée et envisagée dans ses dimensions historiques par les philosophes Goethe et Hegel. En France, Victor Hugo l'a reprise dans sa préface de *Cromwel* (1827) afin de confirmer que la notion du genre évolue d'une époque à une autre pour assurer l'émergence de nouveaux sous-genres et le mélange des genres et des tons. De ce point de vue, limiter la notion du genre à une tradition ou une doctrine unique est réducteur. L'intérêt de la théorie des genres réside dans son aspect descriptif. Autrement dit, toutes les catégories traditionnelles sont susceptibles d'être mélangées afin de donner naissance à une œuvre composite permettant à son auteur de se plier à un genre existant pour l'élargir. Serait-il le cas d'Hélisenne de Crenne ?

Le corpus hélisennien se veut un palimpseste dans la mesure où plusieurs textes existants ont contribué à sa production. L'intertextualité donne alors sens à l'œuvre par la codification des discours et par la mise en place d'un genre hétéroclite qu'est le roman sentimental. Dans cette perspective, François Rastier estime qu'« un genre est ce qui rattache un texte à un discours. Une typologie des genres doit tenir compte de l'incidence des pratiques sociales sur les codifications linguistiques »³¹⁷.

Le genre se donne à lire donc comme une convention pragmatique. Le texte se veut un acte et relève d'une interaction sociale. Le genre permet à son auteur de reconnaître son

³¹⁷ François Rastier, *op.cit.*, p.40.

texte comme un acte singulier voire spécifique. La reconnaissance de l'œuvre relève selon Gérard Genette et Jean-Marie Schaeffer de la convention constituante, ou fondatrice.³¹⁸ L'œuvre contribue alors à la conceptualisation et à la réalisation non pas d'un genre unique, mais d'une variété de genres.

Nous voilà conduite à nous interroger sur la place qu'occupe le corpus d'Hélisenne de Crenne dans l'histoire des genres afin de confirmer son aspect composite et disparate.

1. L'esthétique de *varietas* dans *Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours*

La notion de *varietas* relève d'une pratique scripturaire récurrente à la Renaissance. Elle est théorisée par Cicéron et Quintilien et prend comme modèle la variété de la nature, concrétisée par le changement et l'alternance sur la Terre. *Varietas* et *copia* vont de pair pour caractériser le discours humaniste, favorisant l'hétérogénéité et visant la délectation du lecteur. Cicéron a proposé dans un de ses dialogues sur l'art de la rhétorique « une esthétique oratoire ouverte et accueillante » basée sur la *varietas*, qu'il définit comme une « fécondité inventive et capacité de changer de registre selon les circonstances, le sujet, le public »³¹⁹. Plus tard, Érasme propose dans son *De duplici copia verborum*, publié en 1512 et remanié durant une vingtaine d'années, un idéal d'écriture qui serait de dire, à la fois, brièvement et abondamment, le plus de choses avec le moins de mots.³²⁰ Diversité, brièveté et clarté constituent alors les principales caractéristiques de la *varietas*.

Gérard Genette³²¹ estime que la littérarité du texte se matérialise grâce aux différentes catégories génériques ou transcendantes : types de discours, modes d'énonciation et genres littéraires. La spécificité d'un texte se traduit à travers ses rapports de « trans-textualité » avec d'autres textes. De plus, l'intersection trans-textuelle de plusieurs textes débouche sur l'ouverture du texte à l'ensemble de la littérature. Dans ce sens, Hélisenne de Crenne fait coexister et dialoguer différents types de discours ainsi que différents genres pour mettre en présence un roman sentimental hybride et dialogique. La

³¹⁸ Gérard Genette, « Introduction à l'architexte » et Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », dans *Théorie des genres*, Paris, Seuil (Points Littérature, 181), 1986.

³¹⁹ Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, coll. « Des Travaux », 1989, p. 50.

³²⁰ Raphaële Mouren, « La *varietas* des philologues au XVI^e siècle : entre *varia lectio* et *variae lectiones* », Dominique de Courcelles [dir.], *La *varietas* à la Renaissance*. Actes de la journée d'études organisée par l'École nationale des chartes (Paris, 27 avril 2000), Paris, École des chartes, coll. « Études et rencontres de l'École des chartes », 2001, p. 5-31, en particulier p. 5,13.

³²¹ Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

détermination du genre relève d'une dynamique scripturaire indispensable pour la reconnaissance du texte et de son auteur d'un point de vue socio-culturel. Dans cette perspective, Jean-Michel Adam estime que :

Dès qu'il y a texte, c'est-à-dire reconnaissance par un sujet du fait qu'une suite d'énoncés forme une unité de communication, il y a effet de généricité, c'est-à-dire inscription de cette suite d'énoncés dans une classe de discours. En d'autres termes, il n'y a pas de texte sans genre et c'est par le système de genre d'une formation socio-historique donnée que la textualité s'articule à la discursivité³²².

La pluralité caractérise l'énonciation car elle introduit des voix multiples. *Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours* sont relatées par trois instances différentes. Cette stratification des voix opère, sur le plan énonciatif, un dialogisme entre différentes voix et affirme l'omniprésence d'une voix autoritaire qui est Hélisenne de Crenne.

1.1. De l'autobiographie fictive?

De nature hybride, l'écriture d'Hélisenne de Crenne échappe à toute sorte de classification et de catégorisation. Elle allie le discours personnel, historique, philosophique et religieux. D'un point de vue générique, *Les Angoysses* se situent au carrefour des genres. Le recueil s'apparente à un laboratoire où s'expérimente une infinité de modèles discursifs. En outre, écrire sur soi au XVI^{ème} siècle élucide une certaine complexité emblématique car la trame narrative met en présence une *persona* en pleine mutation. Autrement dit, derrière la posture de l'auteur qui peint son histoire et son autoportrait, se profile un être qui s'escrime à déroger aux canons du discours socio-historique. L'écriture exorcise ses anxiétés et ses tourments dans un style pathétique qui ne cherche, en aucun cas, à susciter la pitié. Le récit allie la fiction et la compilation des matériaux empruntés et entretient des liens étroits avec d'autres formes proches du genre romanesque afin de confirmer son caractère mixte et de former un ensemble homogène.

Le premier récit d'Hélisenne de Crenne constitue une confession pathétique et ardente d'un « je » féminin accablé par une passion illicite. Ceci fait écho aux longs passages émouvants et élégiaques d'Ovide et aux recueils de poésie contemporaine esquissant les effets de l'amour cruel sur les amants. Hélisenne adjoint à cette « pseudo-

³²² Jean-Michel Adam, *Genres de récits : narrativité et Généricité des textes*, Edition Harmattan-Academia, Collection Sciences du langage : carrefour et points de vue, n°14, Louvain-La-Neuve, 2011. p.20.

autobiographie », comme l'appelle Pascale Mounier³²³, deux autres récits. La deuxième partie se présente comme un emprunt conventionnel du roman de chevalerie. L'oeuvre s'achève par le testament final et spirituel d'Hélisenne qui invite son amant au repentir. Les deuxième et troisième parties complètent le premier récit et confèrent à l'ensemble du texte une certaine originalité par leur aspect didactique et éclectique.

Mais, pourrions-nous considérer les *Angoysses* comme une oeuvre autobiographique ? Qui ? À qui ? De quoi ? Telles sont les principales questions posées par Aristote, dans sa *Rhétorique*, et qui constituent les principales composantes du discours. Autrement dit, Aristote souligne l'importance de créer un lien de confiance et d'honnêteté entre l'orateur et son auditoire. C'est pourquoi, il faut qu'il y ait trois qualités :

Les premières consistent dans le caractère de l'orateur ; les secondes, dans les dispositions où l'on met l'auditeur ; les troisièmes dans le discours même parce qu'il démontre ou apparaît démontrer. On persuade par le caractère, quand le discours est de nature à rendre l'orateur digne de foi, car les honnêtes gens nous inspirent confiance plus grande et plus prompte sur toutes les questions en général, et confiance entière sur celles qui ne comportent point de certitude, et laissent une place au doute³²⁴.

Évoquer son destinataire et préciser la visée du discours constituent deux étapes incontournables à la compréhension de l'énoncé. Hélisenne de Crenne désigne au prologue son destinataire et détermine son entreprise ; deux éléments importants que Saint-Augustin évoque déjà dans ses *Confessions* : « *Cui narro haec ? Necque enim tibi, Deus meus, sed apud te narro haec generi humano (...). Et ut quid hoc* ». (*Confessions*, II, 3, 5). De ce point de vue, Hélisenne de Crenne adresse sa plainte aux « honnestes Dames » pour les mettre en garde contre le désir concupiscent. Mais, ces deux détails suffiraient-ils pour rattacher le récit au genre autobiographique ?

La première question « Qui » s'avère emblématique car la double identification (auteur/scripteur) et (narratrice/héroïne) relèvent d'une certaine ambiguïté. Plusieurs voix s'entremêlent pour désigner la même *persona*. Hélisenne est simultanément auteur, narratrice et personnage. Se présenter et se décrire n'est pas un acte anodin. Une éventuelle discordance pourrait s'installer généralement entre le « je » qui présente et celui présenté. Se décrire ne serait-il pas synonyme, en ce sens, de se parer ? Montaigne l'a déjà

³²³ Pascale Mounier, *Le roman humaniste : un genre novateur français 1532-1564*, op.cit, p.32 .

³²⁴ Aristote. *Rhétorique. Livre I*, Texte établi et traduit par Méderic Dufour, Gallimard, collection Tel. 1991, p. 23.

avoué : « Je me pare sans cesse, car je me décris sans cesse »³²⁵. De surcroît, l'écrit autobiographique fusionne narration et commentaire pour ne pas confondre le « je » de l'énonciation (Hélisenne la narratrice) et le « je » de l'énoncé (Hélisenne, l'héroïne). La narratrice prend ainsi la position d'un juge pour accuser « Amour » qui l'a importunée et l'a torturée physiquement et mentalement. La confession décrit un péché que la narratrice ne veut pas avouer. Son discours se donne ainsi pour visée d'instruire. En tant que commentateur, elle incarne la voix de la sagesse en employant fréquemment l'aphorisme pour prévenir ses destinataires des circonstances cyniques de la passion adultère. Notons à titre d'exemple : « [...] les choses qui facilement sont obtenues, sont peu appréciées : mais celles que en grandz fatigues on acquiert, sont estimées cheres et précieuses »³²⁶, « Qui ardemment scay aimer, cruellement scait hair »³²⁷ ; et « la chose moins visitée et cogneue, engendre plus d'admiration »³²⁸. Le discours sentencieux de la narratrice se concrétise aussi à travers le recours au conseil et à la recommandation. L'injonction permet d'avertir et d'éclairer les « nobles Dames » sur l'importance de rester chaste et pudique :

N'avez-vous regard ne considération que nous decedez de ce monde, et que nostre ame despouillée de ceste triste habitude corporelle, si par cupidité ou mauvaistié elle se treuve foetide et maculée, à perpetuité et à jamais, triste demeure luy sera deputée³²⁹.

Les deux métaphores « ceste triste habitude corporelle » et « triste demeure » constituent en quelque sorte un avertissement annonciateur du cynique sort de celle qui poursuit son désir et abandonne la raison. En témoigne la répétition de l'adjectif « triste » confirmant les mauvaises conséquences de la poursuite du vilain chemin.

Encore, la question « Qui ? » renvoie à celui qui écrit. Préciser la position du scripteur est une étape essentielle pour la compréhension du mécanisme romanesque. Il est vrai qu'Hélisenne, personnage et narratrice, contrariée par les accusations de son mari qui a découvert et lu les lettres échangées avec Guenelic, recourt au monologue pour révéler que « [sa] lettre de [sa] main escripte rend tesmoignage de [sa] vie »³³⁰. Cette révélation semble déconcertante car elle cristallise l'émoi intérieur du personnage féminin, tiraillé entre sa passion concupiscente et sa peur d'être accusée. Ses « ecriptures » l'inculpent.

³²⁵ Montaigne II, 6.

³²⁶ *Les Angoysses*, p.134.

³²⁷ *Id.*, p.169.

³²⁸ *Id.*, p.178.

³²⁹ *Id.*, p.148.

³³⁰ *Id.*, p.136.

Mais Hélienne ne partage la vérité et ses secrets les plus intimes qu'avec les « nobles Dames » puisqu'elle continue de nier les accusations de son mari. Elle associe, en ce sens, narration et analyse psychologique dans la mesure où elle cherche à partager sa vision des faits et ses émotions avec ses lectrices. Ce qui permet de reconstituer son véritable « moi » dans sa totalité.

Toutefois, *Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours* relèvent d'un texte produit par d'autres textes. La vie d'Hélienne de Crenne et son savoir témoignent d'un travail minutieux de montage citationnel et d'une marqueterie d'emprunts. Dans cette perspective, G. Mathieu-Castellani définit le roman autobiographique comme « un texte où s'affiche la double identité du narrateur et du héros de la narration, du scripteur et de l'auteur, mais où la mise en récit de la vie, dès lors qu'elle relève d'une construction littéraire, produit une fiction »³³¹. En d'autres termes, au moment où l'auteur décide de transcrire sa vie sur papier, le texte devient une narration, voire un discours. La mise en discours d'un écrit autobiographique plonge le texte dans la fiction. Autrement dit, la littérarité de texte se concrétise par et à travers la mise en place d'un discours fictionnel qui cherche à produire du sens.

Au vu de ce constat, la forme triptyque des *Angoysses* et l'utilisation de trois instances narratives différentes confirment que l'œuvre n'est pas autobiographique. Le « je » employé est manifestement un procédé narratif.

La narratrice s'inspire des romans médiévaux et des *Amadis* en associant les aventures amoureuses, les exploits guerriers et l'intrusion d'êtres surnaturels. Elle met en présence un roman qui, selon Pascale Mounier est « asphyxié par la prolifération d'énoncés de toutes sortes : un matériau verbal hétéroclite a tendance à y supplanter la présentation des actions »³³². En ce sens, les *Angoysses* se caractérisent par le recours à des procédés de retardement qui varient d'un récit à un autre. La première partie est représentative d'un autoportrait succinct d'Hélienne (sa naissance, son mariage avec un gentilhomme, son amour extraconjugal pour un jouvenceau, ses échanges épistolaires et verbaux avec lui et les scènes de violence subies par son mari cocu). Le premier récit s'achève par l'enfermement d'Hélienne dans une tour. Le premier récit est analytique voire descriptif

³³¹ Gisèle Mathieu-Castellani, « " Cui narro haec " ? Problématique du roman autobiographique (Hélienne de Crenne, Agrippa d'Aubigné. ») ; *Le roman à la renaissance*, Actes du colloque international de Tours, dir. Michel Simonin, publié par Christine de Buzon, Lyon., RHR, 2012, p.2.

³³² Pascale Mounier, *op.cit.*, p.239.

car il met en présence une aventure intérieure d'un personnage partagé entre l'amour matrimonial et la passion adultère. Les échanges entre Hélienne et Guenelic ont été souvent interrompus par le mari ou par des rapporteurs, qui ont empêché la constitution du couple et ont intensifié le chagrin de l'héroïne, qui a trouvé dans le sommeil, l'imagination et l'isolement, dans sa chambre, refuge et consolation. Ceci a contribué à freiner en quelque sorte le déroulement chronologique de l'histoire.

À l'aventure intérieure d'Hélienne succède une nouvelle aventure, au deuxième récit, cette fois, extérieure, entamée par Guenelic et Quezinstra. Ils ont fait preuve de courage et de bravoure et ont accompli des exploits guerriers dans leur recherche d'Hélienne. Leur quête a été interrompue ou retardée délibérément par leur échange sur l'amour et sur ses effets sur l'âme et le corps ou par l'émergence de nouveaux personnages et de nouvelles péripéties tels le tournoi organisé par le père du prince Zelanda à la cité de Sirap et le siège d'Eliveba. Guenelic et Quezinstra finissent par retrouver Hélienne et la libérer de son cachot. Mais elle est morte d'épuisement et Guenelic choisit de se donner la mort pour la rejoindre aux *Champs Elysées*. Le récit se termine par l'apparition surprenante de Mercure transportant les âmes souffrantes aux Enfers. De plus, la querelle entre Minerve et Vénus débouche sur l'ensevelissement des corps d'Hélienne et de Guenelic par Quezinstra qui a choisi de continuer sa vie en ermite près de leurs tombeaux.

Quant à la dernière partie, elle est différente des deux précédents récits car Quezinstra, qui se présente comme conteur, n'a pas assisté à tous les événements vécus par les deux amants. C'est sa conversation avec Mercure qui a contribué à continuer l'histoire. La trame narrative des *Angoisses* a été constamment parasitée par une matière verbale différente pour retarder l'avancée de l'action. Ce qui confirme son caractère hétérogène et discontinu.

1.2. Le dialogue dans Les Angoisses

L'hétérogénéité textuelle se concrétise dans la rencontre du récit et du dialogue, de la narration et de la conversation. Bakhtine³³³ définit le roman comme une forme, naturellement hybride, fusionnant plusieurs discours. Hélienne de Crenne instaure une nouvelle forme romanesque rivalisant avec l'hégémonie du roman chevaleresque, caractérisée par la pratique immodérée de la glose et de l'emprunt à d'autres textes, en



³³³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Trad. du russe par Daria Olivier, Russie, Gallimard, Collection Tel (n° 120), 1978.

combinant dans ses *Angoysses* récit et discours.

Le mot « dialogue » vient du grec *dialogos* et est constitué de deux racines « *dia* » qui signifie « au travers » et de « *logos* » qui signifie « verbe, parole », ou plus précisément, « le sens de la parole ». Anne Godard définit le dialogue comme « la formulation d'un débat autour d'une question théorique et pratique »³³⁴. La discussion devient suggestive et connotative au moment où elle fait l'objet d'une controverse. Elle introduit chez les humanistes l'altérité aussi bien dans le discours que dans la pensée. Le dialogue se produit à travers l'opposition de points de vue divergents. Dans cette perspective, les *Angoysses* présentent à travers le dialogue une vision dichotomique, voire multiple de l'amour. Autrement dit, en plus du point de vue intérieur précisé par Hélienne et Guenelic, s'ajoute le point de vue extérieur : celui de la société.

Dans le premier récit des *Angoysses*, les conversations entre Hélienne et son mari, le religieux et la servante se focalisent sur sa passion effervescente pour Guenelic. Les deuxième et troisième récits présentent encore cinq dialogues entre Guenelic et son compagnon parlant de l'amour et de ses circonstances sur leur vie privée et sociale ; ensuite leur débat avec le prince de Bouvaque et enfin une conversation avec un saint homme. Ces dialogues, centrés sur les bienfaits de l'amour et sur les ennuis qu'il pourrait entraîner, supplantent l'action et le bon déroulement du schéma narratif. Mais, ils contribuent aussi, à enrichir l'œuvre dans sa totalité, en accentuant les effets de discontinuité et de disparate qui caractérisent la trame narrative. Hélienne de Crenne fait ainsi du langage l'objet même de sa narration.

Quelle serait donc la fonction du dialogue dans l'œuvre d'Hélienne de Crenne ? S'agit-il d'un procédé rhétorique voué à la persuasion et à l'argumentation ; ou, peut-être, serait-ce un échange prédestiné à rivaliser, égaler ou surpasser le sexe masculin ? Hélienne de Crenne s'est-elle contentée d'imiter certains modèles antiques tels Platon, Cicéron, et Lucien de Samosate ? Ou, au contraire, a-t-elle rénové la notion de dialogue et de ce qu'on appelle aujourd'hui la dialogicité ? Quels types de dialogues Hélienne de Crenne a-t-elle employés ? Présentent-ils un certain type de traits communs voire des invariants ?

³³⁴ Anne Godard, *Le Dialogue à la Renaissance*, Paris, P.U.F., 2001, p. 5.

Le dialogue présente à la Renaissance soit des personnages historiquement réels soit des personnages allégoriques. Cet échange permet au lecteur de vivre un « combat d'idées vivant »³³⁵. En témoigne le dialogue entre les devisants dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre. En ce sens, le dialogue est présent dans l'œuvre d'Hélisenne de Crenne non pas seulement pour communiquer. Il s'agit plutôt d'un processus dialogique servant à échanger, commenter et transformer. D'où la constatation d'Eva Kushner soulignant « l'efficacité de cette forme discursive qui à tout moment permet à la Renaissance de se voir et de s'écouter réfléchir »³³⁶. Les deux verbes sensoriels employés à la forme pronominale « se voir » et « s'écouter » traduisent un effet de miroir confirmant que le dialogue n'est que la transcription réflexive d'une pensée intérieure, qui a atteint une certaine cohérence à travers l'échange dialogique. Le dialogue est alors une source de communication sensorielle et de savoir entre des interlocuteurs, partageant la même réalité et le même univers :

Sur le chemin de l'intellectualisation et de la fragmentation du savoir qui fait suite à la Renaissance, le dialogue constitue une sorte de pause, après un Moyen Age plus auditif que visuel dans ses modes de transmission du savoir³³⁷.

Trois dialogues cruciaux se sont formés au premier récit autour de trois actants importants dans l'histoire d'Hélisenne : l'époux, le religieux et la vieille servante. Ces conversations ont marqué des moments décisifs, dans la trame narrative, dans la mesure où elles élucident les différentes positions que l'héroïne a prises pour cacher ou défendre sa passion vénérienne pour Guenelic. Les échanges entre Hélisenne et son époux témoignent d'une gradation *in crescendo*. Apprenant la passion d'Hélisenne pour un jeune homme, le mari, cocu et désespéré, recourt à la menace, à l'outrance et à la violence physique et finit par l'enfermer dans le château de Cabasus. Force est de noter que les dialogues entre Hélisenne et son époux véhiculent une valeur analytique voire descriptive. Ils nous explicitent progressivement la dégénérescence physique d'Hélisenne et la désespérance de l'époux, qui a décidé finalement de la séquestrer pour l'empêcher de s'unir avec son objet de désir. En outre, si l'attitude d'Hélisenne devant son mari vindicatif, témoigne d'une soumission volontaire de peur de salir sa réputation, son dialogue avec le religieux révèle sa témérité et son hardiesse. Les recommandations du dévot, pour qu'elle reste fidèle et ferme, n'ont pas été prises en considération. Les tentatives du religieux ont échoué et il lui



³³⁵ Eva Kushner, *Le dialogue à la Renaissance: histoire et poétique*, édition Droz, Genève, 2004, p. 8.

³³⁶ *Ibid.*, p.15.

³³⁷ *Ibid.*, p.25.

promet de prier et de faire des intercessions pour elle :

Il continua toujours de [lui] dire plusieurs parolles de confort, dont l'operation en fut vaine : car plus [lui] remonstroit, et moins avoys de vouloir de delaisser [ses] follies : et luy congnoissant que ses parolles estoient perdues et mises au vent, le plus honnestement qu'il peult [la] licencia....³³⁸

Force est de noter que si le religieux emploie le style direct, Hélienne parle et agit en style indirect. Autrement dit, face aux recommandations du religieux, qui l'exhorte, dans des longues tirades, à rester ferme et rationnelle et à délaissier sa passion adultère, hélienne, affaiblie et chagrinée, recourt, au début, au soliloque pour exprimer son dédain à l'égard de « ce vieillart [...] impotent »³³⁹. Ensuite, contrariée par son discours insistant, elle utilise tantôt le discours indirect pour rapporter ses dires et ses gestes : « voyant que j'estoye si dolente et hors de moy mesmes, et qu'il n'estoit en ma faculté de pouvoir respondre ung seul mot, il continua tousjours de [lui] dire plusieurs parolles de confort, dont l'opération en fut vaine »³⁴⁰ ; tantôt le discours indirect et le discours indirect libre pour exprimer sa désolation et son affliction :

[...] Et par son humaine benignitéme demanda comment je me portoys, auquel je feiz response que me trouvoye toute consolée, [...] mais helas c'estoit bien le contraire de la vérité : car contrainte m'estoit de tenir mes douleurs intérieures, occultes et secrettes, afin qu'il pensast que mon vouloir feust de delaisser Amours, que si long temps j'avoys nourry dedans mon estomac, par continuer en vaines et inutiles pensées³⁴¹.

Il est à remarquer que la visite d'Hélienne au religieux s'inscrit dans le cadre d'une confession. Il ne s'agit pas d'un débat. D'ailleurs, il n'est guère possible à Hélienne d'entamer un débat avec le moine car elle est surveillée par son mari.

En outre, les conversations d'Hélienne avec son époux et le religieux l'ont poussée à changer de stratégie : elle recourt à la dissimulation³⁴² et au mensonge pour cacher sa passion et ses douleurs intérieures. Le dialogue a une dimension narrative dans la mesure où il a aidé Hélienne à se projeter dans l'avenir et à espérer une éventuelle délivrance par le recours à la simulation. Aux pages clausulaires du premier récit, le dialogue entre Hélienne et la vieille servante lui a donné un nouvel espoir. Consigner par écrit ses

³³⁸ *Les Angoysses*, p.157.

³³⁹ *Id.*, p.146.

³⁴⁰ *Id.*, p.157.

³⁴¹ *Id.*, p.158.

³⁴² Le procédé de la dissimulation sera analysé de manière plus détaillée au chapitre IV.

angoisses pourrait l'aider à se libérer de son emprisonnement. Il se peut que ses « escriptures » tombent un jour entre les mains de Guenelic et il la délivrerait.

Pascale Mounier³⁴³ estime qu'en plus du débat qu'opère le dialogue sur des questions théoriques et pratiques, il rajoute à la discussion des éléments de fiction. Ceci se réalise à travers le choix des personnages réels ou légendaires et la précision d'un devenir pour eux. Se réunir avec son objet de désir, est-ce le devenir que prévoit le dialogue entre Hélisenne et la vieille servante? De là, le passage du débat d'idées à la narration des événements survenant aux interlocuteurs permet de donner un nouveau sens au récit et des nouvelles attentes aux lecteurs.

Si le premier récit des *Angoysse*s met en présence des discussions ayant une dimension analytique, voire narrative, les dialogues des seconde et tierce parties relèvent des débats théoriques sur l'amour et sur ses différentes facettes. Comme Pérégrin, Guenelic, maintient plusieurs discussions sur l'amour avec son compagnon Quezinstra, le prince de Bouvacque, La Dame d'Eliveba et le saint homme. Les discours divergent pour illustrer une misogynie masculine. Tous les interlocuteurs dévalorisent l'amour et précisent ses méfaits hormis Dame d'Eliveba qui n'hésite point à soutenir Guenelic, en menant un discours mélioratif sur la passion amoureuse. Ces avis, dans leur diversité et divergence, permettent à Guenelic de forger manifestement sa propre conception de l'amour. Ceci se concrétise par le recours à des arguments aussi bien philosophiques que religieux. Chaque interlocuteur recourt à l'argumentation pour convaincre Guenelic de délaisser ses vaines pensées et de se vouer, tel un homme vertueux, à l'activité belliqueuse.

Dans la seconde partie des *Angoysse*s, Quezinstra et le Prince de Bouvacque récuse l'attitude passive, vulnérable et pusillanime de Guenelic, qui délaisse la raison et se laisse emporter par le désir sensuel. Le prince de Bouvacque énumère des périphrases, à valeur hyperbolique, afin de dénoncer la passion voluptueuse, qui l'habite et le domine ; et il cite des personnages légendaires, qui ont souffert de l'amour et ont subi des circonstances cyniques, comme César et Pompée, Marc Antoine et Cléopâtre. L'amour est, selon lui, synonyme de : « ceste effrenée lasciveté, [...] ceste immodérée rage, [...] ceste



³⁴³ Pascale Mounier, *Le roman humaniste : un genre novateur français 1532-1564*, Paris, Honoré Champion, 2007.

inordonnée Passion, [...] ceste exillée fureur, [...] ceste inconsiderée amaritude »³⁴⁴.

La récusation du prince atteint son paroxysme en bestialisant la passion amoureuse : « Laissez le cultivage de la concupiscence, et vous recordez d'estre homme et non animal yrationnel. Et par ce pourrez de vous licencier ces inutiles passions »³⁴⁵. Cette comparaison dévalorisante renvoie à la pensée antique, décelant trois types d'amours : l'amour divin, l'amour humain et l'amour bestial provenant des trois voies possibles ; à savoir les voies contemplative, active ou voluptueuse. Les arguments de Quezinstra et du Prince de Bouvacque font allusion à la philosophie aristotélicienne dans la mesure où ils relèvent de la dichotomie passion/raison. Guenelic répond au prince en citant, lui aussi, des exemples de héros légendaires, qui ont fait preuve de courage et de bravoure et qui ont servi d'exemples à la postérité tels Lancelot du Lac, Gamiam, Gauvain et Giron le Courtois ... Il proclame que l'amour ne vulnérabilise guère l'homme. Au contraire, il le fortifie et le rend vertueux et courageux.

Dans la Tierce Partie, Guenelic et Quezinstra échangent avec un savant homme qui, touché par leur histoire, tente au moyen d'une argumentation religieuse de le convaincre de renoncer à son amour voluptueux et à sa volonté de s'approprier son objet de désir. Au réquisitoire du saint homme, Guenelic répond que le vrai amour est bel et bien source de vertu car il empêche le soupirant de commettre des erreurs ou de tomber dans le vice et l'excès. L'amour permet ainsi d'éviter les sept péchés capitaux : avarice, colère, envie, gourmandise, luxure, orgueil et paresse.

Ces débats philosophiques et religieux sur l'amour relèvent d'une satire sociale. Hélisenne de Crenne, en exposant des points de vue entièrement opposés sur l'amour, s'acharne contre la société de mariage et la religion qui féminise l'amour et le présente comme une source de lubricité et de luxure. L'homme vertueux, selon le prince Bouvacque et le saint homme, ne doit en aucun cas se soumettre aux plaisirs vénériens car « la chair et concupiscence, est adversaire de l'esprit : et l'esprit, est adversaire de la chair »³⁴⁶. Le chiasme entre « chair/esprit » montre que l'amour est perçu comme un péché menant à l'errance, car il est lié à la convoitise et au désir charnel. L'homme doit en ce sens délaisser la lascivité pour ne pas perdre ses bonnes mœurs et sa vertu. Une telle conception de l'amour est concrétisée dans le deuxième récit des *Angoysses* à travers deux épisodes

³⁴⁴ *Les Angoysses.*, p.389.

³⁴⁵ *Id.*, p.390 .

³⁴⁶ *Id.*, p. 399.

différents : le mariage entre le Duc de Foucquerolles et la fille du Comte de Merlieu et l'épisode du siège d'Eliveba. L'union du premier couple est possible car la passion qu'éprouvent les deux amants était sincère et réciproque. Or, la constitution du second couple était impossible car les notions de choix et de volonté étaient absentes. L'« amiral », voulant s'imposer par la force à la Dame d'Eliveba, perd finalement la bataille. L'institution du mariage et la religion s'avèrent ainsi les deux principaux obstacles qui ont cherché à bouleverser ce rapport de contiguïté qui s'opère entre le « moi » et « l'autre ». Le dialogue est dans ce sens :

Une enquête ouverte, c'est-à-dire attentive, du moins en puissance, à la voix de l'autre, ce qui implique également la possibilité d'une notion plurielle de la connaissance, notion contrée par le durcissement des positions religieuses et de ses implications intellectuelles et esthétiques³⁴⁷.

2. Les épistres familiales et invectives : une prérogative féminine protéiforme

Claude le Charité a mis l'accent sur l'aptitude de l'esprit féminin à écrire des lettres éloquents et persuasives car la nature lui a donné une imagination plus mobile et une éloquence verbale plus vivace que l'homme :

La constante valorisation du style féminin comme « naïf » ou « naturel » sous l'Ancien Régime, que ce soit dans la lettre ou la conversation, ne saurait être envisagée comme antithétique de la vraie rhétorique. La tradition rhétorique considère en fait ce naturel comme un terrain fertile que l'art vient ensuite féconder pour en démultiplier les possibilités persuasives³⁴⁸.

La conversation et la parole naturelle et spontanée sont des qualités instinctives chez la femme. L'éloquence n'est pas un acquis, mais elle est innée. La rhétorique de l'Antiquité présente trois concepts principaux, à savoir *natura*, *ars* et *imitatio*. L'imitation, le troisième pilier de la rhétorique, se définit non pas comme :

L'imitation servile et mécanique des auteurs anciens, mais l'imitation éclectique des meilleurs auteurs et des meilleures pratiques, y compris de la conversation mondaine, qui permet aux femmes de trouver leur voix et de préméditer les effets de leur parole comme écrite³⁴⁹.

³⁴⁷ Eva Kushner, *Le dialogue à la Renaissance: histoire et poétique*, op.cit., p.125.

³⁴⁸ Claude La Charité et Roxane Roy : *Femmes, rhétorique et éloquence sous l'Ancien Régime*, L'école du genre, Publications de l'Université de Saint-Etienne 2012, p., 8.

³⁴⁹ *Ibid.*,

Hélisenne de Crenne a montré qu'elle est une parfaite latiniste et ses écrits ont confirmé son érudition et son éloquence langagière. La Bruyère estime, dans ses *Caractères*, que les femmes, par leur naïveté et leur simplicité, sont prédestinées à l'écriture épistolaire. Gaillard a confirmé dans sa *Rhétorique* que la compagnie des femmes est importante pour « polir l'esprit » et que leurs propos et leurs réflexions, « aussi utiles qu'agréables », sont une espèce de rhétorique pratique. Cette expression permet, selon Claude La Charité, de « résoudre l'apparent hiatus entre femmes, rhétorique et éloquence sous l'Ancien Régime ». ³⁵⁰

La lettre, étant discussion entre absents, opère « une nouvelle sociabilité » mondaine permettant de considérer la lettre comme une sorte « de prérogative féminine », affirme Claude La Charité. ³⁵¹ Il importe de noter que les lettres d'Hélisenne de Crenne sont plus savantes que mondaines et que ses correspondances sont fictionnelles, contrairement aux épîtres de Marguerite de Navarre et des Dames des Roches qui sont manifestement réelles.

Hélisenne de Crenne cherche à montrer, par la fragmentation de son recueil en deux volets, son érudition et sa parfaite maîtrise de la rhétorique. *Les épîtres familières et invectives* illustrent, en ce sens, l'évolution de l'épistolière qui, en entamant un parcours bien déterminé, se confirme personnellement et publiquement. Cette évolution se concrétise par l'utilisation d'une matière verbale, variée et éclectique, afin d'enchanter et envoûter le lecteur.

2.1. Entre dédoublement fictionnel et travestissement textuel

Démétrios de Phalère définit la lettre comme l'image et le simulacre de l'âme. Le terme simulacre est suggestif dans la mesure où il repose sur un jeu de simulation. En effet, certaines femmes-écrivains recourent au XVI^e siècle au mensonge et à la fiction pour pouvoir participer à la vie culturelle et s'approprier un langage, à priori, réservé au sexe masculin. L'emploi du simulacre est alors important pour qu'un *ethos* ou un caractère d'épistolier de convention se forge et évolue publiquement. Or, la mise en place d'une *persona* épistolaire paraît complexe et emblématique, dans une épistolarité fictionnelle. Tel est le cas d'Hélisenne de Crenne. L'épistolarité réelle permet à l'épistolier de se projeter dans une *persona* épistolaire. Or, dans l'épistolarité fictive, l'auteur (Marguerite Briet) se

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 12.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 64.

dédouble dans un personnage (Hélisenne de Crenne, narratrice) qui lui aussi, se projette dans une *persona* épistolaire (Hélisenne, protagoniste). Ceci produit un brouillage énonciatif dans la mesure où l'identification du « je » et la détermination de sa propre nature et fonction devient emblématique. Hélisenne de Crenne cherche-t-elle, en ce sens, à fusionner les deux épistolarités pour en déterminer les limites et les contours ? Met-elle à l'épreuve tout le genre épistolaire en associant deux styles d'écriture différents : le style latinisant privilégiant la *contentio orationis* et le style conversationnel favorisant le *sermo* ?

Certaines épîtres relèvent d'un rapport de dialogicité déconcertant. Ce qui nous incite à nous demander si ces lettres sont vraiment réelles ou fictives. En témoignent la première lettre familière, envoyée à une sainte abbesse ; et la deuxième lettre invective, écrite par le mari à Hélisenne. La première épître constitue une apologie de la vertu et de la chasteté et une invitation à la repentance ; la deuxième se donne à lire comme un réquisitoire contre l'héroïne Hélisenne et le sexe féminin, caractérisées par leur inconstance et leur lubricité. L'insertion de la lettre du mari est ainsi un prétexte pour que l'épistolière narratrice se défende et défende le sexe féminin. La deuxième lettre invective n'est-elle pas alors un simulacre ? Hélisenne de Crenne donne la parole à son mari et le laisse exprimer son aversion et son acharnement contre « cest insconstant sexe femenin »³⁵² pour mieux l'attaquer. Elle adopte le même discours, dans sa troisième épître invective, pour revaloriser la femme au XVI^{ème} siècle. Le discours féminin reproduit, dans un processus de mimétisme, le discours masculin pour le dépasser. Elle montre son éloquence et son érudition en appuyant son contre-discours par des arguments variés. Elle fait appel à différentes figures mythologiques, qui ont subi la même injustice ; et elle tente de s'innocenter :

Mais voyant que generalmente tu deteste la femenine condition, m'a semblé que trop est grande l'injure, puis qu'elle est universelle. Et pource passant soubz silence, ce que je pourois respondre, à ce que particulièrement tu me dis, Je donneray principe a approuver faulse l'accusation, que tu fais de noz malicieuses œuvres³⁵³.

Le travestissement textuel trouve son apogée dans la lettre familière XIII. Il s'agit d'une épître cryptée et énigmatique d'un point de vue identitaire et générique. Hélisenne de Crenne envoie à un « sien fidele compaignon » une lettre parlant d'une « chose [...]



³⁵² *Les epistres familiares et invectives*, p.139.

³⁵³ *Id.*, p.142.

digne d'estre en perpetuel silence conservée »³⁵⁴. La lettre met en présence un locuteur masculin. Cette identité masculine est confirmée à travers des marques de « généralité » qui lui sont attribuées. L'usage récurrent du masculin est ainsi une marque d'illustration. L'épistolière l'affirme au début de la lettre : « ceste veritable opinion [...] te faict estimer que je soye plus stimulé, et violement pressé ».³⁵⁵ Les participes « stimulé » et « pressé » sont accordés au masculin pour illustrer ce jeu de travestissement, qui est mis en place. De ce point de vue, Hélienne de Crenne cherche à nous faire entendre une voix masculine et à nous faire comprendre que l'épistolier est un homme tout comme le destinataire.

En outre, la lettre est écrite pour qu'elle ne soit compréhensible que par son propre destinataire. Qui est-ce alors ce destinataire, présenté comme le compagnon du « gentilhomme » ? Serait-il son amant Guenelic ? Plusieurs indices textuels pourraient confirmer cette hypothèse : l'épistolière essaie, au début, de convaincre son destinataire de sa sincérité et de la constance de son amour, en employant des assertives exprimant la certitude³⁵⁶ : « Je te certifie, que jamais telle chose en ma pensée ne tint lieu d'occupation », « Je croy que vertueuse magnanimité, en ta personne reside », « Je te jure que nulle chose (sinon amour cordiale) à ceste injuste chose perpetrer me stimuloit ». Ceci renvoie aux incertitudes d'Hélienne concernant la conduite ambiguë et suspecte de son amant, dans les *Angoysses*, et rappelle aussi leur dernière conversation, où ils se reprochent mutuellement leurs mensonges et leur nonchalance et ils se séparent définitivement. Ensuite, elle fait allusion au « vigilant et soliciteux gardien du chasteau [lequel] plus occule que le cler voyant Argus »³⁵⁷ pour rappeler métaphoriquement son enfermement, dans le château de Cabasus, sous la surveillance de la dame maldisante. Elle confirme qu'elle continue à nier sa passion parce qu'elle est continuellement persécutée par la sœur de son mari :

[...] Argus susperctoit que j'eusse parlé à toy : et pour m'encreper, disoit qu'ensemblement avions quelque subtile invention excogitée, pour de son chasteau le spolier. Toutesfois avec face haride, j'ai tousjours soustenu le contraire, telement que ma continuelle persistance à victoire obtenue.³⁵⁸



³⁵⁴ *Id.*, p.113.

³⁵⁵ *Ibid.*.

³⁵⁶ *Id.*, p.113-115.

³⁵⁷ *Id.*, p.114.

³⁵⁸ *Id.*, p.118.

Le premier récit des *Angoysses*, s'achève par la décision d'Hélisenne d'écrire à son ami pour la délivrer. Va-t-elle alors réussir à envoyer sa lettre, malgré la continuelle « assistance de la predicte abhominable creature » ?³⁵⁹ Vu que l'envoi nécessite d'affronter des obstacles, l'épistolière a-t-elle choisi d'utiliser un langage codé pour éviter toute suspicion ? C'est dans cette perspective que Jean-Philippe Beaulieu affirme que :

Le travestissement doit alors être compris non comme un déguisement parfait, qui occulte l'identité première, mais comme un masque partiel qui jette le doute sur la nature même de la lettre, en indiquant que le fait d'afficher le simulacre est probablement plus important que son plein dévoilement³⁶⁰.

Il se peut qu'Hélisenne se travestisse en un homme, de peur de son mari jaloux. Le déguisement identitaire engendre un travestissement générique³⁶¹ dans la mesure où la *l'Epistre familiere* devient une lettre d'amour. En ce sens, Jean-Philippe Beaulieu estime que :

L'expression directe du désir amoureux ne semble possible, dans le recueil, que par ce jeu de travestissements où la rhétorique masque et dévoile tout à la fois, en établissant entre épistolière et destinataire une familiarité affective dont l'existence ne peut être révélée au lecteur que sur le mode du simulacre³⁶².

En ce sens, le recours au simulacre paraît déconcertant car il nous est difficile de déterminer l'aspect générique de la lettre. Est-ce une lettre amoureuse transposée en lettre familière ? Ou peut-être une lettre familière qui se veut amoureuse par son aspect intime ? Dans les deux cas, la classification générique s'avère emblématique car, selon la typologie érasmiennne des genres épistolaires, la lettre d'amour (*amatoria*) fait partie du genre délibératif ou suasoire, et non pas du genre familial. Il s'agit d'une lettre de séduction. En outre, nous ne pouvons pas considérer le destinataire comme familial. Il importe ainsi de repenser le statut et la fonction de cette lettre dans le recueil. Serait-il question d'une lettre intermédiaire, représentative de l'évolution du personnage féminin, passant au dévoilement ? L'épistolière cherche-elle à se libérer et libérer sa voix à travers son double

³⁵⁹ *Id.*, p.119.

³⁶⁰ Jean-Philippe Beaulieu, « Lettre de femme, voix d'homme ? Jeux identitaires et effets de travestissement dans la treizième épître familière d'Hélisenne de Crenne », *Tangence*, n° 84, 2007, p. 31-47.

³⁶¹ Jean-Philippe Beaulieu, « Lettre de femme, voix d'homme ? Jeux identitaires et effets de travestissement dans la treizième épître familière d'Hélisenne de Crenne », *Tangence*, article numéro 84, Verano 2007, p.31.

³⁶² *Ibid.*, p.31.

fictionnel ? L'aspect cryptique de la lettre serait-il un prétexte pour échapper à la misogynie masculine et à la censure ?

Cette lettre hermétique émerge pour mettre en désuétude les principes de la lettre familière. Il ne s'agit plus de donner conseil à ses destinataires ou de les consoler, mais de s'afficher publiquement, en mettant en présence un *ethos* franc et téméraire, qui trouvera sa libération et son affranchissement dans les *Epistres invectives*. Cette épître est alors cruciale et déterminante car elle constitue, d'un côté, le point de transition entre deux types de lettres ; et de l'autre, elle confirme, par son aspect à la fois singulier et déroutant, le parcours qu'entame Hélienne de Crenne pour se revaloriser et revaloriser les femmes de son époque. Le travestissement et le dédoublement fictionnel constituent ainsi deux procédés essentiels dans le processus d'autoreprésentation. Hélienne de Crenne cherche à travers l'éloquence verbale à confirmer sa maîtrise de la rhétorique et à mettre en lumière une *persona* humaniste publique.

2.2. Le parcours d'une *persona* en pleine mutation

L'épistolière annonce, dans son Préambule, que la diversité de ses propos consiste principalement à « propiner quelque recreation aux lecteurs »³⁶³. Elle confirme aussi que le genre épistolaire s'apparente plus à la comédie qu'à la tragédie :

D'autant qu'il est croyable, & concessible, que une seule maniere de chant ou ung acte de comedie, qui n'est varié, & diversifié de personnaiges, fait peine aux auditeurs, & s'en peult on facilement, tedier & ennuyer. Au contraire. J'estime varieté en cella, & aultres choses estre tousjours de suave delectation associée³⁶⁴.

Les premières lettres (I à IX) véhiculent une dimension didactique. Elles mettent en présence une épistolière avenante et bienveillante, s'adressant à plusieurs personnes de son entourage pour leur donner des conseils sur des morales et des valeurs chrétiennes. De plus, ces lettres témoignent d'un discours simple et clair. Elles présentent le destinataire auquel la lettre est dédiée, un résumé succinct de l'objet de la lettre, le développement de la problématique et les conseils que l'épistolière fournit à son interlocuteur. Pour que ses recommandations soient convaincantes, Hélienne de Crenne fait allusion à des auteurs bien déterminés (Alain de Lille, Servius Honoratus, Cassiodore...), à des textes bibliques (Les Psaumes, Samuel 2, Matthieu...), à des

³⁶³ *Les Epistres familiares et invectives*, p.61.

³⁶⁴ *Id.*, p.121.

philosophes (Platon, Socrate, Diogène...) et à des figures mythologiques (Didon, Dédale, Phèdre...). Ces exemples permettent d'appuyer les commentaires de l'épistolière et de développer et fortifier ses arguments.

Dans les *Epistres X à XII*, l'épistolière change de posture. Elle passe de l'observation et du commentaire à la narration de l'histoire d'amour de son héroïne Hélienne. Un réinvestissement énonciatif s'opère. L'épistolière recourt à des procédés emphatiques pour exprimer sa plainte et montrer son érudition. En témoigne la lettre X, jalonnée d'adjectifs emphatiques, décrivant la détresse et le désarroi de l'héroïne en matière d'amour : « mes acerbes et insupportables douleurs », « ceste durissime passion », « mon douloureux cueur »³⁶⁵. L'épistolière réussit à canaliser ses émotions dans les cinq dernières lettres invectives, qui renvoient au genre judiciaire ; et elle adopte un discours persuasif pour vaincre son adversaire et confirmer son érudition.

En somme, Hélienne de Crenne classe ses épîtres en deux volets : les *épîtres familières* et les *épîtres invectives*. Cette classification ne correspond pas à celle préconisée par Érasme qui classe ces mêmes épîtres en trois catégories : délibératif (ou suasoire), judiciaire et familial. En ce sens, Hélienne recourt à la *mimésis* non pas pour reproduire fidèlement les textes des Anciens mais pour mettre en place un discours varié, qui se suffit à lui-même. L'épistolière s'affranchit ainsi des canons imposés par la rhétorique classique en combinant discours familial, délibératif, judiciaire et épideictique.

Le concept de *varietas* permet manifestement l'autoreprésentation d'une *persona* aux visages multiples. Elle refuse également toute définition fixe. De plus, l'intérêt d'une lettre humaniste se concrétise dans la diversité, que l'épistolière met en œuvre pour varier sa matière verbale et pour charmer le lecteur. La lettre devient analogue au « poulpe épistolaire érasmien »³⁶⁶. L'image du poulpe est suggestive car elle repose sur cette idée de flexibilité et d'adaptation aux conditions de son environnement. Le style épistolaire doit, tel le poulpe, s'adapter à tous les sujets et les circonstances. Ce qui illustre son infinie variété. Hélienne de Crenne confirme ainsi dans ses *Epistres*, qu'elle est capable de s'adapter à tous les genres épistolaires et de mettre en place un *ethos* changeant et en pleine mutation.

Démétrios définit le style épistolaire, dans son *De electione*, comme « simple et



³⁶⁵ *Les epistres familiares et invectives*, p.100.

³⁶⁶ *Id.*, 69.

propre à l'expression d'un *ethos* »³⁶⁷. Aristote distingue deux sens de l'adjectif *ethos* : celui qui concerne l'*ethos* et ce qui est relatif à l'*ethos*. Le premier *ethos* est discursif et est un moyen de persuasion créé par l'orateur. C'est pourquoi il n'entretient aucun rapport avec la personne réelle. Cet *ethos* est édifié selon trois modalités : l'*arété* qui relève de la franchise qui s'exprime directement sans avoir crainte des circonstances ; la *phronésis* qui témoigne de la sagesse objective et du bon sens affiché et finalement ; l'*eunoia* ou la sympathie qui repose sur une complicité complaisante à l'égard de l'auditoire. Quant au second *ethos*, il fait allusion à la personne réelle. Il est ainsi individualisé et il recouvre un éventail de qualités surpassant les trois précédentes modalités (*arété*, *phronésis* et *eunoia*). Nous mentionnons entre autres, l'âge, le sexe, la nationalité ou l'éducation. Cet *ethos* possède une valeur référentielle.

La valeur référentielle renvoie à la personne réelle et non pas au caractère persuasif opéré par le discours. De ce point de vue, la pratique épistolaire contribue à l'évolution et à la construction de la *persona* de l'épistolière, ballottant entre inquiétude, humilité, sagesse et érudition. Hélienne de Crenne évolue, certes, en tant que *persona* épistolaire. En passant de la sphère privée au public, elle confirme l'évolution d'un *ethos* fictif, édifié par le verbe.

Le passage du privé au public repose sur une autre problématique : l'abolition de la subjectivité de l'autoreprésentation. Marguerite de Navarre marie aussi le public et le privé. La politique jalonne ses écrits et ses correspondances semi-officielles car l'immersion de la politique confère selon Maryline Audet « un caractère impersonnel à ce genre de lettres ». Elle proclame même son vouloir de se présenter comme un homme, en disant dans sa lettre à son frère François I^{er} : « c'est le désir que j'ay heu toute ma vie de vous pouvoir frere service non comme seur, mes coume frere »³⁶⁸. Maryline Audet a parlé de l'abrogation de la subjectivité de l'autoreprésentation dans les correspondances de Marguerite de Navarre à Guillaume Briçonnet. Est-ce un signe d'effacement de soi devant une société phallocratique réclamant l'inculture de la femme ? Mais ceci paraît contradictoire car elle a reçu la même éducation que son frère. La construction de la *persona* de l'épistolière passe-t-elle nécessairement par l'anéantissement de soi ? Ou peut-être, l'effacement n'est qu'un prétexte pour se confirmer socialement et publiquement.

³⁶⁷ Claude Charité, « L'art épistolaire dans l'Europe de la Renaissance : La République des Lettres (missives) », Spirale, Montréal, n°203, Juillet-Aout 2005, p.15.

³⁶⁸ *Id.*, p.138.

L'abolition de la subjectivité chez Marguerite de Navarre est due à l'effacement du « je » et à son anéantissement devant Dieu. La transcendance du « je » relève de l'annihilation du moi devant son créateur et de son ancrage dans une expérience mystique : « En proclamant son inutilité et son ignorance, l'épistolière s'efface derrière sa religion. » et « entendre le chemin de salut ». ³⁶⁹

Toutefois, si Hélisenne de Crenne a mis en place un *ethos*, variant entre *arété*, *phronésis* et *eunoia* dans ses *Epistres*, elle adoptera dans son troisième livre *Le Songe de Dame Hélisenne* une posture plus humble en mettant en œuvre une *persona* modeste, menant une expérience mystique et s'anéantissant volontiers devant la création divine.

3. L'allégorie : produit d'un débat discursif intellectualisé

L'allégorie s'inscrit au carrefour de diverses pratiques scripturaires et véhicule des sens variés et infinis. Elle donne à la fois la matière exégétique (le signifiant) et son sens (le signifié). En ce sens, la rhétorique donne un autre sens, différent du premier sens présenté par le texte allégorique. De plus, l'allégorie marque une dichotomie discursive littérale et allégorique grâce à l'impression de trouble et d'étrangeté qu'elle met en œuvre. Mais le rêve offre aussi une certaine liberté, propice à l'innovation et à la reformulation des nouvelles idées de manière discrète et indirecte. Il permet aussi de réfléchir sur les rapports entre vérité et fiction et de déterminer la posture de l'auteur, qui essaiera de s'affirmer progressivement de manière subjective et personnelle, afin de se justifier et de consolider le poids moralisateur et didactique de son œuvre.

L'allégorie est un procédé d'écriture qui relève principalement de l'analogie. Autrement dit, elle met en rapport deux éléments existentiels complètement hétérogènes. C'est dans ce sens que Paul Ricoeur estime que l'analogie permet « d'exprimer l'identité des principes et des éléments qui traversent la diversité des genres ». ³⁷⁰ L'analogie, qui repose sur la liaison d'éléments appartenant à deux isotopes différents, sert ainsi à repenser le salut, en anéantissant la séparation entre le divin et l'humain. Cette réconciliation s'établit par l'instauration des liens analogiques entre deux mondes différents et par l'aspiration à une éventuelle union. L'allégorie se donne à lire en ce sens comme un texte allusif, composé d'une ou de plusieurs métaphores partielles reliées par analogie. Il s'agit

³⁶⁹ Maryline Audet, « Les femmes et la théorie épistolaire à la Renaissance », *Femmes, rhétorique et éloquence sous l'Ancien Régime*, sous la direction de Claude La Charité et Roxane Roy, Publications de l'Université de Saint-Etienne 2012, p.145.

³⁷⁰ Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 341.

des modalités basées sur l'altérité et la contradiction (ironie et antiphrase), sur le particulier et le général (*paroimia*), sur l'euphémisme (« charientismos » et « asteismos ») et son symétrique (« sarkasmos »), ou sur l'obscurité (« aenigma »).³⁷¹ Il serait donc réducteur de considérer l'allégorie comme un trope dans la mesure où elle se présente comme une figure matrice autour de laquelle gravite plusieurs tropes.

Notre objectif consistera donc à étudier le fonctionnement de l'allégorie en élucidant sa variété énonciative et la pluralité sémantique qu'elle opère.

3.1. La polyphonie discursive du *Songe de madame Helisenne*

L'écriture du *Songe de madame Helisenne* est due principalement à la lecture du *Songe* de Scipion et des *Écritures saintes*. Le prologue confirme d'emblée son appartenance à la tradition du songe allégorique. La première référence est source de « plusieurs disputations »³⁷², portant sur l'immortalité de l'âme et sur le cheminement vers la spiritualisation et le monde céleste. Un rapport d'analogie se crée en effet pour rapprocher l'homme de son créateur. À l'instar de Cicéron, Hélisenne de Crenne écrit un songe « digne de mémoire ample »³⁷³ qu'elle adresse aux « nobles lecteurs ». Le style poétique du recueil, qui repose sur l'emploi d'un vocabulaire savant et érudit, rappelle celui de l'Ample narration, dans les *Angoysse*. Il relève d'une double fonction : il se veut instructif et récréatif pour le lecteur. Mais cette quête des mots rares et des tournures savantes dissimule la volonté d'Hélisenne de Crenne de se singulariser, en employant un style noble et recherché, et d'illustrer la langue vulgaire. R. Sturel l'explique ainsi :

Cette recherche du mot savant et surtout du mot rare est précisément, je crois, comme l'emploi des constructions inhabituelles, un des principaux procédés du style poétique. Et le but de ceux qui s'en servent n'est pas de latiniser, puisque les mots qu'ils rejettent sont souvent eux aussi d'origine latine, mais de se singulariser en innovant comme dit Fabri, ou comme dit Rabelais en pindarisant.³⁷⁴

En outre, l'utilisation de la métaphore est incontournable pour assimiler et interpréter l'allégorie qui est bâtie sur la distinction entre des registres hétérogènes : littéral et figuré. Christine de Pisan l'affirme, dans son livre de *L'advison*, en ces termes :

³⁷¹ Armand Strubel, « *Grant senefiance* » *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, éd. Honoré Champion, 2002, p.21-22.

³⁷² *Le songe de madame Helisenne*, p.45.

³⁷³ *Ibid.*,

³⁷⁴ René Sturel, « La prose poétique au XVI^e siècle », *Mélanges Lanson*, Genève, Slatkine, 1972, p.60.

[C]est asavoir selon la maniere de parler de pouetes, que souventesfois soubz figure de metaphore, c'est-à-dire de parole couverte, sont muciees maintes secretes sciences et pures veritez (...), et lors est la poesie belle e soubtille quad elle puet servir a plusieurs ententes et que on la puet prendre a divers propos³⁷⁵.

Le passage du concret à l'abstraction assure le cheminement de l'ici-bas à l'au-delà :

Car c'est chose certaine, que l'estude de poesie est remplie de delectation infatigable : en icelle l'esperit travaillé se repose, l'entendement pressé se recrée, la pensée triste se letifie : et l'engin vexé se refocille, qui est cause par telle corroboration de rendre puis apres l'esperit de l'homme plus subtil, et apte à l'intelligence des choses altissimes³⁷⁶.

En plus du sens rhétorique que véhicule l'écriture allégorique, s'ajoute le sens exégétique. Hélisenne de Crenne fait appel aux *Écritures saintes* pour donner plus de crédibilité à son discours. Elle évoque dans son Préambule le pape Grégoire 1^{er} qui définit les *Écritures saintes*, comme un miroir à travers lequel se reflète le vrai visage de l'être humain. C'est ce reflet qui permet d'apercevoir en profondeur la beauté ou la laideur de chacun ; et c'est dans cet objectif que le *Songe* a été écrit : il traduit métaphoriquement le débat intérieur du personnage féminin, ballotté entre volupté et vertu.

Le Songe de madame Helisenne expose les périls de la vie lascive et concupiscente et explicite, en parallèle, les avantages de mener une vie vertueuse et continente. De ce parallélisme oppositionnel, surgissent plusieurs débats sur l'amour et sur le plaisir vénérien entre La Dame amoureuse et son Amant, Vénus et Minerve, Raison et Sensualité, ainsi que des disputations entre des entités abstraites alliées à Raison telles Chasteté, Honneur, Charité, Humilité, Diligence, Abstinence, Vérité et Paix. Au vu de ce constat, nous pouvons déduire qu'Hélisenne de Crenne s'inspire du mécanisme de l'écriture médiévale, fondée sur la combinaison entre la métaphore et la personnification et la concomitance de deux pratiques scripturaires : la description ou l'énumération qui relève de l'allégorie statique ; et la narration, représentative de l'allégorie dynamique. Cette dernière est appelée aussi « événementielle »³⁷⁷ car elle relève de l'interaction verbale entre différents agents, ou des actions rapportées.

³⁷⁵ Christine de Pizan, *Le livre de L'advison*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 3.

³⁷⁶ *Le songe de madame Helisenne*, p.45.

³⁷⁷ Armand Strubel, « *Grant senefiance a* » *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, op.cit, p.43.

Par ailleurs, les controverses qui scandent le récit allégorique débouchent sur le triomphe de Raison. Dame Hélienne récusé finalement les délectations mondaines et aspire à la félicité éternelle. Il serait donc judicieux d'étudier en profondeur le parcours que l'auteur a entamé et qui l'a conduit à « l'immense grace et infinie bonté de la divine clemence »³⁷⁸.

L'armature du *Songe* se caractérise par la coïncidence de plusieurs instances : l'instance auctoriale (Hélienne de Crenne) concorde avec Hélienne narratrice, qui transcrit le rêve, Hélienne qui fait le rêve ; et celle qui le vit et agit sur scène. La démultiplication des instances et la fragmentation du sujet permettent la succession progressive de différents guides ou des figures tutélaires, qui surgissent sous divers noms pour accompagner la *persona* dans son parcours. Mais la fragmentation de l'instance auctoriale et la variété des instances narratives pourraient éventuellement provoquer un déséquilibre au niveau de la cohérence et de la cohésion du texte allégorique. La clarté de l'allégorie ne serait-elle pas brouillée ? Autrement dit, la connivence « concret » / « abstrait » caractérisant l'allégorie ne sera pas explicitée, de manière équilibrée, et suscitera une entorse voire un brouillage à la fois énonciatif et interprétatif.

Hélienne de Crenne se contente initialement du rôle d'observatrice. La précision du cadre temporel « En la saison que Phoebus passant par les arcures du Zodiaque, se reduit au signe du Mouton et s'estudie de rechauffer la frigide déesse Cibelle »³⁷⁹ au début du récit est connotatif, car le printemps est propice à l'essor et à l'effervescence de la passion amoureuse. Le cadre printanier associe d'emblée le motif de la régénération végétale et de la reverdie au désir. Un lien direct s'instaure alors entre le songe et le désir. Autrement dit, le désir émane d'un sentiment de privation et retrouve dans le rêve une éventuelle compensation. Pour cette raison, le songeur trouve dans le rêve le remède nécessaire pour combler ce manque, éprouvé de manière obsessionnelle.

Assoupie, Hélienne se trouve dans un espace onirique où se réunissent toutes les conditions du *Locus amoenus* : la verdure, le ruissellement de l'eau et le chant des oiseaux. Ce lieu paradisiaque constitue en effet un invariant qui a servi de décor à plusieurs récits médiévaux, de teneur et de visée fort variées : érotique, allégorique, historique ou philosophique. C'est un lieu de plénitude et d'envoûtement terrestre et « le thème principal

³⁷⁸ *Le Songe de madame Helisenne.*, p.46.

³⁷⁹ *Id.*, p.47.

de toute description de la nature, de l'époque impériale jusqu'au XVI^e siècle », selon Ernst Robert³⁸⁰. En témoignent les descriptions de la grotte de *Calypso*, les jardins d'*Alkinoos* dans l'*Odyssée* et surtout le fameux passage de *Phèdre* de Platon, dans lequel Socrate et son disciple se reposent aux abords d'un ruisseau pour échapper à la chaleur et pour parler de philosophie et d'amours.

La référence à la fonction fécondatrice et protectrice de l'espace est tangible. Mais le *locus amoenus* relève aussi d'une certaine spiritualité. Il est semble-t-il le lieu où les sentiments religieux se constituent, se conçoivent et s'accomplissent. C'est pourquoi, la description spatiale n'a pas une fonction exclusivement décorative. Au contraire, la représentation de l'espace repose sur une fin démonstrative, voire apologétique. En d'autres termes, l'allégorie relève des registres délibératif et judiciaire.

Toutefois, l'apparition subite d'un beau jeune homme dans cet espace féérique éveille le désir de l'héroïne qui, à sa vue, oublie ses anxiétés et ses douleurs et s'adonne par le biais de l'imagination aux plaisirs vénériens : « Certainement par conjecture, je puis juger que pour la recreation humaine, telle creature a esté produite ». ³⁸¹ Il serait donc judicieux de chercher la signification de cette apparition. Serait-elle le produit d'une rencontre prédestinée ; puis, sur un second plan, d'un amour inconditionnel voire divin ? Serait-il question d'une allégorie involontaire ou contingente ? L'apparition du jeune homme dans ce cadre idyllique a-t-elle été préméditée par Dame Hélienne ? Ou peut-être, cet instant cache ou entrevoit, implicitement, « autre chose » ? Cette rencontre n'est pas arbitraire et devient un signe à interpréter. Le dialogue entre la Dame amoureuse et l'Amant est en ce sens connotatif, car il dévoile les intentions de deux actants et prépare l'intrusion progressive de nouveaux personnages mythologiques et personnifiés, qui vont contribuer à décoder le vrai sens de l'allégorie. En ce sens, le débat intérieur de la narratrice se transpose en songe par le biais de la fiction poétique. Elle laisse défiler plusieurs personnages menant des débats cuisants pour illustrer en profondeur les tourments que subit Hélienne secrètement.

Nous assistons, en premier lieu, à une querelle de préséance entre Vénus et Pallas-Minerve. Il s'agit d'un débat acharné à travers lequel chaque divinité expose ses attributs et affirme sa dignité et sa suprématie pour convaincre les deux amants de la suivre. Les



³⁸⁰ Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin* (trad. fr.), Paris, PUF, 19862, p. 301-326.

³⁸¹ *Le Songe de madame Hélienne*, p.50.

discours reposent simultanément sur l'éloge et le blâme. C'est dans cette perspective que Van Dung Le Flanchec déclare que « l'éloquence épideictique, ainsi intégrée au genre judiciaire, en constitue même la substance »³⁸². Le dialogue entre les amants s'achève par l'intervention de *Honte* qui exhorte les amants à délaisser la volupté. Son discours a une valeur éthique et s'inscrit dans le genre délibératif. Le troisième dialogue se déroule entre Sensualité et Raison et prend la forme d'une psychomachie. Ce débat accentue la valeur protreptique du débat, fondé sur l'incitation à la vertu et au repentir, conformément aux modèles cicéronien et néoplatonicien. Le dialogue est alors un outil de communication obligatoire entre les différents interlocuteurs. La transmission du savoir se réalise dans cette fusion entre l'art de persuasion et l'art de pensée. Cette idée a été déjà confirmée par Platon, Cicéron, Quintilien et reconfirmée par Ramus qui a manifestement lié le dialogue au savoir :

Le savoir est ici contenu non pas dans un système mais dans le discours, la conversation, et non pas la conversation abstraite, mais la conversation en tant que telle qui dure depuis que l'homme a fait son apparition sur la terre. Ce point de vue dépasse la méthode visuelle et explicative. Dans cette vision plus vivante et plus dynamique du réel,... La science n'est que la cristallisation de l'homme avec l'homme³⁸³.

L'écrivain humaniste entame une sorte de dialogue intérieur représentatif de points de vue différents et sa fonction consiste à en forger « un syncrétisme ». Le dialogue assure l'exposition de la pensée morale et philosophique, qui est une préoccupation fondamentale de l'humanisme. De ce point de vue, le dialogue présente une structure dynamique rigoureuse, permettant l'évolution de la pensée. Il se caractérise par le partage des idées variées voire contradictoires et débouche manifestement sur une résolution.

En ce sens, la pensée humaniste passe au crible de la controverse et de l'opposition dans sa quête de deux notions chères aux humanistes : la vérité et la civilité. Le dialogue témoigne d'un « besoin de justifier la nature et de s'y conformer. Pour l'homme en société, converser est naturel, et le dialogue littéraire est avant tout formalisation de conversations réelles ».³⁸⁴ Il serait donc judicieux de décrypter le sens que cache l'allégorie d'Hélisenne de Crenne ? Dissimule-t-elle sous un voile onirique une croyance religieuse et

³⁸² Van Dung Le Flanchec, « La désignation de l'allégorie dans le débat de Folie et d'Amour de Louise Labé », *Styles, Genres, Auteurs : La quête de Graal, Louise Labé, Cyrano de Bergerac, Beaumarchais, Tocqueville, Michel Leiris*, textes réunis par Gérard Berthomieu et François Rullier-Theuret, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p.40.

³⁸³ Eva Kushner, *Le dialogue à la Renaissance: histoire et poétique*, édition Droz, Genève, 2004, p. 22.

³⁸⁴ *Id.*, p.24.

appartiendrait-il au lecteur de la décrypter ? Quel serait alors le dessein de l'auteur ?

3.2. La "signifiante" du *Songe de madame Helisenne*

Le troisième volet du *Songe* est représentatif de deux dialogues cruciaux qui ont fourni un éclairage précis sur l'entreprise d'Hélisenne de Crenne. Le premier dialogue met en opposition Raison et Sensualité. La conversation est centrée sur le ballotement de la Dame entre volupté et vertu et sur sa fidélité envers son époux. Sensualité exhorte la Dame à ne pas délaissier les mondaines délectations et à poursuivre ses regards impudiques et ses désirs concupiscent. Son discours est dépréciatif, car elle accuse le sexe féminin en faisant allusion au péché originel : « (...) car vulgairement la femme se regit et gouverne plus selon moy, et à sa fantaisie, que ne fait l'homme. Et comme chascun scet, la femme fut cause premierement de peché ».³⁸⁵ En revanche, Raison intervient pour défendre le sexe féminin et responsabiliser l'homme qui selon saint Augustin : « fist plus grand peché que Eve (...) considéré, qu'en luy residoit plus de bien et de vertuz ».³⁸⁶

Raison clame le libre arbitre de l'être humain. C'est à lui de choisir entre la vertu ou la volupté. Elle confirme que « l'ame qui est du bien et du mal capable, par la force de son liberal arbitre avec l'ayde de Dieu peult operer cela ».³⁸⁷ L'être humain est alors responsable de ses actes car il est doué à la fois de raison et d'une certaine liberté. De ce point de vue, Raison responsabilise les deux sexes car le péché pourrait être commis aussi bien par l'homme que par la femme :

Car l'espoux rend l'espouse feconde, et de ces deux unis ensemble vient grand fruit : et non d'ung tout seul. La mere en est le principe materiel. Le père est le principe formel et principal, c'est-à-dire, que les fruitz et lignées de bonnes operations ne sortent pas de nous sans nostre cooperation, ne par la grace de Dieu seule ou semence de saint Esprit. Ne pareillement de nostre seul liberal arbitre : mais proviennent des deux, c'est assavoir, de la grace divine : comme premiere cause complete et parfaite, et de nostre liberal arbitre, comme principe materiel, cause seconde moins principale³⁸⁸.

La coopération de l'époux et de sa femme engendre en ce sens des « bonnes œuvres » et une « belle lignée ».³⁸⁹ Ceci se concrétise à travers le parallélisme que fait Raison entre les deux couples (le père/la mère) et (Dieu/serf arbitre) et l'itération des

³⁸⁵ *Le Songe de madame Helisenne*, p.111.

³⁸⁶ *Id.*, p.110.

³⁸⁷ *Id.*, p.108.

³⁸⁸ *Id.*, p.108.

³⁸⁹ *Ibid.*.

expressions traduisant la coordination et la collaboration : « deux unis ensemble », « de nous », « de deux » et « nostre liberal arbitre ». Entre le libre arbitre et la totale sujétion à la volonté divine, Raison choisit donc la synergie du « liberal arbitre » associé à la grâce divine.

En outre, la réflexion sur le rapport entre homme et femme et sur la société de mariage constitue un *topos* de prédilection au XVI^{ème} siècle. Marguerite de Navarre met en scène dans son *Heptaméron* des devisants de deux sexes pour réfléchir et améliorer le rapport entre l'homme et la femme. Des conversations sur la vie conjugale et extraconjugale émergent et soulignent leurs différentes visions. L'avilissement et la revalorisation du mariage devient une nécessité pour rétablir le statut de la femme à la Renaissance. C'est pourquoi, Madelaine Lazard estime que :

Le conflit entre l'honneur masculin et l'honneur féminin reparaît tout au long des contes de l'Heptaméron. A la guerre comme en amour, l'honneur masculin réside dans la conquête. La morale des héros des histoires ou celles des devisants est, comme l'a dit L. Febvre, une morale des guerriers. La conduite des séducteurs est évoquée par le biais du vocabulaire guerrier ou celui de la chasse. L'homme épris se doit de « poursuivre chaudement son entreprise » jusqu'à la victoire³⁹⁰.

Le Tiers livre de Rabelais est représentatif d'une réflexion sur la vie conjugale. Panurge veut se marier, mais il craint le cocuage et l'infidélité de sa future épouse. Toutes les questions qu'il a posées n'ont pas eu de réponses exactes pour se rassurer. Pantagruel confirme que le choix d'une épouse est un acte libre et volontaire. L'homme doit comprendre que la femme n'est pas un être parfait et qu'il ne doit pas l'exposer à la tentation pour ne pas nuire à leur relation. Une femme bien éduquée et bien instruite aura une conduite irrépréhensible. De ce point de vue, Rabelais estime que l'épouse exemplaire implique :

La reconnaissance de sa liberté et de sa dignité, la réciprocité des devoirs et de l'amitié conjugale. Epouse-amie plutôt qu'épouse amante, « naturelle » surtout, qui n'appelle pas à la servitude de la passion, mais une tendre affection sans artifice³⁹¹.

Montaigne a abordé la question du mariage dans le chapitre « Sur des vers de Virgile » de ses *Essais*. Sa perception de la femme est traditionnelle voire conformiste dans la mesure où il exige l'institution de la femme, qui est une obligation imposée déjà par la

³⁹⁰ Madelaine Lazard, *Images littéraires de la femme à la renaissance*, Presses universitaires de France, 1985, Paris, p.72.

³⁹¹ *Ibid.*, p.79.

société et la religion. Ses idées semblent contradictoires car il souligne, d'un côté, qu'un bon mariage est fondé sur l'amitié et non pas la passion amoureuse ; et de l'autre, il insiste sur la nécessité de respecter les besoins charnels des femmes qui « 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 faites sans elles »³⁹². Il considère qu'un bon couple doit s'entraider et se respecter mutuellement pour cultiver des liens d'amitié et d'utilité réciproques et durables. La vie matrimoniale impose le respect et exige que la femme témoigne souvent d'une certaine pudeur et chasteté et commande aux hommes de se comporter de manière modérée, voire réservée pour empêcher les extravagances de la licence amoureuse : « Il faut, dit Aristote, toucher sa femme prudemment et sévèrement, de peur qu'en la chatouillant trop lascivement le plaisir la fasse sortir hors des gonds de la raison »³⁹³. C'est pourquoi, traiter l'épouse comme une *amy* permet au couple de mener une vie équilibrée et pudique. L'amitié maritale est en ce sens synonyme de respect et de parfaite union.

Montaigne confirme la prééminence masculine et s'évertue à mettre l'accent sur le conflit entre les deux sexes : « La brigue et rïotte entre elles et nous »³⁹⁴. Ce conflit trouve son apogée à travers la conception de l'institution matrimoniale, qui réclame la supériorité masculine et impose des règles rigides faites par des hommes, exigeant aux épouses le devoir de la continence, qu'eux même n'hésitent pas à enfreindre. Ce sont les hommes qui détiennent tous les privilèges et le pouvoir et c'est eux qui, décident de leur sort, et la réussite de la vie maritale dépend manifestement de leur volonté et du degré de l'implication de la femme dans l'obéissance des ordres masculins. En ce sens, Montaigne ne cherche pas à blâmer la femme et à critiquer sa conduite, mais il parodie l'inconstance de l'homme et son appétit sexuel immodéré. De même, *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre et les *Essais* de Montaigne illustrent « l'âpreté de la lutte des sexes ».³⁹⁵ Marguerite de Navarre aspire à une parfaite union entre l'homme et la femme. Elle souhaite trouver en l'époux : le mari, l'ami et le serviteur. Elle estime que l'honnête amitié conjugale mène à l'amour divin et au salut :

Cette vision du mariage transpose sur le plan chrétien la doctrine platonicienne qui voit en l'amour humain le reflet de l'amour divin. L'Union conjugale dès lors ne serait plus « un établissement », mais une



³⁹² Montaigne, *Essais*, Livre III, chapitre V, Paris, éd. J. Bry, 1859, p. 854.

³⁹³ Jean Céard, *Montaigne. Les Essais*, Livre III, chapitre V, Paris, éd. Denis Bjai, Bénédicte Boudou, Jean Céard et Isabelle Pantin, p.1328.

³⁹⁴ Montaigne, *Essais*, p.144.

³⁹⁵ Madelaine Lazard, *Images littéraires de la femme à la renaissance*, p.144.

parfaite union de corps et d'âme, celle où Montaigne voyait un rêve impossible³⁹⁶.

Par ailleurs, suite au débat cuisant entre Raison et Sensualité, Dame Hélienne quitte son rôle d'observatrice et décide d'intervenir pour s'interroger sur le statut du « sexe muliebre ».³⁹⁷ Un dialogue s'établit alors entre Raison et Dame Hélienne et suscite un changement de situation remarquable. En ce qui concerne l'intervention de Sensualité, elle est réduite au discours indirect et finit par apparaître sous la forme passive « Sensualité fust domptée (...) Sensualité eust ceste condamnation receue »³⁹⁸ pour illustrer la vacuité de son argumentation et son châtement par Raison.

En outre, le discours argumentatif de Raison change de tournure. De la réflexion sur le rapport et la différence sexuelle entre l'homme et la femme, nous passons à une réflexion spirituelle, voire mystique. La Dame amoureuse devient alors « Dame reduicte ». Ce changement est indispensable car il illustre le cheminement de l'interlocutrice vers le mysticisme. Cette évolution transcendantale est marquée par l'apparition progressive des entités abstraites « Humilité, Charité, Diligence, Abstinence, Vérité, Paix » qui se présentent respectivement pour l'aider à lutter contre la tentation et à retrouver la félicité intérieure et éternelle. L'intervention finale de la Dame réduite dissimule la volonté d'Hélienne de Crenne de suivre la *via Christi*. Son discours présente ainsi toutes les marques de l'expérience mystique qui relève de trois étapes fondamentales : *purgatio*, *illuminatio* et *perfectio*.

En revanche, réveillée, Dame Hélienne éprouve une douleur intense. Elle décide de sauver son *Songe* de l'oubli et de le transcrire par écrit. Ceci nous incite à demander si Hélienne de Crenne cherche vraiment le repentir ou si elle souhaite simplement exorciser ses tourments par le biais de l'écriture. L'écriture serait-elle en ce sens rédemptrice dans la mesure où elle matérialise le débat intérieur d'Hélienne de Crenne ?

La transcription du *Songe* renvoie au point de départ. Pourrions-nous en ce sens confirmer que le cheminement de Dame Hélienne vers le repentir correspond, comme l'a déjà remarqué Diane Desorosiers-Bonin, aux quatre sens: littéral, allégorique, tropologique, anagogique ?

³⁹⁶ *Ibid.*, p.86.

³⁹⁷ *Le Songe.*, p.111.

³⁹⁸ *Id.*, p.119.

Érasme estime que la doctrine des quatre sens ne suffit pas pour expliquer en profondeur la théologie allégorique car elle ne tient pas compte de la notion de variété « des choses, des personnes et du temps »³⁹⁹. Selon lui, la tropologie constitue le second sens et non pas le troisième car elle ne relève pas d'un sens spirituel. Elle se présente plutôt comme une application morale du sens littéral. En outre, si le sens anagogique est étroitement lié à la hiérarchie céleste, elle est en ce sens d'origine dionysienne⁴⁰⁰. Mais l'anagogie dionysienne n'est pas scripturaire. De ce point de vue, il n'y a que l'allégorie qui est scripturaire et chrétienne.

En outre, pour décoder le vrai sens de l'*Écriture*, il faut prendre en considération l'aspect varié et protéiforme de son contenu. De là, l'allégorie, la tropologie et l'anagogie doivent tenir compte de l'interprétation de l'histoire du Salut et du mystère caché, qu'elle y dévoile. Dans cette perspective, le sens spirituel recherché pourrait changer et varier selon les circonstances historiques. Il est même historique. C'est pourquoi, il permet de déduire une pluralité de sens. Autrement dit, le sens spirituel relève du sens littéral. Pour fonder le sens anagogique et éviter l'ambiguïté du langage, il réduit la diversité des sens, en engendrant un sens unique que l'Esprit dévoile et inspire. C'est dans cette perspective que Georges Chantraine affirme : « une fois établi le sens littéral, les sens spirituels peuvent proliférer, qu'il s'agisse de l'allégorie, de la tropologie ou de l'anagogie »⁴⁰¹.

Force est de noter que l'entreprise de l'auteur, pour reprendre ici les quatre sens de l'*Écriture*, est d'ordre moral ou tropologique. Le cheminement de l'héroïne vers la repentance finale s'opère progressivement par le biais du dialogue et atteint son paroxysme, à travers la conversation avec Raison, qui l'a aidée à retrouver la voie du salut. Tel Érasme, Hélienne a montré implicitement que l'allégorie et l'anagogie ne suffisent pas pour expliquer en profondeur le mystère chrétien. Pour ce faire, il faut absolument décrypter le mystère historique qui pourrait donner un sens nouveau. Il est à noter aussi que les textes hélisenniens reproduisent des textes antérieurs pour les innover et les renouveler. L'intertextualité constitue en ce sens un procédé d'écriture incontournable dans la mesure où elle offre à l'auteur la possibilité de penser et repenser les écrits des Anciens et de les rassembler pour mettre en place un ensemble homogène, mais novateur.



³⁹⁹ Georges Chantraine, *Mystère et philosophie du Christ selon Érasme. Etude de la lettre à P. Volz et de la Ratio verae theologiae (1518)*, Namur, Presses universitaires de Namur, 1971, p. 340.

⁴⁰⁰ L'anagogie dionysienne est cette causalité éminente par laquelle Dieu réalise la déification de la créature.

⁴⁰¹ Georges Chantraine, *op.cit.*, p.347.

C'est dans cette perspective que nous allons focaliser notre attention sur la dimension « redistributive » de son intertexte et sur sa (ses) « signification (s) ».

CHAPITRE 3 :

Le texte hélisennien, un intertexte «redistributif»

Le triptyque hélisennien s'inspire des textes antérieurs pour en déduire des nouveaux sens. Il est en effet le fruit de l'intersection de plusieurs textes qui relèvent à la fois de l'imitation et de la mutation. S'appuyer sur un texte préexistant est un acte de renouvellement, qui relève d'une volonté d'innovation et de différenciation. Le propre de l'intertextualité ne consiste pas à transformer le sens du texte ou à dévoiler un phénomène nouveau. Il permet, au contraire de proposer «une nouvelle manière de penser et d'appréhender des formes d'intersection explicite ou implicite entre deux textes »⁴⁰².

Dans cette perspective, l'intertextualité traduit une dynamique scripturaire dans la mesure où l'écriture produit un nouveau texte par la réorganisation et la redistribution de plusieurs textes préexistants. Le texte se veut, selon l'expression de Julia Kristeva, « une productivité ». Roland Barthes redéfinit la notion de « productivité » ainsi :

Le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur : le texte « travaille », à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne ; même écrit (fixé), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production. Il déconstruit la langue de communication, de représentation ou d'expression [...] et reconstruit une autre langue.⁴⁰³

La citation de Barthes est significative car elle traduit un double effet d'interaction entre, d'un côté, le lecteur et le texte, et de l'autre, le texte et l'écriture. Le texte est « productivité » et « permutation » car il combine différents énoncés tirés des textes antérieurs, et il induit sur ces textes un travail de déconstruction et de redistribution. Si le texte est intertextuel, ce n'est pas parce qu'il tire son efficacité de l'imitation d'un texte déjà écrit, mais parce qu'il cherche à se situer par rapport aux textes existants, qui l'environnent. L'intertextualité est pensée donc dans son rapport avec l'histoire. Elle « n'est pas pensée selon un modèle vertical, celui de la tradition et de la filiation, mais selon le modèle horizontal de l'échange avec le langage environnant »⁴⁰⁴.

En ce sens, nous essayerons de mettre l'accent sur les phénomènes de répétition et



⁴⁰² Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, éd. Gautier-Villars, 1996, p.8.

⁴⁰³ Roland Barthes : « Théorie du texte », *l'Encyclopédia Universalis*, France, 1973.

⁴⁰⁴ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité, op.cit.*, p. 29.

de contradiction qui caractérisent le triptyque hélisennien afin d'élucider la fonction de l'intertextualité et son importance dans la compréhension de son armature textuelle. Une telle démarche serait intéressante pour unifier les trois œuvres, qui semblent en apparence de nature disparate ; mais elles représentent implicitement un rapport de contiguïté unificateur. Nous essayerons de montrer aussi l'effet que produit l'unification du corpus hélisennien. Roland Barthes estime que le plaisir textuel se produit dans l'« intermittence ».⁴⁰⁵ Autrement dit, le texte devient séduisant au moment où il présente une perte ou une faille. C'est cette connivence entre apparition-disparition, qui décèle l'aspect aguicheur du texte parce qu'elle éveille la sagacité du lecteur, invité à chercher la faille pour redistribuer le texte et lui donner sens.

1. La poétique du paradoxe

Le Dictionnaire du littéraire fournit deux définitions du terme paradoxe : d'un côté, il s'apparente à un énoncé qui heurte le sens commun et de l'autre, le paradoxe procède d'un « raisonnement parvenant à des résultats notoirement faux ou absurdes, ou bien encore contradictoires entre eux ou avec les prémisses du raisonnement, en dépit d'une absence réelle ou apparente de faute logique dans le raisonnement »⁴⁰⁶.

La notion de Paradoxe figure, dans la *Rétorique*⁴⁰⁷ d'Aristote, qui la définit en ces termes : « Le contraire de ce qu'on attendait ». Le terme *paradoxe* se décompose étymologiquement en « para » qui signifie « à côté de ou en dehors » et « doxa » qui signifie « opinion ». Le paradoxe humaniste a en ce sens des fortes accointances avec l'ironie. L'ironie n'est-elle pas fondée sur une inversion des relations que l'on estime habituellement naturelles ? Michèle Clément définit le paradoxe comme étant :

Une pensée qui défie ou défigure l'opinion commune, met en péril la normativité qui est au principe de l'exercice méthodique de la pensée. Penser suppose de partir du connu, de l'admis même quand il s'agit de s'acheminer sur les voies ardues de la pensée neuve. Or, d'emblée, dans le paradoxe, l'étrangeté de l'objet ou de la prise sur l'objet va briser le retour du familier qui risque toujours d'étouffer la pensée. Pas seulement en inversant la pensée commune mais en instillant une logique perverse qui déstabilise tout énoncé⁴⁰⁸.

⁴⁰⁵ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Editions du Seuil, Paris, 1970, p.19.

⁴⁰⁶ Y.Barel, *Le paradoxe et le système. Essai sur le fantastique social*, Grenoble, PUG, 2^e éd ; 1989, p.20 ; cité . *Dictionnaire du littéraire*, p.436.

⁴⁰⁷ Aristote, *Rétorique*, Tome I, Livre I, traduit par Médéric Dufour, Livre broché, Collection des universités de France Série grecque - Collection Budé, Lille, 1968.

⁴⁰⁸ Michèle Clément, *Maurice Scève et le paradoxe contre les lettres*, Librairie Droz, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, T.56. NO.1, 2003, p.22.

La notion du paradoxe repose ainsi sur la subversion et la transgression. Elle s'écarte de la normativité pour instaurer une nouvelle vision du monde et introduire une pensée nouvelle et individuelle, qui s'oppose à la pensée commune. Elle se donne à lire comme une forme de résistance et de refus et se dévoile comme une sorte d'exorcisme, luttant contre la pensée misogyne.

Le triptyque hélisennien manifeste une pratique subversive des genres, qui bouscule les définitions pour opérer un paradoxe fondateur de l'art littéraire. Autrement dit, histoire sentimentale, récit chevaleresque, recueil épistolaire, et dialogue allégorique s'entrecroisent pour relater la même histoire (les effets du désir adultérin chez une femme mariée) et pour confirmer l'érudition d'Hélisenne de Crenne. Mais, l'architecture exégétique est si complexe qu'elle laisse apparaître une armature textuelle bigarrée. Le paradoxe constitue un exercice mental et verbal, à longue haleine, permettant à Hélisenne de Crenne de se confirmer comme sujet et être. Il est comme l'a déjà dit Michèle Clément :

L'instrument d'une pédagogie active, d'une connaissance dynamique, et de la découverte de l'ambiguïté de l'homme et des énigmes de l'univers. Le paradoxe est au service de la rhétorique et de la dialectique, ou se situe à leur intersection.⁴⁰⁹

C'est dans cette perspective que nous étudierons l'intérêt du recours au paradoxe et son importance dans l'avènement du moi et dans la genèse de l'œuvre hélisennienne.

1.1. Le paradoxe sémantique

L'œuvre d'Hélisenne de Crenne est bâtie sur l'opposition : elle combine le Beau sensationnel et le Beau spirituel, d'un point de vue esthétique ; la passion et la raison d'un point de vue philosophique ; l'amour matrimonial et le désir illégal d'un point de vue social, et le *bon* chemin et le *vilain* chemin d'un point de vue religieux. Elle associe la jouissance de la rencontre imaginée et fantasmée aux tourments de l'absence. Les délires de l'auteur sont exprimés aussi bien par son corps que par son âme. En témoignent les isotopies de la maladie et de la souffrance physique et mentale qui ont scandé et rythmé les *Angoisses*.

Le débat intérieur d'Hélisenne de Crenne est allégorisé dans le *Songe* par la mise en présence de deux figures mythologiques « Minerve » et « Vénus » qui s'opposent entre elles par la différence de leurs idées, comme elles se contredisent à l'intérieur d'Hélisenne.

⁴⁰⁹ *Id.*, p.126.

La personnalité de l'auteur s'alimente de la contradiction et du doute et se développe à travers le débat intérieur. L'écriture est alors synonyme de sacrifice et de dévouement. En outre, la notion de paradoxe se concrétise clairement à travers la portée morale de l'œuvre qui semble délibérément subvertie. Les deux prologues des *Angoysses* manifestent deux visées différentes voire contradictoires par rapport au contenu de deux récits : sentimental et chevaleresque. Au premier récit, Hélienne de Crenne apostrophe les nobles Dames à l'*incipit* et à l'*excipit* pour leur décrire ses souffrances et ses tourments en amour et pour les mettre en garde contre les dangers de la passion adultère. En revanche, les vertueuses Dames ont disparu au second chapitre et ont cédé la place aux « gentilz hommes modernes ». Le changement de destinataire dissimule le changement de l'entreprise de l'auteur. Hélienne de Crenne incite ses nouveaux destinataires au « martial exercice » et exhorte les jeunes jouvenceaux à observer « les coutumes que le vray amoureux doit avoir ». L'ambiguïté s'accroît de plus en plus, à la troisième partie, dans la mesure où Hélienne de Crenne s'adresse directement aux « nobles lecteurs ».

La seconde partie du troisième récit s'achève sur le repentir et la mort d'Hélienne et de son amant Guenelic. Leur histoire aurait pu se terminer avec l'agonie de Guenelic. Or, Quezinstra se manifeste, dans les pages suivantes, pour raconter l'apparition de Mercure, qui descend sur terre pour transporter les âmes de deux amants au Royaume de Minos. Une nouvelle histoire se met en place afin de compromettre la portée morale de l'œuvre et de confondre histoire et fiction.

L'« Ample narration » confirme que l'intention morale de l'œuvre est subvertie. Elle est constituée de deux volets : le premier dépeint la visite de Quezinstra au royaume de Minos, le second raconte les étapes de la production et de la publication du livre que Mercure a trouvé. Ce chapitre s'ouvre sur un banquet des dieux. La réunion des divinités est décrite de manière parodique et burlesque. La querelle de deux déesses de l'amour et de la guerre, qui cherchent à s'approprier le livre d'Hélienne, dissimule la tentative de Dame Hélienne de garder l'aspect composite et complexe de son œuvre. C'est cette instabilité définitoire et ce dédoublement contradictoire que l'auteur cherche à instaurer, de manière paradoxale, afin de récuser les formes traditionnelles et relativiser les concepts de morale et de vertu.

Hélienne de Crenne use aussi de la contradiction pour qu'elle ne soit pas reconnue et identifiée. Le « je » autobiographique du premier récit des *Angoysses* devient

insaisissable. Il se dédouble pour être différent et multiple. Cette stratégie discursive se reproduit dans *Les epistres familiares et invectives*.

Toutefois, l'ambiguïté morale, caractérisant les *Angoysses*, apparaît aussi dans *Les epistres familiares et invectives*. Hélisenne de Crenne se contredit d'une lettre à une autre. Elle recourt, dans ses premières lettres, au conseil. En tant que lectrice, elle répond à ses correspondantes amoureuses, de manière lucide et objective. Elle cite des exemples historiques et mythologiques et elle n'évoque en aucun cas son expérience personnelle. Mais l'épistolière change très vite de posture et de ton, en racontant explicitement les tourments et les douleurs d'Hélisenne en amour. Ses révélations sont exposées de manière subjective et personnelle et ne relèvent d'aucune allusion à des figures féminines qui ont subi le même sort. Ceci illustre la volonté d'Hélisenne de Crenne de masquer sa véritable intention et de dérouter le lecteur. Cette attitude étrange se poursuit aux *Epistres invectives*. L'épistolière dément les accusations de son époux et clame son innocence, en confirmant que ses connaissances en matière d'amour, sont dues à la lecture et à « l'exercice littéraire ». Elle rappelle encore à son mari que l'écriture des *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* avait pour objectif principal et ultime : l'exhortation des vertueuses Dames à ne jamais succomber aux désirs concupiscent :

Au moins si ton yre n'estoit plus fondée, en l'appetit de me persecuter qu'en la raison, Bien desireroys, que souvent tu t'occupasses, a penser comment en plusieurs lieux de mes compositions je déteste amour illicite, & avec affectueux désir je prie les Dames de toujours le vivre pudique observer. Par ces remonstrances miennes, tout homme prudent & discret doit croire mon cueur estre pur et chaste.⁴¹⁰

Par ailleurs, si Hélisenne de Crenne continue son jeu de simulation par le recours constant au mensonge, la deuxième *Epistre invective*, contenant la réponse du mari, émerge pour créer un renversement de situation, en mettant à nu l'intention d'Hélisenne de Crenne. La lettre se veut certes une réponse et un commentaire de la première lettre invective de Dame Hélisenne. Mais elle dévoile encore les failles et les incohérences caractérisant la morale des *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours*. Le mari condamne ainsi Hélisenne pour sa libidineuse affection et son recours perpétuel aux « artificielz et coulerez mensonges »⁴¹¹. Il met en doute sa conduite et la véracité de ses propos en disant :



⁴¹⁰ *Les Epistres familiares et invectives*, p.126.

⁴¹¹ *Id.*, p.135.

Car je te certifie que non en choses ouyes, mais en choses veues je suis credule : et quand ad ce que pour ta deffense tu proposes, mettant en avant les remonstrances que tu fais aux Dames : En tes angoisses tu ne doibs croire que ceste simulation aye tant d'efficace, qu'elle puisse tes abhominables vices latiter : car combien que tu dye que par cela tu fais indice n'estre de lubricité attaincte, pour ce que toutes femmes qui sont de luxure detides et maculées desirent de veoir toutes les aultres de semblable vie contaminer.⁴¹²

La réponse du mari est riche de signification car elle montre d'un côté l'attitude dissimulatrice d'Hélisenne et de l'autre la volonté de l'auteur de mettre en cause tout un dispositif référentiel. Autrement dit, la citation des figures mythologiques et historiques n'est plus un argument solide susceptible de convaincre son interlocuteur. Il se peut que l'expérience amoureuse d'Hélisenne soit différente de celles des divinités ou des figures féminines, évoquées de manière fréquente dans le corpus hélisennien. Il est vrai que la littérature humaniste et la rhétorique classique imposent des règles d'usage rigides auxquelles l'écrivain doit se conformer pour être reconnu sur la scène intellectuelle. Mais ces références et exemples littéraires sont susceptibles aussi de dissimuler la vérité. Si le discours d'Hélisenne continue, malgré sa fausseté, c'est parce que la tradition humaniste l'exige. La simulation est l'une des composantes principales de la *Mimésis*. Dans cette perspective, la réponse du mari intervient pour subvertir les anciens canons qu'impose la littérature humaniste.

Hélisenne de Crenne recourt constamment aux exemples littéraires pour renforcer son argument et expliciter son dessein. Or, certaines références sont employées pour traduire un sens différent, voire contradictoire. En témoigne l'exemple de la reine de Carthage, Didon. Cette figure historique est emblématique car elle incarne la force, la faiblesse et la corruption. Hélisenne recommande à son amie Clarice, dans sa huitième épître familière, de ne pas succomber à une passion qui s'oppose à la volonté paternelle. Pour la persuader, elle emploie l'exemple de Didon. Elle lui conseille de suivre :

[...] celle a qui la magnanime constance, fut occasion de changer son nom primitif, qui estoit Helisa. Mais subsequemment appelée fut Dido, qui en langage Phénicien est interprété, et vault autant a dire comme Virago, exerçant œuvres viriles. Certainement c'estoit celle que l'adverse fortune ne pouvoit aucunement superer. [...] Ceste Dido fist grande demonstration de sa vertu [...] elle estant succumbée en la calamité de tenebreuse infortune, fist apparoir la reluisence de sa magnanimité, de

⁴¹² Ibid.,

telle sorte que par elle fut construite et edifiée la noble cité de Carthage⁴¹³.

Hélisenne de Crenne glorifie Didon et elle la présente comme une veuve noble et vertueuse. Cette description élogieuse s'oppose à celle dévoilée, dans les *Angoysses*. Autrement dit, dans sa lettre envoyé à Guenelic, dans le premier récit des *Angoysses*, l'héroïne prétend vouloir suivre les vertueuses coutumes et éviter la concupiscence : « [...] Et si la royne de Carthage eust persévéré d'estre constante, elle eust avec louange perpétuelle de son amy Sicheus l'umbre suyvie ». ⁴¹⁴ Cette double image de Didon, symbolisant à la fois la force « une Virago » et la faiblesse (victime de sa passion), reflète métaphoriquement celle d'Hélisenne de Crenne. C'est, peut-être, pour cette raison qu'elle a été amenée à traduire les quatre livres de l'*Énéide*. En outre, la glorification et la revalorisation de la reine de Carthage, dans les *Epistres*, n'est pas anodine. Cherche-t-elle à montrer que l'image qu'elle nous a proposée dans la première partie des *Angoysses*, est partielle. Ce qui nécessite d'unifier les *Angoysses* et les *Epistres* afin de forger une vision globale sur sa *persona*, changeante et instable, qui se construit dans une œuvre autoréflexive, refusant de donner au « je » une définition fixe. C'est dans ce dédoublement paradoxal du discours, qu'Hélisenne de Crenne subvertit la tradition et se crée un discours personnel différent et innovant. Le corpus d'Hélisenne de Crenne n'est alors que le fruit 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 »⁴¹⁵.

1.2. Le paradoxe constructif de la *Fabula*

La structure des *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* témoigne d'une particularité compositionnelle et énonciative déconcertante. La bigarrure formelle de l'ensemble de l'œuvre se concrétise surtout aux deuxième et troisième parties qui se manifestent pour briser l'unité générique de l'ensemble. L'identité du narrateur change à trois reprises pour mettre en place des schémas énonciatifs différents, produisant une variation des registres (le passage du récit personnel et sentimental au récit chevaleresque) et une variété générique. C'est dans ce sens que Françoise Lavocat affirme que :



⁴¹³ *Id.*, p.95-96.

⁴¹⁴ *Les Angoysses*, p.133.

⁴¹⁵ Martine Debaisieux, « Subtilitez féminines » : l'art de la contradiction dans l'œuvre d'Hélisenne de Crenne, *Écrits de femmes à la renaissance*, Volume 27, n°2, automne 1994, p.14.

Dans *Les Angoisses douloureuses* le paradoxe énonciatif a pour effet de miner, ou du moins de questionner l'autorité du narrateur. L'interprétation est prise dans une oscillation sans issue, entre l'hypothèse selon laquelle tout, y compris l'auteur, est fictionnel, ou tout, y compris le personnage, est réel ⁴¹⁶.

Le dispositif allocutoire dissimule une désarticulation délibérée du roman, qui est caractérisé par son ambivalence et sa réversibilité idéologique et structurale. Jean-Claude Margolin considère que le paradoxe devient existentiel quand « la contradiction est au cœur même du sujet de l'énonciation, du sujet qui parle à la première personne, et dont le statut historique, sociologique ou ontologique relativise, neutralise ou abolit le même contenu de l'énonciation » ⁴¹⁷.

Cet embrouillement énonciatif se poursuit de manière paradoxale après la mort de l'auteur-narrateur fictif. La mort d'Hélisenne de Crenne narratrice, avant la fin des *Angoisses*, n'a pas empêché la publication de deux œuvres ultérieures *Les épîtres familières et invectives*, en 1539, et *Le songe*, en 1540, sous le nom d'« Helisenne de Crenne ».

En outre, le paradoxe se concrétise à travers le comportement ambivalent de l'amant et son inconstance relève de la poétique simulatrice du texte. Guenelic se présente au premier récit des *Angoisses* comme un personnage volage et menteur qui ne cesse de divulguer leur amour en public et de prétendre avoir assouvi son appétit vénérien. Ses gestes impudiques tourmentent Hélisenne et augmentent sa détresse. De plus, pour se justifier devant elle, il responsabilise les calomnieurs, qui lui font croire qu'Hélisenne et son mari le ridiculisent et se moquent de son amour. C'est aux deuxième et troisième récits que Guenelic se présente comme serviteur et amant fidèle, prêt à parcourir le monde pour retrouver et libérer sa bien-aimée. Sa décision de mettre fin à sa vie confirme encore la sincérité de ses sentiments envers Hélisenne.

Au vu de ce constat, le dispositif fictionnel relève de la simulation qui est ironisée par l'esthétique du paradoxe. Hélisenne de Crenne fusionne les contraires « vrai » et « faux » afin de créer une réalité différente voire multiple. Fiction et *mimésis* relèvent en ce sens du mensonge et de la simulation.

⁴¹⁶ Françoise Lavocat, « Mimesis, fiction, paradoxes », *Methodos* [En ligne], 10 | 2010, mis en ligne le 27 avril 2010, consulté le 23 février 2016, p. 38.

URL : <http://methodos.revues.org/2428> ; DOI : 10.4000/methodos.2428

⁴¹⁷ Margolin, Jean-Claude : « L'apogée de la rhétorique humaniste (1500-1536) », *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. (1450-1950)*. Presses Universitaires de France, 1999, p. 225.

Ayant découvert « un petit paquet de soie blanche » auprès du corps d'Hélisenne, Mercure décide de le confier initialement à Pallas. Or, une querelle se déclenche entre elle et Vénus. La première pense que le récit d'Hélisenne contient des « choses belliqueuses » alors que la deuxième estime que le livre « traicte de choses amoureuses et veneriennes ». Le même débat a été repris par les mêmes divinités au *Songe de Dame Hélisenne*. Vénus et Minerve proposent à Dame Hélisenne et à son amant deux modes de vie opposés afin de les convaincre de les poursuivre. Jupiter intervient finalement pour stopper la dispute entre Vénus et Minerve et il ordonne à Mercure d'en prendre une copie et de la confier à un imprimeur parisien pour la publier. Ce dernier descend sur terre et confie cette mission à Quezinstra qui se charge d'achever l'histoire. Il dépeint l'apparition de Mercure qui le transporte aux Enfers. Il aperçoit les âmes de deux amants qui lui demandent de divulguer leur histoire.

Ce dispositif auto-référentiel est déconcertant voire étonnant car il nous plonge dans l'in vraisemblable. Hélisenne de Crenne cherche-t-elle à repenser le statut du récit qui ménage de manière spéculaire les contradictions et les ambiguïtés ? La fin spectaculaire des *Angoysse*s, nous incite à se demander si Hélisenne de Crenne est la vraie narratrice du second récit. Elle a rappelé à trois reprises, au préambule, qu'elle est l'écrivaine du voyage de Guenelic avec son ami Quezinstra. Mais qui lui a transmis le récit de son voyage et de ses travaux ? Le second récit serait-il le produit de son imagination ? Serait-il question d'une morte-vivante ?

Par ailleurs, la descente aux Enfers et les dialogues entre les différentes divinités nous transportent dans un univers onirique et invraisemblable. Ceci nous incite à repenser le statut de la fiction au XVI^{ème} siècle. Selon les théories contemporaines de la fiction, la conception de *mimesis* repose sur la vraisemblance et la rationalité. Or, le mot fiction provient du latin impérial *fictio*, « action de façonner, création », et par emploi figuré « action de feindre et son résultat ». Il dérive de *fictum*, supin de *ingere* « façonner, modeler », d'où « inventer faussement ».⁴¹⁸ De ce point de vue, Hélisenne de Crenne cherche à mettre en cause le statut du récit, en abolissant volontiers les frontières entre l'œuvre et la vie afin de faire coexister le possible et l'impossible. Son œuvre relève en ce sens de la *fabula*, définie dans la *Rhétorique à Herennius* en ces termes :

⁴¹⁸

Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, 2vol. Paris, Le Robert, 1992, articles « fiction », p.1422, et « feindre », p.1408.

La fable, c'est ce qui contient des choses qui ne sont ni vraies ni vraisemblables [...]. L'histoire est une chose qui s'est produite antérieurement à notre génération [...]. Le scénario (*argumentum*) est une chose fictive, mais qui aurait pu se faire.⁴¹⁹

Les trois récits des *Angoysses* sont rassemblés non pas pour unifier l'ensemble. L'unité des *Angoysses* se confirme certes d'un point de vue thématique. Mais cette unité s'estompe à cause du changement du sujet de l'énonciation. Autrement dit, tout est fait pour que le personnage, l'auteur et la narratrice des *Angoysses* soient confondus. C'est-à-dire l'identité du personnage-auteur-narrateur se voile par le paradoxe du narrateur mort. L'agonie de l'auteur-narrateur-personnage racontée par Quezinstras et la fin fabuleuse de l'histoire de deux amants confirment ainsi le paradoxe, qui se produit par l'entrecroisement de deux conceptions de la fiction : la simulation et la fabulation.

En somme, le paradoxe trouve son paroxysme dans la dualité mort-vie. Hélisenne de Crenne opère un brouillage énonciatif qui a anéanti toute forme d'authentification et de véracité. Ballottant entre le vrai et le faux, entre la vie et la mort, l'œuvre d'Hélisenne de Crenne pose les jalons d'une écriture autofictionnelle. La fiction est alors subvertie sur le plan énonciatif, en mettant en présence des narrateurs menteurs ou morts. Elle transgresse la frontière entre la vie et la mort et le réel et le fictif afin de mettre en place un roman sentimental hétérogène et hétéroclite. C'est dans ce sens, que Jean-Philippe Beaulieu estime que :

Le paradoxe naît aussi de ce que les mondes fictionnels renaissants, construits par une mosaïque de textes, se feignent comme des mondes actuels au moyen d'une circularité de la référence. La réécriture produit une importante dimension auto-réflexive qui rend improbable leur prétendue factualité⁴²⁰.

De plus, Jean-Philippe Beaulieu considère que le paradoxe du narrateur mort empêche de discerner l'identité de l'auteur. Autrement dit, la distinction entre le monde des livres et celui de la réalité devient complexe. C'est pourquoi, plusieurs auteurs tels Rabelais, Guillaume Des Autels prennent « le contrepied d'une poétique de la feinte, dénonce[nt] le mensonge de la fiction par une exhibition flamboyante d'impossibilités qui en démontre aussi les pouvoirs »⁴²¹. L'emploi de la *mimésis* repose ainsi sur une

⁴¹⁹ *Rhétorique à Herennius*, I, 13, G. Achard éd. Paris, Les Belles Lettres, 1989. Cicéron, dans le *De Inventione* (I, 27sq.), Quintilien (II, iv, 2).

⁴²⁰ Jean-Philippe Beaulieu, *Lettre de femme, voix d'homme ? Jeux identitaires et effets de travestissement dans la treizième épître familière d'Hélisenne de Crenne*, article numéro 84, Verano 2007, p.39, version numérique consultée le 4 avril 2016.

⁴²¹ *Id.*, 48.

simulation ironisée par le paradoxe. La *mimésis* se veut alors *poein* car elle permet la création des mondes divergents et multiples et la fiction, en se rattachant au mensonge, fusionne le vraisemblable et l'in vraisemblable pour mettre en place une identité auctoriale plurielle, échappant à toute forme de classification. Dans le *Songe*, l'émoi intérieur de Dame Hélienne se traduit non pas seulement à travers les deux entités abstraites « Sensualité » et « Raison », mais aussi à travers son double « Dame amoureuse », qui se dédouble et se transforme elle-aussi en « Dame réduite ». En outre, si *Les angoisses douloureuses qui procèdent d'amours* se donnent à lire comme un roman composite et bigarré, *Le Songe de Dame Hélienne* parviendra-t-il à unifier le triptyque hélisennien et à en clarifier le sens ?

Interroger les *Angoisses*, les *Epistres* et le *Songe* simultanément semble indispensable pour pouvoir comprendre et expliquer les ambiguïtés qui caractérisent la dynamique discursive et narrative des *Angoisses*. En effet, la visée d'Hélienne de Crenne se développe et se concrétise progressivement par le passage d'un texte à un autre. C'est ce cheminement graduel, qui assure cette unité textuelle et qui permet l'édification d'un ensemble homogène et varié.

2. Vers une unification du triptyque hélisennien : les Œuvres d'Hélienne de Crenne

Hélienne de Crenne explore le genre de la fiction narrative en mettant en présence trois livres, qui malgré leur aspect varié et composite, relèvent de la même thématique (les effets de la passion concupiscente) ; et elles traduisent la volonté de l'auteur de montrer son érudition et son savoir. Les *Oeuvres* sont, effet, interdépendantes dans la mesure où des passages entiers du *Songe* et des *Epistres* renvoient explicitement ou implicitement aux *Angoisses*. Il convient ainsi de revenir sur la notion d'intertextualité pour mettre l'accent sur les liens intertextuels, unissant le triptyque hélisennien.

Un « dialogisme » s'opère, selon l'expression de Mikhaïl Bakhtine⁴²², entre les trois livres pour marquer une certaine prolongation réflexive au sein de la trame narrative. Mikhaïl Bakhtine met en cause l'unicité et l'homogénéité du récit et établit un rapport de dialogicité entre le texte et son intertexte en désignant : « les formes de la présence de l'autre dans le discours : le discours en effet n'émerge que dans un processus d'interaction

⁴²² Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevsky*, Paris, Seuil, 1929.

entre une conscience individuelle et une autre qui l'inspire et à qui il répond ». ⁴²³ Julia Kristeva introduit, en 1969, le terme d'intertextualité et le définit comme une « inter-action textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte » ⁴²⁴. Il s'agit en ce sens d'un processus de réécriture et d'interprétation, mettant en rapport l'auteur, le récepteur et le contexte culturel.

Pour étudier les rapports, explicites ou implicites, qu'un texte entretient avec un autre, Gérard Genette intègre la notion de la transtextualité. Il est question d'un terme générique, qui englobe toutes les relations textuelles où « l'on voit un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas mais laisse voir par transparence ». ⁴²⁵ Gérard Genette estime que la littérarité du texte se matérialise grâce aux différentes catégories génériques ou transcendantes : types de discours, modes d'énonciation et genres littéraires. En ce sens, la spécificité d'un texte se traduit à travers ses rapports de « transtextualité » avec d'autres textes. L'intersection transtextuelle de plusieurs textes débouche sur l'ouverture du texte à l'ensemble de la littérature. Gérard Genette présente cinq types de relations transtextuelle, classées hiérarchiquement ainsi : l'intertextualité relève d'une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes ; la paratextualité traduit la relation qu'entretient le texte avec son paratexte (préface, illustration, avertissements....) ; la métatextualité est la relation de commentaire qui unit un texte à un autre sans le convoquer ; l'architextualité se définit par la relation qu'établit un texte avec la catégorie générique à laquelle il appartient (les types de discours, les genres littéraires et les modes d'énonciation) ; et enfin, l'hypertextualité renvoie à toute relation unissant un texte B « l'hypertexte » à un texte A « l'hypotexte » dont il dérive ⁴²⁶. Genette propose une classification des différents phénomènes hypertextuels en conjuguant deux critères : la nature de la relation (imitation ou transformation de l'hypotexte) et son régime (ludique, satirique, sérieux).

Hélisenne de Crenne reprend le schéma d'action et de relation entre les différents personnages des *Angoysses* pour les traiter de manière différente dans les *Epistres* et le *Songe*. En effet, Gérard Genette distingue, dans *Palimpseste*, deux types de pratique hypertextuelle : la relation de coprésence et celle de dérivation. La première souligne les modes d'insertion de l'intertextualité, qui se présentent sous formes différentes : le plagiat, la citation et l'allusion ; la deuxième désigne selon Genette : « toute une œuvre B dérivant

⁴²³ Fabrice Thumerel, *La Critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 177

⁴²⁴ J. Kristeva, « Problème de la structuration du texte », p. 61. 93 T.

⁴²⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes – La Littérature au second degré*, Seuil, 1982, p. 07.

⁴²⁶ *Ibid.*, p.13-19.

de toute une œuvre A »⁴²⁷. Elle présente deux modes de dérivation : la transformation et l'imitation. Ce qui nous intéresse, pour reprendre la terminologie de *Palimpsestes*, c'est la relation qu'entretient l'hypertexte avec son hypotexte. C'est pourquoi, nous proposons d'étudier les relations textuelles qu'établit l'hypotexte *Les angoisses douloureuses qui procedent d'amours* avec ses hypertextes *Les epistres familiares et invectives* et *Le songe de dame Hélisenne*. Nous essayerons d'analyser les pratiques hypertextuelles, voire les relations transformationnelles qui ont permis de distinguer l'hypotexte de deux hypertextes.

2.1. Le triptyque hélisennien : une relation de « coprésence »

Les *Angoisses*, les *Epistres* et le *Songe* présentent des relations de coprésence. En effet, l'intertextualité se présente à travers une référence, une allusion, une citation ou un élément constitutif de la structure du récit. Nathalie Piégay-Gros estime que :

Les formes explicites d'intertextualité s'affichent dans le texte ; elles peuvent être démarquées par des signes typographique (les italiques et les guillemets pour la citation) ou par des indices sémantiques, tels le nom de l'auteur du texte convoqué, ou son titre, ou encore un nom de personnage qui renvoie clairement à une œuvre donnée.⁴²⁸

Le second recueil d'Hélisenne de Crenne *Les epistres familiares et invectives* est représentatif d'un élément para-textuel unissant les trois livres. La requête de l'imprimeur souligne, d'emblée, que « ledict suppliant ait recouvert deux petites copies composées par ma dame Helisenne qui a composé les Angoisses d'Amour. En l'une desquelles copies sont contenues plusieurs epistres, tant familiares que invectives, et en l'autre est contenu ung songe, le tout composé par ladicte dame ».⁴²⁹ L'épistolière souligne, dans sa cinquième *Epistre invective*, adressée aux habitants d'Icuoc, qu'elle est l'auteur des *Angoisses* et elle cite les deux personnages principaux Guenelic et Quezinstra, devenus respectivement narrateurs intradiégétiques, dans les deuxième et tierce parties :

[...] mon livre intitulé, les Angoisses, estoit trop intelligible : et que je devois plus occultement parler, sans ainsi faire designations des lieux. Pour certain j'entens bien ce qui te provoque à telles parolles proferer, qui n'est aultre chose qu'à l'occasion que par la lecture de mes livres, toy et les aultres tes compaignons : avez entendu que je fais commemoration des mauvais traicementz, que voz crudelitez ont fait aux magnanimes Chevaliers Guenelic et Quezinstra : je voy bien que executant voz



⁴²⁷ *Id.*, p.16.

⁴²⁸ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, éd. Dunod, , 1996, p. 95.

⁴²⁹ *Les Epistres familiares et invectives*, p.57.

iniquitez, vous desireriez qu'elles fussent conservées en silence, sans qu'en fussent adverties.⁴³⁰

Hélisenne de Crenne destine sa douzième *Epistre familiere* à Quezintra. Elle lui adresse un plaidoyer à travers lequel elle énumère ses qualités et ses mérites. Ses paroles sont teintées d'affection et de considération : « trescher amy », « amytié vertueuse », « amy fidèle », « un amy parfaict » et « amy feable »⁴³¹. L'omniprésence des qualificatifs valorisants décèle le sentiment de gratitude et de reconnaissance qu'éprouve l'épistolière à l'égard de Quezintra. Il convient de souligner que ce lien d'amitié n'a jamais été évoqué dans les *Angoysses* car Quezintra a essayé à tout prix de convaincre son ami Guenelic de renoncer à son périple et de vouer sa vie à l'exercice martial. Mais, il a fini par l'accompagner dans sa recherche pour lui prouver son abnégation et son dévouement.

L'affirmation de Dame Hélisenne « je participoye aux angoysses douleurs des miserables amants »⁴³² renvoie manifestement au titre du premier livre *Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours* et rappelle le tourment amoureux, similaire à celui de la narratrice du *Songe*. De même, la treizième *Epistre familiere* relève, implicitement, d'une lettre d'amour rappelant le désarroi amoureux de la protagoniste des *Angoysses*.

De surcroît, Dame Hélisenne évoque, à la fin du *Songe*, le lieu où son personnage a été séquestré : « l'iradiante lumiere de ceste clartude s'en alla occulter en une belle et spacieuse forest : de laquelle comparaison plus conveniente ne pourrois faire, que de la forest prochaine du chasteau de Cabasus »⁴³³. Ce toponyme, évoqué sept fois dans les *Angoysses*, souligne le lien qu'instaure la narratrice du *Songe* avec le personnage d'Hélisenne. Elle crée une sorte de *continuum* entre les deux livres. *Le Songe de Dame Hélisenne* serait-il ainsi écrit pendant sa séquestration au château de Cabasus ?

D'un point de vue thématique, les trois livres s'entrecroisent. Dans les *Angoysses*, la passion amoureuse d'Hélisenne se déclenche par le biais du regard. L'héroïne observe le jeune homme avec admiration et envoûtement. La narratrice du *Songe* souligne aussi l'effet que produit l'observation de l'amant sur la Dame amoureuse. Fascinée par sa beauté, elle ne peut pas s'empêcher de le contempler avec émerveillement : « jectant mon regard en circonference, à ma veue s'offrit un jeune joveuneau, qui d'une beaulté indicible et non

⁴³⁰ *Id.*, 160/161.

⁴³¹ *Les Epistres familieres*, p.101.

⁴³² *Le Songe*, p.74.

⁴³³ *Id.*, p.132.

equiparable, resplendissoit [...] qui fut cause d'insérer en mon entendement une grande admiration »⁴³⁴. Dans son *Epistre X*, envoyée à son amie Galazie, Hélienne de Crenne dépeint non pas seulement l'effet que suscite la vue de son ami, mais elle souligne aussi que son inclination est due principalement à l'emprise de l'amour : « Il me semble que justement d'amour ne de mon amy ne me doibs plaindre : et les occasions t'exposeray, qui sont, pour ce qu'amour a faict present de mon cueur, à ung personnaige tant accomply, en excellence de formosité corporelle, que nul se retrouve à luy equiparable ».⁴³⁵ Force est de noter que la rencontre de deux amants se déroule aussi bien dans les *Angoysses* que dans le *Songe* au même moment : le printemps. En témoigne la phrase introductive du *Songe* « En la saison que Phoebus passant par les arcures du Zodiaque, se reduict au signe du Mouton et s'étudie de rechauffer la frigide déesse Cibelle »⁴³⁶ qui est analogue à celle des *Angoysses* « Au temps quela déesse Cibeles despouilla son glacial et gelide habit, et vestit sa verdoyante robe tapissée de diverses couleurs »⁴³⁷.

En outre, apprenant la passion concupiscente d'Hélienne, le mari furieux devient vindicatif et cynique. Sa violence est soulignée dans les trois livres. Il est désigné allégoriquement, dans le *Songe*, à travers le terme « Jalousie ». L'Amant, essayant de mettre en garde la Dame amoureuse contre la cruauté de son mari, recourt à l'hyperbole : « Tu vois combien inhumainement et cruellement la severité de Jalousie envers toy s'est estendue ».⁴³⁸ Hélienne a subi le même sort. L'atrocité de son mari atteint son apogée, dans les *Angoysses* : l'époux bat atrocement sa femme « [...] il me suyvit, en prenant le premier baston qu'il peult trouver [...] me donna de rechief deux ou troys coups si oultrageulx, que en plusieurs lieux de mon corps la chair blanche, tendre et delicate devint noire ».⁴³⁹ En plus de sa brutalité physique, il emploie aussi bien dans les *Angoysses* que dans la deuxième *Epistre invective* des termes outrageants et blasphématoires pour humilier son épouse et pour accuser tout le sexe féminin.

Hélienne est aussi tyrannisée et suppliciée par la parole diffamatoire. Enfermée dans le château de Cabasus, elle subit la trahison de la sœur de son mari :

Et quand je fuz conduite en ce lieu où tu me voids, je fuz baillée en

⁴³⁴ *Le Songe*, p.49.

⁴³⁵ *Epistres familiares*, p.101.

⁴³⁶ *Le Songe*, p.47.

⁴³⁷ *Les angoysses*, p.98.

⁴³⁸ *Le Songe*, p.70.

⁴³⁹ *Les angoysses*, p.171.

garde à une dame : laquelle est seur de mon mar. Et par cela je comprins qu'il avoit de moy eu quelque compassion interieure, pour ne me vouloir faire longue espace de temps languir : car je congnoissois sa seur si perverse, que (selon mon imagination) j'estimoye que moy estant regie et gouvernée par elle, que ma triste vie ne pourroit gueres de temps durer.⁴⁴⁰

Dans sa treizième lettre familière, l'épistolière fait à nouveau allusion à la sœur de son mari, assimilée à « Argus » auquel la déesse Héra, jalouse, avait assigné la tâche d'espionner Io : « Je crois fermement que tu auroys compassion de moy, pour me veoir en la subjection de ceste detestable personne : laquelle n'est moins vigilante que Argus »⁴⁴¹. Dame Hélienne l'évoque encore, dans le *Songe*, et la nomme « Détraction ». Son rôle consiste principalement à la surveiller et à la tyranniser :

La parente de Jalousie est survenue [...] son nom propore esr detraction [...] Mais pour certain, ceste infelice et maudicte dame, est du tout insidiatrice de mon vouloir : car quand je suis en mon chasteau, elle est vigilante à me regarder, que ne fut jadis le tres cler voyant Argus à la garde de la transformée Yo.⁴⁴²

En somme, Hélienne de Crenne réfléchit, dans les trois livres, sur la condition de la femme et sur ses préventions à l'égard des hommes. Ses phrases constituent des maximes, traduisant l'infidélité et l'inconstance du sexe masculin. Elle constate, dans le *Songe*, « combien est variable l'humaine virile condition, la plus part du monde d'infidélité et dissimulation pullule ».⁴⁴³ Elle considère, dans sa cinquième épître familière, que les hommes « du commencement ilz sont fors doux, et à la fin tres amers : et voyons vulgairement qu'apres qu'ilz ont de leurs dames victoire obtenue, ilz aspirent à de nouvelles conquestes, derelinquant celles qui faignoient à perpetuité vouloir aymer »⁴⁴⁴ ; et elle estime au troisième récit des *Angoysses* que « l'homme pour n'estre satisfait promptement, et à son désir, il se fastidie et ennuy ».⁴⁴⁵

2.2. Le triptyque hélisennien : une relation de « dérivation »

Gérard Genette considère que la relation de dérivation désigne les procédés hypertextuels, qui relèvent soit de l'imitation soit de la transformation. La transposition⁴⁴⁶ constitue, pour lui, un procédé d'analyse intertextuelle indispensable, qui se décline en

⁴⁴⁰ *Les Angoysses*, p.441.

⁴⁴¹ *Les Epistres*, p.119.

⁴⁴² *Le Songe*, p.73.

⁴⁴³ *Id.*, p.58.

⁴⁴⁴ *Les epistres familiares*, p.69.

⁴⁴⁵ *Les Angoysses*, p.445.

⁴⁴⁶ Gérard Genette, *op.cit.*, p.291.

deux groupes : les transformations formelles et thématiques. Ces transformations reposent sur la transfocalisation, qui consiste à raconter la même histoire selon un autre point de vue ; ou sur la tranvocalisation, qui permet de donner la parole à une personne, qui ne l'a pas dans l'hypotexte par le changement des voix narratives.⁴⁴⁷ Ceci se concrétise, d'emblée, dans les *Angoysses*. Autrement dit, Hélienne de Crenne emploie respectivement trois instances narratives pour raconter son expérience amoureuse (au premier récit), celle de son amant (au second récit) et l'histoire de la publication de ses « ecriptures » (au troisième récit). Ce triple changement énonciatif illustre l'aspect mouvant et varié du livre.

Force est de noter que la visée de la transvocalisation paraît complexe et problématique dans la mesure où la narration de la même histoire selon un autre point de vue entraîne la modification de la résonance psychologique. Tyrannisée par son mari et suppliciée par les paroles accusatrices et diffamatoires d'autrui, Hélienne s'isole et s'enferme malgré elle. L'écriture devient son seul refuge pour s'extérioriser et exorciser sa peine. En donnant la parole à son amant au second récit, elle pénètre le monde masculin, et elle aspire à une éventuelle libération par la transcription du tourment amoureux de son ami. Les deux expériences paraissent si similaires, que nous pourrions parler du dédoublement du personnage féminin. Quant au dernier récit, il est confié à Quezinstra. Choisir le compagnon fidèle à Guenelic comme narrateur n'est pas anodin. Son intervention est cruciale car sa mission consiste à diffuser l'histoire de deux amants et à dévoiler que les deux âmes ont été enfin réunies aux *Champs Elyséens*.

De surcroît, Dame Hélienne recourt à la transfocalisation dans ses hypertextes (*Epistres* et le *Songe*) pour transformer l'hypotexte (*Les Angoysses*). Les trois premières *Epistres invectives* renvoient manifestement aux *Angoysses*. Le mari d'Hélienne surprend sa femme entrain de lire les lettres échangées avec Guenelic. La narratrice des *Angoysses* recourt au discours transposé indirect⁴⁴⁸ pour résumer le dialogue entre Hélienne et son mari. Celle-ci essaye en vain de s'innocenter. Elle prétend que ses écrits sont composés « seulement par excercice ». ⁴⁴⁹ Or, son mari, furieux, recourt à l'outrance verbale. Il lui ordonne, au début, de dévoiler l'identité de son amant : « Qui est le personnage à qui tu pretends commettre telz escriptz ? » ; il lui montre, ensuite, les lettres « Voicy lettres qui

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 411,415.

⁴⁴⁸ *Id.*, p.136.

⁴⁴⁹ *Ibid.*.

t'ont esté envoyées, d'où viennent elles ? »⁴⁵⁰ ; et il lui révèle enfin qu'il avait reconnu le double de sa lettre entre les mains de son ami, lequel par son inconstance et son indiscretion l'a montrée à ses compagnons. Les paroles rapportées par la narratrice des *Angoysses* ont été reproduites par Hélienne de Crenne sous une nouvelle forme. Autrement dit, si la protagoniste des *Angoysses* paraît incapable de se défendre devant les accusations fondées de son mari, Hélienne de Crenne lui donne une nouvelle chance pour se rattraper et prouver son innocence. Elle reconstitue le même dialogue en changeant de stratégie discursive : nous passons ainsi du dialogue à l'échange épistolaire. Les trois premières *Epistres invectives* permettent ainsi de reparler du conflit entre Hélienne et son mari, de manière plus détaillée et plus approfondie. Dame Hélienne met aussi l'accent sur le ressenti de deux personnages et sur leurs réelles intentions. Autrement dit, Hélienne continue dans sa première *Epistre invective* à clamer son innocence et elle recourt à la simulation et à la contre-attaque pour accuser son mari « du vice de credulité ».⁴⁵¹ Elle évoque, à deux reprises, ses écrits : « [...] tu avoys distinctement considéré mes escriptz, tu mueroys d'opinion »⁴⁵² et « [...] de mes compositions je deteste amour illicite : et avec affectueux desir, je exore les dames de toujours le vivre pudicque observer, par ces remonstrances miennes »⁴⁵³ pour confirmer qu'ils relèvent, tout simplement, d'un exercice littéraire, mettant les dames en garde contre les périls de l'amour lascif. En revanche, le mari recourt, dans l'*Epistre II*, au blâme. Il accuse de manière virulente son épouse et s'acharne contre tout le sexe féminin : « je ne veulx que tu estime, que les accusateurs ne tes escriptz eussent faict naistre la mauvaïse opinion que j'ay de toy. Car je te certifie que non en choses ouys, mais en choses veues je suis credule ».⁴⁵⁴

Force est de noter que si la protagoniste des *Angoysses* semble vulnérable et assujettie vis-à-vis des accusations et de la violence de son mari, elle décide dans la troisième *Epistre invective* de se défendre. Hélienne de Crenne, narratrice, la soutient et lance un réquisitoire contre le mari pour la revaloriser et revaloriser le sexe féminin : « Puis qu'il ne se peult garder d'increper en general la condition muliebre, ce que Hélienne ne peult tolerer, parquoy elle allegue plusieurs raisons aptes à confondre le dire



⁴⁵⁰ *Ibid.*,

⁴⁵¹ *Les Epistres invectives.*,p.125.

⁴⁵² *Id.*,p126.

⁴⁵³ *Ibid.*,

⁴⁵⁴ *Id.*,p135.

de son mary ». ⁴⁵⁵

En outre, l'héroïne des *Angoysses* recourt souvent au songe pour compenser le vide que crée l'absence de son bien-aimé. Elle s'approprie son objet de désir par la création d'un espace utopique propice à la constitution du couple :

[...] et certes le dormir me fut plus gracieux que le veiller ,parce qu'il sembloit estre avec mon amy en ung beau jardin plaisant et delectable, et sans aulcune tumeur le tenoye par la main, et luy prioie fust prudent et discret...le contraindoit à excéder les mettes de raison : mais que doresnavant il tempereroit son appetit sensuel, en sorte qu'il me donneroit occasion de m'irriter. Et je oyant ses doulces et melliflues parolles, me sembloit qu'interrompoie sa voix par souvent le baiser et accoller. ⁴⁵⁶

Le rêve devient une échappatoire permettant de réaliser son rêve et de s'unir avec Guenelic. La même idée se reproduit, dans le *Songe*. Or Hélisenne de Crenne qui se présente, dans les *Angoysses*, comme auteur, narratrice et personnage, préfère occuper, dans le *Songe*, le rôle d'un témoin et elle assiste, dans un premier lieu, à la discussion de deux amants qui cherchent un moyen pour satisfaire leur désir vénérien et pour éviter la vengeance du mari.

L'amant sollicite le soutien de Vénus pour ne pas subir les conséquences de la jalousie cruelle du mari, cocu. La menace que représente « Jalousie » dans le *Songe*, rappelle celle du mari violent dans les *Angoysses*. Ainsi, si les amants ont connu la mort à la fin des *Angoysses*, l'amant tente d'échapper à cette fatalité en faisant preuve de prudence et en implorant Vénus de les aider. Hélisenne de Crenne, évoque, dans son *Epistre X*, sur un mode allégorique, sa crainte de l' « odieuse jalousie ». ⁴⁵⁷

Dans cette perspective, le *Songe* reprend la même thématique que celle des *Angoysses*. La Dame amoureuse envisage de quitter son mari ; mais elle exprime sa crainte vis-à-vis de son amant, qui semble réticent et hésitant. De même, Hélisenne, effrayée par la violence de son mari jaloux et désespérée de l'attitude inconstante de son amant, exprime constamment son désarroi et elle aspire à la mort.

L'expérience amoureuse des deux protagonistes se ressemble, mais la fin de leurs histoires est bel et bien différente. Hélisenne s'acharne constamment dans la première

⁴⁵⁵ *Id.*, p141.

⁴⁵⁶ *Les Angoysses*, p. 188-189.

⁴⁵⁷ *Ibid.*,

partie des *Angoysses* sur Fortune et elle se montre vulnérable vis-à-vis des détracteurs, qui ont envenimé sa réputation et qui ont causé son enfermement dans le château de Cabasus. Quant à la Dame amoureuse, elle a été innocentée par Vérité qui est intervenue à la fin du *Songe* pour lever tous les soupçons sur sa réputation et sur sa culpabilité : « Vérité : laquelle sans dilation assista et porta tesmoingage, que nonobstant les detractons des langues pestiferes, si n'avoit la dame Chasteté corrompue »⁴⁵⁸.

En décrivant son désarroi vis-à-vis de son époux violent et sa volonté de voir son ami, la narratrice emploie une comparaison :

Mais comme une femme enceinte, est persecutée de griefves et excessives douleurs devant la naissance de l'enfant, mais incontinent qu'elle voit son fruit, la parfaite joye et liesse ou elle est reduite, luy faict oublier les peines precedentes: et aussi pour la suavité et douceur intrinseque que je recepvoye du delectable regard de mon amy, me faisoit oublier tous mes travaux et fatigues pretritz.⁴⁵⁹

Elle dépeint l'effet salvateur que produit la présence de son amant, lui permettant d'oublier toutes ses peines. Cette idée est reprise dans le *Songe* à travers l'échange entre Sensualité et Raison. La comparaison de l'enfantement est utilisée comme un argument religieux pour spiritualiser et transcender l'amour humain en amour divin. Le discours de Raison le confirme :

Car exprimoit le Salvateur en l'evangille : la femme à enfanter, seuffre peine et douleur : mais apres, tourne en oblivion toute angustie, quand on luy annonce, qui luy est nay ung beau filz : ainsi est de l'ame quand se met à bien faire, au commencement le trouve difficile : et est fatiguée d'aulcune douleur et contrition, d'avoir la clemence divine offensée : mais finablement d'elle naist un beau filz : qui luy propine letification, ayant vie par grace, c'est-à-dire, l'œuvre bonne et meritoire⁴⁶⁰

En outre, le débat entre Pallas et Vénus, dans la tierce partie des *Angoysses*, a été reproduit dans le *Songe* de manière différente. Autrement dit, si la querelle des deux divinités a porté, dans l'Ample narration, sur le destin du livre ; le deuxième débat est centré sur le destin amoureux de deux amants. Dans les *Angoysses*, Guenelic supplie Quezinstra de diffuser son histoire avec Hélienne. Le personnage féminin, absent, a été enfin glorifié par l'amplification du nom qu'Hélienne donne à ses écritures : « mes

⁴⁵⁸ *Le Songe*, p.130.

⁴⁵⁹ *Id.*, p.139.

⁴⁶⁰ *Id.*, p.109.

angoisses », utilisé comme titre de l'œuvre.

Toutefois, « Mouvance » et « variance » caractérisent le triptyque hélisennien et confirment sa pluralité discursive. Ces deux notions relèvent d'une pratique médiévisite qui consiste à varier les anciens textes en les reformulant et les interprétant par le recours à la traduction. C'est ainsi que Paul Zumthor définit la mouvance des textes dans la culture médiévale :

Tout texte médiéval possède une généalogie, se situe à une place relativement précise, quoique mobile, dans un réseau de relations genitives et dans une procession d'engendremens. En ce sens, les relations intertextuelles au Moyen Age tiennent de celles qu'instaurent, dans notre pratique moderne, le commentaire (rapport d'interprétation), voire la traduction (rapport de transposition).⁴⁶¹

Au vu de ce constat, l'intertextualité devient le lieu de transformation des textes-sources par la mise en place d'un autre discours qui se déploie selon un nouveau code, produit par l'enchevêtrement de plusieurs discours. Les *Epistres* et le *Songe* permettent ainsi d'actualiser le livre liminaire pour le compléter ; ou peut-être pour l'enrichir et le modifier.

⁴⁶¹ Zumthor Paul, « Intertextualité et mouvance », *Littérature*, n°41, 1981. *Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge*. p. 8- 16.

Conclusion

Les *Angoysses* renvoient explicitement à *la Flammette* de Boccace et au *Pérégrin* de Jacopo Caviceo. *Les epistres familiares et invectives* font écho aux *Lettres familières* de Cicéron et au *De conscribendis epistolis* d'Érasme ; et *Le songe de madame Helisenne* s'inspire du *Roman de la Rose*, du *Songe de Scipion* et des *Écritures saintes*. Le renvoi intertextuel a une fonction référentielle et éthique (au sens rhétorique), car il illustre le savoir et l'érudition d'Hélisenne de Crenne, qui confirme son *éthos* et sa crédibilité, par la citation directe ou indirecte des passages des références préexistantes. En outre, Hélisenne de Crenne ne se contente pas de reproduire fidèlement ce qui a été dit et écrit dans les textes antérieurs. Elle met en place un texte novateur qui reproduit, repense et innove les anciens textes afin d'actualiser le savoir encyclopédique du lecteur. C'est pourquoi les références intertextuelles permettent d'établir un rapport étroit entre auteur, narrateur et lecteur. Nathalie Piégay-Gros précise l'intérêt au recours à l'intertextualité en ces termes :

Le propre de l'intertextualité n'est donc pas de révéler un phénomène nouveau, mais de proposer une nouvelle manière de penser et d'appréhender des formes d'intersection explicite ou implicite entre deux textes.⁴⁶²

L'intertextualité relève aussi de la fonction argumentative. Citer un texte connu constitue un argument d'autorité. Hélisenne de Crenne s'inspire dans son *Songe* des *Écritures saintes* et du *Songe de Scipion*. Ces deux références constituent une source indispensable sur laquelle s'ouvre également *Le Roman de la rose* de Guillaume de Lorris. En outre, les références à des figures mythologiques ou historiques et les renvois bibliques et évangéliques permettent de libérer la copie de son modèle, en invitant le lecteur à revivre la même histoire différemment. De ce point de vue, la rencontre des références religieuses, littéraires, mythiques, philosophiques et socio-historiques montrent à quel point les personnages sont amenés à vivre une réalité autre. Ils se renouvellent avec le renouvellement de la référence évoquée et réinterprétée. Hélisenne de Crenne écrit pour confirmer sa culture et lutter contre la misogynie masculine. Nous retrouvons cette idée dans d'autres textes féminins. Christine de Pisan, Marguerite de Navarre, Louise Labé et

⁴⁶² Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Editeur Gautier-Villars, 1996, p.8.

Jeanne Flore ont essayé à travers leurs écrits de revaloriser la femme et de la présenter comme un être moral et intellectuel. Ces reprises de la même thématique confirment la volonté d'Hélisenne de Crenne d'affirmer son existence sociale et la nécessité de prouver ce rapport individu-collectivité tant souhaité et recherché. L'existence de l'autre est, en ce sens, fondamentale car le texte ne pourrait être productif et constructif qu'au moment où il est raisonné de manière collective. Chaque expérience authentique est, selon Hegel, intersubjective. Mais, c'est cette union entre le texte et son intertexte qui crée la relativité et l'hétérogénéité.

Par ailleurs, la fonction méta-discursive est une des fonctions fondamentales de l'intertexte. Elle met l'accent sur le processus de la lecture vis-à-vis de l'auteur et du lecteur. Une mise en abyme s'opère dans la mesure où l'acte de lecture nécessite aussi bien pour la narratrice que pour le lecteur le passage par plusieurs étapes : il faut s'approprier le texte, s'identifier au héros pour pouvoir expliquer, réinterpréter et dépasser l'ancien texte. *Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours* est un livre qui parle de sa propre production. Hélisenne de Crenne a toujours éprouvé le besoin d'écrire. Ses « escriptures » ont été brûlées par son mari, mais ceci ne l'a jamais empêché de continuer à transcrire ses peines sur papier. De plus, Hélisenne, enfermée dans sa chambre, a continuellement éprouvé un désir intense de lire et relire les lettres, échangées avec son amant. C'est ce rapport de jouissance et de séduction entre la lecture et l'écriture qui ont contribué à produire l'œuvre littéraire. De plus, la publication des *Epistres* et du *Songe* relève peut-être de la volonté d'Hélisenne de Crenne de compléter le livre liminaire et de le rendre plus compréhensible auprès du lecteur. L'œuvre littéraire est ainsi le produit d'un travail acharné cherchant à identifier le « je » qui écrit, raconte et participe aux événements, à déterminer sa place dans le monde socio-culturel et à confirmer son pouvoir de conviction et d'innovation.

Reste au lecteur à comprendre ce détachement du texte-modèle en se détachant lui-même du texte lu et en donnant sa propre analyse et explication. La fonction herméneutique est dans ce sens incontournable pour décoder le texte et déterminer son double sens. C'est dans ce sens que Rastier détermine l'objet du recours à l'intertexte : « Un texte n'est jamais isolé et tire son sens de relations médiates avec d'autres textes

puisque'il n'est jamais qu'une occurrence d'un genre »⁴⁶³. La citation de Rastier est suggestive dans la mesure où l'intertexte est étroitement lié à la généricité. La confrontation des intertextes opère un dialogue générique voire une hybridité discursive permettant d'engager des nouveaux sens ou une nouvelle interprétation.

En outre, le triptyque hélisennien relève de l'esthétique de *varietas*. *Les angoisses douloureuses qui procedent d'amours* constituent un livre protéiforme. Il se compose de trois récits racontés par trois instances narratives différentes : le premier récit est narré par Hélienne de Crenne, le second est raconté par son amant Guenelic ; mais Hélienne de Crenne ne manque pas de rappeler, qu'elle est la principale scriptrice de l'œuvre. Le troisième récit est relaté par le compagnon de Guenelic, Quezinstra, après la mort de deux amants. Ce brouillage énonciatif entraîne un brouillage générique. Le texte liminaire mêle alors autobiographie et fiction.

Les epistres familiares et invectives relèvent d'une hybridité énonciative et générique sous-jacente. Ceci se traduit par le changement de l'instance narrative, opérant l'entrelacement de deux voix : féminine et masculine. La forme binaire du recueil (la lettre familière et la lettre invective) confirme l'érudition d'Hélienne de Crenne et sa parfaite maîtrise de la rhétorique classique. Le passage du privé au public marque l'évolution de l'épistolière et l'hétérogénéité de son œuvre. Ceci se concrétise par l'emploi d'une matière verbale, variée et éclectique, visant l'enchantement du lecteur. Le concept de *varietas* permet ainsi l'autoreprésentation d'une *persona* changeante, refusant toute définition fixe.

De même, l'esthétique de la *varietas* se concrétise dans *Le Songe de Dame Hélienne*. Sa pluralité discursive se traduit à travers le débat intellectualisé entre les différentes figures allégoriques et les entités abstraites. Ces débats, d'ordre religieux et philosophique, permettent de s'interroger sur les rapports égalitaires entre l'homme et la femme et sur leurs visions sur l'amour. Le débat entre Raison et Sensualité a permis de repenser le rapport entre l'humain et le divin. Une certaine solennité religieuse caractérisant les dernières pages du *Songe*, a été rapidement interrompue par l'éveil de l'héroïne. Cette interruption brutale semble nécessaire pour permettre à la narratrice de reproduire son rêve par écrit et à l'auteur de transcrire son avis et ses impressions. Convaincue par les propos de Raison, la Dame amoureuse, est devenue « Dame Réduite »

⁴⁶³François Rastier, « Sens et textualité ». *Genres de récits : narrativité et Généricité des textes*. Jean-Michel Adam, Edition Harmattan-Academia, Collection Sciences du langage : carrefour et points de vue, n°14, Louvain-La-Neuve, 1989, p.40.

parce qu'elle a choisi le repentir et la félicité éternelle. La narratrice exprime, à son réveil, son désarroi et éprouve le besoin de consigner par écrit son *Songe* pour ne pas en perdre le souvenir.

Il en découle qu'Hélisenne de Crenne allie discours personnel, historique, philosophique et religieux afin de confirmer l'hybridité énonciative et discursive de son corpus. Le triptyque hélisennien se situe au carrefour des genres : il associe l'autobiographie et l'autofiction (*Les Angoysses*), le discours personnel et le discours public (*Les Epistres*) et le discours concret et le discours abstrait (*Le Songe*). Cette variété relève de la tentative d'Hélisenne de Crenne d'instaurer une nouvelle forme romanesque, rivalisant avec l'hégémonie du roman chevaleresque, caractérisée par la pratique immodérée de la glose et de l'emprunt à d'autres textes, en combinant dans ses œuvres : récit et discours, autobiographie et fiction...

La forme hybride et hétérogène du triptyque hélisennien nous a incitée à poser plusieurs questions sur le rapport entre variantes et invariants : la trilogie hélisennienne obéit-elle aux critères de classification ? Pourrions-nous trouver dans ce corpus varié par l'omniprésence des invariants et déroutant par le brouillage énonciatif, une unité ? Une lecture simultanée des *Angoysses*, des *Epistres* et du *Songe de Dame Hélisenne* nous a permis de comprendre la visée de l'auteur.

La réappropriation du texte-source tels *La Flammette* de Boccace et *Pérégrin* de Caviceo permet de déceler les points de convergence et de divergence entre les invariants et les variables. Le livre hélisennien s'apparente à ce que Montaigne nomme « Le livre bibliothèque ». Les *Angoysses* se donnent à lire ainsi comme un laboratoire de recherche où s'expérimentent une variété de modèles romanesques, repensés par Hélisenne de Crenne. Autrement dit, l'auteur s'inspire des traditions italienne, espagnole et nationale pour mieux s'en détacher et pour édifier une nouvelle formule exégétique polyphonique. Les attentes du lecteur ont été détournées et subverties. L'intérêt de l'intertextualité se dévoile à travers ce ballotement entre imitation et innovation. Autrement dit, pour comprendre les dires et les pensées d'Hélisenne de Crenne, il faut les mettre en rapport avec tous les invariants qu'elle a lus et cités. La lecture permettra ainsi de révéler la vraie intention d'Hélisenne de Crenne par le décodage de ces effets de miroitement caractérisant les trois livres, qui restent malgré leur aspect vertigineux, envoûtants.

En d'autres termes, Hélienne de Crenne recourt à l'intertextualité pour réfléchir sur la question de la transmission dans les livres-sources. La reprise des textes antérieurs, le recours à la citation, la référence mythologique concordent afin de repenser et relativiser une pensée sur la femme demeurant tyrannique et pour mettre en place une voix auctoriale plurielle.

DEUXIÈME PARTIE :

**«LA VENUE À LA PAROLE, À L'ÉCRITURE
ET AU SAVOIR» : ENTRE DIRE, ÉCRIRE
ET ÊTRE**

CHAPITRE 1 : L'analyse de la passion adultérine

Les angoyssees douloureuses qui procedent d'amours est une œuvre à dominante descriptive. Elle est représentative d'une analyse rigoureuse et fine du sentiment amoureux. La description prime sur la narration et permet à Hélienne de Crenne d'ouvrir la voie au roman sentimental. L'analyse de la passion amoureuse consiste, en apparence, à exhorter les femmes à ne pas succomber aux plaisirs charnels. Mais son œuvre est imprégnée de concupiscence et de volupté. Ce qui nous incite à mettre en doute sa portée moralisante.

Force est de noter la similitude entre les *Angoyssees* et *Les comptes amoureux* de Jeanne Flore⁴⁶⁴, qui sont bâtis à la manière du *Decameron* de Boccace. Ils sont constitués d'une histoire-cadre, celle de la récalcitrante Cébille qui lance une « acerbe accusation à l'encontre de la sacrosainte divinite d'Amour et tout l'estat des amoureuses Damoiselles »⁴⁶⁵, et de sept histoires, enchâssées, racontées par sept devisantes qui ont tenté de « confuter [sa] faulse et non veritable opinion »⁴⁶⁶ et de la convaincre de se soumettre au dieu d'amour qui risque de la châtier, de manière impitoyable. Le recueil s'articule, d'un point de vue thématique, autour de deux *topoi* : les contes (2, 3, 4 et 5) se donnent à lire comme une apologie du désir amoureux, en affirmant le droit des femmes à aimer et en dépeignant les punitions encourues par celles qui rejettent les personnes qui les aiment, alors que les contes (1,6 et 7) se veulent une condamnation de « l'impareil mariage ».

Il est à noter que l'objet de l'œuvre de Jeanne Flore ne consiste pas seulement à plaire aux femmes, mais à les mettre aussi en garde contre les dangers que représentent la résistance à Vénus et l'indifférence à l'égard de l'amant. La resplendissante et lumineuse

⁴⁶⁴ Kazimierz Kubisz souligne le rapport étroit entre les *Angoyssees* d'Hélienne de Crenne et les *Comptes* de Jeanne Flore dans son article « Y a-t-il une énigme Jeanne Flore ? », *Zeszyty naukowe Uniwersytetu Lodzkiego Nauki humanistyczno-spoeczne*, série I, n°98, 1973, p. 55-68. Or, cette hypothèse est réfutée par certains membres du CLEH qui ont précisé, en utilisant des exemples concrets, que l'intention et les modes d'écriture de deux auteurs s'opposent. C'est pourquoi, ils ont affirmé que « l'auteur des *Comptes amoureux* ne peut pas être Hélienne de Crenne. « L'énigme Jeanne Flore », demeure ». (voir *Contes amoureux*, *op.cit.*, p.44, n°10).

⁴⁶⁵ *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore*, p.101.

⁴⁶⁶ *Ibid.*,

Méridienne n'a-t-elle pas subi, dans le deuxième conte, la colère de Vénus pour son irrévérence et pour son hostilité à l'égard du soupirant Pyrance ? Ce dernier, cruellement rejeté par Méridienne, meurt de chagrin. Vénus, dépitée, la punit atrocement. Elle l'a tuée et son corps est jeté dans la forêt et déchiqueté par des animaux sauvages. Dans le troisième conte, la jeune bourgeoise subit le même sort. Résistant à tous ses prétendants, elle suscite la colère de Cupidon qui décide de la punir, en lui infligeant les douleurs du désir amoureux à l'âge de vingt-huit ans. Elle s'est mariée avec un vieillard impuissant, incapable de la satisfaire ; elle se suicide en se poignardant sur le lit nuptial. Madame Minerve n'a-t-elle pas aussi, dans le quatrième conte, exhorté les femmes mal mariées à tromper leurs époux inaptes en disant : « [...] Si pour mitiguer nos martyres venons à choisir qui puisse, supplier aux faultes que font noz maris impotens... »⁴⁶⁷ ? Dans le cinquième conte, la fille de Paolo Traversier, négligeant, initialement, les avances de Nastagio, change rapidement d'avis, suite au spectacle surnaturel auquel elle a assisté : une femme, repoussant son amant, a été poursuivie et dévorée, nue, par des chiens. Étant donné que cette scène atroce se reproduit chaque semaine, la jeune femme est condamnée, à jamais, pour son rejet de son bien-aimé.

Les deux protagonistes des *Angoysses* et du premier des *Comptes amoureux* subissent la même fatalité. Rosemonde est séquestrée par son vieux mari jaloux, au bord de la mer. Au cours d'une partie de pêche, Andro l'aperçoit et la délivre grâce au soutien de sa mère. Les deux amants s'unissent et assouvissent leurs plaisirs vénériens. Quant au mari, il est emprisonné à son tour et il meurt à la fin du récit. Hélienne, enfermée par son mari, dans le château de Cabasus, aspire à la venue de son amant et à la libération de son cachot.

En revanche, il importe de préciser que la visée de deux auteurs n'est pas la même. Il est vrai qu'Hélienne de Crenne trouve dans l'écriture un moyen d'affranchissement et de libération de ses désirs charnels, tout comme Jeanne Flore :

Jeanne Flore [...] ne s'appuie guère sur l'expérience vécue : c'est par le biais de l'évasion romanesque qu'elle témoigne et qu'elle proteste. La condamnation du réel ne s'exprime pas autrement dans les *Angoysses* puisqu'Hélienne, après avoir décrit les souffrances et les désordres de l'amour fou, sera amenée, dans les deux dernières parties, à faire revivre le vieux rêve courtois, refuge et revanche d'une réalité décevante, comme l'est pour Jeanne Flore le rêve de l'amour affranchi des



⁴⁶⁷ *Ibid.*, p.168.

contraintes⁴⁶⁸.

L'objectif de deux auteurs consiste à confirmer l'égalité des femmes et des hommes en amour. La mise en place d'un univers fictif est perçue en ce sens comme le meilleur moyen pour transformer la réalité et pour s'émanciper. Or, Hélienne de Crenne incite les femmes à refuser l'amour adultérin et elle obéit partiellement aux exigences de la rhétorique classique et aux mœurs du XVI^{ème} siècle. Quant aux *Comptes amoureux* de Jeanne Flore, ils constituent une exhortation à la subversion des codes et des interdits sociaux. Son œuvre se veut une apologie de l'amour féminin. Autrement dit, Jeanne Flore défend, d'un point de vue fictionnel, le droit de la femme de vivre pleinement son désir amoureux.

Hélienne de Crenne serait-elle capable d'assumer, comme Jeanne Flore, les circonstances d'une telle entreprise. Se libérer de l'institution du mariage ouvre la voie vers un nouveau défi : comment la femme pourrait-elle s'adonner aux plaisirs de l'amour sans entacher son honneur et sa réputation ? Est-ce vraiment l'objectif d'Hélienne de Crenne ?

En analysant la passion naissante et dévorante de son héroïne, Hélienne de Crenne cherche-t-elle l'avertissement moral ou la libération de la femme des interdits sociaux ? La mise en scène d'une héroïne téméraire, tourmentée par ses plaisirs voluptueux, serait-elle un prétexte pour légitimer une telle passion ? Hélienne de Crenne se dédouble-t-elle, volontiers, pour exprimer son désir vénérien par le biais de la création verbale ? Dire et écrire seront ainsi l'arme de Dame Hélienne pour concrétiser les circonstances de sa passion naissante sur son être et sur sa vie sociale et littéraire.

1. Du vivre pudique aux trébuchants appétits

Les angoisses douloureuses qui procèdent d'amours constituent en apparence une œuvre moralisante et édifiante. Ceci est illustré d'emblée à travers le sous-titre : *Les angoisses douloureuses qui procèdent d'amours : contenantz troys parties, Composées par Dame Helisenne : Laquelle exhorte toutes personnes a ne suyure folle Amour*. Pascale Mounier estime que :

Le titre des *Angoisses douloureuses qui procèdent d'amours* pourrait convenir à un traité de morale. Mais l'épître initiale précise qu'il s'agit de

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p.37.

l'exposé, par une femme, des tourments dont son "triste cœur a été, et est continuellement agité"⁴⁶⁹.

L'auteur condamne un certain type d'amour, à savoir le « fol amour » et souligne la forme dichotomique de son récit. Vertu et volupté constituent en effet les deux hyperthèmes qui structurent l'œuvre et qui marqueront au fil de la narration le changement brusque de la vie de son héroïne.

La scène de rencontre entre Hélisenne et le jeune homme se donne à lire comme un vrai coup de théâtre. Il s'agit d'un effet imprévu produisant un rebondissement subit dans l'action dramatique et dans la situation des personnages. Il change, en ce sens, le cours de l'action et relance l'intérêt. Au vu de ce constat, la scène de rencontre s'inscrit entre deux moments contradictoires révélateurs d'un renversement de situation. Elle est annonciatrice d'un avant radieux et un après amer. Autrement dit, si le récit relate initialement la sérénité du couple, menant une vie conjugale tranquille, la rencontre avec le jeune homme opère un renversement de situation radical. En outre, la passion adultère se matérialise et se construit à la manière d'un rêve. Un rêve qui nécessite une forme fictive salvatrice, ayant pour objectif le rejet du lien conjugal et l'union avec l'objet de désir. Parole et verbe se réunissent et s'entrecroisent alors pour fêter la possible conjonction du nouveau couple.

1.1. La scène du coup de foudre

Jean Rousset présente la scène de rencontre comme : « un seuil, qui sépare de façon tranchée le passé et le futur ».⁴⁷⁰ En effet, si l'intérêt de l'auteur est centré, au début, sur la glorification du corps féminin, qui s'offre avec témérité au regard, malgré les tentatives de discrétion, la scène de la première rencontre bouscule l'ordre établi, en mettant en présence un nouveau personnage Guenelic, devenu le centre d'intérêt exclusif de l'héroïne.

La scène de rencontre présente, selon Jean Rousset, deux classes de traits majeurs⁴⁷¹; à savoir, « la mise en place » et « la mise en scène ». En ce qui concerne « la mise en place »: elle décèle le cadre spatio-temporel et l'insertion des personnages. Ces éléments sont présents dans le récit. Dame Hélisenne précise le cadre spatio-temporel à travers l'emploi de deux indications temporelles « le lendemain » et « assez matin ». La périphrase verbale temporelle «vins ouvrir la fenêtre » met en exergue le cadre spatial : la chambre.

⁴⁶⁹ Pascale Mounier, *op.cit*, p.257.

⁴⁷⁰ Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent : La scène de première vue dans le roman*, Librairie José Corti, Paris, 1986, p. 39.

⁴⁷¹ *Ibid*, p.40.

L'apparition se réalise donc à travers la fenêtre, espace intermédiaire, considéré, selon Noelle Marie-Laure, comme un espace : « situé à l'interface entre l'espace du dehors et celui du dedans, dont ils se plaisent à représenter les interactions »⁴⁷². La fenêtre est alors le signe de la communication et de la réceptivité. En outre, le recours prépondérant au polyptote affectant le verbe regarder : « regardant, à regarder, regardé, regardoit » met en exergue un des principaux traits constitutifs de la scène de rencontre. L'emploi du passé simple « vins ouvrir », « prins à regarder » souligne, par sa concision, la vitesse fulgurante de l'événement. À cette vitesse s'ajoute aussi l'idée du hasard et de la soudaineté, qui s'illustre à travers la mise en parenthèse de l'incidente « Et le lendemain me levay assez matin (Ce que n'estoit ma coustume)»⁴⁷³.

De même, l'auteur recourt à la déduction dans sa présentation du portrait du jeune homme, un portrait qui relève selon Jean Rousset de « la beauté de l'apparition ».⁴⁷⁴ Son allure et son apparence physique lui permettent de dégager, approximativement, des qualités morales. En effet, Hélienne considère qu'il est « gracieux et aymable » par sa belle forme et physionomie. Elle déduit aussi qu'il est dans sa « gentile jeunesse » à travers son « visaige riant, [sa] chevelure creppe, ung petit blonde ».⁴⁷⁵ L'auteur dépeint aussi son état vestimentaire. Le jeune homme « estoit assez honneste en son habit [...] Et au moyen de la grande chaleur, n'avoit aultre habillement, qu'un pourpoint de satin noir ».⁴⁷⁶ La beauté de Guenelic est confirmée plus loin par l'époux d'Hélienne : « voyez la le jouvenceau le plus accompli en beaulté, que je vy de long temps: bien heureuse seroit celle qui auroit un tel amy»⁴⁷⁷.

Rousset met l'accent sur « la mise en scène de la rencontre » qui permet de déterminer les éléments « dynamiques »⁴⁷⁸ faisant de la séquence une cellule motrice du récit. Ces traits dynamiques se déclinent en trois catégories: « l'effet », « l'échange » et « le franchissement ». L'effet dévoile l'impression première traduite par le regard de l'un sur l'autre. Elle témoigne simultanément de l'intensité de la surprise et de l'éblouissement de l'observateur. Ceci s'exprime à travers le regard attentif et insistant d'Hélienne : « je prins

⁴⁷² Noelle Marie-Laure, *La fenêtre: quelques ongles d'approche*.

⁴⁷³ *Les Angoysses*, p.102.

⁴⁷⁴ Jean Rousset, *op.cit*, p.42.

⁴⁷⁵ *Les Angoysses*, p.102.

⁴⁷⁶ *Id.*, p.103.

⁴⁷⁷ *Id.*, p.107.

⁴⁷⁸ Jean Rousset, *op.cit*, p.42.

à regarder ententivement »⁴⁷⁹, « Après l'avoir plus que trop regardé retiray ma vue »⁴⁸⁰, « la douceur intrinseque que je sentoye de sa veue »⁴⁸¹. L'échange entre les deux personnages se réalise à travers un regard réciproque à la fois doux et perçant : « il me regardoit aussi »⁴⁸², « il avoit aussi ses yeulx inséparablement sur moy »⁴⁸³, « [...] nos continuelz regardz »,⁴⁸⁴ « je vy mon amy, lequel me jecta une tres percante œillade, qui me fut penetrative jusques au cueur »⁴⁸⁵. Quant au franchissement, il se développe au delà de la scène de rencontre et se traduit par la réduction de la distance. Hélienne et Guenelic vont-ils réellement vaincre la distance et fêter leur communion? L'amour-adultère vaincra-t-il l'amour conjugal? Jean Rousset confirme que « le rapprochement de deux amants n'est pas facile à réaliser. Il peut être: impossible, difficile ou réalisable; dans ce dernier cas: il sera réalisé ou suspendu »⁴⁸⁶.

En outre, nous assistons, d'habitude, dans une scène de première vue à une description détaillée représentative de la beauté féminine. Le corps est mis à nu à travers le regard masculin qui le contemple avec fascination. Ici, Hélienne inverse les rôles, c'est elle qui éprouve de l'admiration et fait une brève description physique et morale du jouvenceau. La beauté masculine intervient-elle pour rivaliser avec la beauté féminine ou l'égaliser ? La représentation méliorative du corps masculin dissimule-t-elle une tentative de justification ? Autrement dit, Hélienne cherche-t-elle à préciser les raisons qui ont bouleversé la sérénité de sa vie conjugale ? Cette scène de rencontre centrée sur la description du personnage masculin abolit en quelque sorte la différence entre les deux sexes en matière d'amour. Madeleine Van Strein-Chardonneau souligne que l'ouvrage de Rousset analyse la scène de coup de foudre de manière indifférenciée sans prendre en considération la différence sexuelle :

Selon la narration masculine du coup de foudre, cette expérience est censée altérer l'identité masculine à tel point que le héros guerrier, le conquérant devient le conquis, la victime. En tant que victime, le protagoniste masculin peut abdiquer toute responsabilité morale : le héros peut devenir héros et même libertin. Cette brutale naissance de l'amour pour l'homme trahirait (et justifierait) alors un désir de conquête au delà de tout contrat social, de toute éthique policée, l'appel irrésistible d'une

⁴⁷⁹ *Les Angoysses*, p.102.

⁴⁸⁰ *Id.*, p. 103.

⁴⁸¹ *Id.*, p. 104.

⁴⁸² *Id.*, p.106.

⁴⁸³ *Id.*, p.107.

⁴⁸⁴ *Id.*, p.108.

⁴⁸⁵ *Id.*, p.115.

⁴⁸⁶ Jean Rousset, *op.cit.*, p.44.

nature primitive. En comparaison, la naissance de l'amour chez la femme correspondrait davantage à la Carte du Tendre, l'amour venant par inclination. Mais nous savons que la Carte du Tendre est un fantasme féminin. Amour inclination et coup de foudre, telles seraient les deux modalités de l'amour selon la femme et l'homme, modalités reprises dans les textes de fiction qui soulignent la différence sexuelle⁴⁸⁷.

L'amour chez la femme est alors synonyme d' « inclination ». Amour- inclination, Amour-tendresse désignent le mieux la passion de la femme qui vit son amour comme « un fantasme ». Hélienne obéit-elle à cette définition de l'amour ? Maurice Daumas définit en ces termes les notions "amour" et "tendresse" au XVI^{ème} siècle :

Le mot tendresse a une origine profane, il ne possède pas de lien originel avec l'amour sacré. Au XVI^o siècle, tendre désigne un état de faiblesse, d'imperfection, d'infériorité [...] Cette idée de faiblesse, de fragilité, de dépendance est au cœur de la tendresse. Tout au contraire, l'amour, aux XVI^o et XVII^o siècle, désigne un sentiment téméraire, conquérant, dominateur [...] et masculin...A l'encontre du mot amour, qui possède une forte connotation virile, tendresse véhicule des valeurs féminines⁴⁸⁸.

La différence sexuelle, illustrant la fragilité de la femme et son inclination en matière d'amour par rapport à l'homme, condense tout le drame d'Hélienne. La scène de première vue, perçue comme un vrai coup de théâtre, annonce la mutation d'Hélienne et déclenche les prémisses d'une nouvelle histoire jalonnée de tortures et de douleurs physiques et morales. Hélienne, conçue initialement comme un objet à conquérir par les princes et les gens de haute société, se montre distante et quasi-railleuse devant les avances masculines. Ce qui rappelle l'attitude hautaine et indifférente de la lumineuse et belle Méridienne dans le deuxième des *Comptes amoureux* de Jeanne Flore. Hélienne reconnaît elle-même cette soudaine mutation : « j'avoys accoustumé de prendre et captiver les hommes, et ne me faisoys que rire d'eulx : mais moymesmes miserablement, je fuz prise ».⁴⁸⁹ Cette révélation présente le tragique de la situation d'Hélienne qui, malgré elle, de captivante et coquette devient purement et simplement captive. La tournure passive « je fus prise » opère une chute au niveau de la courbe mélodique. De plus, la brièveté de l'apodose « je fus prise » véhicule une valeur amplificatrice de l'énoncé. Ainsi, Ellen Costans montre que : « le mode diégétique de la narration fait que l'on ne sait rien des sentiments de



⁴⁸⁷ Madelaine Van Strein-Chardonneau : « Féminités et Masculinités dans le texte narratif avant 1800 : la question du Gender », actes du XIV^e colloque de la Sator, Amsterdam/Leyde, 2000, édité par Suzan Van Dijk, (La république des lettres; 6), p.334

⁴⁸⁸ Maurice Daumas, *Le mariage amoureux: Histoire du lien conjugal sous l'Ancien Régime*, Paris, éd. Armand Colin, 2004, p.110.

⁴⁸⁹ *Les Angoysses*, p.103.

Guenelic : pour ce qui est d'Hélisenne, il n'a fallu qu'un instant, la vue de la beauté physique du jeune homme, pour que toute son existence soit placée sous la domination de l'amour "possédée et seigneurisée", comme elle répète, par la passion ». ⁴⁹⁰ Hélisenne n'éprouve plus de satisfaction devant le regard admiratif des autres. Par l'intérêt qu'elle porte à sa beauté et à sa parure, elle continue certes à s'offrir au regard ; mais son attention est désormais focalisée sur son objet de désir. L'être-aimé devient donc l'horizon unique de l'héroïne. Ce qu'elle traduit à travers la restriction « en un seul » et la totalité « toutes mes pensées » :

C'estoit une chose admirable de veoir le peuple qui s'assembloit entour de moy, me monstrant semblant amoureux, par doux et attrayants regards tyres du coing de l'œil, pour essayer de me divertir et decevoir, mais je ne m'en soulcioye aulcunement. Car toutes mes pensées estoyent accumulés en un seul ⁴⁹¹.

L'opposition entre « le peuple » et « un seul » permet de limiter le champ visuel d'Hélisenne et réduit son intérêt. Les compliments qui faisaient jubiler auparavant la protagoniste deviennent anodins car elle a trouvé, elle aussi, une beauté qui mérite l'« admiration » et qui égale ou excède sa beauté. Autrement dit, la beauté du jeune homme mérite aussi les « doux et attrayants regards ». Colette H.Winn analyse en ces termes cet échange de regards-désirs :

C'est dans ce regard qui revient vers elle (sorte de « pâture narcissique »), dans ce regard qui dit le désir, qu'elle découvre son propre désir, conciliant ainsi son statut d'« objet passionnant » et son nouveau statut de « sujet passionné [...] A l'origine d'un désir, » dit René Girard, « il y a toujours le spectacle d'un autre désir. C'est le désir qu'Hélisenne éveille en Guenelic qui enfante son désir pour lui, sorte d'effet de miroir que Girard appelle « la médiation double » ⁴⁹².

Ce désir partagé entre Hélisenne et Guenelic, par le biais du regard, cette « médiation double », selon l'expression de René Girard, trouve-t-elle un aboutissement et assure-t-elle le rapprochement et la satisfaction du couple ?

Le regard qui se cristallise à travers la fenêtre, perçue comme lieu de rencontre et de transgression, annonce-t-il métaphoriquement la constitution d'un nouveau couple défiant les le regard des rapporteurs et les règles qu'imposent l'institution sociale ? La fenêtre joue-t-elle aussi symboliquement le rôle du séducteur qui a aveuglé Hélisenne ?

⁴⁹⁰ Ellen Costans, *Parlez-moi d'amours: le roman sentimental; des romans grecs aux romans aux collections de l'an 2000*, PULIM, Presses Universitaires de Limoges, p.72.

⁴⁹¹ *Les Angoysses*, p.123.

⁴⁹² Colette H.Winn, *op.cit.* p.70-71.

Soulignons qu'un des rôles possibles de la fenêtre est de magnifier le personnage qu'elle enserre et, de ce fait, de le constituer en objet d'admiration ou de désir. Jean Starobinski étudie le symbolisme de la fenêtre favorisant la circulation des regards et la naissance des désirs :

La fenêtre est le cadre, à la fois proche et distant, où le désir attend l'épiphanie de son objet. C'est l'indice mystérieux qui atteste la réclusion de la demoiselle inconnue, mais aussi bien la voie d'accès qui permet d'atteindre par la voix, et, si les rideaux se tirent, si les battants s'ouvrent, qui permettra de l'apercevoir, de lui faire signe⁴⁹³.

La fenêtre se présente comme l'emblème d'une nouvelle vie, à la fois désirée et hasardeuse, et d'une nouvelle quête empli de dangers. Elle témoigne d'une mise en abyme et de l'enchâssement de deux histoires traduisant le tiraillement d'Hélisenne entre une vie calme et tranquille soulignant l'assujettissement volontiers du personnage féminin « en l'ardente amour de son mary »⁴⁹⁴ et une vie jalonnée de tristesse, de tâtonnement, de périls et d'angoisse qui se déclenche avec l'intrusion subite d'un nouveau personnage : Guenelic.

1.2. Le tiraillement intérieur entre pudicité et lubricité

Dans le premier récit des *Angoysses*, Hélisenne de Crenne nous offre un petit aperçu sur la vie, l'éducation et l'instruction de sa protagoniste. Janine Incardona affirme que la narratrice :

Nous parle des années antérieures aux événements essentiels, c'est pour « exhiber » ses qualités -fort nombreuses- il est vrai : noblesse, vertu, prudence et grande beauté-avant l'apparition de l'amour mais également pour nous montrer que la Fortune s'acharnait sur elle dès l'aube de sa vie en la privant de son père. Ce fut donc sa mère qui se chargea de l'« instruyre en bonnes meurs, et honnestes coustumes de vivre »⁴⁹⁵.

Faire « instruyre en bonnes meurs, et honnestes coustumes » constitue une des règles majeures confirmant l'appartenance du personnage féminin à une catégorie sociale élevée, marquant sa grandeur et sa supériorité. Ceci est confirmé, progressivement, au fil de la narration. Nous relevons, à ce titre, la récurrence des possessions terriennes (château, seigneuries et autres lieux de résidences du couple), du cercle social dans lequel les époux évoluent et qui est composé, particulièrement, de rois, de « princes et grans seigneurs » ou

⁴⁹³ Jean Starobinski, "l'idée de la ville", Actes du colloque international de Lyon, sous la direction de François Guéry, Editions Champs Vallon, Collection Des villes, 1980, p. 179.

⁴⁹⁴ *Les Angoysses*, p.99.

⁴⁹⁵ Janine Incardona Scannella, *op.cit.*, p.125.

encore de l'évocation du peuple devant lequel Hélienne, habillée de satin et arborant de riches bijoux, accompagnée de son cortège de demoiselles, défile à travers les rues de la ville, afin de se rendre au temple pour une fête solennelle.

À la richesse, s'ajoutent l'éducation et la pratique des bonnes vertus. Ces qualités qui doivent être acquises par toute jeune fille, issue de la noblesse, en vue de se trouver un bon parti à épouser, c'est-à-dire un parti qui consolidera les alliances politiques et économiques de la famille. Hélienne, modeste et sage, fut mariée à l'âge d'onze ans à un jeune gentilhomme qui lui était, manifestement, inconnu mais lui semblait « tres agreable ». Plus tard, nous apprendrons que la fortune d'Hélienne dépasse celle de son mari. En témoigne, l'assertion menaçante de l'époux : « [...] vous avez du bien de par vous, terres et seigneuries plus que je n'en ay, lequel je ne vous veulx retenir »⁴⁹⁶.

En outre, la narratrice énumère ses vertus pour illustrer sa continence et son abstinence. Elle s'efforce de convaincre ses interlocutrices qu'elle était, au début, chaste et pudique, puisque la jeune femme était « requise de plusieurs, qui estoient ardens en [s]on amour, non de gens de basse condition, mais princes et grans seigneurs »⁴⁹⁷ ; et que son renom avait attiré l'attention d'un roi qui a cherché à se rendre à son château pour la connaître. Cependant, Hélienne « avoit tousjours ferme propos de vivre ainsi, en desprisant et ayant à abomination, celles qui avoient bruict d'estre flexibles et subjectes à tel delict »⁴⁹⁸.

En revanche, la rencontre avec le jeune homme a bouleversé la vie d'Hélienne. Il est à noter que le personnage féminin tente au début de rester ferme et sollicite le soutien de Raison, un personnage fictif intervenant pour lui montrer le bon chemin. Raison use ainsi des questions rhétoriques rappelant son statut de femme mariée ; et l'incitant à s'adonner aux plaisirs vénériens dans un cadre marital légal :

Comment veulx tu prendre le vilain chemin, ord, et fetide, et laisser la belle sente, remplye de fleurs odoriferentes ? Tu es lyée de mary, tu peux prendre ton plaisir en mariage, c'est beau chemin, lequel suyvant tu te peux saulver. O pauvre dame, veulx tu preferer amour lascif à l'amour matrimonial qui chaste et pudique, que tu as en si grande observation conservé ?⁴⁹⁹

⁴⁹⁶ *Les Angoysses*, p.127-128.

⁴⁹⁷ *Id.*, p.100.

⁴⁹⁸ *Ibid.*,

⁴⁹⁹ *Id.*, p.103.

Les propos de Raison sont suggestifs car ils mettent en opposition les deux verbes de volition « vouloir » et « pouvoir » : le premier traduit l'envie immodérée et presque effrénée d'Hélisenne, cherchant à assouvir ses désirs lubriques dans un cadre extraconjugal ; et le deuxième renvoie aux vertus de l'amour légitime, fondé sur la pudicité et la chasteté.

En outre, l'héroïne se rappelle plusieurs histoires antiques à travers lesquelles se profilent des figures féminines mythologiques et historiques, menant deux modes de vie opposés. La première catégorie met en présence des couples qui ont subi des souffrances insurmontables à cause de leurs damnables amours et de leur infraction des codes de la société de mariage tels la grecque Héléne, Médée, Eurial et la belle Lucesse, Lancelot du Lac et la reine Genèvre, Tristan de Cornouaille et la reine Yseul. Quant à la deuxième catégorie, elle présente des personnages féminins qui n'ont pas été identifiés par la narratrice ; mais « qui ont bruiet d'avoir quelque amy, lesquelles vivent en joye et en lyesse, force [lui] sera de les ensuyvre, car de résister, les puissances [lui] sont otées »⁵⁰⁰. Hélisenne de Crenne recourt à l'aphorisme « une chose y a qui me conforte, c'est que qui peche avec plusieurs, il n'est pas digne de si tres grande reprehension »⁵⁰¹ pour illustrer une certaine prédilection pour la deuxième catégorie et pour justifier son choix. L'appétit sensuel d'Hélisenne augmente de plus en plus et l'incite à délaissier « la triste apprehension des maux qui sont advenuz aux temps pretrit, et avoir regard au temps present ».⁵⁰² Elle décide ainsi de suivre ses désirs charnels secrètement pour ne pas entacher sa réputation : « Et pour finale resolution, pour le moins je veulx avoir le plaisir, du regard de mon amy »⁵⁰³.

L'échange du regard entre les deux amants suscite une forte jouissance chez le personnage féminin qui « apres l'avoir plus que trop regardé retiray [sa] veue : mais par force estoit contraincte retourner [ses] yeulx, vers luy, il [la] regardoit aussi, dont [elle] estoit fort contente : mais [elle] prenoit admiration en [elle-même] ».⁵⁰⁴ Le plaisir de regarder et d'être regardée est considéré par Hélisenne de Crenne comme un acte exclusivement féminin : « mais suyvant le naturel du sexe foeminin (lequel n'est jamais

⁵⁰⁰ *Id.*, p.105.

⁵⁰¹ *Ibid.*,

⁵⁰² *Ibid.*,

⁵⁰³ *Ibid.*,

⁵⁰⁴ *Id.*, p.102-103.

rassasié de veoir et d'estre vu) »⁵⁰⁵ Hélienne de Crenne cherche-t-elle à justifier la conduite de l'héroïne ou à l'accuser ? Le commentaire de l'auteur est si inattendu, qu'il nous incite à nous interroger sur sa vraie intention. Si le sexe féminin est naturellement tributaire à une telle inclination, il serait donc injuste de mettre en cause la conduite d'Hélienne. Elle est, en ce sens, victime d'une passion qui la domine et il est difficile, voire impossible, d'y résister.

Toutefois, en éprouvant un singulier plaisir par la continuelle observation du jouvenceau, Hélienne use progressivement de regards audacieux et impudiques. En témoigne l'omniprésence des épithètes traduisant sa témérité et l'intensité de son désir : « dissolus », « impudiques », « mes yeux estincellantz de desirs amoureux ».

La hardiesse d'Hélienne se reconfirme dans le *Songe*. En effet, le dialogue entre la Dame amoureuse, qui constitue le double de l'héroïne des *Angoysses*, et son Amant illustre son désir de transgresser les règles et de vivre pleinement son amour : « et de ma part j'ay bien ceste audace et hardiesse de m'adventurer ».⁵⁰⁶ Or, craignant la réaction de « Jalousie » l'amant repousse les avances de son amante et l'incite à adoucir sa douloureuse affliction par l'échange des lettres : « le benefice litteraire nous preste secours ».⁵⁰⁷ L'attitude circonspecte et méfiante de l'amant rappelle celle de Guenelic aux *Angoysses*. Il l'invite à rester discrète de peur de la violence et de la vengeance du mari : « Il faut moderer nostre vouloir, avecq discretion ».⁵⁰⁸

Craignant la suspicion des faux délateurs, il propose à Hélienne de communiquer entre eux par correspondance : « [...] et le plus occultement et secretement qu'il vous sera possible m'exhiberez vos lettres, en me monstrant par quelques honnestes et secretz signes, quand il vous plaira que je m'approche pour les recpvoir »⁵⁰⁹. L'héroïne apprécie et accepte sa suggestion : « je luy deis, que liberalement la recepvroye, et qu'il ne feist difficulté de m'escripre entierement tout son vouloir, sans rien reserver, et que pareillement le feroye scavant du mien »⁵¹⁰. En revanche, la réponse de l'amant, dans le *Songe*, attriste et afflige la Dame amoureuse qui clame sa totale sujétion à Cupidon, seigneur de l'amour :



⁵⁰⁵ *Id.*, p.101.

⁵⁰⁶ *Le Songe*, p.67.

⁵⁰⁷ *Id.*, p.71.

⁵⁰⁸ *Les Angoysses*, p. 129.

⁵⁰⁹ *Ibid.*.

⁵¹⁰ *Id.*, p.p.128-129.

Certes tu doibs croire que luy comme dominateur à moy, sa serve et subjecte, commande que je te prefere à toutes choses : faisant plus d'estime de ta personne, que d'honneur, de biens, et de tout ce en quoy consiste la felicité et prosperité des creatures humaines⁵¹¹.

La restriction illustre l'attitude subversive du personnage féminin. Autrement dit, si Hélisenne de Crenne a cherché dans les *Angoysses* à préserver sa réputation, elle contrecarre dans le *Songe* les règles sociales, en confirmant qu'elle est prête à renoncer aux plaisirs mondains au nom de l'amour. La Dame amoureuse se soucie peu de son honneur. Elle ne cherche plus à protéger son statut social de femme mariée. C'est dans cette perspective qu'Audrey Gilles-Chikhaoui estime que 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 »⁵¹².

Le dialogue entre la Dame amoureuse et son amant est déconcertant voire bouleversant. Il met en place une amante audacieuse et courageuse cherchant à tout prix à assouvir son appétit vénérien et un amant lucide et prudent qui ne veut pas divulguer son amour pour ne pas se compromettre. Les rôles des deux amants sont manifestement inversés. Si l'amante accepte de se soumettre au plaisir charnel afin de faire cesser son tourment, l'amant pense aux effets d'un tel acte irréfléchi et lui conseille de rester discrète et d'exprimer son amour par le « bénéfice littéraire ».

Force est de noter que si Hélisenne de Crenne met en présence dans les *Angoysses*, une héroïne craintive qui cherche par le recours à la ruse et au mensonge à se protéger de la brutalité de son mari vindicatif, elle accorde à la Dame amoureuse, dans le *Songe*, une certaine liberté qui lui a permis d'exprimer sans crainte son désir pour son amant. L'opposition entre les deux personnages témoigne d'un côté du déchirement intérieur de la narratrice entre volupté et vertu ; et de l'autre elle montre sa volonté de mettre en parallèle deux univers contradictoires. Le premier met en présence une héroïne en danger puisqu'elle se trouve contrainte de contrecarrer, toute seule, son mari, le religieux, les rapporteurs et son amant volage. Le deuxième a été créé par Hélisenne de Crenne. Le *Songe* libère le personnage féminin de sa captivité et lui offre la possibilité de se venger de

⁵¹¹ *Id.*, p.72.

⁵¹² Audrey Gilles-Chikhaoui, *D'une voix l'autre : plaisirs féminins dans la littérature française de la Renaissance*, Sous la direction de Daniel Martin et de Mawy Bouchard, Soutenue le 30-11-2013 à Aix-Marseille en cotutelle avec l'Université d'Ottawa, p.287.

son amant et de retrouver par le biais de la réflexion et de la raison, la voie de la sagesse.

1.3. L'exclusion progressive de l'époux

Mariée à l'âge de onze ans, Hélisenne éprouve, contrairement au thème de la mal mariée, une véritable délectation et jouissance auprès de son mari, qualifié initialement de « jeune gentil homme [...] estrange [...] si agreable ». ⁵¹³ Leur union relève d'un amour intense et partagé : « j'estois le seul plaisir de mon mary, et me rendoit amour mutuel et reciproque ». ⁵¹⁴ Le parallélisme illustre une certaine réciprocité et la parfaite conjonction du couple. Cette communion se lit principalement à travers la satisfaction sexuelle du personnage féminin qui « vivant en telle félicité » ⁵¹⁵ découvre grâce à son époux de voluptueux plaisirs. En dépit des problèmes de santé pour avoir été mariée trop jeune, l'héroïne continue à avoir des relations charnelles avec son mari :

Moy vivant en telle félicité, ne me restoit que une seule chose, s'estoit santé, qui de moy s'estoit sequestrée, au moyen que j'avais esté mariée en trop jeune aage : mais ce ne me pouvoit empescher de persister en l'ardente amour de mon mary ⁵¹⁶.

Hélisenne s'adonne sans retenue aux plaisirs sensuels et n'exprime aucune résistance. Elle est consciente, que l'appétit vénérien de son époux nuit à sa santé, mais elle manifeste une insaisissable douleur en son absence :

Quand il estoit contrainct soy absenter, pour faire service à son prince, je demourois si chargée d'une extreme tristesse, que je l'estime indicible, et non equiparable, combien que feusse certaine son absence, estre propre pour ma santé ⁵¹⁷.

Le personnage féminin découvre certes les plaisirs charnels avec son mari. Mais à l'âge de treize ans, elle éprouve un plaisir différent de celui que lui offre son mari. Elle commence à se rendre compte de la beauté de son corps et de l'effet qu'il entraîne sur les gens. Nommée la plus belle femme en France pour la forme élégante et proportionnée de son corps, elle est devenue l'objet de convoitise de tous les princes et les grands seigneurs.

L'époux, craignant que sa femme succombe à la tentation, cherche à tout prix à la

⁵¹³ *Les Angoysses*, p. 99.

⁵¹⁴ *Ibid.*,

⁵¹⁵ *Id.*, p.102.

⁵¹⁶ *Id.*, p.99.

⁵¹⁷ *Ibid.*

cache des regards admiratifs et téméraires. Apprenant, un jour, qu'un roi a séjourné à proximité de sa résidence pour voir Hélienne, il l'a fait s'absenter de peur qu'elle cède à ses avances. « En perseverant en telles amours »⁵¹⁸, Hélienne demeure inaccessible et constante. Mais le départ brusque des époux de leur château pour régler le procès d'une terre en litige entraîne la détérioration progressive du couple.

Force est de noter que la narratrice a évoqué trois facteurs montrant que le couple est prédestiné à la souffrance et à la séparation et que son expérience servira d'exemple aux autres. En parlant des craintes et des appréhensions du mari, elle a noté un commentaire suggestif « (comme prévoyant le temps futur) », prévoyant les prochaines douleurs qu'ils vont subir. Elle accuse Fortune de son malheur et avoue être incapable de la contrecarrer « Et si fortune muable n'eust esté envieuse de ma felicité, je me reputeroye fort obligée à elle »⁵¹⁹ ; et elle confirme enfin que leur départ « en ladite ville (pour avoir raison de justice) » est la raison de leurs prochaines souffrances. Ces trois facteurs condensent tout le chagrin d'Hélienne de Crenne et présagent un certain changement déstabilisant, qui se confirmera avec l'apparition de Guenelic.

En outre, Hélienne tente au début de résister à sa passion naissante pour le jeune homme. Elle pense à son couple et aux « recreations et voluptueux plaisirs »⁵²⁰ qu'elle a sentis auprès de son mari :

Le soir quand je fuz couchée auprès de mon mary, je vins distinctement à penser, la grande amytié que luy avois tousjours portée, et que ma renommée avoit (jusques à présent) esté clere, sans estre notée, de chose, qui peust denigrer mon honneur⁵²¹.

Mais la véhémence du désir charnel l'a poussée à délaisser la raison. La présence du mari devient de plus en plus encombrante et contraignante. Son corps perçu, initialement, comme une source de satisfaction et de bonheur, est impitoyablement rejeté par Hélienne. Le plaisir cède alors la place au déplaisir. Le mari suscite un profond sentiment de dégoût chez elle et il tente en vain d'éveiller à nouveau son désir et de « parvenir au plaisir de Venus ».⁵²² Ainsi, la froideur corporelle d'Hélienne et le rejet brutal de l'époux, devenu comme une source de répulsion, témoignent de la prolifération du désir

⁵¹⁸ *Id.*, p.98.

⁵¹⁹ *Id.*, p.99.

⁵²⁰ *Id.*, p.102.

⁵²¹ *Id.*, p.103.

⁵²² *Id.*, p.117. Vénus incarne la volupté féminine. Dans le *Roman de la Rose*, la jeune fille est embrasée par le « brandon », le feu amoureux du jeune homme.

adultère qui a opéré une infraction au contrat légal du mariage. Ceci est illustré, de manière indubitable, à travers la causale :

Il s'esveilla et me print entre ses bras, pour me penser resjouyr et retirer à son amour, mais il estoit merueilleusement abusé, car mon cueur avoit desja faict divorce et repudiation totale d'avec luy, parquoy tous ses faicts me commencerent à desplaire: et n'eust esté contraincte je n'eusse couché avec luy⁵²³.

L'interdiction est transgressée à travers le rejet insolite du corps de l'époux et l'aspiration à une future conjonction avec Guenelic. Elle avoue que : « toute l'amour que je lui portoys au paravant, s'estoit de luy séparée, et en estoit le jeune amy vray possesseur »⁵²⁴ et finit par quitter la chambre conjugale : « [...] me retiray en une chambre, et par ce qu'il estoit heure de coucher, delibéray ne retourner jusques ad ce qu'il fust endormy, ce que je feiz »⁵²⁵.

L'époux, représentant de la structure matrimoniale, se manifeste comme le premier ennemi d'Hélisenne. Il se montre au début comme un vrai protecteur. Mais, en découvrant les manèges de l'amant et la passion de son épouse, il réagit par des mises en garde et s'efforce d'annuler toute rencontre possible entre les amants. De plus, l'époux fait preuve de jalousie. Il témoigne, à maintes reprises, de son aversion et de son acharnement contre Hélisenne, ce qui conduit Ellen Costans à penser que cette « [...] sorte de paternalisme d'un mari plus âgé et plus averti se transforme vite en jalousie: une jalousie qui se manifeste par la violence (coups, interdiction de sortir de la maison, qui croissant jusqu'à la séquestration dans un château isolé ».⁵²⁶

En outre, les doutes du mari sur l'appétit vénérien de son épouse et sur la cour pressante de Guenelic se confirment. Hélisenne avoue sa flamme sous sa menace. Sa confession témoigne de son audace et de son effronterie. L'amante affligée ne cherche pas le pardon. Elle ne demande pas la mort pour se purifier de sa faute mais pour mettre fin à son chagrin et à sa douloureuse désolation. Pascale Mounier montre qu' Hélisenne, sentant la privation et le manque, devient anticonformiste : « cette formulation de l'inassouvissement de son désir prend une dimension anticonformiste dans la mesure où elle s'adresse à l'instance sociale qui la première est censée le lui en faire reproche ».⁵²⁷ En

⁵²³ *Id.*, p.120-121.

⁵²⁴ *Id.*, p.107.

⁵²⁵ *Id.*, p.115.

⁵²⁶ Ellen Costans, *op.cit.*, p.73.

⁵²⁷ Pascale Mounier, *op.cit.*, p.223.

ce sens, Hélienne ne défie pas seulement son mari, mais aussi l'institution du mariage.

Toutefois, les perpétuelles transmigrations de l'époux cherchant à éviter un possible scandale « car les voisins tenoient divers propos, de ce que l'on perceveroit telz et semblables jeuz »⁵²⁸ n'ont pas abouti. Agacé par l'inconduite de son épouse, il utilise des propos hostiles et misogynes culpabilisant la mariée. Le mari bafoué pérore, se plaint et honnit le mariage transformant le foyer conjugal en un véritable enfer.

En outre, la séparation du couple est illustrée dans le *Songe*. La Dame amoureuse informe son amant qu'elle envisage le divorce avec son mari, désigné allégoriquement par une périphrase dévalorisante : « infestante jalouzie ».⁵²⁹ Elle fait allusion aux terres et biens qu'elle possède et confirme que son mari a accepté de les lui rendre : « biens, terres et seigneuries, qui par droict successif et heriditaire à moy seulle debvroit appartenir »⁵³⁰. L'époux a confirmé lui-même, dans les *Angoysses*, qu'il ne veut « aulcunement proffiter du bien d'une femme lascive »⁵³¹. En ce sens, il importe de noter qu'Hélienne, éprouvant au début des *Angoysses* du plaisir sexuel à l'égard de son mari, s'éprend ensuite de Guenelic. Sa passion, née d'un coup de foudre, entraîne le rejet du mari. Le schéma « enamouement »⁵³² est subverti dans le *Songe* dans la mesure où la passion de la Dame amoureuse pour son Amant se transforme en un désir charnel.

2. Parler d'amours

La *copia* et la *varietas* constituent deux moyens d'expression indispensables à la pratique de la poésie et de la prose au XVI^{ème} siècle car elles permettent d'ornier et d'enrichir le discours. Quintilien associe au mot *copia* le terme d'« abondance ». Il estime qu'un bon orateur doit assimiler les préceptes de son art et se servir des ressources pour pouvoir utiliser les mots et les idées à bon escient (*copia rerum ac verborum*). Selon Cicéron, la *copia* relève principalement de l'éloquence « sublime », la plus haute dans la hiérarchie des trois styles (bas, moyen, sublime). Elle produit un effet de grandeur par le déploiement de toutes les ressources de la langue : syntaxique, lexicale et stylistique. Quant à Érasme, il associe au terme *copia* les substantifs : « abondance », « puissance » et « virtualité ». Il estime que l'orateur « peut à son choix, l'actualiser ou non [...] user d'un

⁵²⁸ *Les Angoysses*, p.137.

⁵²⁹ *Le Songe*, p.64.

⁵³⁰ *Ibid.*,

⁵³¹ *Les Angoysses*, p.125.

⁵³² Voir Francesco Alberoni, *Le Choc amoureux*, Pocket, 1993.

style copieux au sens cicéronien, ou adopter la sobriété »⁵³³. Qu'il choisisse la concision ou l'abondance, l'orateur doit, en ce sens, convaincre son auditoire par le choix des mots appropriés (*verborum brevitatem*) afin d'atteindre la concision ou par le développement et l'enrichissement de ses idées (*cognitum ac meditatum*) et la maîtrise du sujet traité (*causa*). *Copia et brevitatis* sont ainsi liées.

Érasme distingue la *copia verborum* qui relève de l'art de la phrase et la *copia rerum* qui repose sur le développement du paragraphe et du discours⁵³⁴. La première consiste à varier l'expression en la remplaçant par une autre, la deuxième prend la forme d'une expansion qui sert à enrichir le sens d'un paragraphe ou d'une pensée. Les procédés, préconisés par Érasme, se répartissent en trois catégories : le lexique, les figures de styles et la syntaxe. Le lexique permet de varier le texte par le recours aux synonymes, qui pourraient avoir une valeur stylistique différente : « certains mots sont plus nobles, plus élevés, plus éclatants, plus agréables, plus véhéments, plus sonores, plus euphoniques que d'autres »⁵³⁵. L'orateur enrichit son lexique par l'emploi des figures de styles (l'énallage, l'antonomase, la métaphore, la périphrase, la comparaison, l'adage, la synecdoque, l'allégorie, l'amplification, la catachrèse, la métempse, la métonymie, l'atténuation...) et par la variation de ses phrases.

Les angoisses douloureuses qui procèdent d'amours sont bâtis sur l'analyse et la description de l'appétit sensuel et sur ses effets sur le personnage féminin. La narratrice a précisé, au premier récit, que les tentatives de l'héroïne de résister à sa passion libidineuse n'ont pas abouti. L'écriture hélisennienne relève à la fois de la *copia* et de la *varietas*. Elle recourt à l'emphase pathétique afin de peindre son état psychologique. Le discours plaintif est concrétisé par l'emploi d'un « style piteux ». Autrement dit, la plainte d'Hélisenne de Crenne est exprimée à l'aide des figures et des mots ou de groupes de mots différents. La narratrice accumule les jeux de synonymie. Les expressions d'angoisse et de détresse sont servies par de nombreux adverbes d'intensité, qui traduisent la durée et la constance. La diversité du lexique relève du principe de la variation : variété des auteurs-autorité, du style, de la longueur du développement et de l'argumentation.

Érasme cherche la variété dans la transmission du savoir. En tant qu'orateur, il enseigne, à travers la variation, la richesse et la malléabilité du langage. L'objectif ne se

⁵³³ Jacques Chomarat, *op.cit.*, p.711.

⁵³⁴ *Ibid.*, p.719.

⁵³⁵ *Ibid.*, p.721-722.

manifeste pas dans le gisement des mots et des expressions (car un lexique, même très vaste demeure limité) ; mais dans l'association des mots et des idées qui, permettent le développement de l'imagination créatrice et l'instauration d'une communication persuasive :

Ainsi s'établiront des rapports entre « enseignant » et « enseigné », orateur et auditeur, qui rappellent la maïeutique de Socrate, ce maître incontesté de toute cette génération d'humanistes, quand il interroge l'esclave de Ménon et fait émerger à sa conscience une vérité qui ne lui avait jamais été enseignée, mais qu'il a « redécouverte » dans le tréfonds de son esprit, grâce à ces « semences », de vérité qui y ont été déposées depuis toujours (voire de toute éternité), et que le maître a simplement fait éclore par un travail d'accoucheur intellectuel⁵³⁶.

Les exercices de style permettent de réaliser, selon Érasme, des variations sur un thème unique sans modifier le sens. L'*amplificatio* est en ce sens fondée sur l'abondance verbale, ce que Longin⁵³⁷ nomme le *plethos*. L'écriture amplificatrice d'Hélisenne de Crenne relève-t-elle alors de la pléthore ou repose-t-elle sur une stratégie discursive rigoureuse et bien élaborée ?

Olivier Reboul considère que l'amplification « n'est ni un argument, ni une figure : elle est l'âme de la rhétorique ».⁵³⁸ Elle constitue en effet un puissant outil de persuasion dans l'entreprise rhétorique. Elle n'est pas un argument, mais elle se veut un appui efficace à l'argumentation. Aristote estime que l'amplification relève de la *dispositio* car elle repose sur une dynamique discursive, fondée sur la confirmation ou la réfutation. Il affirme que l'amplification est « une argumentation passionnée ; l'argumentation instruit, l'amplification émeut ».⁵³⁹ Autrement dit, l'objet de l'amplification ne consiste pas seulement à convaincre l'esprit et à lui montrer la grandeur de la chose représentée, mais elle suscite encore chez le lecteur des passions variées, telles l'amour, la haine, la crainte et la pitié. Pour cette raison, elle apparaît dans les trois discours oratoires (judiciaire, délibératif, épideictique). Elle se manifeste principalement dans l'exorde et la péroraison.

⁵³⁶ Jean- Claude Margolin, « La poétique de la variété chez Érasme : l'apogée de la rhétorique humaniste 1500-1536 », *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, dirct, Marc Fumaroli, France , ed. Puf, 1999, p.223.

⁵³⁷ Goyet, F. (1992). Le pseudo-sublime de Longin. *Études littéraires*, 24, (3), 105–120. <https://doi.org/10.7202/500988ar>

⁵³⁸ O. Reboul, *La Rhétorique*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1984, p. 25.

⁵³⁹ *Divisiones de l'art oratoire (Partitiones oratoriae)*, § 27, traduction H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 2002 [1924] : « *Sed amplificatio quamquam habet proprium locum, saepe etiam primum, postremum quidem fere semper, tamen relicuo in cursu orationis adhibenda est, maximeque cum aliquid aut confirmatum est aut repensum. Itaque ad fidem quoque vel primum valet. Est enim amplificatio vehemens quaedam argumentatio, ut illa docendi causa, haec commovendi.* »

Mais elle s'emploie au cœur du discours pour l'appuyer.

Quintilien estime que l'amplification relève plutôt de l'*elocutio*. Au chapitre VIII de l'*Institution oratoire*, il distingue l'hyperbole, reléguée au statut de trope, et l'amplification. Il conclut que celle-ci est caractérisée par son aspect englobant. Plus tard, Georges Molinié la considère comme une figure macrostructurale générique car :

Elle a cet avantage particulier qu'elle peut entrer par tout, et employer toutes les figures de la Rhétorique. Les autres sont des prisonnières, qui ne sortent jamais hors d'elles-mêmes, mais celle-ci a la liberté de se promener par toutes les autres⁵⁴⁰.

La théorie de l'amplification a donc connu une évolution définitionnelle remarquable d'un point de vue historique : elle est rattachée initialement à l'invention. Ensuite, elle est définie sous l'angle de la disposition pour basculer enfin du côté de l'élocution et de la théorie des figures. En outre, Olivier Millet⁵⁴¹ distingue deux types d'amplification : l'amplification de l'expression et l'amplification de l'idée : la première est une amplification horizontale car elle dilate la phrase et l'amplifie par le recours à un matériau verbal divers et abondant ; la seconde est une amplification verticale car elle renforce et accentue le sens de l'idée ou de l'expression par le recours à des figures telles l'emphase ou l'hyperbole.

L'émoi intérieur de l'héroïne est illustré par la mise en place des adjectifs appartenant à deux champs lexicaux opposés : la vertu et la volupté. Le désir sensuel d'Hélisenne s'intensifie de plus en plus et entraîne l'affaiblissement progressif de son corps. Les adjectifs qualificatifs, renvoyant à la dégradation et à la maladie corporelle, scandent la première partie des *Angoisses*. Tourmentée par sa passion, Hélisenne tend vers la folie et aspire à la mort. La narratrice utilise des adjectifs traduisant son trouble et son égarement. Le personnage féminin est alors représenté dans tous ses états. D'un point de vue thématique, nous pourrions classer les adjectifs qualificatifs en trois catégories : les adjectifs exprimant le déchirement entre continence et concupiscence, les adjectifs qui renvoient au dépérissement progressif du corps et ceux qui traduisent la folie et l'aspiration à la mort.



⁵⁴⁰ Joseph Leven de Templery, *L'Eloquence du temps, enseignée à une dame de qualité* [1699], Bruxelles, Jean Leonard, 1707, p. 239.

⁵⁴¹ Millet Olivier, *Calvin et dynamisme de la parole- Etude rhétorique réformée*, Paris, Honoré Champion, 1992.

Au vu de ce constat, Hélienne de Crenne utilise un discours plaintif pour exprimer l'impétuosité de sa douleur. Le recours fréquent aux adjectifs qualificatifs et à l'amplification (représentative d'un discours logique, éthique et pathétique) relèvent d'une certaine expressivité discursive et servent à déterminer l'état psychique des personnages et l'intention de l'auteur.

Notre étude consistera donc à mettre l'accent sur la spécificité du discours « piteux » et sur les mécanismes de l'amplification, qui sera analysée dans son double sens quantitatif et qualitatif dans la mesure où elle relève, à la fois, de l'expansion ou du développement et de l'agrandissement.

2.1. « Le style piteux »

Les angoisses douloureuses qui procedent d'amours se donnent à lire comme une plainte. Les trois récits sont caractérisés par l'emploi d'« un style piteux »⁵⁴², comme l'a déjà souligné Christine de Buzon. Désespérée, l'héroïne se lamente continuellement sur son sort et elle multiplie les interjections plaintives. En témoigne l'anaphore qui suit :

O pauvre Helisenne, miserable plus que nulle vivante, voyant le comble de telz malheurs : A juste cause doibs tu mauldire l'heure detestable que tu nacquis : prodigieuse fut l'incarnation tres malheureuse la nativité, horrible la vie, et execrable sera la fin. O Lyons orgueilleux, O cruelz tigres, O loups ravissants, O bestes feroces et tous cruelz animaux, lacerez et devorez ce triste corps, O ciel, O la terre, O corps superieurs. O vagues esperitz, O ames irreposées, conspirez ma mort, et imposez fin à ma miserable vie.⁵⁴³

Au discours élégiaque d'Hélienne, au premier récit, s'ensuivent les pleurs et les cris de détresse de Guenelic qui a choisi de se donner la mort et de rejoindre sa bien-aimée, aux *Champs Elysées*. En témoigne son oraison conclusive :

O dolente et anxieuse mutation : O temps cruel : O jour plein de misere : O mauldicte fortune, cruelle, furieuse, detestable, execrable et abhominable : à quelle occasion me veulx tu exterminer ? N'avois je assez pené et travaillé ? Et si ton yre n'est encores rassasiée, pourquoy ne l'execute tu en aultre sorte sans me vouloir priver de celle : laquelle avecq tant de fatigues je pensoys avoir acquis ? O aveuglée, depiteuse et ennuyeuse, regarde à quelle extremité et calamité ton ingratitude m'a

⁵⁴² Christine de BUZON, « Roman et style piteux : *les angoisses douloureuses qui procedent d'amours* (1538) », *Mezi radky Jirimu Pecharovi k 70. narozeninam Entre les lignes*, éd. H. Hanreich, M. Sedlackova, P. Stehlikova, Filosofia, Prague, 2019, p. 267-302 ; repris en ligne sur [www.rhr16.fr].

⁵⁴² Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Armand Colin, Paris, 1986.

⁵⁴³ *Les Angoisses*, p.208.

conduite.⁵⁴⁴

Les deux supplications sont marquées par l'omniprésence des apostrophes et des exclamations véhémentes, ponctuées par l'interjection vocative « O » et par l'omniprésence des adjectifs qualificatifs, traduisant l'impétuosité de la douleur ressentie. Ce qui relève du *pathos* oratoire et renvoie à l'une des caractéristiques du « style piteux ».

Force est de noter que la tonalité élégiaque et pathétique de l'œuvre est soulignée d'emblée à travers le titre lui-même. Le groupe nominal étendu « *Les angoisses douloureuses* » apparaît de manière fréquente dans les trois récits. Il est repris treize fois pour traduire l'impétuosité de la souffrance physique et mentale aussi bien pour Hélienne que pour Guenelic.

Douleurs physiques	Douleurs psychologiques
« mon corps angoisseux et debile » (p.p140/169)	« tres angoysseuse douleur » (p.112)
« L'angoysseuse douleur que nous souffrions de noz playes » (p.251)	« d'angoysseuses douleurs » (p.137)
	« de l'angoysseuse douleur » (p.p142/245/274)
	« mon angoysseuse douleur » (p.158)
	« mon angoysseuse rage et extreme douleur » (p.171)
	« l'angoysseuse peine et douleur » (p.211)
	« par angoysseuse rage et extrême douleur » (p.213)
	« Les angoyssees et douleurs souffertes » (p.231)
	« angoysseuse douleur » (p.p 241/ 251)
	« angoysseuses douleurs » (p.464)
	« tant d'angoyssees » (474)

La redondance de l'adjectif antéposé « angoisseux » et du substantif « douleur » rappelle la tonalité mélancolique qu'exprime le titre du livre liminaire d'Hélienne de Crenne. De même, le recours aux expansions nominales et adjectivales et au pluriel renforce l'aspect pathétique de l'œuvre et l'extrême douleur que subissent les amants. En outre, la protagoniste du *Songe*, attristée par l'attitude indécise et craintive de son Amant, multiplie les adjectifs traduisant sa douleur et son amertume⁵⁴⁵ : « mes longues et calamiteuses peines », « mes angustueuses douleurs », « trop excedans travaux » et l'« inveterée amour ». Il est à noter que l'expansion nominale « mes angustueuses douleurs », qui relève d'une association rare voire inusitée, rappelle celle du titre liminaire

⁵⁴⁴ *Les Angoysses*, p.465-466.

⁵⁴⁵ *Le Songe*, p. 55-62.

Les angoyssees douloureuses. Les classes grammaticales sont ainsi inversées pour accentuer la souffrance de la Dame amoureuse et confirmer l'érudition de Dame Hélisenne.

Le premier récit des *Angoyssees* est marqué par la récurrence des adjectifs qualificatifs qui dépeignent l'état psychologique de l'héroïne et déterminent l'entreprise de l'auteur. Hélisenne de Crenne veut en effet « provoque[r] quelques larmes piteuses » afin d'avoir « quelque refrigeration medicamente »⁵⁴⁶. L'emploi de l'adjectif piteux est connotatif. Christine de Buzon estime que les larmes piteuses sont des larmes de compassion⁵⁴⁷. L'adjectif « piteux » vient du mot latin *pietousus* et il signifie « qui éprouve de la pitié » ou « qui suscite la pitié »⁵⁴⁸. Le récit d'Hélisenne de Crenne se donne à lire comme une plainte. La narratrice répète fréquemment les substantifs « plainte », « complainte » et l'adjectif « piteux ». Elle cherche à susciter la pitié et la compassion de ses lectrices pour se reconforter. Elle use d'un discours plaintif et pitoyable pour les mettre en garde contre « toute vaine et impudique amour ».⁵⁴⁹ Or, les épithètes « vaine » et « impudique » employées, dans l'épître liminaire, pour conseiller et avertir les Dames contre le fol amour, sont réutilisées, par la suite, pour décrire les perpétuelles tentatives de l'héroïne pour s'emparer de son objet de désir : « Je me prins à regarder sans avoir honte, ne vergogne, et ne me soucioye d'ung sien compaignon, qui evidentment pouvoit apercevoir mes regardz impudiques et artificielz »⁵⁵⁰.

De surcroît, l'éloignement de l'amant incite Hélisenne à former un discours pathétique exprimant à la fois la souffrance et le regret : « [...] et en voix lamentable formoys grievves et piteuses complainctes, en regrettant mon amy : lequel je ne pouvoys plus veoir... »⁵⁵¹. La violence de l'époux intensifie sa douleur et l'incite à pousser des cris de détresse et de désespoir : « [...] Je faisoye plusieurs crys, et de mon triste estomach jectoye vociferations tres haultes et piteuses, en continuant tousjours mes miserables regretz »⁵⁵². Hélisenne aspire ainsi à la mort et apostrophe sans arrêt Atropos « laquelle est l'unique refuge des desolez »⁵⁵³. Enfermée dans le château de Cabasus, elle continue ses « plainctes et exclamations entremeslées de plusieurs sanglots [voulant exprimer ses]

⁵⁴⁶ *Les Angoyssees*, p.96.

⁵⁴⁷ *Id.*, p.509 (annotation).

⁵⁴⁸ *Psautier de Cambridge*, Paris, éd. F. Michel, 1876, p.42, 1 : <http://txm.bfm-corpus.org/>

⁵⁴⁹ *Les Angoyssees*, p.96.

⁵⁵⁰ *Id.*, p.115.

⁵⁵¹ *Id.*, p.158.

⁵⁵² *Id.*, p.171.

⁵⁵³ *Ibid.*.

regrets et souspirs ». ⁵⁵⁴

Il importe de noter qu'Hélisenne de Crenne répète volontairement le substantif *complainte*, précédés des adjectifs exprimant son extrême souffrance « *griefves et piteuses complainctes* » et « *en continuant telle douloureuse complaincte* ». De même, la répétition du verbe « continuer » : « *je continuai mes pleurs, accompagnez de dolentz souspirs* » ⁵⁵⁵, « *je continuay mes plainctes et exclamations entremeslées de plusieurs sanglotz* » ⁵⁵⁶ traduit l'ampleur de son amertume et l'impétuosité de son désespoir. En outre, l'emploi fréquent des substantifs : « *exclamations, lamentations, plainctes, complainctes, regretz* » suivis des *épithètes* « *piteux, lamentables, adoloré, angustié* », et la juxtaposition répétitive des substantifs « *lachrimes, pleurs et gemissements* » ⁵⁵⁷ relèvent aussi de ce que Christine de Buzon a appelé le « style piteux » d'Hélisenne de Crenne.

La complainte amoureuse se dévoile à travers les multiples imprécations contre *Fortune*. En témoigne, ce véhément réquisitoire proféré par Hélisenne :

O fortune plus inhumaine que l'hydre, plus violente que l'oustre, plus acerbe qu'aspicz, plus incertaine que l'onde, A ceste heure cognois tes dolz et tes fraudes, puis qu'à nul aultre tu n'es si adverse et rigoureuse : car mes maulx et inconveniens se sont intersuyviz en telle sorte et manière, que les premiers ont esté messagers des subsequens, denoncians et declarans aultres maulx et tourmenz infinis : qui incessamment m'ont augustiee et laissée : et pour l'extreme et tres cruel travail cruellement j'ai souffert et seuffre continuellement sans avoir aulcune relasche, je suis si debile et faillie, qu'il est impossible de plus. ⁵⁵⁸

L'héroïne apostrophe *Fortune*, dont la puissance est à la fois redoutable et inéluctable, pour l'injurier et la rendre responsable de tout son malheur. Pour ce faire, elle utilise les adjectifs dépréciatifs « *inhumaine, violente, acerbe, incertaine, adverse, rigoureuse* » et les substantifs « *dolz et fraudes* ». Les adverbes de temps « *continuellement* » et de manière « *incessamment* » et « *cruellement* », les intensificateurs « *si* » et « *extreme* », les négatives « *sans avoir aucune relasche* » et « *qu'il est impossible de plus* » et les participes passés à valeur adjectivale « *angustiee, laissée, souffert, faillie* » traduisant son épuisement physique et mental et son impuissance devant son adversaire. Il convient de noter que cette complainte, formulée en une seule phrase, dissimule la volonté de la narratrice d'accentuer



⁵⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵⁵ *Id.*, 211.

⁵⁵⁶ *Id.*, 213.

⁵⁵⁷ *Id.*, p.470/474.

⁵⁵⁸ *Id.*, p.210.

le tourment d'Hélisenne, qui s'intensifie de plus en plus afin d'émouvoir le lecteur.

Il est à noter que ces piteuses plaintes contre Fortune, rappellent celles de Didon. Contristée par le départ inattendu de son amant Énée, elle se plaint de la variété de *Fortune* et elle se suicide :

Dulces exuuiæ, dum fata deusque sinebat,
Accipite hanc animam meque his exsoluite curis.
Vixi et quem dederat cursum fortuna peregi,
et nunc magna mei sub terras ibit imago.⁵⁵⁹

Dans sa traduction, Hélisenne de Crenne réécrit et amplifie la plainte de Didon pour mettre l'accent sur la variété de Fortune et sur l'aspect pathétique de la scène :

O caducque & faulſe humaine eſperance, O aueuglée & inſtable Fortune, qui es ſubtile inuentrice de toutes mutations, vois à quelle calamité ceſte tienne mobilité m'a conduite : certes de riens ne me ſert l'altiffime dignité reginale, ou je fus conſtituée. Car de tant plus que ma maieſté fut exaltée ſur ta roue variable, de tant plus grande eſt ma vehemente douleur & exceſſiue amaritude : laquelle vers le Chaos de confusion a ma face tournée. O cruelle & inicque Fortune, ſi pour quelque occaſion, toy deteſtable, abhominable & execrable auois contre moy (qui ne t'ay offeñſée) inimytié conceue, que n'executois tu ire es biens & opulences, dont ſi largement je poſſede en me ſpoliant d'icelles par fur ou rapine ? Je crois que de ce faire t'a empeſchée luno, qui ſur les biens tranſitoires a domination tant grande : ce que voyant, O deceptiue, tu as bien pour me troubler, affliger & perſecuter, inuention plus ſubtile excogitée. Car par inopiné accident, l'occaſion de mes maux eſt prouenue⁵⁶⁰[...]

Mais, Hélisenne de Crenne cherche-t-elle vraiment la pitié où s'agit-il d'une attitude manipulatrice vis-à-vis de ses lectrices ? Force est de noter que le verbe « provoquer quelques larmes piteuses » véhicule un double présupposé lexical⁵⁶¹. Soit elle fait appel à leur sympathie, soit elle les pousse, dans une sorte de défi lancé, à une action violente et appelant elle-même une riposte. La pitié relève-t-elle d'un processus « d'assimilation, d'intégration, d'identification à l'égard de l'autre » ?⁵⁶²

Les Dames sont susceptibles d'éprouver et de partager les mêmes émotions

⁵⁵⁹ Virgile, *Énéide. Livres I-IV*, Texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p.135-136.

⁵⁶⁰ *Eneydes*, IV, XXXII, f. ci r°. (Voir Jean Lecoine, « Les cadres rhétoriques de l'innutrition virgilienne dans le « roman sentimental » : Hélisenne de Crenne et Théodose Valentinian », *Exercices de rhétorique* [Online], 12 | 2019, Online since 28 January 2019, connection on 31 July 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/770>).

⁵⁶¹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Armand Colin, Paris, 1986.

⁵⁶² Jacques Fontanille, « Pitié », *Dictionnaire des passions littéraires*, Belin, Paris, 2005, p.241.

évoquées par la narratrice. De ce fait, la pitié devient une forme de sympathie passant de l'individuel au collectif, car elle crée une sorte d'existence partagée et commune. Hélienne de Crenne considère-t-elle les Dames comme un semblable capable d'emprunter la même ou une autre voie ? Éprouve-t-elle le besoin de se sentir « avec » et « semblable » dans ce parcours traçant un trajet peut-être commun et irréversible ? Il importe de noter que l'attitude de l'époux trompé est aussi étonnante et ahurissante. Vindictif et hargneux, il éprouve un sentiment de compassion à l'égard de sa femme, affligée par sa véhémence souffrance. Son sentiment de haine et son vouloir de vengeance se transforment parfois en un sentiment de pitié et de commisération : « il fut espris de l'angoysseuse douleur, à cause de l'excessif amour qui me portoit [...] laquelle eust ceste puissance de refrener l'ire dont son triste cueur estoit persecuté, et la convertit en compassion, parquoy benignement vient [la] consoler »⁵⁶³. Le religieux, attendri par les soupirs et sanglots d'Hélienne, a exprimé aussi son apitoiement : « Ce voyant le religieux avec ses efficacimes parolles, mettoit peine de m'apaiser et avoit grande compassion de mes griefves douleurs ».⁵⁶⁴ Les servantes d'Hélienne ont exprimé encore, à maintes reprises, leur attendrissement à son égard : « et veids mes demoysselles plorantes et larmoyantes autour de moy ».⁵⁶⁵ La mort de deux amants, dans le troisième récit des *Angoysses*, suscite la pitié de Quezinstra. Ce dernier a exprimé, à deux reprises, son extrême douleur de voir les deux amants dépérir : « Quoy voyant Quezinstra, combien que son cueur fut fort oppressé pour la compassion qu'il avoit de nous »⁵⁶⁶ et « Parquoy estant assis aupres d'eulx, avec une incredible compassion les contemploye ».⁵⁶⁷ Le substantif « compassion » précédé du groupe adjectival « fort oppressé » et du qualificatif « incredible » est amplifié pour illustrer la fin tragique d'Hélienne et de Guenelic.

Pourquoi Hélienne de Crenne cherche-t-elle à mettre l'accent sur la compassion de l'autre ? Il apparaît que De Crenne ne cherche ni la pitié, ni le pardon. Elle essaye de peindre et d'analyser les conséquences de sa passion voluptueuse sur sa vie privée et sociale. Elle estime que sa douloureuse plainte est supérieure à celles qui ont déjà souffert en amour. En témoigne la négation totale : « car je croy véritablement que jamais amoureuse ne fut si cruellement traictée en amours ».⁵⁶⁸ Elle avoue aussi à travers les

⁵⁶³ *Les Angoysses*, p.143.

⁵⁶⁴ *Id.*, p.148.

⁵⁶⁵ *Id.*, 211.

⁵⁶⁶ *Id.*, p.472.

⁵⁶⁷ *Id.*, p.486.

⁵⁶⁸ *Id.*, p.107.

paroles de son héroïne que ses pleurs et ses sanglots ne procèdent pas d'une juste douleur. Sa complainte dissimule un certain orgueil et une « superbité »:

La cause de mon pleur ne me procedoit de la juste douleur, et remords de conscience que je debvoye avoir de ma vie detestable, mais au contraire, d'une grande superbité, car au moyen que j'avoye chassé raison, tousjours depuis s'estoit monstrée de moy loingtaine et fugitive⁵⁶⁹.

Hélisenne de Crenne trouve dans l'amour et dans la présence de son amant une délectation et un engouement singuliers. Elle éprouve constamment le besoin d'exprimer par le biais de la parole tous les moments de joie qu'elle a partagés avec lui : « Je recitoye toutes mes amour, depuis le commencement jusques à la fin, et toutes les parolles que nous avions eu ensemble ».⁵⁷⁰ La présence de Guenelic est alors incontournable pour exprimer ses angoisses en amour.

En outre, Hélisenne de Crenne achève le premier récit des *Angoysses* par une assertive suggestive : « j'imposeray fin à ma doloireuse complaincte, vous priant mes dames que vueillez considerer quel est ou peult estre mon mal, moy estant prisonnier en la fleur de ma jeunesse »⁵⁷¹. Hélisenne dévoile en ce sens sa vraie intention : elle a éprouvé le besoin de dire et d'écrire son tourment pour se libérer de sa séquestration spatiale et mentale. Autrement dit, si l'héroïne attend qu'elle soit délivrée par son amant, l'auteur cherche à se libérer et libérer sa voix aussi bien par la parole que par l'écrit.

De même, le second livre des *Angoysses* relève de la complainte. Apprenant le départ d'Hélisenne, Guenelic sombre dans la tristesse et le désespoir. Les verbes « plaindre » et « se lamenter » ainsi que les substantifs « pleurs, soupirs, larmes... » scandent et rythment le récit : « Je ne differay en sa presence à me plaindre et lamenter »⁵⁷², « (...) s'ensuyvoyent larmes plus chauldes que la flamme du mont d'Etna »⁵⁷³, « (...) que ne me povoye contenir sans me plaindre et lamenter ».⁵⁷⁴ De plus, Hélisenne affirme, au troisième récit des *Angoysses*, que seule la mort pourrait mettre fin à son chagrin et sa détresse. En témoigne l'accumulation qui résume tout le malheur qu'elle a subi :



⁵⁶⁹ *Id.*, p.135.

⁵⁷⁰ *Id.*, p.214.

⁵⁷¹ *Id.*, p.220.

⁵⁷² *Id.*, p.239.

⁵⁷³ *Id.*, p.241.

⁵⁷⁴ *Id.*, p.251.

Helas si ainsi me eust advenu, je n'eusse esté agité de tant d'angoyses, infelicitez, lachrimes, pleurs, souspirs, douleurs, tourmens, et desespoys : Lesquelz mauux tous ensemblement à mon dolent cueur font residence. Et jamais je n'en seray liberé, sinon par le moyen de la mor, que tant j'ay increpée et désprisée⁵⁷⁵.

2.2. L'amplification

Amplifier signifie, selon Aristote, « argumenter avec véhémence »⁵⁷⁶. Elle s'appuie principalement sur les émotions et sur l'affect pour charmer, émouvoir et captiver l'attention de l'auditoire. C'est pourquoi l'amplification parle plus au cœur qu'à la raison et est fondée sur des représentations mentales variées. Le verbe « amplifier » signifie aussi, selon Pierre Fabri, « développer » et « argumenter » car :

Les arguments propres se doibvent traicter plus subtilement et cauteusement que l'on peult, et les argumens communs doibvent estre mis en aornees sentences et en excellent langaige. ... Et nota que l'en doibt varier ses argumens aulcunefoys de propres, aulcunefoys de communs, et ne les commencer pas. tous les ungz comme les aultres, et ne doibt l'en point es choses cleres et notores amener aulcun argument.⁵⁷⁷

Il considère que l'amplification fait partie des procédés du « beau style » et elle sert à éclaircir le texte. C'est pourquoi, il met l'accent sur l'importance d'utiliser un style concis pour « grans gens et clerks » et un style plus « allongé » et clair pour les « simples gens ».⁵⁷⁸

Dans cette perspective, Hélisenne de Crenne s'attarde à dépeindre les circonstances de sa passion (elle précise les moindres détails de la violence de son mari et décrit la nonchalance de son amant) pour émouvoir ses destinataires.

Cicéron souligne l'aspect bipartite de l'amplification « Ea et verborum genere conficitur et rerum »⁵⁷⁹. Elle se décline en deux catégories : l'*amplificatio verborum* qui se focalise sur l'aspect lexical du discours et sur les figures microstructurales, et l'*amplificatio rerum*, qui se définit et se réalise dans un contexte plus vaste. Quintilien⁵⁸⁰ propose une autre taxonomie. Il estime que l'amplification s'opère de quatre manières : par

⁵⁷⁵ Les Angoyses, p.474.

⁵⁷⁶ Cicéron, *Dialogue sur les partitions oratoires*, Traduction de E. Bompard, Revue par J.P. Charpentier. 1898 : https://mediterranees.net/art_antique/rhetorique/ciceron/partitions.html

⁵⁷⁷ *La Rhétorique* de Fabri fut republiée par A. Héron, 3 tomes (Rouen, 1889-90; réimpr. Genève, 1969), édition que nous citons ici. (Livre I, p.96-98).

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p.97.

⁵⁷⁹ Cicéron, *Divisions de l'art oratoire (Partitiones oratoriae)*, § 27, traduction H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

⁵⁸⁰ Quintilien, *Institution oratoire*, Livre 8.

accroissement, par comparaison, par raisonnement et par accumulation. L'accroissement permet de donner de l'ampleur aux choses les moins importantes. Il s'agit d'un outil puissant qui opère une gradation à un ou plusieurs degrés. L'amplification, par comparaison, permet d'élever en proportion ce qui est au-dessus par ce qui est en dessous. L'amplification par induction ou raisonnement consiste à amplifier une circonstance pour en grossir une autre. C'est-à-dire, l'amplification est placée dans un endroit et produit son effet dans un autre. Quant à l'amplification par accumulation, elle propose plusieurs définitions d'une *même* chose ou d'une *même* personne.

Domenico Colonia⁵⁸¹ reprend les définitions de Cicéron et de Quintilien et propose d'étudier l'amplification en la subdivisant en plusieurs sous-catégories. Dans cette perspective, l'*amplificatio verborum* repose sur l'expansion nominale (la synonymie, l'antonymie, la métaphore, l'hyperbole, l'épithète, la périphrase et la répétition). Le développement des unités lexicales sert à souligner l'importance syntaxique et sémantique du discours. Quant à l'*amplificatio rerum*, elle se produit par le croisement de la parole et la dilatation phrastique. Nous relevons en ce sens les amplifications par accumulation (*per congeriem*), par comparaison (*per comparisonem*), par gradation (*per incrementum*) et par raisonnement (*per ratiocinationem*). L'objectif de l'amplification consiste alors à illustrer l'importance du discours et à renforcer sa puissance persuasive.

Notre étude consistera à analyser les différentes variations d'ordre lexical (la synonymie, l'antonymie, la métaphore...), appartenant aux sous-catégories de l'*amplificatio verborum*, car elles créent un effet de répétition et de concentration du sens. Nous répertorierons également les épithètes ou les appositions qui offrent aussi un potentiel expressif. Nous mettrons l'accent aussi sur les différents procédés, qui relèvent de la *copia rerum* et qui permettent à l'auteur de développer sa pensée et de confirmer son *elegantia*.

⁵⁸¹ Domenico Colonia (s. j.), *De Arte Rhetorica Libri Quinque*, Hagae Comitum, Petrus Paupie, 1739 (dix-neuvième édition, la 1^{re} étant de 1704, d'après Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, s. v. Colonia).

2.2.1. L'amplificatio verborum dans les Angoysses

2.2.1.1. L'épithète

L'adjectif est initialement repéré et identifié comme un adjectif au nom et non pas comme un prédicat. En effet, la fonction prédicative de l'adjectif est placée au second plan. J. Lallot rappelle que, pour Aristote, *epitheton* signifie « surajouté »⁵⁸² et il sert à qualifier un nom propre ou à un nom commun. L'épithète opère en ce sens une « amplification du signifiant »⁵⁸³.

D'un point de vue syntaxique, l'adjectif détermine et enrichit le sens du groupe nominal. En position épithétique, il ne qualifie pas de manière anodine et gratuite : soit il spécifie le sens du nom auquel il est associé, soit il l'actualise. Parallèlement, l'apport des nouvelles informations passe principalement par la prédication. L'identification de l'adjectif se réalise par l'association d'une substance (d'un point de vue syntaxique) et d'une qualité (d'un point de vue sémantique). En ce sens, la narratrice accumule les synonymes pour donner de la force et de la véhémence à son discours. Le passage du « vivre pudique » aux « trebuchantz appetitz »⁵⁸⁴ est marqué par l'emploi récurrent des épithètes synonymiques ou des groupes nominaux étendus soit par la coordination des qualificatifs soit par l'emploi des relatives à valeur adjectivale⁵⁸⁵ : « un grand et fervent desir », « vostre vouloir luxurieux et inceste » et « l'ardente flamme qui me brusloit et consumoit ».

Force est de noter que les adjectifs prédicatifs véhiculent une valeur plus déterminative qu'explicative sur l'état d'âme de l'héroïne. Ils illustrent sa progressive dégradation et son glissement vers la folie⁵⁸⁶ : « la sensualité demeura superieure », « devins chaude et vermeille », « fuz agitée, persecutée et affligée de nouvelles douleurs », « j'estois possédée et seigneurée », « je demeuray tant chargée de tristesse et amaritude », « toutes choses m'estoient desplaisantes, tristes, et odieuses ».



⁵⁸² Colombat Bernard. L'adjectif : perspectives historique et typologique. Présentation. In: *Histoire Épistémologie Langage*, tome 14, fascicule 1, 1992. L'Adjectif : Perspectives historique et typologique, sous

la direction de Bernard Colombat . p.7.

⁵⁸³ *Ibid*, p.8.

⁵⁸⁴ *Les Angoysses*, p. 199.

⁵⁸⁵ *Id.*, p.p.106/113/126.

⁵⁸⁶ *Id.*, p105/107/110/112/115.

Par ailleurs, Hélienne de Crenne met en opposition l'amour conjugal qui relève du champ lexical de la vertu et de la soumission aux règles sociales et à l'institution du mariage ; et l'amour extra-conjugal représentatif du champ lexical de la trahison et de la volupté. Il s'agit, comme l'a déjà souligné Domenico Colonia, d'une amplification *per conflictionem contrariorum*⁵⁸⁷.

Vertu et Volupté constituent deux termes antithétiques et fédérateurs contribuant à définir l'emprise de l'Amour. En témoigne le recours prépondérant aux antonymes « amour matrimonial » et « amour lascif », « pudicque » et « impudicque », « regards simples et honnestes » et « regards impudicques, delaisant toute craincte et vergoigne », « félice » et « infélice », « vilain chemin » et « beau chemin ». L'opposition entre amour matrimonial et passion-adultère se décline, aussi, en deux nouvelles catégories sémantiques contradictoires, à savoir, raison et passion qui, sont elles-mêmes corrélées par implication ou prédisposition à l'opposition de base (amour conjugal, amour adultère). La vulnérabilité du personnage féminin se dévoile, ainsi, à travers ce débat intérieur, entre raison et passion et entre âme et corps.

Le parallélisme entre vertu et volupté, entre raison et concupiscence, témoigne du tiraillement du personnage féminin et de son déchirement intérieur entre la sérénité d'un amour conjugal qui le désenchante et un amour sensuel qui l'enchanté et le captive. Aux substantifs « passion, cueur, lascivité,... », Hélienne de Crenne associe les verbes « extirper, liberer, desister, résister, expulser » véhiculant le même sens : délaisser le fol amour.

L'effervescence de la passion d'Hélienne se traduit à travers l'emploi fréquent des expressions synonymiques qui relèvent du champ lexical de la lascivité et du désir : « toute vaine et impudique amour »⁵⁸⁸, « amour lascif »⁵⁸⁹, « ardeur libidineuse »⁵⁹⁰, « amours impudiques »⁵⁹¹. Ces couples synonymiques qualifiés, selon Caroline Frésard, de « binômes synonymiques »⁵⁹², créent un style tautologique, où les répétitions sémantiques

⁵⁸⁷ Quintilien, *Institution oratoire*, texte établi et traduit par J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, coll. « CUF », 2003, VIII, 4, 9-10. S. Macé, « L'amplification dans le *Carême du Louvre* » dans *Styles, genres, auteurs*, n° 2, textes réunis par Anne-Marie Garagnon, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2002, p. 37.

⁵⁸⁸ *Les Angoysses*, p.131.

⁵⁸⁹ *Id.*, p.138.

⁵⁹⁰ *Id.*, p.145.

⁵⁹¹ *Id.*, p. 144.

⁵⁹² Caroline Frésard, « *Les latinismes et leur correction dans Les Angoysses douloureuses qui procedent*

dominant le récit. Ainsi, on peut lire côte à côte : « angustiee et adolorée », « palle et descoulourée », « continuelle destresse et si grande amertitude », « agitée, persecutée et affligée », et « intérieures, occultes et secrettes ». Le rythme, à la fois binaire et ternaire, instaure une certaine harmonie et crée une mélodie mélancolique et lugubre. Caroline Frésard considère que « ces binômes sont plus fréquents dans le vocabulaire de l'intériorité, des sentiments et des états d'âme »⁵⁹³.

Il importe de noter que Dame Hélienne use particulièrement des adjectifs émotionnels. Ils sont soit antéposés « griefves et excessives douleurs », « grande et laborieuse peine » ;⁵⁹⁴ soit postposés « vostre vouloir luxurieux et inceste », « ton cueur estre subverty et eschauffé d'ardeur libidineuse »⁵⁹⁵. L'antéposition de l'épithète relève d'une valorisation sémantique⁵⁹⁶, traduisant l'intensité du sentiment. De plus, la coordination de ces épithètes, ayant une valeur hyperbolique, produit un effet d'agrandissement.

Par ailleurs, *Eros* est simultanément source d'ordre et de désordre, d'harmonie et de désharmonie. Or, si l'équilibre entre l'âme et le corps est rompu, des troubles de comportement, alimentés par la mélancolie et l'angoisse, se manifestent. Le tourment d'Hélienne tend, alors, vers l'excès et son trouble témoigne d'une sortie de son état normal. Ce processus est accentué par l'emploi des qualificatifs, à valeur intensificatrice : « ses voluptueuses lascivité »⁵⁹⁷, « ton effrénée lascivité [...] cette damnable volupté! »⁵⁹⁸. Les adjectifs antéposés « voluptueuses », « effrénée », « damnable » expriment un sens très vif des plaisirs sensuels. Mais ce désir s'avère « damnable » et répréhensible.

En outre, la folie relève du rejet de la raison, de même que le champ sémantique de l'inclination, associé à celui du désordre, dévoile une conduite en dehors de la normalité : « ma folle contenance »⁵⁹⁹, « la furieuse rage qui me detenoit »⁶⁰⁰, « amoureuse folye »⁶⁰¹, « mon

d'amours d'Hélienne de Crenne, 1538-1560 », sous la direction de Andres Kristol, printemps 2009.

⁵⁹³ *Id.*, p. 12.

⁵⁹⁴ *Les Angoysses*, p. 140/211.

⁵⁹⁵ *Id.*, p. 113/214.

⁵⁹⁶ G. Moignet, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 46-49.

⁵⁹⁷ *Les Angoysses*, p. 164.

⁵⁹⁸ *Id.*, p. 129.

⁵⁹⁹ *Id.*, p. 139.

⁶⁰⁰ *Id.*, p. 142.

⁶⁰¹ *Id.*, p. 144.

outrageuse folie». ⁶⁰² Pascale Mounier ⁶⁰³ affirme que l'emploi fréquent des adjectifs dévalorisants, ayant pour bases nominales : « sens » et « Vénus », renvoient indéniablement aux plaisirs amoureux et voluptueux : « l'appétit sensuel », « ton appétit vénérien », « d'amour vénérienne ».

Il importe de souligner l'importance de la durée. Elle est l'une des principales caractéristiques de cette passion fatale. Ceci se traduit par l'emploi récurrent des adverbes de temps, induisant la répétition et la continuité : « [...] continuellement agité, par infiniz desirs et amoureux agillonemens » ⁶⁰⁴, « Hélas je me fusse conservée des infiniz regretz qui journallement pullulent en mon triste cueur » ⁶⁰⁵, « Comment pourray-je à ceste heure temperer la grand ardeur qui journallement croist et multiplie en mon cueur en sorte que je brule et consume » ⁶⁰⁶, « L'amour est toujours augmentée avec si grande puissance, que mieulx aimez estre privée que d'amy ». ⁶⁰⁷ Les adverbes « continuellement », « journallement », « toujours » illustrent cette idée de perpétuation et de constance, qui relève de l'obsession du personnage féminin, devenu incapable de résister à cette passion, qui le hante et le consume. Ils ont aussi une valeur emphatique. Michel Le Faucheur considère que certains adjectifs ou adverbes sont chargés de signification. Il souligne le rapport étroit entre l'intonation et le sens qu'ils véhiculent.

Ma seconde observation est qu'il faut prononcer les mots emphatiques avec emphase, soit pour affirmer bien fort, comme ceux-ci : *Certainement, assurement, infailliblement, indubitablement, nécessairement, absolument, expressément, manifestement*, mots qui demandent une prononciation plus expresse & plus forte ; soit pour louer & rehausser, comme *Admirable, incroyable, incomparable, ineffable, inestimable, éclatant, pompeux, triomphant, illustre, héroïque, auguste, majestueux, adorable*, termes qui veulent estre proférez d'un ton plus magnifique ; soit pour blâmer & détester, comme, *Atroce, énorme, détestable, abominable, exécration, monstrueux*, tous lesquels doivent estre prononcez d'une voix plus haute & plus émue, soit pour plaindre, comme, *Malheureux, miserable, funeste, lugubre, pitoyable, déplorable, lamentable*, qui estant tous mots tristes, requièrent aussi un accent de mesme. Il faut aussi peser davantage sur les mots de quantité, comme *grand, haut, sublime, profond, long, large, innombrable, éternel* ; aussi bien que sur ceux d'universalité, comme *tout le monde, universellement, par tout, toujourns, jamais* ⁶⁰⁸.

⁶⁰² *Id.*, p.145

⁶⁰³ Pascale Mounier, « *Les clichés du discours anti-matrimonial vers 1540: Reprise et détournement de syntagmes figés* », Université Lumière Lyon 2, 1980.

⁶⁰⁴ *Les Angoysses*, p.102.

⁶⁰⁵ *Id.*, p.113.

⁶⁰⁶ *Id.*, p.143.

⁶⁰⁷ *Id.*, p.144.

⁶⁰⁸ Michel Le Faucheur, *Traité de l'action de l'Orateur, Ou de la prononciation et du geste*, Paris, Augustin

Fouquelin met l'accent aussi sur l'importance de la prononciation et de la dimension sonore du mot. L'exclamation est ainsi associée à l'amplification et l'expression qui est mise en acte :

Il reste à expliquer la quatrième espèce de la figure de sentence, qui gist en l'amplification de ce de quoy il est question : de laquelle se trouvent trois manières, Exclamation, Sustentation, Licence. Exclamation, est un cri et elevement de vois, inventé pour augmenter et amplifier : Lequel est souventesfois déclaré par ces notes, ô, *helas, las, ah, hé*, et autres semblables⁶⁰⁹.

De plus, l'emploi itératif des tournures passives montre la dépossession et la frustration d'Hélisenne-amoureuse, assujettie à cette passion, simultanément, aliénante et délectable : « j'estois possédée »⁶¹⁰, « j'estois incessamment aguillonée de la beauté ymaginée et paincte en mémoire de plaisant jouvenceau »⁶¹¹, « j'estois possédée et seigneurisée »⁶¹² et « je fuz prise »⁶¹³.

La passion libidineuse d'Hélisenne est synonyme d'anxiété, d'angoisse et de folie. Ses ardents et fervents désirs se donnent à lire comme une véritable « fureur »⁶¹⁴. Edmond Huguet⁶¹⁵ associe au terme « fureur » les substantifs « folie, démence ». Ce qui confirme la passion impérieuse et démesurée du personnage féminin. Pour cette raison, la narratrice définit ce « venimeux Amour »⁶¹⁶ comme un « mal ». Le substantif « mal » est employé, respectivement, deux fois par Hélisenne et une fois par Guenelic pour occuper trois fonctions différentes :

- « (...) me pouvoit accroistre et augmenter **mon mal** »⁶¹⁷.
- « Dont plusieurs me voyants en telle precipiteuse calamité avoyent compassion **de mon mal** »⁶¹⁸.

Courbé, 1657, p. 182-185.

⁶⁰⁹ Antoine Fouquelin, *La Rhétorique française*, Paris, Andre Wechel, 1555, p. 104.

⁶¹⁰ *Les Angoysses*, p.102.

⁶¹¹ *Id.*, p.107.

⁶¹² *Id.*, p.103.

⁶¹³ *Id.*, p.103.

⁶¹⁴ *Id.*, p.215.

⁶¹⁵ Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Honoré Champion, 1925-1967.

⁶¹⁶ *Les Angoysses*, p.215.

⁶¹⁷ *Id.*, p.162.

⁶¹⁸ *Id.*, p.164.

- Las **le mal** qu'il faut que j'endure sans y pouvoyr, ne vouloir resister, est violent et insuperable, c'est une playe que nulle medecine ne peult souder, c'est un feu par nulle puissance d'eaue inextinguible, c'est une ardeur que nulle glace ne pourroit refrigerer »⁶¹⁹.

De complément, le substantif « mal » devient sujet. Il confirme que le désir vénérien s'accroît de plus en plus pour se transformer en une maladie irrémédiable. Il importe de noter aussi que la répétition du terme « mal » constitue une métaphore continue qui détermine d'un côté l'origine, les causes et les circonstances du dérèglement psychique et physiologique de l'héroïne ; et de l'autre elle affirme le tourment psychique de Guenelic. La passion de deux amants devient en ce sens un « mal » voire « une playe » irréparable. En outre, l'opposition des verbes « accroistre et augmenter » / « endurer et résister » et le chiasme « j'endure sans y pouvoyr, ne vouloir resister » illustrent la vulnérabilité de Guenelic et sa résignation.

En somme, l'épithète opère une certaine puissance discursive. De nature adjectivale, elle se présente comme un ajout syntaxique. Certes. Mais elle produit aussi un effet d'insistance. C'est pourquoi, elle constitue un des supports importants pour l'élaboration de l'amplification. Dans cette perspective, Morvan de Bellegarde considère que :

Rien ne donne plus de grace au discours qu'une Epithete bien placée ; au contraire, les Epithetes vagues et inutiles le rendent insipide et languissant. Certaines locutions qui frappent, qui éblouissent, et qui paroissent si élégantes doivent tout leur éclat et tout leur agrément à des épithètes riches et heureuses, qui expriment vivement et délicatement ce qu'on veut dire. L'Esprit et la vivacité d'un Auteur paroît dans le choix des épithetes qu'il met en œuvre. Il est inutile d'avertir que l'épithete est ce qu'on ajoûte au substantif, pour en déterminer la signification, qui change selon la qualité de l'épithete ; *c'est un pauvre homme, un excellent homme : un bon, un méchant Poëte : un habile ouvrier, un ouvrier ignorant* : non seulement l'épithete détermine la signification du substantif : mais encore elle releve la phrase, et la rend piquante⁶²⁰.

⁶¹⁹ *Id.*, p.166.

⁶²⁰ Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde, *Reflexions sur l'Elegance et la politesse et la politesse du Stile* [Paris, Pralard, 1695], Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 71.

L'épithète s'associe au substantif pour l'explicitier et le caractériser. Elle n'est plus conçue comme un simple ornement, comme l'a déjà souligné René Rapin dans son étude sur l'adjectif homérique. Il a exprimé sa méfiance de l'association entre l'épithète et le substantif et demande de « ne point se servir de ces epithetes si recherchées et qui ont un air du mystere ». ⁶²¹ En ce sens, l'épithète amplifie manifestement le sens. Il se peut qu'elle produise un effet d'accentuation, en jouant le rôle d'intensificateur. Mais elle donne aussi une impression de justesse et d'exactitude. Dans cette perspective, Anne-Pascale Pouey-Mounou résume l'intérêt de l'épithète ainsi :

L'épithète réussie ne vise donc pas à définir, mais à particulariser un substantif donné, en suggérant une réalité autre que celle qu'il désigne explicitement. [...] [L]a propriété de l'épithète ne s'impose qu'au terme d'un processus de découverte où l'impression de justesse succède à la surprise. Le trope est dès lors la forme la plus aboutie de l'*aptum*. C'est bien ainsi que, depuis Aristote, se définit la métaphore « propre », c'est-à-dire : à la réflexion, appropriée ⁶²².

Par ailleurs, la fréquence des épithètes relève de la *copia rerum*. ⁶²³ Il s'agit, selon Érasme, d'une pratique scripturaire qui consiste à varier l'énoncé et à développer l'idée pour ne pas ennuyer le lecteur. L'accumulation des synonymes et des antonymes opère une variété lexicale propre à l'*amplificatio verborum*. Mais cette redondance se donne à lire aussi comme une *amplificatio rerum* qui fonctionne par accumulation (*per congeriem*) ⁶²⁴. Quintilien considère que cette amplification consiste à proposer des définitions variées d'une même chose ou d'une même personne. L'analyse du sentiment amoureux est dépeinte de manière rigoureuse par l'accumulation des épithètes opposées traduisant les variations euphoriques et dysphoriques de l'amour. Ces chevauchements s'entremêlent et se complètent pour déceler l'intérêt de l'amplification dans son double aspect quantitatif (horizontal) et qualitatif (vertical).

⁶²¹ René Rapin, *Comparaison des poèmes d'Homère et de Virgile*, Paris, Claude Barbin, 1664, p. 91-92 et p. 95.

⁶²² A.-P. Pouey-Mounou, « Les dictionnaires d'épithètes, laboratoires de l'*aptum* », dans M.-Th. Jones-Davies dir., *Culture : collections, compilations, Actes du colloque de Paris 2001-2002*, Paris, Champion, 2005, p. 143-160, ici p. 148-149.

⁶²³ Jacques Chomart, *op.cit.*, p.244.

⁶²⁴ Stéphane Macé, *artic cité*, p. 36.

2.2.1.2. La répétition

2.2.1.2.1. La sémantique de la répétition

Pascale Mounier estime que le style des *Angoisses* décèle « un concentré des moyens inventés dans la première moitié du siècle pour donner de l'ampleur à l'expression prosaïque »⁶²⁵. En effet, l'écriture relève de la *copia* puisque qu'elle est basée sur la compilation. Mais Hélienne de Crenne enrichit la construction phrastique médiévale par des nouveaux procédés d'amplification et d'imbrication qui témoignent de ce que A. Lorian appelle le « Style formulaire des humanistes »⁶²⁶. Elle tente donc de prouver qu'elle a bien compris les contraintes de la vie sociale et historique dans lesquelles elle a été impliquée ; et elle confirme courageusement qu'elle est capable de surmonter sa crainte et ses appréhensions. Cette volonté se traduit manifestement à travers la structuration de son écriture, fondée sur l'itération des phrases injonctives exprimant l'élan du moi, qui trouve dans l'écriture une échappatoire. L'auteur présente un texte dense et touffu de références hypertextuelles. Mais, elle montre aussi une certaine cohésion par le recours récurrent à la répétition, un procédé incontournable à l'analyse psychologique de la protagoniste et à l'explication et à la compréhension de l'entreprise de l'auteur.

Étymologiquement, le verbe « répéter »⁶²⁷, du verbe latin « *repetere* », signifie chercher à atteindre de nouveau un objectif non accompli. Ce verbe inclut manifestement la notion de but ; un des termes incontournables dans la définition freudienne du fonctionnement de la pulsion.

Hélienne, enfermée initialement dans sa chambre, exprime sa détresse à haute voix. Plusieurs mots ou expressions « obsédants » et « persécuteurs », selon l'expression de Freud⁶²⁸, se répètent régulièrement pour donner à l'héroïne « quelque refrigeration medicamente ».⁶²⁹ La protagoniste cherche à interpeller constamment l'autre pour pouvoir exorciser sa souffrance. Dans la première partie des *Angoisses*, Hélienne de Crenne inaugure et clôt son récit par l'interpellation du même personnage fictif : « les honnestes Dames ». Elle les apostrophe, de manière itérative, pour les prendre comme témoins de ses



⁶²⁵ Pascale Mounier, *op.cit.*, p. 235.

⁶²⁶ *Ibid.*,

⁶²⁷ *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998.

⁶²⁸ Sigmund Freud, « Remémoration, répétition, perlaboration », dans *La technique psychanalytique, Œuvres complètes*, Paris, PUF, 2007, p.120.

⁶²⁹ *Les Angoisses*, p.96.

douleurs en amour et des difficultés, qu'elle endure pour leur narrer et écrire ses souffrances : « [...] je me letifie à rediger par escript mon infortune : affin qu'il passe en manifeste exemple à toutes dames et damoyselles »⁶³⁰. Elle essaie même de se justifier auprès de ses interlocutrices en sollicitant leur compréhension et leur sympathie : « O mes dames, je vous exore et prie, que veuillez considerer, la grande puissance d'amours [...] Vous pourriez trouver cela fort estrange, car le plus souvent amours viennent par continuelle frequentation »⁶³¹. Cet échange fictif qu'entame Hélienne avec ses interlocutrices élucide sa volonté de parler et de se faire entendre.

De plus, Freud considère que « la répétition si fréquente des mêmes mots lors de l'écriture ou du moment de copier –des persévérations- n'est pas sans signification »⁶³². Les mots répétés véhiculent des significations différentes. Ils pourraient extérioriser les tourments intérieurs du personnage féminin. Le substantif « douleur » a été répété de manière obsessionnelle par Hélienne. Il est souvent accompagné d'un antécédent traduisant l'intensité et l'hyperbolisation : « Mes griefves et angoisseuses douleurs », « mes griefves douleurs », « mon angoisseuse rage et extrême douleur », « des griefves et insupperables douleurs interieures », « angoisseuses douleurs » et « l'extrême douleur intérieure ».⁶³³ La répétition précise en ce sens l'état du personnage féminin et traduit la véhémence et l'intensité de sa souffrance. La répétition peut dévoiler aussi des envies et des souhaits non assouvis. Songeant à Guenelic, Hélienne répète et réitère, à quatre reprises, la même phrase : « j'attendois d'avoir singulier plaisir »⁶³⁴, « je prenoye singulier plaisir à l'ouir, et à brief parler »⁶³⁵, « Ainsi que je prenoys singulier plaisir, en mes amoureuses pensées »⁶³⁶ et « Et ainsi que me delectoye et prenoye singulier plaisir en mes amoureuses pensées, la delectation entra si tres vehemente dedans mon cueur, que je perdoye toute contenance »⁶³⁷. La particularité de ces assertives se concrétise à travers le changement du pronom personnel. Le passage du « je » au « nous » dissimule la volonté d'Hélienne de compenser un manque. Le « nous » indique un moment de communion et de partage souhaité par la narratrice. La répétition de la même phrase lui a permis de s'approprier son objet de désir par le recours à l'imagination. Toutefois, la répétition

⁶³⁰ *Id.*, p. 203.

⁶³¹ *Id.*, p. 103.

⁶³² Sigmund Freud, « Remémoration, répétition, perlaboration », *op.cit.*, p121.

⁶³³ *Les Angoysses*, p. 163/148/ 145/ 140/137/116/115 /181.

⁶³⁴ *Id.*, p.106.

⁶³⁵ *Id.*, p.108.

⁶³⁶ *Id.*, p.111.

⁶³⁷ *Id.*, p.160.

pourrait traduire aussi bien l'excitation que l'aliénation. Contrariée par les accusations de son époux, Hélienne perd le contrôle sur soi. Furieuse, elle avoue son amour pour Guenelic en prononçant des propos illogiques et insensés :

Quand je peuz parler, comme femme du tout alienée de raison je luy dis : Certes je croy que quelque esprit familier vous revele le secret de mes pensées, ce que je pensoye estre reservé à la divine prescience, et vrayement je l'aime, effusement et cordialement, et avecq si grande fermeté, que aultre chose que la mort ne me scauroit separer de son amour.⁶³⁸

Le polyptote « pensées ; je pensoye » met en exergue l'égarement et le trouble psychologique du personnage féminin qui se trouve dans l'incapacité de canaliser sa rage et sa fureur. La passion d'Hélienne est si intense que le recours à la raison semble impossible. La souffrance d'Hélienne se lit et s'entend encore à travers la répétition lexicale et morphologique. Le texte mime la plainte d'Hélienne et nous fait entendre à travers l'allitération et l'assonance ses soupirs et ses cris de douleur :

Plusieurs jours passois et consumoy en pensant et meditant diverses et nouvelles fantaisies, telement que par continuer je tombay en une insidieuse fiebvre, qui me delibitoit et dissipoit le corps, avecq si grand vehemence, que impossible m'eust esté me soustenir : parquoy contre mon vouloir je delaissay le plaisant et solacieux exercice du lieu plaidoyable.⁶³⁹

La répétition de la consonne « s » dans « passois, consumoy, pensant, insidieuse, dissipoit, si, impossible, delaissay, solacieux », l'entrecroisement entre les consonnes sonores et sourdes dans « delibitoit et dissipoit », « en pensant et je tombay » et l'itération de la fricative « diverses, fantaisies, avecq et vehemence » opèrent une cacophonie agaçante voire un sifflement assourdissant intensifiant l'extrême anxiété d'Hélienne.

En outre, l'importance de la répétition se matérialise à travers l'association itérative des opposés. Vertu et volupté, vie et mort, guérison et maladie constituent des *topoi* « obsédants » qui tourmentent les pensées d'Hélienne de Crenne et qui l'incitent à écrire. Freud distingue deux types de pulsions : la pulsion de vie (*Eros*) et la pulsion de mort (*Thanatos*). La mort est une idée qui a obsédé l'héroïne. Elle utilise des formes grammaticales variées pour réaliser un seul objectif : mettre fin à sa vie et à ses douleurs. En témoignent la négation « je ne crains la mort »⁶⁴⁰, la restriction « Je ne désire que la

⁶³⁸ *Id.*, p.154.

⁶³⁹ *Id.*,178.

⁶⁴⁰ *Id.*, 118.

mort »⁶⁴¹, l'assertion « J'ay ferme propos de la chercher »⁶⁴² et l'adverbiale de cause « car plus tost me exposerois à mille especes de mort, que de m'en desister »⁶⁴³. Freud affirme que le refoulé est capable de se souvenir d'un événement passé et de le traduire sous forme d'acte. Autrement dit, l'analysant : « le répète, naturellement sans savoir qu'il le répète ».⁶⁴⁴ La volonté obsédante d'Hélisenne de mourir, l'incite à se suicider et elle a tenté à deux reprises de mettre fin à sa vie. Les pulsions constituent donc une source de stimulation et de provocation intérieures car elles empêchent, selon Freud, l'évolution de la personne refoulée et dévoilent sa nature conservatrice. L'écriture serait-elle, en ce sens, une forme de dépassement chez Hélisenne de Crenne ?

Freud traite du rapport entre la compulsion de répétition qui se rattache à l'inconscient et la résistance qui provient du moi et qui relève du conscient. La mise en écriture est perçue en effet comme une forme de résistance. Hélisenne souffre physiquement et mentalement à cause de la violence de son époux, de l'inconstance de son amant et de la méchanceté des calomniateurs. Mais ceci ne l'a pas empêchée d'écrire.

Hélisenne de Crenne exprime de manière itérative son vouloir de dire et de transcrire ses peines et son désarroi. Le premier récit des *Angoysses* présente plusieurs phrases illustrant ce désir presque immodéré de confier ses douleurs les plus profondes : « Je me vins à reveberer et reprendre mes forces [...] à soutenir ma debile main, pour vous le scavoir bien escrire »⁶⁴⁵, « Je m'efforcay d'escripte [mes angoisseuses douleurs] »⁶⁴⁶, « [...] par angoisseuse raige et extreme douleur, me vouloys escrire : mes regrets et soupirs »⁶⁴⁷, « [...] et ayant par plusieurs foys laissée la plume, l'affectueux desir que j'ay envers vous, mes nobles dames a esté occasion que me suis evertuée de vous declarer le tout »⁶⁴⁸. De ce point de vue, la contrainte de la répétition relève de la volonté d'Hélisenne de Crenne d'annuler ou d'abolir un vécu traumatique. L'angoisse se donne à lire comme une réaction voire un affect dû à une perte ou à une séparation. Elle se définit comme une « *libido* transformée » car elle marque selon Freud « une réaction générale du moi dans les

⁶⁴¹ *Les Angoysses*, p.151.

⁶⁴² *Id.*,157.

⁶⁴³ *Id.*, 146.

⁶⁴⁴ *Ibid.*,

⁶⁴⁵ *Id.*, p.97.

⁶⁴⁶ *Id.*, p.137.

⁶⁴⁷ *Id.*, p.215.

⁶⁴⁸ *Id.*, p.221.

conditions du déplaisir »⁶⁴⁹. Dire et écrire se rejoignent ainsi pour permettre à Hélienne de Crenne de partager ses tourments avec ses lecteurs.

En ce sens, Si Hélienne-personnage, a recours à la répétition pour dépeindre son tourment amoureux et décrire son état d'âme, Hélienne, narratrice et auteur, l'a utilisée, comme un outil de description et d'argumentation, pour montrer son érudition et son éloquence verbale. C'est dans ce sens que nous tenterons de déterminer l'intérêt de la répétition dans la trame narrative.

2.2.1.2.2. La répétition : sens et intérêt

L'armature générale des *Angoisses* repose sur des éléments de jonction opérant, par le biais de la reprise et de la répétition, une certaine continuité organisatrice dans la trame narrative, une continuité produisant une cohérence textuelle. Le premier récit des *Angoisses* est bâti sur une progression thématique à thèmes dérivés. Autrement dit, « Amour » se présente comme un hyperthème, sorte de thème général, repris et détaillé tout au long du récit par d'autres termes qui véhiculent un sens synonymique, antonymique ou polysémique.

L'amplification permet de renforcer, intensifier et approfondir l'émotion. Elle rend la souffrance plus sensible car « la parole n'est vivante que par la *varietas* ». ⁶⁵⁰ Autrement dit, chercher l'équivalent du mot, paraphraser les phrases et expressions débouchent sur une maîtrise et appropriation du vocabulaire qui sera utilisé naturellement.

Submergée par sa passion libidineuse, Hélienne, personnage et narratrice, répète et enrichit les mêmes phrases par l'ajout des expansions nominales (adjectifs qualificatifs, des propositions relatives à valeur adjectivale et des attributs) ⁶⁵¹:

- « L'ardent amour dont j'étois possédée ».
- « La grand fureur d'amours (dont j'étois possédée et seigneurisée) ».
- « La grand ardeur qui incessamment te domine ».
- « L'ardente flamme qui me brusloit et consumoit ».

⁶⁴⁹ S. Freud, *Inhibition, symptôme et angoisses*, dans *Œuvres complètes*, XVII, Paris, PUF, 1992, p.194.

⁶⁵⁰ Jacques Chomart, *op.cit.*, p.719.

⁶⁵¹ *Les Angoisses*, p.103/110/117/126/129/151.

- « J'estoys toute embrasée du feu Venerien, et croissoit l'Amour si puissant en mon cuer, que le reciter seroit incredible à ceulx qui n'ont experimenté Amours ».
- « Et moy paovre malheureuse qui suis tourmentée en corps et ame de la flamme d'amour, qui me brusle et consume, avec les innumerables regretz dont je suis agitée, sans avoir esperance de quelque refriegeration ».

Pour exprimer la vulnérabilité de l'héroïne devant l'empire de l'amour et son incapacité de résister à sa passion libidineuse, Hélisenne de Crenne utilise la même phrase et la développe par l'emploi de la négation, des formules impersonnelles, des restrictives, des circonstanciellees et des relatives⁶⁵² :

- « La grand fureur qui n'est encores refroidie ».
- « C'est une ardeur que nulle glace ne pourroit refrigerer ».
- « Il est bien difficile de resister à la fureur du filz de Venus ».
- « Las je m'efforçay de resister, voulant expulser amours de mon cuer ».
- « j'estois deliberée de me desister d'amours, quand l'appetit sensuel me vint livrer ung tres dur assault, me voulant persuader de le suyvre ».
- « [...] car de resister, les puissances me sont ostées ».
- « Le venimeux Amour qui si long temps a faict residence, lequel vous a obtenebré les yeulx en sorte que vous estes eslongnée de la vraye lumiere de raison ».
- « [...] e mon mary voyant qu'il estoit impossible de refrener la vehemence d'amours qui me possedoit et seigneuriait ».

Désespérée, Hélisenne invoque constamment la mort. Elle la considère comme son seul refuge. Le mot *mort* est en ce sens répété, à maintes reprises, sous plusieurs formes⁶⁵³ :

- « Je feuz enflambée de plus ardents desirs à la mort ».
- « Je fuz si eschauffée de fureur, pour l'ardent desir que j'avoye de mettre monmiserable vouloir (de mort) à execution ».
- « Mais les jointures, nerfz et os si cruellement sont tourmentez, que ma dolente ame, lassée d'estre en ce triste corps, ne desire que la separation ».



⁶⁵² *Id.*, p.153/166/211/103/105/166/215/139.

⁶⁵³ *Id.*, p. 142/140/212.

L'amplification par « accumulation » répertoriée par Quintilien, se donne à lire comme une force persuasive particulière. C. Perelman et L.Olbrechts-Tyteca pensent qu' :

Il arrive que l'ampleur résulte non de la présentation d'arguments variés, mais de la répétition, voire de l'amplification d'un seul argument. Cette insistance a pour effet de donner plus de poids à certains arguments. Elle n'est pas toujours inutile, mais elle risque d'être lassante⁶⁵⁴.

Hélisenne de Crenne use de manière constante de la répétition pour doter son discours d'un pouvoir persuasif. Mais cette répétition crée une certaine monotonie. L'abondance verbale qui caractérise l'écriture Héliennienne crée une sorte de concentration de sens. Quelle serait en ce sens l'objet de Dame Hélisenne ? Est-ce une stratégie qui vise à optimiser l'intentionnalité ? L'expression de la souffrance d'Hélisenne serait-elle vraiment sincère ? La narratrice recourt à l'amplification afin d'expliquer les raisons de son désespoir et de son acheminement vers la folie et la mort. Pourrions-nous qualifier cette attitude de mensongère ? Hélisenne de Crenne cherche-t-elle à détourner le lecteur de la vérité ?

Platon met en doute la véracité de l'art oratoire en l'assimilant à un ensemble de recettes de cuisine.⁶⁵⁵ Il confirme aussi l'aspect illusionniste et invraisemblable de l'amplification. En témoigne le passage du *Phèdre* où les sophistes Tisias et Gorgias ont constaté que la parole « fait paraître grand ce qui est petit et petit ce qui est grand ». ⁶⁵⁶ La périphrase verbale « faire paraître » et la structure chiasmatisque « grand ce qui est petit et petit ce qui est grand » s'entremêlent pour former le mot d'amplification, composé en latin de *amplus*, qui signifie *magnus* ou *grandis*.⁶⁵⁷ L'amplification sert donc à agrandir une chose ou à la faire plus petite qu'elle n'est. L'enjeu d'Hélisenne de Crenne consiste-il alors à « faire grand » ? Amplifie-t-elle sa souffrance pour illustrer sa grandeur et l'importance de son expérience ? La question de la grandeur et de la vraisemblance sont alors mises en question.

Montaigne reprend la formule de Phèdre pour confirmer la critique platonicienne de la rhétorique et de l'art oratoire. Il montre dans son chapitre « De la vanité de la rhétorique » que l'amplification « corrom[pt] l'essence des choses »⁶⁵⁸ et que la rhétorique

⁶⁵⁴ Stéphane Macé, *artic.cité*, p.25.

⁶⁵⁵ Platon, *Gorgias*, 451b-481b (dialogue entre Socrate et Polos).

⁶⁵⁶ Platon, *Phèdre*, traduction d'É. Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

⁶⁵⁷ Dictionnaire étymologique

⁶⁵⁸ Montaigne, *Les Essais*, I, 51 « De la vanité des paroles », éd. P. Villey, Paris, PUF, 1978 (1^{re} éd. 1924), t. I, p. 305.

repose sur un discours crypté, codifié voire soupçonneux qui s'oppose au « parler simple et naïf, tel sur le papier qu'à la bouche ». ⁶⁵⁹

Stéphane Macé⁶⁶⁰ a mis le doigt sur deux principes importants pour redonner au terme amplification une autre définition. L'orateur doit au début confirmer sa probité morale pour mériter la qualification de Caton, faisant de l'orateur un « *vir bonus dicendi peritus* ». L'habileté consiste non pas seulement à bien dire les choses, mais il faut aussi les dire bien. Le deuxième principe consiste à montrer que l'amplification ne relève pas de l'illusion ; au contraire elle permet de rétablir la vérité des choses. Autrement dit, l'amplification ne rend pas les petites choses grandes. Elle sert juste à les présenter dans leur véritable proportion. Ce qui permet de confirmer la grandeur des choses, qui sont véritablement grandes et qui ont été indûment considérées comme petites.

En outre, Cicéron a montré dans les *Partitiones oratoriae* une définition globalisante et synthétique de l'amplification qui est : « *gravior quaedam affirmatio, quae motu animorum conciliat in dicendo fidem* ». Il s'agit ainsi d'un procédé d'affirmation qui s'appuie sur les passions pour rendre le discours convaincant. Serait-ce ainsi l'objectif d'Hélisenne de Crenne ? Les *Angoysses* relèvent d'un genre de parler véhément, par lequel elle essaye de montrer la grandeur de la douleur endurée : « j'imposeray fin à ma doloireuse complaincte, vous priant mes dames que vueillez considerer quel est ou peut estre mon mal, moy estant prisonniere en la fleur de ma jeunesses », dit-elle. ⁶⁶¹ Elle montre aussi dans ses *Epistres invectives*, son indignation contre la misogynie masculine. L'amplification permet ainsi de rétablir l'ordre des choses et de dire la vérité. Le verbe et le mot deviennent en ce sens des véritables catalyseurs marquant l'esprit et bouleversant les sentiments.

Par ailleurs, la répétition constitue un exercice de transposition utile qui permet de s'approprier, avec l'entraînement et l'application, les textes des anciens et de les ré-exploiter de manière différente :

Traduire du grec en latin, paraphraser un auteur, refaire en prose un poème, versifier un texte en prose, composer sur un même sujet plusieurs poèmes en mètres différents ; enfin et surtout lire les auteurs qui ont brillé



⁶⁵⁹ *Essais*, I, 26, p. 171.

⁶⁶⁰ Stéphane Macé, « L'amplification dans la rhétorique de Louis de Grenade », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 28 novembre 2014, consulté le 05 mars 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/35>

⁶⁶¹ *Id.*, p.220.

par leur copia, Cicéron, Aulu-Gelle, Apulée, répéter toutes les figures qu'ils emploient, les apprendre par cœur, les imiter, et à force de les employer s'habituer à les avoir instantanément à sa disposition [...] tels sont les exercices conseillés par Érasme⁶⁶².

Hélisenne de Crenne lit et reproduit le texte ancien pour l'enrichir, pour perfectionner ses écrits et pour se singulariser. Sa traduction des quatre premiers livres des *Énéides* de Virgile constitue en ce sens une belle illustration. Le recours à la traduction au XVI^{ème} siècle est un exercice incontournable permettant aux femmes écrivains de montrer leur savoir et de prouver leurs talents de scriptrices. Nous relevons, à titre d'exemples, les traductions de Marguerite de Cambis⁶⁶³, d'Anne de Graville⁶⁶⁴ et d'Anne de Marquets⁶⁶⁵.

L'activité de traduction constitue un moyen d'apprentissage et d'enseignement fondamentaux pour que la scriptrice puisse confirmer sa légitimité et sa crédibilité littéraire. C'est dans cette perspective que Jean-Philippe Beaulieu estime que :

[...] l'activité de traductrice semble avoir revêtu une fonction pédagogique permettant aux femmes de faire leurs armes sur le plan de l'écriture, en se frottant à l'autorité des anciens notamment, et en faisant entendre leur voix à travers celle des auteurs traduits.⁶⁶⁶

En revanche, Jean-Philippe Beaulieu considère que la traduction d'Hélisenne de Crenne ne relève pas d'un simple exercice d'apprentissage, mais plutôt d'un travail de réflexion approfondi qui marque « en fin du parcours, les aspirations humanistes d'une femme de lettres dont le statut auctorial ne semble pas complet sans qu'il soit fait étalage de ce travail »⁶⁶⁷.

En outre, Diane Derosiers affirme que la traduction en français des quatre premiers livres de l'*Énéide*, en 1541, n'a pas eu un véritable succès car elle ne figure pas dans les *Œuvres* d'Hélisenne de Crenne où les trois livres, les *Angoysses*, les *Epistres* et le *Songe*, ont été réunies pour former un corpus textuel ample et diversifié. Pourtant les quatre premiers livres de l'*Énéide* renvoient aux *Angoysses* car ils reproduisent la même

⁶⁶² Chomarat, *op.cit.*, p.720.

⁶⁶³ Marguerite de Cambis, *Epistre consolatoire de messire Jean Boccace envoyée au Seigneur Pino de Rossi (1556)*, texte établi, commenté et annoté par Colette H. Winn, Paris, Honoré Champion, 2003, p.90.

⁶⁶⁴ Anne de Graville met en vers français la *Théséide* de Boccace, à la demande de de la reine Claude, épouse de François I^{er}. Cet ouvrage n'a pas été imprimé, mais il existe un manuscrit à la bibliothèque nationale.

⁶⁶⁵ Anne de Marquets, *Les divines poesies de Marc Antoine Flaminius*, Paris, N.Chesneau, 1568.

⁶⁶⁶ Jean-Philippe Beaulieu, « Présentation », dans *D'une écriture à l'autre. Les femmes et la traduction sous l'Ancien Régime*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, p. 6. Voir aussi Marie-Alice Belle, « Locating Early Modern Women's Translations: Critical and Historiographical Issues », *Renaissance et Réforme / Renaissance and Reformation*, vol. XXXV, no 4, 2012, p. 5-23.

⁶⁶⁷ Jean-Philippe Beaulieu, « Présentation », dans *D'une écriture à l'autre. Les femmes et la traduction sous l'Ancien Régime*, *op.cit.*, p. 7.

thématique en racontant l'histoire d'amour entre Didon et Énée. Diane Derosiers considère que le style noble et élevé d'Hélisenne de Crenne, marqué par l'emploi fréquent des latinismes, l'utilisation d'un vocabulaire recherché, l'omniprésence des figures de styles telles les métaphores et les paraphrases, les doublets synonymiques et les analyses explicatives rendent l'accès au livre difficile⁶⁶⁸. C'est pourquoi, cette traduction obscure a été négligée par la critique :

On a ainsi fustigé le style d'Hélisenne de Crenne, que l'on a qualifié d'alambiqué, comparant son discours truffé de latinismes à celui de l'écolier limousin de Rabelais. Ce style, qui a même conduit certains éditeurs à refuser, au xxe siècle, de publier les écrits hélisenniens, s'apparente pourtant à celui d'un Lemaire de Belges, d'un Michel d'Amboise, voire d'un Octovien de Saint-Gelais⁶⁶⁹.

Le recours à l'amplification est déjà souligné par Hélisenne de Crenne dès le titre de son œuvre : « y a pluralite de propos, qui par maniere de phrase sont adjoutez : ce que beaucoup sert a l'elucidation et decoration desdictz Livres ». Ellen Delvallée souligne que :

L'amplification n'est pas qu'un ornement : c'est un geste rhétorique qui fait signe vers une lecture documentaire, pathétique et volontiers féministe du livre IV de l'*Énéide*. L'attention portée à ce procédé montre combien cette traduction s'apparente plutôt à une réécriture, indissociable des autres œuvres romanesques et épistolaires d'Hélisenne de Crenne.⁶⁷⁰

Ceci illustre la volonté de l'auteur de développer le texte virgilien. Elle utilise un langage orné afin d'agencer ses idées. La traduction et la rhétorique s'associent, en ce sens, pour enrichir le texte et le présenter dans un français recherché et latinisé. C'est dans cette perspective que Du Bellay affirme, dans sa *Deffence et illustration de la langue françoise*, qu' :

Eloquution (dy je) par laquelle principalement un orateur est jugé plus excellent, et un genre de dire meilleur que l'autre : comme celle dont est appelée la mesme eloquence : et dont la vertu gist aux motz propres, usitez, et non aliénes du commun usage de parler, aux metaphores, alegories, comparaisons, similitudes, energies, et tant d'autres figures et ornemens, sans lesquelz tout oraison, et poëme sont nudz, manques et debiles.⁶⁷¹

⁶⁶⁸ Sara Ehrling et Britt-Marie Karlsson préparent une édition critique de la traduction de l'*Énéide* établie par Crenne. Ce travail est financé par le Conseil scientifique national suédois.

⁶⁶⁹ Diane Derosiers, *art.cité*, p.183.

⁶⁷⁰ Ellen Delvallée, « Hélisenne de Crenne : traduire, réécrire, amplifier Virgile au XVI^e siècle », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 5 | 2015, mis en ligne le 17 septembre 2015, consulté le 25 juillet 2020.

⁶⁷¹ Joachim Du Bellay, cité par Mireille Huchon, « La prose d'art sous François 1er: illustrations et conventions », *op.cit.*, p. 296.

Nous tenterons ainsi de montrer l'intérêt de l'amplification dans les *Oeuvres* d'Hélisenne de Crenne. L'*amplificatio verborum* lui a permis d'exprimer de manière habile et élégante son amertume et son désespoir. Mais les procédés de la *copia rerum* serviront à analyser sa pensée de manière plus détaillée.

2.2.2. La *copia rerum* dans les *Œuvres* d'Hélisenne de Crenne

La variété du style d'Hélisenne de Crenne se lit à travers la répétition de la même thématique (les dangers de l'amour lascif) et la variation de son discours (variations syntaxiques, figures de style, synonymes). Elle diversifie et juxtapose les genres et les registres pour parler d'amours. En effet, les *Angoysses* alternent le récit sentimental et la chevalerie. L'« Ample narration », qui constitue la seule section des *Angoysses* à propos de laquelle l'auteur emploie l'expression « stile poetique » se présente comme un récit mythologico-allégorique. Les *Epistres* se lisent comme une fiction épistolaire à argument narratif et le *Songe* constitue une *narratio fabulosa*. Chomarat, en répondant à la question « Pourquoi vouloir varier ? »⁶⁷², affirme que « Nul n'est assez patient pour supporter un discours toujours semblable à lui-même »⁶⁷³. La répétition relève en ce sens de la variété discursive et reprendre la même pensée sous une nouvelle forme permet à l'auteur de divertir son lecteur et d'échapper à la monotonie. La parole qui se répète est ainsi plaisante et transformatrice, car elle est puissante et persuasive.

Toutefois, Érasme propose plusieurs méthodes pour développer une idée et pour donner au récit une cohérence et une unité : la première est bâtie sur la construction des paragraphes par la « division en partie » afin de passer du général au particulier. Ce qui permet à l'auteur d'explicitement progressivement son intention et l'objet de son œuvre. La deuxième consiste à inscrire l'action dans le temps ; la troisième nécessite de raconter l'histoire de manière détaillée en remontant à ses causes initiales et la quatrième explicite le récit en énumérant les événements qui le précédent ou le suivent.

Hélisenne de Crenne applique, à sa manière, les quatre premières méthodes, préconisées par Érasme, dans la première partie des *Angoysses*. Elle précise à ses lectrices, dès l'« Epistre dédicative » du premier récit des *Angoysses*, l'objet de son œuvre. Pour raconter l'expérience amoureuse de son personnage, elle commence par brosser son portrait physique et moral. Elle explicite ensuite son statut social. Elle montre, après,

⁶⁷² *Ibid.*,
⁶⁷³ Jacques Chomarat, *op.cit.*,p.719.

comment la vie de son héroïne a changé. Elle dépeint son tiraillement entre la vertu et la volupté ainsi que les différentes épreuves qu'elle a endurées. Elle détermine, à la fin du premier récit, les conséquences de sa passion sur sa vie privée et sociale.

La description constitue, selon Érasme, la cinquième méthode qui permet à l'auteur de développer sa pensée, en employant la prosopopée, la prosopographie, la topographie, la topothesie et la chronographie. Hélienne de Crenne emploie ces procédés dans le *Songe*. Au début de son recueil, elle se sert de la topothesie pour décrire la vallée, lieu de rencontre de la Dame amoureuse et de son Amant. La représentation de ce lieu fictif plonge, d'emblée, le lecteur dans un univers onirique, devenu animé et vivant par le recours à l'hypotypose. De la même manière, Quezinstra décrit, dans l'Ample narration, un champ imaginaire « plaisant et delectable » où les âmes de Guenelic et d'Hélienne se sont enfin réunies.⁶⁷⁴ La topothesie enrichit ainsi la narration et permet de divertir le lecteur. La topographie, qui consiste à décrire un lieu réel, est employée, par Hélienne de Crenne dans la deuxième partie des *Angoysses* afin d'énumérer les lieux parcourus par Guenelic et Quezinstra pour retrouver Hélienne : Sirap, Cypre, Goranflos, Citharée, la coste D'Affricque, les îles de Candie et de Rhodes, les mers de Carpathie et Pamphilienne, le gouffre Sathalie, Athènes, Thèbes, Micene, Basole, l'île de Diomèdes, Bouvacque... Quant à la chronographie qui consiste à décrire un moment bien particulier, elle est employée fréquemment par Hélienne de Crenne dans le premier récit des *Angoysses*. Elle privilégie, par exemple, la nuit au jour et le sommeil à l'éveil pour pouvoir s'unir, même fictivement, avec son amant :

[...] et certes le dormir me fut plus gracieux que le veiller ,parce qu'il sembloit estre avec mon amy en ung beau jardin plaisant et delectable, et sans aucune tumeur le tenoye par la main, et luy prioie fust prudent et discret...le contraindoit à excéder les mettes de raison : mais que doresnavant il tempereroit son appetit sensuel, en sorte qu'il me donneroit occasion de m'irriter.Et je oyant ses douces et melliflues parolles, me sembloit qu'interrompoie sa voix par souvent le baiser et accoller⁶⁷⁵.

Par ailleurs, Dame Hélienne utilise la prosopopée en faisant parler les divinités (Pallas, Vénus, Cupidon...) et la prosopographie⁶⁷⁶ pour donner la parole aux abstractions personnifiées (Raison, Sensualité, Honte, Fame, Chasteté, Abstinence, Diligence...) qui vont orienter la Dame amoureuse et l'aider à retrouver le chemin de la sagesse et à se

⁶⁷⁴ *Les Angoysses*, p.495.

⁶⁷⁵ *Id.*, p. 188-189.

⁶⁷⁶ *Chomarat, op.cit.*, p.739.

convertir à la fin du *Songe*. Selon Quintilien et Érasme, la prosopopée consiste à faire parler les personnages et à leur faire tenir un discours délibératif.⁶⁷⁷ C'est pourquoi, les divinités s'opposent et débattent dans le *Songe* pour inciter l'Amant à choisir entre le désir charnel et la vertu. S'ensuit le débat entre Raison et Sensualité sur la « condition muliebre ». Quant à l'Ample narration, nous assistons à une scène de dispute houleuse entre Vénus et Pallas sur le choix du genre des *Angoysses*. La prosopopée est ainsi mise au même rang que la fable car elle repose sur la fiction ; et elle ne rapporte que des « faussetés ». C'est dans ce sens que Daniel d'Augé souligne, que le rejet de la fable par l'historien, est dû à sa finalité factice :

Egualle licence n'est pas concedée au poete et à l'historien, pource que si cestuy ci usoit de prosopopees et hyperboles comme celui la, il seroit réputé adulateur, et rapporteur de faulseté. Ce qui est non seulement loysible de faire aux poetes, mais aussi faindre noms semblables aux effects, et accidens et adjoindre à la verité plusieurs choses vraysemblables fabuleuses, les accomodant selon le subject et l'occasion.⁶⁷⁸

C'est dans le but de divertir et de plaire que l'auteur utilise la *fictio personnae*. Elle se sert surtout de la prosopopée, de la prosopographie et de la topothésie pour provoquer un effet de délectation. Hermogène le confirme, en explicitant les différents types de discours :

En premier lieu [...], ce sont principalement les pensées mythiques qui produisent dans le discours de la saveur et du plaisant. En second lieu ce sont les récits proches du mythe, comme de narrer les événements de la guerre de Troie [...]. Au troisième rang viennent les récits qui, par petits bouts en quelque sorte, rejoignent le mythe, mais auxquels on accorde plus de créance qu'aux mythes [...]. Tout ce qui procure un plaisir à nos sens [...] nous fait plaisir aussi à être énoncé. Cependant parmi les plaisirs sensuels les uns sont honteux, les autres non. Ces derniers peuvent se dire sans réticence, par exemple la beauté d'un paysage [...]. D'une façon générale, toutes les pensées érotiques sont savoureuses [...]. Produit encore de la saveur le fait d'attribuer un propos délibéré à des êtres sans libre arbitre [...]. Il se produit encore la même chose, lorsqu'on attribue aux animaux ce qui est propre à l'homme.⁶⁷⁹

En outre, la digression constitue la sixième méthode pour enrichir le texte. Elle consiste, selon Érasme et Quintilien, à louer, blâmer ou délasser l'auditeur aux articulations



⁶⁷⁷ *Ibid.*,

⁶⁷⁸ Daniel d'Augé, *Deux Dialogues de l'invention poetique, de la vraye cognoissance de l'histoire, de l'art oratoire, et de la fiction de la fable : tres utiles à un chascun desirant bien faire, dire et deliberer, ainsi qu'en ont traicté les anciens*, Paris, R. Breton, f° 62 r°.

⁶⁷⁹ Hermogène, *L'art rhétorique : exercices préparatoires, états de cause, invention*, Lausanne-Paris, L'âge d'homme, 1997, p. 429-432.

du discours⁶⁸⁰. Hélisenne de Crenne recourt, dans ses première et douzième épîtres familières, à l'éloge. Elle félicite et loue, dans sa première lettre, une abbesse et toutes les religieuses pour leur « bonne exemplarité, l'assidue reverence à Dieu, les frequentes abstinences, la virginalle continence, les sobres parolles, l'espargné regard [...] et la souveraine pacience en toutes [leurs] affaires observée ». ⁶⁸¹ La douzième lettre, adressée à Quezinstra, témoigne d'un éloge de l'amitié avec des expressions d'affection et la répétition des substantifs « amy » et « amytié », accompagnés des adjectifs valorisants « la vertueuse amytié », « trescher amy », « amy fidèle », « amy parfaict » et « amy feable » ⁶⁸². Elle emploie un lexique emphatique qui relève de l'agrandissement afin de convaincre son destinataire de l'aider. Autrement dit, consciente du pouvoir persuasif de Quezinstra, elle l'incite à parler avec son mari pour l'innocenter et la libérer de son enfermement. En ce sens, Érasme considère, que la composition d'une lettre qui vise les *affectus*, nécessite d'interroger la nature humaine :

[...] quelle est la diversité des esprits (*varietas ingeniorum*) ; quelle passion fait naître chaque objet (*res*) ; par quels objets chaque personne est principalement conduite (*ducatur*) et desquels elle se détourne avec aversion » [...] ; « quand nous aurons compris par quels objets chacun est principalement conduit, nous en introduirons fort souvent l'idée, avec un grandissement soigneux⁶⁸³ ».

Toutefois, Hélisenne de Crenne mêle, dans ses *Epistres invectives*, la digression et l'amplification (neuvième méthode pour développer un texte) afin que son discours soit plus convaincant par rapport à ses adversaires. Elle s'attache, dans ses *Epistres invectives* envoyées à son mari, à s'innocenter et à reprocher à son mari sa « crudelité » ⁶⁸⁴ : ses « injurieuses parolles » ⁶⁸⁵, ses « outrageux propos » ⁶⁸⁶ et ses « damnables opinions » ⁶⁸⁷. Le recours au pluriel, à valeur hyperbolique, relève de l'agrandissement et traduit une vive exagération. En ce sens, l'épistolière amplifie les raisons de sa souffrance pour montrer que son malheur est immérité. Mais, elle passe ensuite à l'atténuation, en invitant son mari à se ressaisir : « Toutefois je te obsecrè que tu mette peine d'extirper de toy ceste damnable opinion », dit-elle. ⁶⁸⁸ Force est de noter que les dispositifs de digression et d'amplification

⁶⁸⁰ Jacques Chomarat, *op.cit*, p.740.

⁶⁸¹ *Les Epistres*, p.64.

⁶⁸² *Id.*, p.113-114-115.

⁶⁸³ Jacques Chomarat, p.1028.

⁶⁸⁴ *Les Epistres*, p.127.

⁶⁸⁵ *Id.*, p.127.

⁶⁸⁶ *Id.*, p.128.

⁶⁸⁷ *Id.*, p.147.

⁶⁸⁸ *Les Epistres*, p.130.

se dévoilent, dans la treizième *Epistre familiere* dans la mesure où Hélienne de Crenne transforme sa lettre en une véritable énigme. Jean-Philippe Beaulieu considère que l'aspect crypté de la treizième épître familière dissimule la volonté de l'épistolière de confirmer son *elegantia* en incitant le lecteur, à décoder lui-même le texte et à en déduire sa littéarité. Il souligne que la lettre d'amour témoigne d'une codification plus stricte que la lettre familière. Il s'agit, selon Fabri, d'une « amour vitieuse »⁶⁸⁹. C'est pourquoi, il est préférable que ce sentiment amoureux soit vécu et partagé secrètement et discrètement. L'échange amoureux exige que les amants soient très prudents, en recourant à la dissimulation et à la feintise. L'épistolière a ainsi composé une lettre énigmatique et cryptée afin de divertir le lecteur. Jean-Philippe Beaulieu le confirme ainsi :

Entre l'espace discursif familial des premières lettres et l'espace public de l'invective, obéissant tous deux à des codes clairs, la treizième lettre familière introduit le discours amoureux sur un mode ludique et indirect, au moyen d'une « imposture » constituant une façon paradoxale de décliner le moi amoureux, astreint à une rhétorique épistolaire qui est celle du simulacre.⁶⁹⁰

L'argumentation est la onzième méthode, selon Érasme, pour enrichir le discours. Elle se donne à lire comme un procédé de persuasion et de développement efficace. Dans ses *Angoysses*, Hélienne de Crenne prévient les femmes des dangers de l'amour charnel. Elle recourt à la sentence. En témoigne le sous-titre des *Angoysses* précisant la visée moralisante de l'auteur, laquelle « exhorte toute personnes à ne suyvre folle Amour ». Érasme définit *la sententia* comme « un genre de pensées [...] fabriqué par nous de façon appropriée au sujet que nous sommes en train de traiter (ad praesentis rei commoditatem confictum) »⁶⁹¹. La *sententia* est donc une figure de pensée, ayant une fonction démonstrative. C'est pourquoi, Hélienne de Crenne l'intègre dans la narration pour développer ses idées et pour émouvoir ses lectrices. Nous relevons à titre d'exemples : « [...] les choses qui facilement sont obtenues, sont peu appréciées: mais celles que en grandz fatigues on acquiert, sont estimées cheres et précieuses »⁶⁹², « Qui ardentement scay aimer, cruellement scait hair »⁶⁹³, « la chose moins visitée et cogneue, engendre plus

⁶⁸⁹ Pierre Fabri, *Le grant et vray art de pleine rhetoricque*, réimpression de l'édition de 1521, Genève, Slatkine, 1972, fo 79, vo.

⁶⁹⁰ Jean-Philippe Beaulieu, *op.cit*, p.47.

⁶⁹¹ Chomarat, *op.cit*, p.749.

⁶⁹² *Les Angoysses*, p.134.

⁶⁹³ *Id.*, p.169.

d'admiration »⁶⁹⁴.

Hélisenne de Crenne multiplie les *exempla* qui constituent des outils d'argumentation efficaces dans le développement de la pensée de l'auteur. L'*exemplum* se définit, selon Érasme comme « le rappel, utile pour persuader, d'une action réelle ou présentée comme telle »⁶⁹⁵. Ses usages sont diversifiés : il peut être employé dans le contexte d'une plaidoirie ou comme medium d'une vérité transcendante. Dame Hélisenne évoque, dès le préambule de son *Songe*, deux exemples d'autorité, voire deux modèles à suivre afin de reparler de la passion adultère et du cheminement de l'héroïne vers le repentir : Cicéron et Les *saintes Écritures*. Elle recourt à la périphrase pour désigner l'orateur « prince d'éloquence latine »⁶⁹⁶. Il est à noter que Dame Hélisenne emploie, de manière récurrente, cette figure pour désigner les qualités, les défauts ou la fonction de ses référents⁶⁹⁷ : « Le gracieux Adonis » ; « [...] fraduleux Theseus, [...] desloyal Jason et [...] trompeur Alchides » ; « la prudente vierge » pour Pallas ou « la noble Minerve » ; « la tresbelle Venus » et le « petit Cupido ». L'emploi de la périphrase constitue une pratique littéraire récurrente au XVI^e siècle. Elle est caractérisée par son aspect énigmatique car elle se donne à lire comme :

Un des modes de déploiement maximal du sens des mots (et) se singularise par la variété des énonciateurs qui la formulent et par le fait que le processus d'identification de la référence est inséparable de l'avancée de l'histoire.⁶⁹⁸

Autrement dit, les références mythologiques ont une fonction argumentative permettant le développement de la trame narrative et l'édification progressive des personnages. La périphrase se veut, en ce sens, un outil d'ornementation confirmant l'érudition d'Hélisenne de Crenne et un moyen de réflexion, qui par son insertion dans la narration, reproduit le texte antérieur pour l'innover et pour transcender les personnages en leur réservant le même destin des héros antiques et pour produire, comme l'a déjà souligné Pascale Mounier « un discours exemplifiant » :

⁶⁹⁴ *Id.*, p.178.

⁶⁹⁵ Chomarat, *op.cit.* p.745-746.

⁶⁹⁶ *Le Songe*, p.45.

⁶⁹⁷ *Id.*, p.47-50-57-80-84-104.

⁶⁹⁸ Pascale Mounier : « Périphrase et référence mythologique dans le récit amoureux de la Renaissance », *Stylistiques ?*, dirct. Judith Wulf et Laurence Bougault, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 229-247.

<https://books.openedition.org/pur/40079#text>

L'étude de la mise en œuvre de la périphrase permet, dès lors, d'éclairer le traitement du matériau mythologique dans la prose amoureuse de la fin des années 1530. Elle révèle la volonté des auteurs de donner une allure emphatique à la prose, en correspondance avec une recherche de la phrase à architecture complexe. L'usage de la figure n'a pas seulement un effet d'hyperbole : des relations thématiques diffuses s'établissent entre les réalités situées à des plans différents, malgré le manque apparent de motivation de leur analogie. Des syntagmes à valeur ana- ou cataphorique font même écho à l'ensemble des récits et élèvent les protagonistes au rang de personnages illustres ; la périphrase perd alors le plus souvent son renvoi à un mot simple et ne connaît de reformulation que progressive. Reste à savoir si la nouvelle est une imitation fidèle ou distanciée du roman.⁶⁹⁹

Quant aux *Écritures saintes*, elles sont désignées à travers l'hyperbole « Par ainsi apres tel principe ne differerau de sainte escripture parler : laquelle, est tant melliflue, que tant plus on s'y arreste et frequente : tant plus on desire à y demourer et la fréquenter ». ⁷⁰⁰ La corrélation, marquée par la répétition de la locution adverbiale « tant plus », dénote un rapport d'interdépendance entre les propositions et traduit l'importance de la référence dans l'explication et l'interprétation de la fable. C'est pourquoi, l'allusion fréquente aux paroles des sages constitue un argument d'autorité indispensable. Autrement dit, les citations, propre à la religion, et le discours de Raison s'entremêlent pour développer et enrichir la pensée de l'auteur. Le *Songe* s'envisage et se construit, à partir des formules gnomiques, pour les commenter, les expliquer et les réécrire. Il s'agit d'un travail d'expansion, qui consiste à développer et à expliquer la formule énigmatique et à expliciter l'idée abstraite.

Hélisenne de Crenne réunit, dans ses *Epistres*, toutes les figures de pensée : la sentence, l'apologue et les *exempla*. Elle exhorte une amie, dans sa troisième lettre familière, à rester patiente et vigilante. Pour la convaincre, elle évoque la sentence du philosophe Platon, désigné par la périphrase « le divin Platon »⁷⁰¹ : « quand par nulle evidence congnoistre ne pourras, qu'elle se irrite pour injure qu'on luy infere, et qu'elle ne se exaulce point, pour louenge que l'on luy attribue »⁷⁰². Elle fait allusion, dans son *Epistre invective*, adressée à Elenot, à la « tresillustre et magnanime princesse, ma dame la royne de Navarre »⁷⁰³. Elle est considérée comme une femme à la fois exemplaire et exceptionnelle car elle constitue l'emblème de la femme savante à la Renaissance.



⁶⁹⁹ *Ibid.*,

⁷⁰⁰ *Id.*, 45.

⁷⁰¹ *Les Epistres*, p.74.

⁷⁰² *Id.*, p.74.

⁷⁰³ *Id.*, p.152.

Hélisenne de Crenne voit en elle une véritable *virago*, car elle a acquis des qualités et des vertus généralement liées aux hommes d'État et aux philosophes. Hélisenne de Crenne recourt à l'hyperbole pour illustrer l'immensité de son savoir :

Je n'estime point, qu'au preterit jamais fut, ne pour le futur peult estre personne de plus preclaire et altissime esperit, que tresillustre et magnanime princesse, ma dame la royne de Navarre, c'est une chose toute notoire, qu'en sa reginale excellente et sublime personne, reside la divinité Platonique, la prudence de Caton, l' eloquence de Cicero, et la Socratique raison: et à brief parler sa sincerité est tant accomplie, que la splendeur d'icelle à la condition femenine donne lustre.⁷⁰⁴

En ce sens, l'entreprise d'Hélisenne de Crenne se cristallise à travers la variation de ses méthodes d'écriture. Elle allie l'*amplificatio verborum* et la *copia rerum* pour parler d'amour. Mais son objectif ultime consiste, d'un côté, à persuader et enchanter le lecteur par l'emploi d'un discours, à la fois démonstratif et éclectique ; et de l'autre, elle dépeint les obstacles auxquels Hélisenne, personnage et narratrice, a fait face pour libérer sa voix et devenir écrivaine.



⁷⁰⁴ *Les Epistres*, p.152.

CHAPITRE 2 : Les effets de la passion adultérine

Le triptyque hélisennien est représentatif d'un personnage féminin, en perpétuelle lutte contre la misogynie masculine. Elle lance dans ses trois livres un cri de détresse et d'indignation contre une société phallocratique, qui la prive de son droit de dire et d'écrire son tourment et son désarroi. *Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours* décrivent son acharnement contre son mari, qui ne cesse point de la violenter physiquement et mentalement. Elle s'acharne contre les propos du religieux qui, loin d'être rassurants, intensifient son aversion et son dégoût. Elle exprime son dédain envers un amant, qui ne fait que souiller sa réputation par son indiscretion et sa nonchalance et accentuer son malheur. *Les epistres familiares et invectives* retracent le parcours d'une *persona*, qui cherche à se libérer des contraintes sociales en dévoilant, en premier lieu, son amour et en lançant, au second lieu, une diatribe cuisante contre l'hostilité masculine. Quant au *Songe de madame Helisenne*, il débouche sur une lutte intérieure. Le personnage féminin a finalement compris que l'obtention de la félicité intérieure n'est possible que par le renoncement aux plaisirs terrestres. Quant à Hélisenne de Crenne, auteur et narratrice, elle a éprouvé le besoin de transcrire par écrit l'évolution d'Hélisenne-personnage et de faire de son expérience amoureuse une leçon à tout le sexe féminin.

Il serait en ce sens judicieux de déceler les différents facteurs qui ont poussé le personnage à délaisser progressivement l'appétit vénérien et à spiritualiser sa passion.

1. Hélisenne, une héroïne en perpétuel danger

1.1. L'époux jaloux : une figure misogyne tyrannique

L'adultère constitue un *topos* récurrent au XVI^{ème} siècle. Il a fait l'objet de plusieurs études représentatives de deux visions différentes de la vie conjugale. D'un côté, l'adultère est perçu comme un acte inconcevable condamné par les ecclésiastiques ; et de l'autre, il constitue le thème de prédilection des œuvres littéraires. Le récit se situe, en ce sens, entre réalité et fiction. Les amants sont contraints de cacher et de dissimuler leurs ébats pour échapper à la sanction et au rejet social. L'inventivité et la ruse leur permettent de se protéger et de générer le ressort de la fable. L'intrigue de ces récits dévoile la

duplicité féminine dans la mesure où l'épouse, éprise d'un autre homme, ridiculise son mari cocu. Sujette à son époux, elle parvient à reconquérir un pouvoir qu'on lui dénie. En outre, l'adultère dissimule un dilemme d'ordre masculin : le désir féminin se présente comme une force destructrice, car il met en cause la capacité du mari de satisfaire l'appétit vénérien de sa femme ; et il met en péril aussi son autorité maritale. Dans cette perspective, nous allons étudier le lien qu'entretient Hélienne avec son époux cocu, en mettant l'accent sur les effets de sa passion libidineuse sur leur vie conjugale.

Penser le rapport entre l'« époux » et sa « femme » dépend généralement des modèles sociaux de l'époque. En effet, si le mariage romain repose sur l'échange des consentements, celui du Haut Moyen Âge, relève de deux étapes : la *desponsatio* et la *traditio puellae*. La première étape consiste à réunir les deux familles qui échangent un anneau et s'engagent à régler les aspects économiques de l'alliance. Quant à la deuxième partie, elle assure le passage de la fiancée de la tutelle de son père à celle de l'époux. Mariés, le conjoint peut contrôler le patrimoine de sa femme et hériter d'elle. En ce sens, le mariage permet de lier simultanément deux individus et des groupes familiaux, qui s'unissent entre eux par des échanges économiques plus au moins complexes. Le mariage se définit ainsi comme une union matrimoniale, perçue comme :

Une communauté de vie, morale, sociale et matérielle entre les deux époux. Cette communauté repose sur un partage des tâches, ainsi que sur des sentiments dont la force fonde le couple chrétien. Les *Vitae* de Saints insistent sur cette *dilectio* qui s'oppose aussi bien à l'amour déraisonnable et déréglé qu'au défaut d'amour ou même à la maltraitance. Ainsi, un *consortium* conjugal harmonieux fait de la bonne épouse la conseillère de son mari, quand les unions déréglées voient au contraire les mauvaises femmes encourager leurs époux dans leurs travers⁷⁰⁵.

Ce rapport d'échange et de partage social et matériel se concrétise dans les *Angoysse*s. La narratrice le définit ainsi : « [...] je fuz mariée à ung ieune gentil homme, à moy estrange (par ce qu'il y avoit grand distance de son pays au mien) mais nonobstant qu'il n'y eust eu fréquentation, ny familiarité aulcune ». ⁷⁰⁶ La forme passive de l'assertive « je fuz mariée » confirme qu'il s'agit d'un mariage arrangé. Mais il importe de noter que le mariage est, en ses débuts, très heureux. Les époux se portent un amour mutuel. En



⁷⁰⁵ Diane Chamboduc de Saint Pulgent et Blandine Longhi, « Maris et femmes : introduction », *Questes* [En ligne], 20 | 2011, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 03 janvier 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/questes/1816>

⁷⁰⁶ *Les Angoysse*s, p.106.

témoignent les expressions « amour mutuel et reciproque » et « vivant en telle félicité »⁷⁰⁷.

De plus, le mari d'Hélisenne déclare qu'elle est plus fortunée que lui : « [...] vous avez du bien de par vous, terres et seigneuries plus que je n'en ay, lequel je ne vous veulx retenir ». ⁷⁰⁸ Hélisenne affirme elle-même qu'elle : « [avoit] en sa possession plusieurs chasteaulx, terres et seigneuries, en sorte qu'elle [estoit] abondante et tres affluente en biens ». ⁷⁰⁹ Les considérations matérielles se confirment par les soucis judiciaires, qu'ils ont affrontés au sujet d'une terre litigieuse. Mais la supériorité économique de l'épouse n'a pas empêché le mari d'exercer une autorité physique et morale sur elle. Ce qui renvoie au statut de la femme au XVI^{ème} siècle qui doit, peu importe ses richesses, se soumettre et se plier au gré de son mari. Or, si Hélisenne paraît craintive et peureuse dans les *Angoysses* et les *Epistres familiares*, la Dame amoureuse est rebelle et insoumise dans le *Songe*. Elle est consciente du danger que « Jalousie » pourrait provoquer, mais elle envisage, quand même, la séparation et elle souhaite « departir les biens, terres et seigneuries, qui par droict successif et hereditaire à [elle] seulle debvroit appartenir »⁷¹⁰.

Éprise d'un jeune homme, Hélisenne est victime de la cruauté de son mari. Incapable de résister à sa passion, elle cherche en vain à la dissimuler. Les doutes du mari se confirment progressivement. Suspectant, au début, les regards impudiques et dissolus qu'adresse Hélisenne à Guenelic, il l'outrage et la violente en usant des propos dévalorisants. Ceci se concrétise à travers la répétition des hypothétiques « [...] si vous continuez en telz regardz, je vous donneray à congnoistre que vous m'aurez tres grievement offensé », ⁷¹¹ « [...] si la chose vient à ma congnoissance : soye certaine que j'en prendray cruelle vengeance »⁷¹². Les paroles offensives de l'époux s'accroissent et il emploie de manière répétitive des exclamatives violentes et injurieuses : « O faulse femme », ⁷¹³ « O mauldicte femme », ⁷¹⁴ « O meschante femme », ⁷¹⁵ « O meschante et malheureuse creature, remplie d'iniquité », ⁷¹⁶ « O meschante et detestable [...] O

⁷⁰⁷ *Id.*, p.99.

⁷⁰⁸ *Id.*, p.127-128.

⁷⁰⁹ *Id.*, p.229.

⁷¹⁰ *Le Songe.*,p.64.

⁷¹¹ *Les Angoysses.*, p.111.

⁷¹² *Id.*, p.112.

⁷¹³ *Ibid.*,

⁷¹⁴ *Id.*, p.117.

⁷¹⁵ *Id.*, p.1 35.

⁷¹⁶ *Id.*, p.1 39.

miserable ». ⁷¹⁷

Force est de noter que les interventions du mari se réalisent de manière brusque et soudaine. Ceci est marqué par l'emploi du passé simple, traduisant une certaine ponctualité décisive au niveau de l'action « [...] mon mary se vint appuyer auprès de moy », ⁷¹⁸ « [...] et une foys entre aultres, mon mary s'esveilla, et en se tournant vers moy, tel principe donna à son parler » ⁷¹⁹.

Les outrances de l'époux rappellent constamment l'égarement d'Hélisenne. Son discours relève d'un parallélisme entre vertu et volupté. En témoigne l'opposition entre l'isotopie de la continence ⁷²⁰ « chaste, pudique, pudicité » et celle de la concupiscence « subverty et eschauffé d'ardeur libidineuse, amour lascif, dissolutions, effrenée lascivité, appétit venerien, ta lubricité ». Cette opposition montre la profonde blessure que le mari subit. Elle dissimule aussi une volonté secrète d'inciter son épouse à régler sa conduite, car il éprouve encore des sentiments intenses pour elle : « je vous ayme tant qu'[il] me seroit difficile, et [...] impossible de me scavoir divertir de vostre amour » ⁷²¹, dit-il. C'est pourquoi, il la met en garde pour la deuxième fois, en menaçant cette fois son amant : « Je vous assure que je prendray cruelle vengeance de vostre amy » ⁷²². Or, le mari avoue dans son *Epistre invective* que ses avertissements n'ont pas abouti : « Mais toutesfois me frustrant de mon esperance, tu as faict divorce et repudiation totale d'avec dame vertu : pour accumuler en toy les vices à elles contraires » ⁷²³.

Les menaces de l'époux ont intensifié l'anxiété d'Hélisenne et la crainte de son amant, qui a exprimé son inquiétude et sa peur aussi bien dans les *Angoysses* que dans *le Songe de Dame Helisenne*. Autrement dit, Guenelic propose initialement à Hélisenne d'échanger secrètement des lettres pour éviter la suspicion des gens. Mais il a fini par avouer sa frayeur vis-à-vis du mari, qui ne cesse guère de le surveiller et de l'outrager : « c'est la continuelle presence de monsieur vostre mary : lequel journallement me menace, non seulement de me frapper ou moleste : mais par mort violente à la nature me

⁷¹⁷ *Id.*, p.205.

⁷¹⁸ *Id.*, p.111.

⁷¹⁹ *Id.*, p.117.

⁷²⁰ *Id.*, p.p.111/117.

⁷²¹ *Id.*, p.119.

⁷²² *Id.*, p.119.

⁷²³ *Les Epistres*, p.134.

faire renoncer ». ⁷²⁴ Dans le *Songe*, l'Amant demande à la Dame amoureuse d'être plus lucide et vigilante pour éviter la colère et la vengeance de « Jalousie » ; et il lui conseille de lui écrire. Il supplie aussi Vénus pour les aider et empêcher *Jalousie* de les conduire à la mort, une fatalité que les deux amants ont connue à la fin des *Angoysse* :

Jalousie, qui insiste, ne voulant permettre l'accomplissement de nos desirs, vueille la de nous sequestrer pour n'estre cause, que la perseverance des anxietez, afflictions et persecutions insupportables : à mort cruelle ma dame et moy nous conduysent ⁷²⁵.

Les propos de l'Amant renvoient à ceux de l'époux dans les *Angoysse*. Il menace de se venger atrocement d'Hélisenne et de son amant ; et il s'apparente à une bête féroce, en adopotant une attitude meurtrière :

Je souhaite tenir [Guenelic] dedans mes boys, à l'heure j'useroy de cruelle vindication en luy faisant tres griefz et innumerables tourmens : puis apres que mon appetit seroyt rassasié de le travailler, je te feroye present de son corps tout desrompu et laceré : et à l'heure t'enfermeroy en une tour, ou par force et contraincte je te feroye coucher avecq luy ⁷²⁶.

Le danger que représente cette « insidieuse Jalousie » ⁷²⁷ est souligné par Hélisenne de Crenne dans les dixième et onzième *Epistres familiares*. Elle dévoile à sa fidèle amie Galasie, sur un mode allégorique, les conséquences de sa passion libidineuse car elle « [avoit] timeur de faire indice à Jalousie, dont procedoit l'occasion de [son] mal » ⁷²⁸ et les souffrances qu'elle a endurées à cause de celle-ci. Force est de noter que la narratrice associe à « Jalousie » des expansions nominales dévalorisantes ⁷²⁹ traduisant son cynisme et sa cruauté : « infestante », « insidieuse », « inhumainement et cruellement la severité de Jalousie » et « odieuse ».

En revanche, la deuxième *Lettre invective d'Hélisenne* opère en quelque sorte un renversement de situation. Le mari s'innocente et considère que son désir de vengeance est une réaction légitime. Il recourt à l'opposition pour accuser Hélisenne et se disculper. En ce sens, nous relevons d'un côté l'isotopie de la volupté et de la simulation « ton corps infelice/ l'odieuse macule de tes enormes pechez/ libidineuse affection/ ton cueur d'ardeur venerienne enflambée/ta perverse intention/ta coulpe vaincue/ maledicte creature/ ta



⁷²⁴ *Id.*, p.166.

⁷²⁵ *Le Songe*, p.52.

⁷²⁶ *Les Angoysse*, p.179.

⁷²⁷ *Les Epistres*, p.101

⁷²⁸ *Id.*, p.105.

⁷²⁹ *Le Songe*, p.64/70/78

lubricque langue/ ta mensongere langue/ta luxure abhominable » et de l'autre ; celle de la vertu et de l'innocence « ma facile credence/ je suis credule/mon corps innocent/l'homme saige »⁷³⁰.

La violence du mari atteint son apogée par le passage de la menace à l'acte. Plusieurs scènes de violence ont eu lieu pour traduire l'ire et la rage de l'époux. Surprenant Hélienne, entrain de lire la lettre de son ami, il la violente atrocement et brûle les lettres : « Il s'approcha [d'elle], et [lui] donna si grand coup sur la face, que violement [la] feist baiser la terre »⁷³¹. Promettant à son époux de ne plus parler avec Guenelic, Hélienne oublie vite ses promesses ; et elle continue à échanger des regards amoureux avec son amant et à s'entretenir avec lui. Furieux, le mari devient extrêmement violent. Suite à ses menaces de mort : « N'as tu crainte que je convertisse mon espée par juste ire en ta poitrine ? », il procède à l'exécution et il lui donne « un si grand coup qu'au cheoir [elle rompit] deux dentz, dont de l'extreme douleur, [elle fust] longue espace sans monsther signe d'esperit vital »⁷³². Une troisième scène de violence a eu lieu. Le mari, désespéré, bat féroquement et cruellement sa femme avec un baton et « violement [la] fist cheoir à terre »⁷³³.

Enfin, l'époux aperçoit sa femme entrain d'écrire le récit de ses amours. Ayant lu ses écrits, il lui reproche farouchement sa concupiscence et sa volupté, lui donne « si grand coup du pied contre l'huis, qu'il rompit »⁷³⁴ ; il décide enfin de l'enfermer, dans le château de Cabasus. Prise au piège, Hélienne s'isole dans sa chambre et s'emporte contre ses servantes qu'elle considère comme responsables de son malheur.

Ces scènes de violence répétitives illustrent l'atrocité du mari. Mais elles dissimulent une parodie de la conception médiévale du mariage, qui relève de l'inégalité des sexes. L'époux use de son pouvoir pour maltraiter sa femme et la violenter. Les discours des théologiens rappellent qu'Eve fut créée de la côte d'Adam. C'est pourquoi, l'épouse ne doit jamais devenir la figure prédominante du couple pour éviter l'humiliation et la maltraitance de son mari. Cette idée est analysée dans le *Songe* à travers le dialogue entre Dame Hélienne, Sensualité et Raison.

⁷³⁰ *Les Epistres*, p.134-140.

⁷³¹ *Les Angoysses*, p.135.

⁷³² *Id.*, p.139.

⁷³³ *Id.*, p.171.

⁷³⁴ *Id.*, p.205.

1.2. Guenelic : une figure textuelle inconstante et volage ?

Plusieurs œuvres prennent le contre-pied de la réalité médiévale, en parlant de la passion adultère. Elles se focalisent sur le rapport entre les amants illégitimes et anéantissent les valeurs matrimoniales, imposées par la réalité médiévale. Le concept de la *fin'amor*, théorisé par André le Chapelain (XII^e siècle), confirme que l'amour ne se vit pleinement que dans un cadre extraconjugal :

Nous affirmons comme pleinement établi que l'amour ne peut étendre ses droits entre deux époux. Les amants, en effet, s'accordent mutuellement toute chose gratuitement, sans qu'aucune obligation ne les pousse. Les époux, au contraire, sont tenus par devoir d'obéir réciproquement à leurs volontés et ne peuvent en aucune façon se refuser l'un à l'autre⁷³⁵.

Si la relation conjugale est fondée sur la soumission féminine et l'obligation mutuelle, l'amour courtois favorise l'égalité entre les hommes et les femmes et confirme que les faveurs de la Dame doivent être bel et bien méritées. L'amant est invité à affronter plusieurs épreuves pour conquérir le cœur de sa Dame. Hélisenne définit en ces termes la *fin'amor* :

Selon l'opinion d'aucuns, Amours n'est aultre chose que la contemplation de la chose aymée : de laquelle plus de delit se prend avecq la pensée, qu'avecq l'effaict corporel : mais de ce je n'en veulx déterminer. Non pourtant, ou deffault l'effect, la veue feroit supplier : et avecq une esperance, l'Amant doibt continuer de poursuyvre, et se bien deffailloient les forces de pouvoir poursuyvre ce qui se veult, jamais la volonté ne se doibt estaindre : Considerant que toute chose preclaire et haulte, est difficile : et si la Dame est tardive à guerdonner, l'amour sera plus parfaite. Car le fruict au meurir plus difficile, tant plus est de soymesme conservatif, pour mieulx avoir l'humeur compassée. Et toute chose à la creation facile, est beaucoup plus à la corruption subjecte⁷³⁶.

Indignée par la nonchalance et l'inconstance de son amant, Hélisenne lui rappelle les principes de la *fin'amor*. Elle considère que le *fin'amant* est un serviteur à sa Dame. Son devoir consiste à l'aimer et à s'incliner à tous ses désirs. Il doit être craintif, patient et discret pour ne pas souiller sa réputation. Elle utilise l'aphorisme comme argument pour justifier les raisons de sa circonspection et pour le mettre en garde contre les effets de son indiscretion. Le secret constitue ainsi une obligation. Il relève, comme l'a déjà montré Ovide dans l'*Ars amatoria*, d'une double motivation : la chasteté et l'élitisme amoureux,

⁷³⁵ André Le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, Paris, Claude Buridan (éd.), Klincksieck, 1974, p. 112.

⁷³⁶ *Les Angoyssees*, p.p. 201-202.

voire l'isolement mystique des amants. Or, Guenelic divulgue au premier récit des *Angoysse* l'amour d'Hélisenne et se soucie peu du danger qu'il puisse lui provoquer. Il affirme à ses amis qu'Hélisenne est amoureuse de lui et qu'il est capable d'assouvir son désir charnel :

Je veoie manifestement son inconstance et imprudence, parce qu'il me monstroït [...] Il publoït et divulgoït noz amours. [...] et disoït à l'ung de ses compaignons : ceste dame la est merueilleusement amoureuse de moy, voyez les regards attrayants de ses yeulx, je presuppose qu'en continuant de poursuyvre, facilement en pourray avoir jouyssance⁷³⁷.

Il est à noter que le comportement de Guenelic relève d'une certaine ambivalence. Ses propos et ses actes s'opposent pour laisser apparaître un personnage inconstant et nonchalant. Il se montre, au début, comme un vrai soupirant, qui est prêt à tout pour mériter l'amour de sa Dame. Ceci se concrétise à travers ses lettres envoyées à Hélisenne. Il prétend être son « pepetuel mancipe »⁷³⁸ et rester en « loyaulté et fidele servitude »⁷³⁹. Mais il exhibe, après, son affection pour Hélisenne devant son mari et ses compaignons et il la met en danger: « [...] le quel à ceste fois ne usa de discretion , par ce que à la presence de mon mary donnoit evidente demonstrance de son affection, par ses regards amoureux et doulx attraictz, en perseverant de me monstrier à ses compaignons »⁷⁴⁰.

Au second récit des *Angoysse*, Guenelic regrette sa nonchalance et avoue que son inconstance a entraîné l'éloignement et la séquestration d'Hélisenne par son mari : « [...] par impatience, je commencay à increper ma dame, luy attribuant le vice d'ingratitude. Nonobstant je continuee ma poursuyte, en sorte que par mon inconstance, je donnay manifeste demonstrance à son mary de la chose ou je pretendoye ».⁷⁴¹

En outre, l'amant s'engage à réaliser des actions, qui ne peuvent être concrétisées que par les représentants de l'ordre de la chevalerie. Dans les romans du XIIe siècle, l'amant est souvent présenté comme un chevalier de lignage, illustre et glorieux, appartenant à la Cour du roi Arthur. Or, Hélisenne de Crenne précise, d'emblée, que Guenelic est de basse extraction. De plus, au deuxième récit des *Angoysse*, il a fait preuve de passivité et de vulnérabilité. Lors d'une embuscade dans la forêt, Guenelic est paralysé par la peur et Quezinstra l'encourage en vain à se comporter « virilement ».

⁷³⁷ *Id.*, p.p.115-116.

⁷³⁸ *Id.*, p.131.

⁷³⁹ *Ibid.*,

⁷⁴⁰ *Id.*, p.124.

⁷⁴¹ *Id.*, p.237.

Guenelic et Quezinstra constituent deux figures contradictoires. Le premier ne pense qu'à l'amour et sa seule aspiration est de retrouver Hélienne. Le deuxième veut devenir chevalier. Guenelic, narrateur, met l'accent sur les prouesses guerrières de son ami, qui fait preuve de bravoure et de clémence. Il cherche, sans cesse, à consoler Guenelic afin de rester fort et tenace et pour mériter l'amour d'Hélienne :

Confortez vous doncques, considerant que quand aurez Helisenne retrouvée, de vostre extreme misere, doux en sera le record. Plus agreable chose, ne de plus grand plaisir n'avoient les dames Grecques, que d'ouyr narrer les peines et travaux par leurs marys souffers et endurez : car ce qui à souffrir est ennuieux, à le rememorer, en contentement est une felicité⁷⁴².

Or, Guenelic demeure passif. Il préfère l'isolement pour se lamenter sur l'absence de sa bien-aimée. En témoignent les infinitifs et les périphrases verbales traduisant, par leur sémantisme, son désir d'enfermement : « [...] me retrouver seul, afin de me plaindre et lamenter ».⁷⁴³ En outre, Guenelic a montré, à plusieurs reprises, son refus et son incapacité d'« exercer chevalerie ». Il a refusé au début de participer au tournoi des chevaliers, proposé par Zelandin, de peur de reporter son départ de la ville de Sirap. Il a exprimé aussi une anxieuse peine en apprenant que Quezinstra voulait à tout prix y participer : « Et pource que j'estoye certain que le partir ne lui causeroit moindre vexation, qu'à moy le demourer, je ne le vouluz importuner. Parquoy je deliberey de tolerer et soustenir mon infortune, par le moyen de patience »⁷⁴⁴.

Par ailleurs, le narrateur décrit de manière détaillée et rigoureuse le tournoi et les différents combats menés par Quezinstra et ses adversaires. Il dépeint d'un côté les exploits belliqueux de Quezinstra perçu comme « la fleur de chevalerie »⁷⁴⁵ ; et de l'autre il met l'accent sur le caractère craintif de Guenelic, obsédé par l'image de sa bien-aimée. Cette opposition dévoile l'intention de Guenelic. Il ne cherche pas, tel Quezinstra, à « exercer œuvres viriles et de louenges dignes »⁷⁴⁶ ; il souhaite plutôt parvenir à son affectueux désir et retrouver sa bien-aimée.

Guenelic ne peut pas devenir chevalier. Mais son inclination pour Hélienne est sincère. De plus, son éloignement de sa bien-aimée a accentué le sentiment de manque et



⁷⁴² *Id.*, p.252.

⁷⁴³ *Id.*, p.278.

⁷⁴⁴ *Id.*, p.264.

⁷⁴⁵ *Les Angoysses*, p. 317.

⁷⁴⁶ *Id.*, p.238.

de privation chez lui. Autrement dit, Guenelic a compris que son amour est intense et que son attachement pour elle est puissant. C'est pourquoi, il compare sa passion à l' « arbre » :

Un arbre transplanté, le plus souvent desesche, pourtant qu'à chascun est le plus naturel la terre de sa premiere semence, qu'une aultre estrange et incongneue. J'ay une fois mys mon cueur en ceste Dame avec si grande ferveur, que ne le puis ne le veulx distraire, pour ce que ne seroit chose honneste, licite, ne concessible de permuer mes amour, veu et consideré que la mienne est tant accomplye en dons de grace et de nature, que nulle ne se retrouve à elle equiparable⁷⁴⁷.

Cette métaphore est significative car elle illustre la sincérité de Guenelic. Son amour pour Hélisenne est profond, invariable et unique. Aucune femme ne peut la remplacer. « Amour » devient ainsi « une essence : à la fruition de laquelle, par travaux, fatigues, tolerances et douleurs insupportables se parvient »⁷⁴⁸.

Au vu de ce constat, Hélisenne de Crenne donne une nouvelle définition de l'amour. La notion de chevalerie ne caractérise guère le rapport qu'établit le soupirant avec sa bien-aimée. Hélisenne de Crenne distancie les deux statuts de « Chevalier » et d' « amoureux » et les oppose. Cherche t-elle à mettre en désuétude la notion de la *fin'amor* afin de libérer les amants des toutes les contraintes sociales et religieuses ?

1.3. L'impact de la parole diffamatoire dans le triptyque hélisennien

Les trois livres d'Hélisenne de Crenne relèvent d'une profonde réflexion sur la parole discursive et sur son influence sur Hélisenne, son mari et Guenelic. Dans *Les angoisses douloureuses qui procedent d'amours*, Hélisenne de Crenne exprime inlassablement son amertume et son désarroi contre une parole néfaste, qui ne fait que dénigrer son honneur et sa réputation. Jean-Philippe Beaulieu affirme que la diffamation est à l'origine des malheurs, qui ont accablé Hélisenne et qui ont provoqué sa chute. Cette parole dangereuse relève, selon lui, de « la diffamation ou l'atteinte à la réputation d'autrui ».⁷⁴⁹ Thomas d'Aquin la définit comme un acte inconcevable consistant à médire d'une personne absente de façon à entacher sa réputation :

Cette diminution du bon nom d'autrui peut s'effectuer de quatre façons : en révélant quelque chose d'inconnu, en exagérant l'ampleur de

⁷⁴⁷ *Id.*, p.245.

⁷⁴⁸ *Id.*, p.246.

⁷⁴⁹ Jean-Philippe Beaulieu, « De la langue Pestifière à la langue disert : détraction et autodéfense chez Hélisenne de Crenne », *artic.cité*, p.p.267/277.

la faute imputée ; en attribuant les bonnes actions d'une personne à une mauvaise intention ; et finalement en disant à son propos des choses que l'on sait fausses. Cette dernière possibilité correspond à ce que l'on appelle couramment la calomnie⁷⁵⁰.

Male Bouche le losengier constitue, dans *Le roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, un personnage agresseur qui incarne allégoriquement la médisance et la sournoiserie. Il rapporte souvent de mauvaises nouvelles aux amants pour empêcher leur union. Hélisenne est aussi victime de la médisance et de la diffamation des rapporteurs, et elle reproche à son mari d'avoir cru en eux :

Mais quand j'ay bien pensé et encharché en la sublimité et infinité de ma pensée, je ne puis concepvoir que n'ayez esté intoxiqué ou contaminé de quelque langue maligne lesquelles pullulent maintenant en grand affluence et infiny nombre⁷⁵¹.

Les prédicatifs « intoxiqué et contaminé » traduisant le danger que provoquent les rapporteurs, désignés métaphoriquement par la périphrase « langue maligne ». De plus, l'emploi du verbe « pulluler » qui signifie « se répandre avec profusion »⁷⁵² est amplifié au reste de la phrase par le groupe prépositionnel étendu « en grand affluence et infiny nombre ». Il est à noter aussi que la rupture de nombre entre l'antécédent et le pronom relatif « je ne puis concepvoir que n'ayez esté intoxiqué [...] » dissimule la colère d'Hélisenne contre la crédulité de son mari.

La narratrice raconte un épisode burlesque et comique qui s'est déroulé entre son mari et un voisin grotesque, présenté, de manière caricaturale, comme un homme « rustique, et de rude et obnubilé esprit ».⁷⁵³ Ce dernier, interrogeant le mari sur la présence soupçonneuse des joueurs de flûte devant sa maison, présuppose que quelqu'un est épris soit de sa femme soit d'Hélisenne. Les propos démesurés de l'hôte suscitent la délectation de l'époux et le rire d'Hélisenne, car son épouse est représentée comme une vieille femme laide, boiteuse et odieuse. La description physique de l'épouse de l'hôte relève du comique de situation qui sert en apparence à la dénigrer et à exalter la beauté irréprochable d'Hélisenne. Mais le portrait physique dégradant de la vieille accuse en réalité l'héroïne car les joueurs de flûte viennent chanter pour elle. Ce que la narratrice confirme par la suite en disant : « Parquoy toutes ces choses, condiderées, je pense, et à



⁷⁵⁰ Thomas d'Aquin, la *Somme théologique*, partie IIb, question 73, articles 1 et 2.

⁷⁵¹ *Les angoyssees*, p.112.

⁷⁵² Le petit Robert.

⁷⁵³ *Les Angoyssees*, p.121.

bon droict, qu'elle eust esté refusée et chassée de tous hommes »⁷⁵⁴. Les propos des voisins continuent et se poursuivent à cause de l'amoureuse poursuite de Guenelic et de ses perpétuelles apparitions avec des chantres, devant sa maison. Les voisins tiennent, en ce sens, divers propos sur elle.

Echangeant avec Guenelic, Hélienne exprime sa crainte de voir souiller son honneur par des « langues pestiferes », qui pourraient corrompre et mettre en péril sa vie conjugale. Or, Guenelic ne pense qu'à son désir sensuel. Il est perçu, en ce sens, comme une figure textuelle à laquelle se rattache le plus le mot « detraction ». Inconstant et volage, il a contribué par sa parole diffamatoire à nuire à la réputation d'Hélienne. Mais la narratrice, cherche encore à justifier ses actes et à donner des excuses à ses propos.

Pris dans le même piège, Guenelic apprend d'un rapporteur que l'amour d'Hélienne n'est qu'un leurre et qu'elle se moque de lui et de son mari. Furieux, il exprime son aversion, et il recourt à l'outrance en l'accusant ainsi : « [...] c'est que je ne suis seul abusé de ce variable sexe foeminin, et l'unique reffuge des miserables, et de veoir les aultres de semblables passions oppressez ».⁷⁵⁵ Hélienne, troublée par les révélations inattendues de Guenelic, cherche en vain à s'innocenter. De ce point de vue, l'héroïne subit, à cause des rapporteurs, un double rejet : elle est condamnée à la fois par son époux et par son amant. Ce qui montre l'impact cynique du « faulx relateur ».⁷⁵⁶ Or, Hélienne use de la contre-attaque, et elle emploie un discours délibératif, pour accuser son amant :

La coulpe à vostre inconstance se doit ascripre : car peult estre que quelque cler voyant s'est aperceu de voz continuelles poursuytes : lequel pour interrompre ou alterer nostre amour auroit esté annunciateur d'une artificielle mensonge, et pourtant ne debvez en vostre conception imprimer semblables habitudes, car le facile croire, le consentir ou mensonge sont signes manifestes de personne aveuglée⁷⁵⁷.

Hélienne précise que la prolifération des rapporteurs est due à la nonchalance de Guenelic qui fait preuve d'orgueil et d'immaturité. Les calomniateurs constituent généralement des personnages inconnus et anonymes. Or, Hélienne de Crenne nous a dévoilé l'identité de deux rapporteurs au début et à la fin des *Angoysses*. Le premier a été identifié par Hélienne et son amant. Ils ont réussi à le reconnaître, car il s'agit de la même

⁷⁵⁴ *Id.*, p.111.

⁷⁵⁵ *Id.*, p.183.

⁷⁵⁶ *Ibid.*,

⁷⁵⁷ *Id.*, p.184.

personne qui leur a communiqué des fausses nouvelles.⁷⁵⁸ Le nom du calomniateur n'a pas été indiqué et il est resté anonyme. Le second rapporteur est individualisé. Son identité a été révélée à deux reprises : Hélienne annonce, au début, qu'elle a été trahie par sa servante : « ceste servante dont je ne prenoye garde [...] la perverse et inicque conspira contre moy telle trahyson que de toutes mes gestes et contenance [...] avoit bien notées et retenues, elle fut à mon mary annunciatrice [...] et pour donner preuve de ma vie, luy dist, que par mes escriptures en pourroit estre certorié ». ⁷⁵⁹ La servante est représentée, ensuite, à travers la personnification « Dame maldisante » désignant allégoriquement la belle-sœur d'Hélienne, qui la surveille dans le château de Cabasus, sous la demande de son mari. Un gentilhomme dévoile son identité et dresse son portrait au troisième récit des *Angoysses* :

Je congnois bien ceste dame dont vous parlez : laquelle est si accomplye en toutes inicquitez, que par bouche ne se pourroit exprimer, par conception comprendre, ou par fantasie ymaginer. Et entre aultres vices qui resident en sa personne, celluy de detraction jamais ne la desaccompagne : et de telle sorte en a usé, qu'il n'est memoire du contraire. Parquoy sans usurper le droict d'aultruy, elle a acquis le nom de la dame maldisante, car jamais de sa bouche une veritable, ni douce parole ne sortit⁷⁶⁰.

Dans le *Songe*, la Dame amoureuse exprime son acharnement contre les calomniateurs, désignés allégoriquement à travers la figure de « Rapport » qui, avec « sa lubricque langue » ⁷⁶¹l'a condamnée et a divulgué son amour illicite. Rapport représente ainsi toutes les figures qui sont apparues dans les *Angoysses* et les *Epistres*. Ils ont contribué à tourmenter Hélienne et ont empêché son union avec son amant : les faux rapporteurs, la sœur du mari, la « trahistre domesticque »⁷⁶². Bien que la Dame amoureuse soit chagrinée par la médisance du Rapport, elle a été défendue et protégée par Vérité qui s'est manifestée, par la suite, pour l'innocenter et démentir les « detractions des langues pestiferes »⁷⁶³.

Dans ses *Epistres familières*, Hélienne de Crenne soulage une cousine, victime de « quelque langue maligne »⁷⁶⁴ et elle confirme qu'elle a souffert aussi des rapporteurs et des personnes malveillantes. Victime de diffamation, l'épistolière construit ainsi une



⁷⁵⁸ *Id.*, p.195.

⁷⁵⁹ *Id.*, p.204.

⁷⁶⁰ *Id.*, p.224.

⁷⁶¹ *Le Songe*, p.63.

⁷⁶² *Les Angoysses*, p.447.

⁷⁶³ *Le Songe*, p.130.

⁷⁶⁴ *Les Epistres*, p.62.

stratégie défensive pour se protéger et attaquer son adversaire. Elle instaure un discours défensif à travers lequel, elle s'efforce de se défendre contre les accusations de son époux et contre la menace « des langues pestifères ». Son discours repose sur les deux registres : judiciaire et épideictique. Ce qui lui permet de passer progressivement de la défense d'une femme à la défense et à la revalorisation de toutes les femmes. Dans cette perspective, Jean-Philippe Beaulieu estime qu'en mettant en relief :

Le mécanisme par lequel une parole de femme en arrive à se montrer diserte en réponse à la menace des langues pestifères, la lecture croisée des *Angoisses* et de *Epistres* indique que la détraction et la dissimulation apparaissent, du point de vue de la condition féminine, comme le mal et son remède, l'usage du mensonge traçant en quelque sorte le périmètre défensif auquel la femme est acculée par l'opinion en détour. Si le remède n'offre guère de véritable soulagement, il se révèle cependant, à force de répétition, ce par quoi la figure d'Hélisenne en vient à se définir à travers une posture éthique marquée par l'indignation. Que cette indignation soit feinte ne fait qu'alimenter une économie trouble de l'exemplarité qui a vraisemblablement contribué à la popularité des *Angoisses* en situant la rhétorique dans la zone d'ombre du faux-semblant et du mensonge⁷⁶⁵.

Par ailleurs, Hélisenne a souffert des « faulx relateurs » qui ont souillé sa renommée. Mais, après avoir appris d'un rapporteur, ayant l'habitude de réciter les « detractions » de Guenelic, que celui-ci est lui-même un « meschant detracteur »,⁷⁶⁶ elle se sent trahie et abandonnée par tout le monde. Guenelic se vante publiquement « d'avoir [sa] pudique honnesteté violée ».⁷⁶⁷ Les « detractions » de Guenelic entraînent la chute d'Hélisenne. Condamnée par tous les gens qui l'entourent, importunée par Fortune et Dieu de l'amour, et torturée par son mari, Hélisenne s'isole. Elle trouve dans l'enfermement et la solitude une échappatoire pour exorciser ses peines intenses. Seule, Hélisenne dit, à haute voix, sa douleur et exprime ses pensées et ses gestes les plus contradictoires, son ambivalence et ses contrariétés afin de retrouver son unicité perdue.

2. L'enfermement et le rejet d'Hélisenne

Peinée par son désir illicite, Hélisenne extériorise son désarroi par le recours au monologue intérieur. En effet, le discours monologique repose sur deux variantes : nous distinguons le monologue qui consiste en l'« aveu d'une solitude », et le soliloque, que l'on présente comme un « pur discours autoréflexif, abolissant tout destinataire, même

⁷⁶⁵ Jean-Philippe Beaulieu, *De la langue Pestifère à la langue diserte : détraction et autodéfense chez Hélisenne de Crenne.*, p.277.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p.198.

⁷⁶⁷ *Ibid.*,

imaginaire et limitant le rôle du spectateur à celui, justement, de "voyeur"». ⁷⁶⁸ Le monologue, qu'il soit adressé à un autre absent, imaginaire, mort ou que le locuteur se parle à lui-même, éclaire le lecteur sur les pensées, les intentions, les sentiments et les actions du locuteur. En ce sens, les monologues d'Hélisenne de Crenne s'apparentent à une confidence amoureuse, car ils permettent, en réalité, de mieux connaître le personnage féminin et de déterminer les différentes sensations, qui l'animent.

Dans la tradition médiévale, le sentiment amoureux se dévoile par l'auteur sous forme de récit ou à travers un aveu, que l'on fait à un tiers ou à soi-même, car le discours amoureux était encore, selon l'expression de Christine Marchello-Nizia « intransitif ». ⁷⁶⁹ Hélisenne avoue sa passion, pour la première fois, au religieux, qui lui rappelle que son désir sera sévèrement condamné par les lois sociales et divines. L'héroïne reconnaît son erreur, mais elle est incapable de résister à sa passion. Pour cette raison, elle choisit l'isolement et elle s'approprie d'autres lois, qui lui servent d'échappatoire : celles des exemples culturels. La protagoniste trouve donc refuge, dans les histoires et les mythes, pour vivre pleinement son désir. Mais elle recourt aussi au monologue intérieur pour exprimer son désarroi à cause de l'hostilité de son mari et de l'inconstance de son ami.

2.1. Le monologue intérieur

Les Grecs ont classifié les genres de la littérature selon des critères énonciatifs. À l'instar de Platon, Diomède ⁷⁷⁰, au IV^e siècle, divise toutes les œuvres en trois catégories principales : celles où le narrateur seul prend la parole, celles où les personnages seuls s'expriment à voix haute ; et celles enfin où l'un et les autres parlent. Cette classification montre que la détermination du sujet de l'énonciation est une étape essentielle pour la compréhension de l'œuvre littéraire et que, selon la nature de ce sujet, nous pouvons distinguer les différents genres littéraires. Selon ces caractéristiques, le monologue se donne à lire comme un discours non proféré et sans auditeur. Le lecteur devient ainsi le seul personnage pensant et interprétant le texte. Jean Paris présente deux catégories de monologues intérieurs, et son classement est centré sur la précision de la nature de l'intervention de l'auteur, dans le monologue de son personnage. Il s'agit, soit d'un

⁷⁶⁸ Coulombe, M. UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996. L'Annuaire théâtral, (23), 165–167. <https://doi.org/10.7202/041353ar>

⁷⁶⁹ Christiane MARCHELLO-NIZIA, "L'invention du dialogue amoureux", in Marie-Louise Oilier éd., *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Paris- Vrin et Les Presses de l'Université de Montréal, 1988, p.223-231.

⁷⁷⁰ Tzvetan Todorov, « Les genres littéraires » dans *Introduction à la littérature fantastique*, 1970, Éditions du Seuil, p.20.

monologue indirect où l'auteur intervient et agit comme guide et commentateur ; soit d'un monologue direct où, l'auteur n'intervient pas directement et laisse se dérouler le processus de la rêverie, sans le situer dans un contexte narratif, en respectant les moments d'interruption, de discontinuité et d'extravagance.

Le monologue chez Hélienne de Crenne relève de deux stratégies discursives. Il est à la fois lyrique et délibératif. Tourmentée par sa passion lascive, Hélienne exprime son déchirement intérieur, en mettant en place des sensations contradictoires : la raison et la passion, l'amour et la haine, la vie et la mort. Le recours au monologue intérieur caractérise le premier récit des *Angoysses*. Il est généralement introduit par des verbes de parole ou de pensées : « je commencay à dire en moymesmes (comme si j'eusse parlé à luy) »⁷⁷¹ et « je demouray long temps fort pensant, puis apres redressant ma veue je viz mon amy, lequel je regarday en monstrant semblant en manieres de plainct, et disoye en moy mesmes ». ⁷⁷² La mise en parenthèse est suggestive car elle confirme la volonté exacerbée d'Hélienne d'extérioriser ses pensées amoureuses et de communiquer avec son ami par le biais de la pensée et de l'imagination. Les pronoms personnels « je » et « vous » se chevauchent pour mettre en place un dialogue fictif entre les amants. Le monologue se donne à lire ainsi comme un outil d'échange secret : seules les lectrices peuvent lire et entendre son discours.

En outre, si les dialogues et les correspondances échangées entre Hélienne et son mari, dans les *Angoysses* et les *Epistres*, sont porteurs d'ambiguïté et de mensonge, et si elle ne parvient pas à convaincre son mari de son innocence, ses monologues ou soliloques intérieurs nous éclairent sur sa vraie intention. Elle laisse libre cours à ses émotions en exprimant les élans de son cœur sans crainte : « Ainsi que je prenoye singulier plaisir, en mes amoureuses pensées ». ⁷⁷³ Le monologue compense le vide, extériorise ses inquiétudes, ses soupçons et son désir de trouver une éventuelle issue. Le discours monologique se définit, en ce sens, comme une figure rhétorique, traduisant une certaine action.

Toutefois, le sentiment de privation et son éloignement de son bien-aimé constituent les principaux catalyseurs, qui ont poussé Hélienne à extérioriser ses pensées par le biais de la parole. Pour se protéger de son mari, elle s'isole dans sa chambre et elle exprime à haute voix son désespoir et son émoi intérieur. Elle avoue tout ce qu'elle ressent

⁷⁷¹ *Les Angoysses*, p.111.

⁷⁷² *Id.*, p.116.

⁷⁷³ *Id.*, p.111.

et dit ses pensées comme ses égarements les plus profonds et les plus intimes. Elle s'acharne contre Fortune qui la considère comme une ennemie : « Las fortune que tu m'es aspre, adverse, feroce, et cruelle ». ⁷⁷⁴ L'interjection et les qualificatifs dévalorisants illustrent le désespoir et l'impuissance du personnage féminin devant une force redoutable, qui ne cesse point d'accentuer sa souffrance. Hélienne recourt encore au superlatif pour dépeindre son désastreux impact sur sa vie : « O Fortune plus inhumaine que l'hydre, plus violente que l'oustre, plus acerbe qu'aspicz, plus incertaine que l'onde ». ⁷⁷⁵

Torturée par son mari violent, Hélienne devient de plus en plus téméraire. Son discours s'apparente à un soliloque. Anne Réach-Ngô affirme que le monologue intérieur est un « procédé d'individualisation de l'héroïne » ⁷⁷⁶ dans la mesure où la protagoniste préfère la solitude et l'isolement aux scènes de confiance avec une servante fidèle. Elle convertit en ce sens le monologue en soliloque.

Affligée, Hélienne exprime à haute voix son accablement et son désir de mettre un terme à sa vie :

Et voyant que n'avoie l'oportunité de ce faire, comme beste vulnérée et blessée couroys au long de la chambre en la presence de mon mary et d'une jeune demoyelle, disant en moy mesmes : O Thesiphone , O Megera et Alecto furies infernales, qui continuellement exagitez l'humaine generation, aydez moy à user de credulité en moymesmes. Tel present me soit faict de par vous qui fut à Canace de par le roy Eolus son père, qui fut ung glaive pour transpercer son corps, à cause, à cause du crime par elle perpetré et commis. Ou que j'eusse le moyen de me precipiter, comme fist Isiphile. Ou sinon que je puisse mettre fin à ma miserable vie par quelque venimeux bruvaige comme celluy qui fut cause du dernier jour de Socrates. Ou que à ma grand fureur et rage fust imposé fin, par telle mort dont Philis se desespera, en se pendant à un arbre, à l'occasion du tardif retour de son amy Demophon : mais puis qu'il m'est impossible de trouver moyen de la mort, à cause de la presence de mon mary, je voudrois qu'il m'advint comme à la belle nymphe Epyrie, laquelle en marchant sur l'herbe de son pied nud, tendre, et délicat, ung aspic venimeux la picqua d'une dent, en y laissant le venin mortifiere, dont la pudique vierge alla promptement mourir. Ou qu'il m'advint comme à Dathan et Abiron, lesquelz furent transgloutiz en la terre ⁷⁷⁷.

Dans cette scène houleuse où son mari est présent, Hélienne se lamente sur son sort et



⁷⁷⁴ *Id.*, p.116.

⁷⁷⁵ *Id.*, p.210.

⁷⁷⁶ Anne Réach-Ngô, « Les premiers récits d'apprentissage féminins à la Renaissance », *Genre et éducation: se former, être formée au féminin*, de Bernard Bodinier, Martine Gest, Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, Paul Pasteur, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2009, p.65.

⁷⁷⁷ *Les Angoyssees*, p.140/141.

aspire à la mort. La comparaison, « comme beste vulnérée et blessée » illustre son trouble psychique et l'ampleur de son affliction. Elle perd le sens de la mesure, et elle se laisse dominée par son désir lascif au point d'en perdre la raison. L'égaré du personnage féminin se traduit par une prise de parole irréfléchie. Elle recourt initialement au soliloque, en essayant de chercher un moyen de se donner la mort. Son discours est représentatif de deux anaphores : la première prend la forme d'une plainte fondée sur la répétition de l'interjection plaintive « O » ; la deuxième, introduite par « Ou » indique les scénarii qu'Hélisenne s'imagine pour mettre fin à sa vie. L'héroïne énumère plusieurs figures mythologiques, historiques et philosophiques, qui ont subi une fin tragique et qui ont choisi la mort à la vie pour se débarrasser de leur souffrance. Le soliloque se transforme ainsi en un discours monologique qui consiste à nous renseigner sur l'action et les sentiments de l'héroïne.

Au vu de ce constat, le monologue sert à analyser l'état psychologique du personnage féminin, mais il assure aussi la progression de l'intrigue. Autrement dit, les différents monologues d'Hélisenne conduisent à une décision, celle en l'occurrence de mourir. Ceci se traduit de manière tangible au moment où son mari a découvert et lu ses écrits. Le personnage féminin exprime son tiraillement dans un discours monologique pathétique :

O pauvre Helisenne, miserable plus que nulle vivante, voyant le comble de telz malheurs : A juste cause doibs tu mauldire l'heure detestable que tu nasquis : prodigieuse fut l'incarnation tres malheureuse la nativité, horrible la vie, et execrable sera la fin⁷⁷⁸.

Le *pathos* atteint son paroxysme dans la mesure où le discours dialogique devient interactif. Autrement dit, en s'adressant à soi et en prononçant son propre prénom, Hélisenne crée un dialogue qui confère au sujet, tantôt le statut du locuteur, tantôt le statut de l'allocutaire. Ce qui donne de la densité et de l'intensité au déchirement et à la crise du sujet, tiraillé entre sa volonté et sa destinée.

De surcroît, les soupçons d'Hélisenne sur les vraies intentions de Guenelic et sur sa sincérité prennent la forme d'un dépit amoureux, exprimé par de nombreuses phrases interrogatives et exclamatives exprimant à la fois ses inquiétudes et ses doutes : « O folle femme, qui te trouble sans avoir certaine occasion : Ne scays tu pas que la terre et l'air son pleins de faulx relateurs et detracteurs ? Quelle personne prudente voudroit juger premier

⁷⁷⁸

⁷⁷⁸ Les Angoysses, p.208.

que proceder ? »⁷⁷⁹ L'indifférence et l'inconstance de Guenelic seront à l'origine de sa perte, puisqu'il ne se rend pas compte, au premier récit des *Angoysses*, des conséquences de sa nonchalance. De la même manière, la Dame amoureuse exprime, dans le *Songe*, son désarroi, dans un soliloque plaintif. Elle envisage, avec anxiété et crainte, de se séparer de son mari pour suivre un Amant, inconstant et craintif. Ses inquiétudes sont illustrées par l'évocation de nombreuses figures féminines, qui ont été abandonnées par leurs amants telles Adrienne, Médée et Déjanire.⁷⁸⁰ En ce sens, le soliloque constitue un procédé technique dramatique. Il est expositif car il apparaît à l'ouverture du *Songe*. Il a une fonction informative parce qu'il introduit le lecteur dans le conflit et met en lumière les sentiments de la Dame amoureuse. Il est aussi lyrique et réflexif car il extériorise l'état d'âme du personnage féminin et il lui permet de méditer sur sa situation. Le soliloque a enfin une fonction dramatique, qui consiste à pousser l'héroïne à délibérer en elle-même et à prendre une décision importante pour le déroulement de l'action (délaisser l'amour lascif).

Par ailleurs, suite à son dialogue avec un témoin médisant confirmant l'insouciance et la trahison de son ami⁷⁸¹, Hélienne croit avoir été trahie par son ami. Pour exprimer sa colère, elle recourt à l'outrance en accusant furieusement le jeune homme dans un monologue apitoyant :

O inique et meschant jouvenceau : O ennemy de toute pitié : O miserable face simulée, parole en fraude et dol composée, sentine de trahisons, sacrifice de Proserpine, holocauste de Cerberus, scaturie d'iniquité, qui incessamment pullule : regarde comme presentement ta pestifere langue (membre dyabolique) dissipante de tous biens, consommatrice du monde, sans occasion s'efforce de denigrer et adnichiler ma bonne renommée ? Bien seroit temps de fermer ta vergogneuse bouche et refréner ton impudicque et vitieuse langue . O que je doibs bien mauldire le jour que jamais je te veids, l'heure, le point et le moment que jamais en toy je prins plaisirs⁷⁸².

Le discours d'Hélienne s'apparente à une anaphore résomptive permettant à la narratrice de caractériser Guenelic et de commenter de manière subjective son comportement. Les expansions nominales dévalorisantes « meschant, ennemy, miserable, face simulée, parole en fraude, sentine de trahisons » servent à incriminer Guenelic et le rendre responsable de tout son malheur. Elle s'acharne contre lui et le considère comme un

⁷⁷⁹ *Id.*, p.200 .

⁷⁸⁰ *Le Songe*, p.57.

⁷⁸¹ *Les Angoysses*, p.199.

⁷⁸² *Id.*, p.199.

ennemi voire un calomniateur qui a souillé sa réputation. Ceci se concrétise aussi par l'emploi répétitif de la synecdoque « ta pestifere langue (membre dyabolique) », « ta vergogneuse bouche » et « ton impudicque et vitieuse langue ». La souffrance d'Hélisenne provient en ce sens de Guenelic, qui par sa parole diffamatoire, a engendré sa chute. Les propos d'Hélisenne relèvent d'une certaine prise de conscience de la feintise de Guenelic. C'est pourquoi, elle passe de la dénonciation à l'attaque directe « Bien seroit temps de fermer ta vergogneuse bouche et refrener ton impudicque et vitieuse ». En s'indignant contre la trahison de son ami, Hélisenne l'accuse et s'auto-accuse.

Trouvant son ami au temple, Hélisenne mêle discours direct et discours monologique. Tantôt elle reproche à son ami son indiscretion : « Cela me donne certaine evidence, que l'amour que monstriez avoir en moy, n'estoit que faintise, faulse et simulée » ;⁷⁸³ tantôt elle se livre à ses pensées en exprimant sa déception et son regret d'avoir cru en ses propos : « O trop ignare nature foeminine : O dommageuse pitié : comme nous sommes par parolles adulateires : par soupirs, et continuelles sollicitudes, et par faulx juremens deceues et circonvenues ».⁷⁸⁴ Le monologue précise ainsi un changement de destinataire. Hélisenne s'adresse au sexe féminin, afin de partager son malheur avec « les honnestes dames » qui constituent ses principales interlocutrices.

Le mari d'Hélisenne décide enfin de la séquestrer dans le château de Cabasus. Le personnage féminin, bouleversé par cette cynique nouvelle, prononce un dernier monologue pour exprimer son extrême détresse. Elle s'adresse à sa « noble cité » pour traduire sa résignation et sa totale dépossession de tout ce qu'elle aime : « O noble cité : si je me contriste de t'eslongner ce n'est grand merveille : car je laisse mon cueur, mon ame, ma vie, mon esprit et entiere puissance ».⁷⁸⁵ Elle accuse Cupidon : « Pourquoi ne m'alienas tu du grand pouvoir de ce fier Cupido ? La puissance duquel cruellement se sent, et point ne se void ».⁷⁸⁶ Elle invoque Dieu, l'implore et sollicite sa mansuétude et sa clémence afin de la libérer de son aliénation : « [...] lassée d'estre en ce triste corps, ne desire que la separation ».⁷⁸⁷ La passion d'Hélisenne entraîne ainsi son rejet par son mari et son éloignement de son amant. Cette double séparation est précédée des moments d'isolements volontaires, qui ont permis à Hélisenne, personnage, de rêver d'une éventuelle communion



⁷⁸³ *Id.*, p.192.

⁷⁸⁴ *Ibid.*,

⁷⁸⁵ *Id.*, p.212.

⁷⁸⁶ *Ibid.*,

⁷⁸⁷ *Ibid.*,

avec son bien-aimé ; et à Hélienne, narratrice, de relater les moments de délectation, imaginés ou réels, partagés avec le jeune homme.

2.2. Hélienne : seule contre tous

Aliénée par sa passion voluptueuse, Hélienne privilégie l'isolement pour se livrer exclusivement à ses fantaisies et à ses pensées. La chambre devient pour elle un lieu propice à l'imagination et à la libération. Le rêve et l'imagination constituent le seul moyen de réconfort pour l'héroïne. Elle privilégie la méditation et la réflexion à la communication. Les verbes de pensée sont omniprésents et illustrent son attitude misanthrope : « je tenoye vigilantz pour mediter et penser »,⁷⁸⁸ « mon esperit estoit occupé de telles varietez et pensées »,⁷⁸⁹ « je considaray et pensay diverses fantaisies »,⁷⁹⁰ « En pensant et meditant par quelle sorte et maniere ».⁷⁹¹ De même, la protagoniste préfère la nuit au jour, le sommeil au réveil : « je desirois fort que la nuict retournast : affin qu'en dormant, me fust imparty le plaisir dont par le veiller j'estoys privée ».⁷⁹² La nuit est aussi porteuse de joie et de satisfaction dans la mesure où elle permet à l'héroïne de s'unir, même fictivement, avec son ami : « Certes le dormir me fut plus gracieux que le veuille, par ce qu'il me sembloit estre avec mon amy en ung beau jardin plaisant et delectable, et sans aucune timeur le tenoye par la main, et luy prioie qu'il fust prudent et discret ».⁷⁹³

Il importe de noter qu'Hélienne éprouve initialement une jouissance intense en se souvenant de ses conversations avec son ami : « et venois souvent à reduire en ma mémoire les propos que nous avions tenuz ensemble, et y prenois une singuliere delectation »⁷⁹⁴ ou en lisant et relisant les lettres qu'ils ont échangées « [...] me retiray en ma chambre, ou j'estoys plus volontiers seule, que accompagnée, pour plus solitairement continuer en mes fantasieuses pensées, et en telles sollicitude, je me delectoye à lire les lettres de mon amy ».⁷⁹⁵ Le polyptote « delectation, me delectoye » traduit un sentiment de béatitude et de réjouissance qu'exprime Hélienne, loin du monde extérieur. Pour cette raison, Hélienne répète volontiers l'adjectif « seul » et use fréquemment de la restriction pour confirmer qu'il est l'unique personne qui la réjouit : « Car toutes mes pensées

⁷⁸⁸ *Id.*, p.188.

⁷⁸⁹ *Id.*, p.147.

⁷⁹⁰ *Id.*, p. 200.

⁷⁹¹ *Id.*, p. 218.

⁷⁹² *Id.*, p.190.

⁷⁹³ *Id.*, p.188.

⁷⁹⁴ *Id.*, p.178.

⁷⁹⁵ *Id.*, p.134.

estoyent accumulées en ung seul »⁷⁹⁶, « Je ne pouvois retirer mes yeulx, et ne desirois aultre plaisir que cestuy-la »⁷⁹⁷, « celui qui estoit le vray possesseur et seigneur de mon cuer ». ⁷⁹⁸ Or, l'héroïne est souvent accompagnée de ses servantes, dont une d'elles l'a trahie à la fin du premier récit des *Angoyssees*, en parlant de ses écrits à son époux. Son isolement au château de Cabasus n'est pas aussi total. Elle se trouve, encore, entourée par des servantes et d'une parente, rémunérée par le mari pour la surveiller.

Épiée par son voisinage, en butte à la cruauté de son mari et tourmentée par l'indiscrétion de Guenelic, Hélienne choisit de se révéler à elle-même en décrivant les effets de son expérience amoureuse, pitoyable et douloureuse. Il est à remarquer que l'idée de l'enfermement et de rejet apparaît aussi dans les *Epistres* pour toucher, cette fois, tout le sexe féminin. Hélienne de Crenne montre dans son *Epistre V*, envoyée à Galasie, les dangers que subissent les femmes « d'amours illicite attaincte(s) ». ⁷⁹⁹ Hélienne de Crenne met en garde Galasie des dangers de l'amour charnel et lui conseille de suivre la voie de la sagesse. Pour la convaincre, elle cite plusieurs figures mythologiques féminines, qui ont été abandonnées et répudiées par le « décectif et frauduleux sexe viril »⁸⁰⁰ telles Adrienne, Oenonne, Philis et Hisiphile. Elle recourt aussi à l'aphorisme pour mettre l'accent à la fois sur l'ingratitude et l'égoïsme masculin et la crédulité féminine : « Ils sont une tourbe de foy rompans, lesquelz non recongnoissans les benefices qu'ilz ont des dames receuz, de leur naturelle ingratitude, la simplicité feminine ils payent ». ⁸⁰¹

Par ailleurs, les trois récits des *Angoyssees* montrent que le personnage féminin a subi deux types d'enfermement qui sont à la fois positifs et négatifs. Autrement dit, la claustration imposée, deux fois, par le mari, a empêché Hélienne de voir son ami. Mais la séquestration spatiale lui a permis de se libérer mentalement. Dans les seconde et troisième parties des *Angoyssees*, Guenelic rappelle la séquestration d'Hélienne et il exprime ses regrets à cause de sa nonchalance. Au terme de nombreuses aventures hasardeuses, Guenelic trouve le lieu d'enfermement. Or, le personnage féminin, affaibli par son cynique isolement, n'a pas pu résister longtemps. Agonisant, elle invite Guenelic à renoncer à l'amour charnel. Les paroles d'Hélienne rappellent celle de Minerve dans le



⁷⁹⁶ *Id.*, p.12 3.

⁷⁹⁷ *Id.*, p.103.

⁷⁹⁸ *Id.*, p. 106.

⁷⁹⁹ *Les Epistres*, p.79.

⁸⁰⁰ *Id.*, p.81.

⁸⁰¹ *Id.*, p.p.80/81.

Songe. Essayant de convaincre la Dame amoureuse de délaisser la concupiscence et de suivre le chemin de la sagesse et de la contrition, la déesse met l'accent sur l'importance de la solitude pour la ressaisie de soi et la transcendance de l'âme :

O que ceulx sont tresheureulx, à qui la solitude de leurs pensées est unique refuge. O gracieuse vie: de laquelle procede la congnoissance de soy mesme, le sequestre de vice, le repos du corps, la tranquillité de l'ame, la vraye consideration des choses utiles, la declination de tous perilz, insidiations et circonventions d'ennemys⁸⁰².

L'objet de l'auteur consiste ainsi à enseigner aussi bien Hélienne que Guenelic en matière d'amour ; et c'est avec l'isolement que les deux personnages sont parvenus à se ressaisir et à se purifier. La solitude a permis donc à Hélienne, personnage et narratrice, d'écrire son tourment amoureux et à Guenelic de saisir la véritable essence de l'amour.

⁸⁰² *Le Songe*, p.89.

CHAPITRE 3: L'éclosion d'un livre-corps au féminin

1. L'érotisation du livre-corps

1.1. La célébration de la beauté féminine

La perception du corps féminin change au XVI^{ème} siècle. Il n'est plus considéré comme le siège des tentations et du péché. Il est l'objet de la célébration des humanistes. En ce sens, Le Thanh Khoi souligne que :

Le christianisme changera la vision du monde et chassera la beauté féminine de toutes les représentations du Moyen Age. Eve est la pécheresse qui a succombé à la tentation et entraîné Adam. Le corps est un objet honteux, siège des désirs qui détournent de Dieu⁸⁰³.

Les humanistes aspirent à la revalorisation du corps féminin et s'évertuent à anéantir cette vision dépréciative du corps, considéré comme une source de péché et de déchéance. Nous passons, donc, de l'avilissement et de la dégradation du corps féminin à son exaltation et à sa réhabilitation. Si le Moyen Âge incite, selon Umberto Eco à « la dévaluation de la corporéité en faveur de la Beauté spirituelle »⁸⁰⁴, les humanistes pensent et repensent le corps afin de l'habiter et sonder ses différentes fonctions et ses significations les plus profondes et les plus intimes.

Le corps de la femme est exhibé et magnifié. Ceci se concrétise également dans *Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours* dans la mesure où la description glorifiante et amplificatrice du corps féminin assure la suprématie de l'héroïne, honorée et élevée au rang des divinités. En outre, Louis Timbel-Duclaux confirme qu'un portrait est :

Une collection de traits typiques choisis, qui peuvent être donnés groupés, ou au contraire précisés au cours des scènes successives. Et ces traits peuvent être de quatre ordres: description, action, paroles ou document. Il revient à l'auteur de les doser en fonction de son but, de son genre et de sa philosophie profonde⁸⁰⁵.

Faire un portrait consiste à mettre l'accent sur le portrait physique, social, moral et



⁸⁰³ Le Thanh Khoi, *Un désir de beauté*, Paris, éd. Horizons du monde, Octobre 2000, p.80.

⁸⁰⁴ Umberto Eco, *Histoire de la beauté*, op.cit, p.77.

⁸⁰⁵ Louis Timbel-Duclaux, *Le travail du style littéraire*, op.cit, p.49.

psychologique. La *Rhétorique à Hérennius*⁸⁰⁶ distingue le portrait physique qui « consiste à peindre et à représenter (*effingitur*) au moyen de mots l'extérieur d'une personne avec assez de netteté pour le faire reconnaître » et la description morale qui dépeint « un caractère par des traits déterminés qui, semblables à des marques distinctives, sont le propre de ce caractère ». Delphine Denis souligne que pour convaincre le lecteur et susciter son émotion, il importe de représenter « l'âme du personnage, c'est-à-dire son caractère ».⁸⁰⁷ Hélienne de Crenne se sert, en ce sens, de la prosopographie (portrait physique) et de l'*éthopée* (description du caractère) pour mieux caractériser son héroïne.

La description du personnage relève d'un souci de vraisemblance et de véracité, d'une tentative de faire comprendre ses attitudes et ses motivations en fonction de son passé et de sa situation actuelle et, par conséquent, d'émouvoir le lecteur et d'attirer son attention. Louis Timbel-Duclaux présente en ces termes la manière dont fonctionnent les conventions classiques du portrait :

Dans la littérature classique du 16^{ème} au 19^{ème} siècle, la tradition voulait que l'auteur se livre à un portrait "en règle" du personnage nouveau. L'ordre de présentation était fixé par le bon goût littéraire de l'époque: d'abord le portrait physique, ensuite le portrait social et moral. A l'intérieur de ce plan, l'ordre de présentation était constant: le portrait physique commençait par le haut et se terminait par le bas: d'abord la tête et le visage, ensuite la poitrine, enfin les jambes et les accessoires. Cette méthode ordonnée correspondait au rationalisme classique qui voulait que l'auteur justifie la vraisemblance des actions par l'«essence» sociale du personnage [...].Il fallait mettre en correspondance, l'être, le paraître et l'agir, dans une vision ordonnée des classes sociales de l'époque⁸⁰⁸.

De manière générale, Dame Hélienne obéit, manifestement, à la tradition et à la présentation classique du corps féminin. Elle met en exergue le portrait physique et moral de l'héroïne tout en précisant son appartenance à un rang social élevé : la noblesse. Toutefois, l'accent est mis précisément sur la beauté de l'héroïne. Une beauté décrite avec un style pompeux et emphatisant :

En perseverant en telles amours, ma personne croissoit et premier que pervinse au treiziesme ans de mon aage, j'estoye de forme elegante, et de tout si bien proportionnee, que j'excedoye toutes aultres femmes en beaulté de corps, et si j'eusse esté aussi accomplye en beaulté de visage,

⁸⁰⁶ *Rhétorique à Hérennius* (l. IV, 63).

⁸⁰⁷ Delphine Denis, « Urfé « peintre de l'âme » Les formes éloquentes du portrait dans L'Astrée », *Les portraits dans les récits factuels et fictionnels de l'époque classique*, Leiden, Boston, dir. Marc Hersant et Catherine Ramond, Leiden/Boston, Brill/Rodopi, 2019, p. 122.

⁸⁰⁸ Louis Timbel-Duclaux, *op.cit.*, p.52.

je m'eusse hardiement osé nommer de plus belles de France⁸⁰⁹.

Les verbes intensificateurs « croissoit », « excedoye », les adjectifs « elegante », « proportionnee » ainsi que le participe passé, à valeur adjectivale, « accomplie » contribuent à l'élévation et à l'exaltation du corps féminin. L'héroïne se singularise par la beauté sublime de son corps, l'harmonie de ses détails et l'élégance de sa démarche. Ce culte de la perfection se cristallise, de manière saillante, à travers la superlative « je m'eusse hardiement osé nommer de plus belles de France », signifiant que si le visage était aussi parfait en beauté que le corps, elle serait considérée comme parmi les plus belles de France. Le visage est ainsi moins beau que le corps. C'est dans cette perspective que Martine Debaisieux affirme qu'Hélisenne « reste pour ainsi dire sans visage »⁸¹⁰.

Cette description hyperbolisante du corps est complétée au fil des pages par quelques précisions. Nous apprenons qu'Hélisenne a les « yeulx verds et irradians »⁸¹¹, sa chair est « blanche, tendre et delicate »⁸¹². Elle a aussi une « blanche poitrine »⁸¹³, des « belles mains blanches et deliées »⁸¹⁴ et la tendresse d'un corps fragile et délicat : « O mon corps tant delicat et delyé, comment peuz tu souffrir tant de maulx inhumains? »⁸¹⁵; ou encore « [...] car combien que mon corps soit tant delicat et tendre »⁸¹⁶. On retrouve ici les traits conventionnels de la beauté féminine dans la tradition courtoise (blancheur, délicatesse, regard lumineux et yeux verts).

La beauté des yeux est évoquée de manière hyperbolique et emphatique aussi par l'Amant dans le *Songe*. La dame amoureuse est représentée, métonymiquement, à travers ses yeux « ses irradiantes lumières » pour illustrer l'effet spectaculaire que son apparition a engendré sur lui.⁸¹⁷ L'amant évoque aussi ses « lebvres rozées »⁸¹⁸ traduisant un certain attrait sensuel.

⁸⁰⁹ *Les Angoysses*, p.99-100.

⁸¹⁰ Martine Debaisieux, « "Des dames du temps jadis" : fatalité culturelle et identité féminine dans *Les Angoysses douloureuses*, *Symposium*, XLI, 1, 1987, p.36.

⁸¹¹ *Les Angoysses*, p.188.

⁸¹² *Id.*, p.171.

⁸¹³ *Id.*, p.216.

⁸¹⁴ *Id.*, p.209.

⁸¹⁵ *Id.*, p.207.

⁸¹⁶ *Id.*, p.123.

⁸¹⁷ *Le Songe*, 54.

⁸¹⁸ *Id.*, p.57.

Force est de noter que l'amant a mis l'accent, dans le *Songe*, sur la beauté de la Dame amoureuse. Il recourt à l'hyperbole pour magnifier « ceste magnanime dame », ⁸¹⁹ ou encore « ceste dame est tant resplendissante en venusté, grace, beulté et faconde » ⁸²⁰. Il souligne le charme et la splendeur que dégage son corps. En elle, toutes les beautés divines se sont réunies et rassemblées : Vénus, Junon, Pallas, Pénélope, Horithie Procris et Diane. Ces figures antiques rappellent celles énumérées par Guenelic, au deuxième récit des *Angoysses*. Il a souligné, à maintes reprises, la beauté physique et morale d'Hélisenne. Selon lui, sa beauté s'apparente à celles des figures mythologiques. En témoigne la comparaison à valeur hyperbolique :

Et commencay à considerer la qualité de ceste dame : en laquelle, je comprins estre la beauté de la grecque Helene : d'Estole, la Romaine majesté : la gravité de Marcia, la modestie de Argia, la facetieuse elegance de Julia, la pitié d'Antigone, la fervente tolerance de Hisicratea, la douce urbanité de Cicilia et la haulte celsitude de Livia ⁸²¹.

La comparaison renvoie à celle de Pérégrin qui, en décrivant la beauté extraordinaire de son amante Genève confirme que : « Dieu et nature ont au sexe féminin donne le comble de leurs graces : mais en Genevre seule en plenitude sont colloques ». ⁸²² Guenelic affirme même que la beauté de sa Dame est supérieure : « vu et considéré que la mienne dame est tant accomplye en dons de grace et de nature, que nulle ne se trouve à elle equiparable ». ⁸²³

En plus de la beauté physique, Hélisenne donne beaucoup d'importance à son apparence et à son comportement vestimentaire :

Je vestis une cotte de satin blanc, et une robe de satin cramoisy, j'aornay mon chef de belles brodures, et riches pierres precieuses: et quand je fuz accoustrée, je commencay à me promener, en me mirant en mes somptueulx habillemens, comme le paon en ses belles plumes, pensant plaire à aultres comme à moy mesmes ⁸²⁴.

Il convient de préciser que la description physique d'Hélisenne, chargée d'érotisme, relève de la rhétorique des blasons du corps féminin. Son portrait physique et vestimentaire, dépeint de manière si précise et rigoureuse, rappelle celui de Rosemonde, décrite en ces termes :

⁸¹⁹ *Id.*, p.54.
⁸²⁰ *Id.*, p.53.
⁸²¹ *Les Angoysses*, p.235.
⁸²² *Pérégrin.*, III, 17,107 v°.
⁸²³ *Les Angoysses*, p.245.
⁸²⁴ *Id.*, p.123.

[...] Vestue d'une robe faicte d'un blanc taffetas armoisi, dont les bords estoient de passemens d'or : par dessous, la deliée chemise joignoit à sa chair blanche et ferme : si que quand le doux vent Zepirus venoit à entresoufler parmy ses habillemens, ores il demonstroit à qui le vouloit veoir, la composition de la cuisse, ores du ventre, et ores de sa jambe languette et bien faicte.⁸²⁵

Le portrait de Méridienne révèle aussi la perfection de son corps : « [...] Lors, qui l'eust veue en ses accoustremens de soye enrichis de pierreries et où estoient figurées en broderie certaines torches ardentes, voulant par ce signifier le pouvoir de sa beaulté incomparable et divine, eust veu ung corps lumineux et celeste »⁸²⁶.

La richesse d'Hélisenne et l'élégance de ses habits et ses bijoux contribuent à l'embellir et à enjoliver sa présence. L'héroïne prend soin de sa toilette pour plaire aux autres et se plaire. Dans cette optique, Umberto Eco confirme que : « la femme de la Renaissance utilise la cosmétique et consacre une attention particulière à sa chevelure. Son corps est fait pour être magnifié par les bijoux, créés eux aussi selon les canons d'Harmonie, de proportion et de décorum »⁸²⁷. Toutefois, la beauté d'Hélisenne est perçue comme une source de fierté et de jouissance aux yeux de l'époux : « Il est demain le jour d'une feste solennelle, parquoy je veulx et vous commande que vous accoustrez triumpamment, affin que vous assistez au temple avec moy »⁸²⁸, dit-il. La coordination de deux verbes « veulx » et « commande » est suggestive car elle connote respectivement la volition et le déontique et témoigne de l'intérêt que porte le mari à la présence et à l'allure de son épouse. Pour cette raison, il l'a contrainte à s'habiller, de manière somptueuse, afin de faire valoir sa présence et d'attirer le regard d'autrui. Dans cette perspective, Janine Incardona souligne que : « le mari, fier de la prestance de son épouse, n'hésite pas à l'exhiber en lui ordonnant, malgré sa jalousie, de « s'accoutre[r] triumpamment » pour assister au temple en sa compagnie convertissant ainsi la présence de la jeune femme en un véritable spectacle ».⁸²⁹

Mais la beauté extraordinaire d'Hélisenne et sa participation à la vie sociale seront-elles la cause de son futur malheur ?



⁸²⁵ *Les contes amoureux*, p.122.

⁸²⁶ *Id.*, p.137.

⁸²⁷ Umberto Eco, *op.cit.*, p. 196.

⁸²⁸ *Les Angoysses*, p. 120.

⁸²⁹ Janine Incardonna Scannella, *op.cit.*, p. 3.

1.2. La quête de l'objet du désir (approche narratologique)

Le premier récit des *Angoysses* est représentatif d'une forme diptyque mettant en présence deux espaces différents nommés, selon Greimas⁸³⁰, « espace hétérotopique » et « espace topique » qui englobe, lui aussi, deux réalités spatiales différentes : « espace utopique » et « espace paratopique ». En effet, « l'espace hétérotopique » indique l'espace familial et conjugal et « l'espace topique » traduit la faille, le manque, la quête et la transformation. L'espace utopique désigne le lieu où se trouve l'objet de désir « Guenelic » et l'espace paratopique est celui où le sujet Hélienne acquiert la compétence (savoir-faire ou pouvoir-faire), le prédisposant au moment décisif du récit, au cours duquel, il devait s'appropriier l'objet de la quête.

Le récit témoigne, au début, d'un certain équilibre, d'une parfaite harmonie, d'une belle fusion du couple. Leur communion se lit à travers la satisfaction et l'assouvissement du personnage féminin qui « vivant en telle félicité »⁸³¹ découvre grâce à son époux « voluptueux plaisirs ». Elle l'affirme ainsi : « j'étois le seul plaisir de mon mary et me rendoit amour mutuel et reciproque »⁸³². En revanche, la scène de rencontre engendre un changement capital dans la vie d'Hélienne. Le personnage féminin, épris par la beauté parfaite du jeune homme, aspire à la conjonction avec son objet de désir et à la libération des contraintes et interdictions sociales. Nicole Everaert-Desmedt souligne le rapport qu'entretient le sujet avec l'objet de sa quête : « Généralement, au début du récit, le sujet n'est pas encore en possession de l'objet: il en est disjoint; et au terme de sa quête, il sera conjoint avec l'objet [...] la disjonction appelle la conjonction future, ou résulte d'une disjonction perdue »⁸³³. Le passage de la disjonction à la conjonction et l'aspiration à une future union exige, selon Nicole Everaert-Desmedt,⁸³⁴ une transformation qui prend la forme d'un « énoncé de faire » et qui nécessite l'intervention d'un « sujet de faire » ou « sujet opérateur ». Hélienne doit alors réaliser un faire transformateur permettant sa communion avec Guenelic.

Toutefois, la quête de l'objet de désir commence par l'« éloignement » et la « transgression » de l'interdiction. L'héroïne s'éloigne des règles établies par l'institution

⁸³⁰ Greimas, *Maupassant. Exercices sémiotiques*, Seuil, 1976, p.99-100.

⁸³¹ *Les Angoysses*, p.102.

⁸³² *Ibid*, p.99.

⁸³³ Nicole Everaert-Desmedt: *Sémiotique du récit*, Bruxelles, Editions de Boeck Université, troisième édition, 2000, p.30.

⁸³⁴ *Id.*, p.41.

sociale, qui exige fidélité et chasteté. La quête de son objet de désir se donne à lire comme une épreuve décisive dans la mesure où l'héroïne affronte les agresseurs, dans son itinéraire de réparation du manque. Propp souligne que l'agresseur est un personnage qui entre, subitement, en scène et qui trouble la paix de l'heureuse famille. Peut-on considérer alors que Guenelic est un agresseur qui a bousculé la vie d'Hélisenne ? Personnage ambigu, le jouvenceau se montre à la fois comme un serviteur, un chevalier prêt à parcourir toutes les épreuves pour mériter le cœur d'Hélisenne ; et un agresseur ne cessant point d'entacher son honneur et sa réputation, en divulguant sa passion devant ses amis. Pour cette raison, l'héroïne se manifeste, simultanément, comme une héroïne-quêteuse qui se charge de la réparation du manque par la recherche permanente de son objet de désir et une héroïne-victime, martyrisée par l'inconstance de Guenelic.

Mais, Hélisenne n'est-elle pas aussi un personnage agresseur ? La trahison de l'époux et la recherche perpétuelle de son « amy » ne relèvent-elles pas d'un acte subversif, propre à la transgression ? La désobéissance d'Hélisenne et son infraction des règles se confirment par son attitude dissimulatrice et ses propos mensongers vis-à-vis de son mari. Ceci se concrétise aussi bien dans les *Angoysses* que dans son *Epistre invective* envoyée à son mari où elle prétend que l'écriture de ses *Angoysses* n'est qu'un « exercice littéraire ». ⁸³⁵ Dans le *Songe*, la Dame amoureuse informe son Amant, qu'elle voulait se séparer définitivement de « Jalousie » pour parvenir à son désir vénérien. Une telle décision confirme encore son caractère rebelle et révolté à l'égard de l'institution sociale et religieuse.

Pascale Mounier, en définissant le terme « roman », estime que celui-ci relève d'une dimension polémique dans la mesure où il élucide le « parler du peuple, par opposition au latin, utilisé par les clercs ». ⁸³⁶ Dès son origine, le roman se veut-il donc selon Pascale Mounier : « critique à l'égard de l'autorité sociale et du langage dominant » ? La question est significative car elle détermine la fonction du romancier, consistant à mettre en cause l'oppression sociale par le biais du langage. C'est pourquoi, Pascale Mounier souligne qu'Hélisenne « dépasse l'obstacle de l'indicible et proclame son insoumission aux codes de la société civile et religieuse » ⁸³⁷. Son dialogue avec « le devost religieux » en est une



⁸³⁵ *Les Epistres familiales et invectives*, p.129.

⁸³⁶ Pascale Mounier, *op.cit*, p.223.

⁸³⁷ *Ibid.*, p.309.

parfaite illustration. Il a tenté en vain de la convaincre de suivre le chemin de la vertu et de contrecarrer sa passion illicite⁸³⁸.

Toutefois, le sujet-quêteur, aveuglé par cette passion qui l'envahit et le prédomine, ne cesse de guetter les occasions pour voir son objet de désir. En effet, en plus des regards lubriques et lascifs, faisant preuve d'audace et de témérité, Hélienne-amoureuse, fait appel à un autre sens pour témoigner de sa délectation et de son enchantement en voyant Guenelic, à savoir l'ouïe. Autrement dit, l'époux tenant compte de « l'appétit désordonné » de son épouse n'a pas réussi à l'empêcher de cesser ses regards continuels par la fenêtre. Ordonnant à celle-ci de fermer la fenêtre et de ne plus sortir de sa chambre, elle se contente anxieusement d'entendre la voix de Guenelic qui « continua par plusieurs et diverses foyes de venir avecques chantres dont entre les aultres [elle reconnoissoit] sa voix ». ⁸³⁹ Nous retrouvons ici un emprunt à la tradition amoureuse des troubadours. Bossuet pense que la concupiscence de la chair ne trouve pas uniquement son essence dans les passions. Il évoque la mise à contribution du regard transformateur et fatidique et de l'ouïe, capables de muer totalement et inévitablement la vie de l'être :

La vue en est infectée, puisque c'est par (les yeux) que l'on commence à avaler le poison de l'amour sensuel... Car, ici, ou l'on ouvre les yeux pour s'assouvir de la veue des beautez mortelles, ou mesmes se delecter a les voir et en estre veu, on est dominé par la concupiscence de la chair. Les oreilles en sont infectées quand, par de dangereux entretiens et des chants remplis de molesse, l'on allume ou l'on entretient les flammes de l'amour impur et cette secrette disposition que nous avons aux joyes sensuelles, car l'ame, une fois touchée de ces plaisirs, perd sa force, affoiblit sa raison, s'attache aux sens et aux corps⁸⁴⁰.

Toutefois, le temple se manifeste comme un espace favorable, assurant la communion du couple. Il se présente aussi comme un espace protecteur, mettant Hélienne et Guenelic à l'abri des agresseurs. Lieu de prière et de loisir, le temple, rassemblant des gens faisant soit des « devotes prieres et oraisons »⁸⁴¹, soit des promenades pour se réjouir « à speculer et regarder les plus belles dames »⁸⁴², devient un lieu de dissimulation et de rencontre, un lieu « secret et taciturne », permettant à Hélienne de séduire son « amy ». Force est de noter aussi que le sujet-quêteur a pu, au début, fortifier le lien avec son objet de désir, grâce à l'échange d'épistolaire. Les rencontres au temple et l'échange de lettres

⁸³⁸ *Supra.*, p. 122-123.

⁸³⁹ *Les Angoysses*, p.137.

⁸⁴⁰ Bossuet, *Maximes et réflexions sur la Comédie*, Paris, Flammarion, 1985.

⁸⁴¹ *Les Angoysses*, p.180.

⁸⁴² *Id.*, p. 187.

relèvent, selon Greimas, de « l'épreuve qualifiante »⁸⁴³, voire du pouvoir-faire du sujet-quêteur qui a réussi, initialement, à communiquer avec son objet de désir. En revanche, l'intervention lancinante des agresseurs a contribué à séparer les amants⁸⁴⁴.

Toutefois, malgré la séparation, l'héroïne recourt à l'imagination et au rêve pour s'unir avec Guenelic. Le rêve se définit donc comme un nouvel espace utopique propice à la constitution du couple. L'union charnelle du couple se réalise dans la fiction :

[...] et certes le dormir me fut plus gracieux que le veiller ,parce qu'il sembloit estre avec mon amy en ung beau jardin plaisant et delectable, et sans aulcune tumeur le tenoye par la main, et luy prioie fust prudent et discret...le contraïndoit à exceder les mettes de raison : mais que doresnavant il tempereroit son appetit sensuel, en sorte qu'il me donneroit occasion de m'irriter.Et je oyant ses douces et melliflues parolles, me sembloit qu'interrompoie sa voix par souvent le baiser et accoller⁸⁴⁵.

Ainsi, l'espace topique, opérant la transformation, s'illustre à travers la décision de l'héroïne d'écrire son tourment, suite à son emprisonnement par son époux. La décision est prise, suite aux recommandations de la servante, personnage bienfaiteur, donnant à Hélienne une lueur d'espoir. La mise en écriture est alors transformatrice dans la mesure où elle donne à Hélienne une nouvelle chance pour s'unir, à nouveau, avec Guenelic et vaincre l'institution sociale et religieuse.

Toutefois, si Hélienne se manifeste comme un sujet-quêteur, cherchant la jonction avec Guenelic, ce dernier joue, approximativement, le même rôle. Épris, lui aussi, d'Hélienne, il se met à la recherche de son objet de désir aux deuxième et troisième récits des *Angoysses*. Le livre est alors révélateur d'une double quête : féminine et masculine. Autrement dit, Guenelic et Hélienne trouvent dans le dialogue et l'échange épistolaire un outil d'expression et de révélation défiant l'interdit et les contraintes. Le désir se cristallise à travers l'échange et l'acte performatif d'écrire. À quoi sert alors la pratique épistolaire ? Réussira-elle à réparer le manque et à lier le couple ?

⁸⁴³ Greimas, *op.cit.*, p.100.

⁸⁴⁴ *Supra*. Voir chapitre 5, dans « L'impact de la parole diffamatoire dans le triptyque hélisennien ».

⁸⁴⁵ *Les Angoysses*, p. 188-189.

2. Le parallélisme entre séduction corporelle et séduction scripturaire

2.1. La verbalisation du désir adultérin : l'érotisation du langage amoureux

Le charme et l'attrait que procure le corps, se subliment à travers le recours à une écriture séduisante, mimant les différents mouvements du corps. L'envoûtement scriptural répond à l'ensorcellement corporel. Ce qui confirme le ballotement du corps féminin et du corps-texte entre jouissance et souffrance. La création verbale, teintée d'une dimension charnelle, unit et désunit à la fois les amants. Les expressions du désir et du manque trouvent leur accomplissement dans le langage. Elles sont révélatrices d'un double lexique qui renvoie aussi bien au plaisir qu'au déplaisir du corps. La jouissance du corps se manifeste surtout aux moments de rencontre de l'héroïne avec son ami au temple, considéré comme un espace accueillant et protecteur mettant Hélistenne et Guenelic à l'abri des médisants potentiels.

La séduction abolit la distance spatiale et temporelle entre les amants. Le temple est alors l'emblème de la conjonction momentanée des amants, illustrant l'illusion d'une distance anéantie. En outre, Guenelic, s'efforçant de montrer à ses amis qu'il a possédé le cœur d'Hélistenne, « marchait sur [sa] cote de satin blanc »⁸⁴⁶. Cet acte charnel et subversif, fondé sur la substitution synecdochique du vêtement au personnage, relève de l'érotisation du langage. Le syntagme prépositionnel « de satin blanc » repose sur cette idée de transgression marquant le passage de la pudeur et la sainteté à la réalisation libidinale. L'union métaphorique de deux corps se cristallise aussi à travers la réaction d'Hélistenne, qui, ensorcelée, éprouve un plaisir sensuel caché. De même, la métaphore, à valeur hyperbolique, « j'eusse baisé le lieu où son pied avoit touché »⁸⁴⁷, témoigne de la fusion de deux corps et de l'accomplissement métaphorique de l'acte charnel.

En revanche, l'érotisation textuelle montre non seulement l'épanouissement du corps, mais aussi sa dégradation graduelle. La violence infligée au corps se manifeste simultanément à travers les menaces constantes de l'époux et sa violence verbale. Torture physique et souffrance scripturale s'enchevêtrent. Vexé et outragé par la véhémence passion d'Hélistenne, l'époux proclame son désir de se venger. De ce fait, la

⁸⁴⁶ *Les Angoyssees*, p. 124.

⁸⁴⁷ *Ibid.*,

violence et le désir s'entrecroisent et atteignent leur paroxysme par le biais de l'écriture. En ce sens, l'époux menace Hélienne en ces termes : « [...] mais s'il vous prend envie de le baiser, devant qu'il soit trois jours je vous le feray baiser mort »⁸⁴⁸. Le rythme binaire de la phrase souligne une montée de la tension, à travers l'opposition entre l'hypothèse « s'il vous prend envie de le baiser » et l'assertive « je vous le feray baiser mort » : l'envie et le baiser entraînent la mort et la séparation définitive des deux amants. Les avertissements de l'époux se multiplient pour illustrer son sadisme. La séparation ultime des deux corps n'est réalisable qu'à travers le corps déchiqueté de l'amant : « je te feroye present de son corps tout desrompu et laceré: et à l'heure t'enfermeroy en une tour, ou par force et contraincte je te feroye coucher avec luy »⁸⁴⁹. Les épithètes liées « desrompu et laceré » montrent l'attitude vindicative, la passion jalouse de l'époux. Par ailleurs, l'emploi du futur indique l'inéluctabilité d'un acte atroce, encore inaccompli. Le dernier avertissement « je te feroye coucher avec luy » induit un acte abominable, fusionnant le cadavre et le corps vivant de l'épouse. Par ailleurs, la violence du mari atteint son apogée, en martyrisant le corps d'Hélienne. Battue, l'épouse baise la terre. Cet acte brutal traduit un fait sensuel : « [...] et me donna si grand coup sur la face, que violement me feist baiser la terre »⁸⁵⁰.

Corps-souffrant, corps-jouissant est une dualité révélatrice de la lutte intérieure du sujet-quêteur et de son ballotement entre un époux violent et un amant inconstant. Il semble qu'Hélienne ait opté pour une image dégradée de « l'amy », qui est à la fois amoureux et traître, incapable de garder le secret de cette liaison interdite et fier de lui-même et de son exploit, se met à la divulguer avec orgueil, exposant ainsi sa bien-aimée à la persécution maritale. De ces clivages naît et s'intensifie le sentiment d'angoisse, un hyperonyme réitéré constamment dans le récit pour mimer les tâtonnements d'Hélienne.

La passion d'Hélienne, déclenchée par un « regard fatidique », alimentée par « le parler », grâce aux discours dialogiques et à la pratique épistolaire, et accentuée par « le baiser » et « l'attouchement », deux actes érotiques réalisés par le biais de l'imagination et le rêve, n'a pas pu atteindre son accomplissement. Reste alors un dernier point à réaliser, évoqué par la vieille servante, apparue aux pages clausulaires du premier récit des *Angoysses* : « le don de mercy », indiquant l'union charnelle des amants. La servante est

⁸⁴⁸ *Id.*, p. 119.

⁸⁴⁹ *Id.*, p. 179.

⁸⁵⁰ *Id.*, p. 135.

perçue comme un vrai donateur, au sens proppien⁸⁵¹ du terme, dans la mesure où elle communique, métaphoriquement, à l'héroïne un moyen qui lui permettrait de réparer le manque, en la persuadant d'écrire à son ami pour lui demander de la délivrer.

En ce sens, Hélienne n'a par conséquent qu'une seule issue pour se libérer de son cachot : l'écriture. Ce qui pourrait pousser Guenelic à venir la rechercher et la délivrer. L'héroïne est invitée non pas à expulser les « amours » de son cœur mais à recourir à la ruse pour sauvegarder sa passion, se protéger de la violence de son époux et se libérer finalement de sa servitude. La recherche de l'objet de désir vivifie, à nouveau, Hélienne et incite « la main tremblante »⁸⁵² à donner « commencement à l'œuvre présente »⁸⁵³. De plus, si Guenelic détient un pouvoir rédempteur, capable de guérir le corps d'Hélienne et de ranimer son âme, le lecteur est invité aussi à redonner vie au corps-livre par le biais de la lecture. En ce sens, le texte hélisennien prend la forme d'un corps, dont le lecteur serait l'âme. Vanni Della Guistina définit ce rapport entre livre-lecteur, en ces termes :

Dans l'écriture, ce qui donne corps à un corps, c'est la parole : chaque personnage est moulé dans un discours spécifique individué. Mais, si le lecteur n'y met pas du sien (s'il ne tient pas son rôle d'interprète, qui doit chercher sa voix), la parole de papier restera à l'état virtuel, simple mot cadavérique, sans intonation, une langue morte⁸⁵⁴.

Donner une explication et une interprétation à l'œuvre constitue alors une gageure contre l'agonie du corps-texte, susceptible de devenir « lettre morte ». Parole et écrit font corps. La parole, ayant un pouvoir magique irrésistible, singularise le personnage féminin et extériorise en profondeur ses angoisses. Le corps scriptural, quant à lui, est un lieu d'exposition et de mise en scène. L'œuvre d'Hélienne de Crenne trouve son origine et son essence dans l'organique et le charnel pour donner naissance à un livre-corps séduisant oscillant entre allégresse et détresse.

La séduction se donne à lire aussi comme une forme de transgression dépassant la simple idée de manipulation et de tromperie. Séduire est un acte magique permettant de trouver chez l'autre ce que nous cherchons à réaliser dans notre for intérieur. Hélienne recourt à la magie verbale pour séduire Guenelic et pour se libérer de sa captivité. Quant à

⁸⁵¹ V. Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1970.

⁸⁵² *Les Angoysses*, p. 218.

⁸⁵³ *Id.*, p. 219.

⁸⁵⁴ V. Della Guistina, « Le corps légendaire : l'institution du corps dans les formations discursives. Son remodelage dans l'atelier d'écriture », dans Claude Jamart (dir.), *Le corps et l'écriture*, Paris, PUF, 1996, p. 96.

Hélisenne, auteur, elle séduit le lecteur et met à l'épreuve sa sagacité pour qu'il prenne le risque de l'interprétation, en donnant sens à ce livre-corps, à la fois, déroutant et fascinant.

2.2. Le « benifique littéraire »

La première partie des *Angoysse*s est représentative d'une forme hybride, voire protéiforme. Elle inclut simultanément plusieurs genres et produit un espace de variété, révélateur d'une pluralité linguistique sous-jacente. En ce sens, Pascale Mounier pense que « le langage s'y fait l'objet de la narration. Il y est mis en représentation, exhibé sous la forme de parcelles de styles hétéroclites »⁸⁵⁵. L'échange épistolaire constitue, en ce sens, l'une des composantes essentielles de la trame narrative. Il sert à déterminer le rapport entre les amants et à réévaluer l'institution du mariage.

L'interaction entre les actants, dans les *Angoysse*s, se cristallise initialement à travers la transmission épistolaire. La correspondance entre Hélisenne et Guenelic produit un effet de jouissance et de saturation chez le personnage féminin. Elle éprouve ainsi « une incompréhensible et inestimable joie et consolation : car par ses esciptz, il se disoit mien à perpetuité ».⁸⁵⁶ La lecture des lettres de Guenelic suscite un plaisir intense chez Hélisenne et témoigne de sa volonté d'éterniser ce moment d'euphorie. La lettre constitue un outil d'épanouissement et de plénitude, car elle crée un espace fantasmagorique favorisant le rêve et l'imagination : « [Hélisenne se] delectoye à lire les lettres de [son] amy, puis apres [elle] regardoye le double des [siennes], considerant distinctement tous les termes, de l'une et de l'autre ».⁸⁵⁷ La délectation éprouvée, au moment de la lecture de la lettre de l'aimé, incite alors l'héroïne à générer par le biais de l'imagination un univers fictif et chimérique.

De surcroît, la pratique épistolaire s'apparente, d'une certaine manière, à un dialogue *in absentia*. Elle témoigne du pouvoir évocateur du langage, capable de créer l'illusion d'un dialogue réel, en rendant présents les deux correspondants, Hélisenne et Guenelic, qui sont pourtant séparés. L'originalité de la pratique épistolaire consiste ainsi à invoquer la figure de l'interlocuteur pour faire surgir son fantôme par la force des mots, opérant un effet magique sur l'héroïne.

En outre, l'art épistolaire apparaît comme un art du paradoxe dans la mesure où il lie la présence et l'absence, le jeu sur l'imaginaire et l'onirique et la volonté de réalisation

⁸⁵⁵ Pascale Mounier, *op.cit.*, p. 210.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 131.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 134.

d'une action performative assurant la réparation du manque. En ce sens, les correspondances entre Guenelic et Hélienne relèvent de deux visées différentes voire opposées. Guenelic explicite, dès sa première lettre, son désir de satisfaire son ardent appétit, en s'appropriant le corps d'Hélienne. Par un discours quémandeur et implorant, le jeune homme demande à l'héroïne de se soumettre à sa volonté et à son appétit charnel. Il emploie fréquemment des phrases de sollicitation et de supplication telles que « [...] j'ay esté contrainct par la persuasion du filz de Venus vous escrire la presente, et pour vous certifier de l'extremité ou amour excessif m'a conduit », ⁸⁵⁸ « Je vous prie de me dire si je parviendray à mon intention », ⁸⁵⁹ « [...] acquerir vostre benevolence ». ⁸⁶⁰ Quant à l'héroïne, elle adopte une attitude dissimulatrice. Elle prône, à travers ses épîtres et ses discours, la morale chrétienne en incarnant la pudeur et la pudicité. Elle répète ainsi l'expression « dénigrer et adnichiler ma bonne renommée » ⁸⁶¹ soulignant sa crainte de s'avilir et de se déshonorer à cause des poursuites incessantes et prétentieuses de Guenelic. Le discours d'Hélienne fonctionne comme un appel à la pudeur et à la chasteté. Autrement dit, les multiples recommandations d'Hélienne constituent une exhortation pour chasser la lubricité et l'obscénité. En témoignent ces phrases injonctives : « [...] necessairement fault eviter de se laisser submerger en ses voluptueuses lascivitez, affin de n'estre conduit à ceste antique et accoustumée infelicité » ⁸⁶² ; et « [...] je vous supplie, qu'imposez fin au continuel poursuyvre : car je crains que par vos continuelles simulations, je ne sois persuadée de excéder les mettes de deraison » ⁸⁶³.

Il convient de noter que les *Epistres familiares* se veulent une réflexion sur les valeurs que prône la morale chrétienne. Dans sa première lettre familière, l'épistolière dépeint, à travers la description valorisante et élogieuse de l'abbesse, un modèle de conduite, fondé sur la chasteté, l'abstinence et la révérence. Érasme affirme, dans son traité intitulé *Le mariage chrétien*, que « la modestie et la chasteté sont les plus beaux omemens d'une femme » ⁸⁶⁴. C'est pourquoi, Hélienne de Crenne exhorte, dans ses lettres familières V et VIII, Galasie, à recourir à la raison et à résister à son amour illicite ; et Clarice à délaisser un amour, qui va à l'encontre de la volonté paternelle. Or bien qu'Hélienne adhère, dans ses premières lettres familières, aux valeurs issues de la morale chrétienne (la

⁸⁵⁸ *Les Angoysses*, p.130.

⁸⁵⁹ *Id.*, p.185.

⁸⁶⁰ *Id.*, p.166.

⁸⁶¹ *Id.*, p.132.

⁸⁶² *Ibid.*.

⁸⁶³ *Id.*, p.133.

⁸⁶⁴ Érasme, *Le mariage chrétien* [1526], Paris, François Babuty, 1714, p. 317.

contrition, la chasteté, le mariage, la soumission à l'autorité parentale), elle dévoile dans ses épîtres X à XIII sa véritable intention, en avouant sa passion libidineuse. Elle se révolte, enfin, dans les première et troisième épîtres invectives, contre la pensée misogyne de son mari.

Toutefois, l'échange de lettres assure certes la communication du couple et sa jonction et sature le vide et le manque qu'entraîne la parole « forclosée ». Mais, il constitue aussi un moyen de protection. En effet, craignant la vengeance de l'époux jaloux, Guenelic trouve dans l'échange épistolaire une échappatoire et un refuge. Ses hésitations et ses prises de précautions sont décelables dans l'isotopie de la retenue et de la crainte « [...] il regardoit souvent autour de luy », ⁸⁶⁵ et « il estoit en variation de venir parler à [Hélisenne], mais, il differoit, craignant d'estre surpris [par son époux] » ⁸⁶⁶. Mais cette démarche donne libre cours à l'expression amoureuse caractérisée par l'itération de l'indication « serviteur en amours » ⁸⁶⁷ et « serviteur perpetuel » ⁸⁶⁸, faisant du jeune homme un chevalier, vouant sa vie à sa maîtresse.

Si la pratique épistolaire constitue au premier récit des *Angoysses* un moyen d'évasion et de communication efficace, elle montre ses limites dans *Le Songe de Dame Hélisenne*.

2.3. Le dialogue amoureux dans les *Angoysses* et *Le Songe de madame Helisenne*

Le dialogue amoureux repose sur l'opposition de points de vue divergents sur l'amour. Il permet de mettre en place des visions sur l'amour contradictoires. En effet, si le dialogue se focalise, dans les *Angoysses*, sur les protagonistes Hélisenne et Guenelic et détermine leurs postures et l'évolution de leurs perceptions sur l'amour ; il fait intervenir, dans le *Songe*, des figures mythologiques et allégoriques afin de donner une vision totale de l'amour ; ou encore, Hélisenne de Crenne se sert de cette hétérogénéité discursive afin d'opérer une certaine altérité entre le discours et la pensée. Le *Songe* devient ainsi le lieu où se rencontrent et se séparent des avis différents permettant de déceler les variations de l'amour. C'est dans cette perspective que E. Kushner affirme que : « l'auteur, à travers la configuration de ses personnages, imagine, prévoit et examine l'autre, c'est-à-dire un

⁸⁶⁵ *Id.*, p.127.

⁸⁶⁶ *Id.*, p.165.

⁸⁶⁷ *Id.*, p.131.

⁸⁶⁸ *Id.*, p.131.

interlocuteur virtuel, pour le réfuter ou envisager une nouvelle synthèse du vrai ». ⁸⁶⁹ En ce sens, l'énoncé présuppose la présence au moins de deux voix : le locuteur qui est l'émetteur et l'interlocuteur qui est le récepteur. Les deux partenaires sont ainsi en position d'émission et de réception dans la mesure où ils interviennent à tour de rôle. Cette interaction verbale crée une dynamique dialogique, qui implique l'interlocuteur dans la conversation et qui permet au sujet parlant de persuader son auditeur par le biais du discours. Autrement dit, le locuteur doit savoir où l'interlocuteur se trouve, et où l'amener. Faire entendre la voix de l'auteur permet au locuteur de parler de soi et de se reconstruire par et à travers le discours. Dans cette perspective, Grize écrit que :

L'argumentation considère l'interlocuteur, non comme un objet à manipuler, mais comme un alter ego auquel il s'agira de faire partager sa vision. Agir sur lui, c'est chercher à modifier les diverses représentations qu'on lui prête, en mettant en évidence certains aspects des choses, en occultant d'autres, en proposant de nouvelles, et tout cela à l'aide d'une schématisation appropriée ⁸⁷⁰.

Socrate utilise dans ses dialogues la syncrèse et l'anacrèse : la première consiste à confronter les points de vue sur un sujet bien précis ; et la deuxième repose sur la provocation de l'interlocuteur en le poussant à exprimer son opinion. Bakhtine l'affirme en ces termes :

Socrate était un grand maître de l'anacrèse. Il savait faire parler les gens, les amener à couler dans des mots leurs pensées, souvent préconçues, obscures mais obstinées, à les éclairer par le discours, et de ce fait, à démasquer leur inexactitude, leurs failles ; il savait faire apparaître sous leur véritable jour les lieux communs. (...) La syncrèse et l'anacrèse dialogisent la pensée, la placent à l'extérieur, la transforment en réplique, la rattachent à la communication dialogique entre les hommes. Ces deux procédés découlent de la conception de la nature dialogique de la vérité, qui est à la base du « dialogue socratique ». ⁸⁷¹

La trame narrative constitue un cadre dans lequel s'insèrent des discours variés qui confèrent à la fiction narrative une dynamique argumentative et psychologique. Le premier récit des *Angoisses* est marqué par l'immersion des discours dialogiques, centrés sur le personnage féminin. Aux deuxième et troisième récits des *Angoisses*, les dialogues sont omniprésents, et ils produisent une mise en retrait du processus diégétique. Au fil de la narration, nous relevons cinq dialogues entre Guenelic et Quezinstra, une discussion avec

⁸⁶⁹E. Kushner dans « Le dialogue de 1580 à 1630 : articulations et fonctions », in *L'Automne de la Renaissance, Actes du colloque de Tours des 2-13 juillet 1979*, Vrin, 1981, pp. 149-161 et ici p. 150.

⁸⁷⁰J.-B Grize, *Logique et langage*, Paris, Ophrys, 1997, p.40.

⁸⁷¹Mickael Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1988, p.166.

le prince Bouvaque et un débat avec un saint homme sur les avantages et les inconvénients de la passion amoureuse. La tierce partie s'achève sur les retrouvailles des amants. Leurs échanges fervents soulignent l'intensité du sentiment amoureux. Or, la conjonction du couple est interrompue par la mort d'Hélisenne. Les deux amants se retrouvent alors pour se perdre à jamais.

Dans la première partie des *Angoysses*, les échanges entre Hélisenne et Guenelic se rapprochent plus du monologue que du dialogue dans la mesure où leurs six conversations évoluent de manière inattendue et déconcertante. Dans les deux premiers dialogues, Hélisenne et Guenelic choisissent de communiquer par correspondance. Les deux suivants relèvent d'une simple reprise du contenu des lettres échangées : Guenelic souhaite assouvir son plaisir charnel et exprime sa crainte de l'époux ; et Hélisenne reste inaccessible et vertueuse. Quant aux deux derniers dialogues, ils sont formés réciproquement d'attaques et d'accusations : chacun accuse l'autre de divulguer leurs amours.

Les échanges entre Guenelic et Hélisenne explicitent une opposition au niveau de leurs comportements. Les propos de Guenelic, chargés de profonds soupirs, illustrent son attachement et son affection. Or, les paroles fermes d'Hélisenne s'opposent à son attitude téméraire et hardie. D'un côté, elle exprime par ses gestes et son regard amoureux son inclination ; et de l'autre, elle supplie Guenelic de cesser sa poursuite amoureuse pour ne pas souiller sa réputation. Elle n'avoue sa passion qu'au cinquième échange, pourtant elle a déjà confessé son amour à son mari et au religieux. Pourquoi a-t-elle pris du temps alors pour avouer sa passion libidineuse et prononcer le mot « amour » ? A-t-elle peur de perdre son ami ?

Hélisenne déclare sa flamme afin de blâmer son ami et réprimander son inconstance et son indiscretion. Outragée par les paroles diffamatoires, elle l'accuse d'être à l'origine de la divulgation de leur amour. Mais, elle n'a pas pu nier les sentiments qu'elle éprouve à son égard :

O trop ignare nature foeminine : O dommageuse pitié : comme nous sommes par parolles adulateires : par soupirs, et continuelles sollicitudes, et par faulx juremens deceues et circonvenues, mais ce nonobstant que congnoisse toutes ces choses, mon acerbe fortune m' a si fort Iyée, qu' il n' est en mon pouuoir ne faculté, de me scauoir en aulcune maniere delier⁸⁷².

⁸⁷² *Id.*, p.192.

Force est de noter que les dialogues entre Guenelic et Hélienne n'ont pas contribué à l'évolution de la trame narrative. Leur dernier entretien marque la séparation du couple. Le pronom personnel « nous » apparaît pour la première fois, non pas pour annoncer la communion de deux amants, mais pour confirmer leur définitive rupture :

Ainsi devisant nous partasmes dudict lieu solitaire, et allasmes ensemble jusques ad ce que pour honnesteté et pour eviter occasion de parler aux langues malignes, contraincte nous fut nous separer, et lors avec convenante commendation, l'ung à l'aultre dismes le dernier à dieu, car jamais depuis ne parlay à luy⁸⁷³.

Il est à noter que la séparation du couple est due à l'indiscrétion de Guenelic. Hélienne l'affirme en ces termes : « Je veoie manifestement son inconstance et imprudence, par ce qu'il me monstroit. Et comme je pouvois conferer, ou presupposer par signes evidens, il publioit et divulgoit noz amours ». ⁸⁷⁴ En revanche, les retrouvailles entre Guenelic et Hélienne, dans la tierce partie, montrent un renversement de situation par le rapprochement du couple. Leurs discussions nous éclairent sur leurs pensées et leurs postures. Hélienne raconte le récit de ses tourments et de ses infortunes depuis son emprisonnement. Les paroles d'Hélienne montrent sa sincérité et lèvent l'ambiguïté sur son attitude passée.

Le dialogue entre les deux amants constitue une étape cruciale, dans le schéma narratif, il affirme enfin l'union du couple et illustre l'aveu réciproque de l'amour. Hélienne exprime ainsi sa liesse de retrouver son ami et d'être enfin libérée de son emprisonnement : « [...] mais à ceste heure par ta providence, je me voids totalement liberée de mon anticque travail ». ⁸⁷⁵ Guenelic, réjoui par les paroles affectueuses de sa bien-aimée, l'incite à se préparer pour prendre la fuite : « Ma Dame, que la trop lente departye nous pourroit nuyre, il convient executer noz deliberations, et nous preparer à nostre expedition ». ⁸⁷⁶ Guenelic emploie, pour la première fois, le pronom personnel « nous » pour confirmer la convergence du couple et sa volonté de réaliser un projet amoureux commun. En ce sens, le pronom personnel « nous » réapparaît pour la deuxième fois à la fin des *Angoysses* pour confirmer une certaine réciprocité entre les deux amants qui décident de fuir. Cette décision enchante les amants, qui donnent libre cours à l'expression de leurs sentiments et partagent à travers leurs échanges amoureux des

⁸⁷³ *Id.*, p.195.

⁸⁷⁴ *Id.*, p.115-116.

⁸⁷⁵ *Id.*, p.457.

⁸⁷⁶ *Id.*, p.457.

moments de béatitude et de délectation, qu'ils n'ont pas vécus auparavant (dans la première partie).

Dans cette perspective, le dialogue relève d'une dynamique discursive évolutive dans la mesure où tous les échanges entre Hélienne et Guenelic dans les première et deuxième parties des *Angoysses* ont débouché sur la communion du couple dans la tierce partie. Mais l'affaiblissement physique d'Hélienne opère un revirement de situation inattendu. Hélienne, agonissant, reconvertis son désir sensuel en amour pudique et incite Guenelic à faire pareil. Elle exprime son ultime souhait ainsi :

Parquoy, je te supplie d'imposer fin à ton grand deconfort : et te console, en pesant que la clemence divine a esté de nous piteuse, puis qu'elle n'a voulu permettre, que le peché d'adultaire eus testé par nous commis : qui eus testé cause de me faire finer par mort plus infelice, que celle que de brief je vois souffrir : laquelle sans timeur recepvray. Car j'espere que mon ame sera colloquée au lieu où elle trouvera son semblable, à la semblace duquel, elle fut premierement crée. [...] et jusques à present d'une amour sensuelle, tu m'as aymée, desirant l'accomplissement de tes inutiles desirs, à ceste heure de telles vaynes pensées il te fault desister⁸⁷⁷.

Au vu de ce constat, l'échange amoureux entre Hélienne et Guenelic est révélateur d'un désir insatisfait et d'une communion inaccomplie. La souffrance de deux personnages en amour serait-elle un prétexte pour permettre à Hélienne de Crenne de pénétrer le monde féminin et de produire une œuvre qui extériorise les variations du sentiment amoureux ?

À l'instar des *Angoysses*, le *Songe* met l'accent sur l'aspect fictif du dialogue amoureux. Dame Hélienne, exténuée par ses continuelles et véhémentes douleurs, s'endort. Son rêve la transporte dans une vallée paradisiaque où elle a aperçu un jeune jouvenceau et une dame, dotés d'une beauté indicible. L'échange entre les deux amants est précédé de deux monologues plaintifs prononcés respectivement par le jouvenceau et la dame amoureuse : l'amant, incapable d'« avoir la fruition d'amours », exprime son amertume et supplie Vénus d'empêcher *Jalousie* de le séparer de sa bien-aimée et de les conduire à la mort. Quant à la Dame amoureuse, elle invoque, tel son amant, les divinités pour montrer ses longues et calamiteuses souffrances et elle les implore pour ne pas mourir d'amours. Suite à ces monologues attendrissants et émouvants, les deux amants dialoguent

⁸⁷⁷ *Les Angoysses*, p.245.

afin « de deliberer, quelque moyen convenable à [leur] donner le contentement de [leur] commun désir ». ⁸⁷⁸

Les paroles de l'Amant confirment son désir de s'unir avec sa bien-aimée. Cette volonté se traduit par la répétition du possessif « notre » et par l'expression de son inclination et de son réel attachement :

[...] me persuadant toutesfois, que si en moy l'amour augmente, qu'en toy elle ne diminue : car certain suis que le troisième en approche, qu'amour d'une egalle chesne noz cueurs lua, sans qu'il eust en nostre faculté de les pouvoir retirer. Parquoy bien seroit temps d'exogiter quelques moyens conveniens, pour conduire nostre intention à la desirée fin.

Les propos de l'Amant font intervenir un nouveau personnage « Amour », désigné par le substantif « le troisième » afin de créer un effet d'attente. Amour s'impliquera par la suite dans la conversation et entraînera un revirement de situation. En outre, si les paroles de l'Amant témoignent d'une certaine euphorie et d'optimisme, celles de la Dame amoureuse semblent pessimistes et méfiantes. Si l'Amant compte sur Amour pour les rapprocher, le personnage féminin précise les dangers auxquels ils sont exposés puisqu'ils sont continuellement poursuivis de « Jalousie » et de « Rapport ». La négative « entre tous ceulx que je peulx ymaginer, ne trouve qu'ung qui soit apte à l'execution de nos unanimes desirs » montre sa totale méfiance et ses profondes inquiétudes. C'est pourquoi, elle envisage de se séparer de « Jalousie » pour pouvoir accomplir le vouloir de son bien-aimé.

Or, le projet de la Dame amoureuse d'abandonner son mari a suscité la peur de l'Amant. Craignant la réaction de son époux, il prie la Dame amoureuse d'être lucide et patiente et il lui demande de trouver une autre solution. Ses propos témoignent d'une certaine clairvoyance et perspicacité. En ce sens, les deux avis divergent. Ceci est illustré à travers l'opposition entre le champ lexical de la prudence et de la crainte que prononce l'Amant « crainte, eminent peril, quelque moyen plus que celluy convenable, resister, patientz, tolerants » ⁸⁷⁹ ; et le champ lexical de la hardiesse que formule la Dame amoureuse « nous persistons d'estre ainsi timides, j'ay bien ceste audace et hardiesse de m'adventurer, je t'exore que de ceste craincte te vueille desister ». ⁸⁸⁰ De plus, la Dame amoureuse, opiniâtre et obstinée, cherche à tout prix à exécuter son vouloir et à inciter son

⁸⁷⁸ *Le Songe*, p. 60.

⁸⁷⁹ *Id.*, p. 66.

⁸⁸⁰ *Id.*, p. 67.

Amant à délaissier sa crainte : « Je te supplie ne vouloir plus insister à l'encontre de mon desir : et te persuade de croire, que peult estre que l'aventure ne sera si perilleuse, comme tu la conjecture ». ⁸⁸¹ Cette attitude positive s'oppose à celle d'Hélisenne qui trouve dans la mort une ultime résolution pour mettre fin à ses souffrances.

L'appréhension de l'Amant atteint son paroxysme : il exprime clairement sa peur de *Jalousie* en employant deux adverbes ⁸⁸² dévalorisants, connotant son caractère épouvantable et impitoyable, « inhumainement » et « cruellement ». Il demande à son amante de patienter encore et il lui propose d'échanger des lettres pour pouvoir communiquer discrètement : « Le benefice litteraire nous preste secours » ⁸⁸³. Mais la proposition de l'Amant désenchante la Dame amoureuse. La correspondance l'exposera encore au danger car elle est continuellement surveillée par la parente de « Jalousie ». L'échange épistolaire est devenu donc un « instrument diabolique » ⁸⁸⁴ qui sera utilisé contre elle. C'est pourquoi, elle demande à son Amant de cesser de lui envoyer des lettres et invoque les trois déesses Parques pour mettre fin à sa vie. Les paroles émouvantes et plaintives de la Dame amoureuse rappellent celle d'Hélisenne dans les *Angoysses*. Délaissée par son amant craintif et peureux, elle aspire à la mort pour se libérer de ses calamités et souffrances.

Par ailleurs, Dame Hélisenne intervient pour soutenir la Dame amoureuse en prononçant des paroles d'invectives contre Vénus et Cupidon. Ses propos blasphématoires entraînent l'apparition de deux divinités sur scène et les incitent à secourir l'amante. Vénus met l'accent sur la persévérance et la constance de la Dame en amour. Elle la revalorise en anéantissant la vision traditionnelle sur la femme, la considérant comme un être changeant et inconstant : « car Je scay indubitablement, que comme ferme, stable et sans nulle variété, elle a irrevocable deliberation de persister en nostre service ». ⁸⁸⁵ Quant à l'Amant, il semble plus influençable par les paroles persuasives de Pallas. C'est pourquoi, il se range dans son camp. La position de l'Amant entraîne la désespérance de la Dame et pousse Vénus à intervenir pour la reconforter. Elle l'incite, au début, à délaissier un tel « pusillanime » et à « repentir d'avoir eu tant de fatigues et de travail, pour mettre peine



⁸⁸¹ *Id.*, p.68.

⁸⁸² *Id.*, p.70.

⁸⁸³ *Id.*, p.71.

⁸⁸⁴ *Id.*, p.73.

⁸⁸⁵ *Id.*, p.79.

d'acquérir homme de si petite hardiesse ». ⁸⁸⁶ Elle décide ensuite de la gratifier, en demandant à son fils Cupidon de prendre revanche contre Pallas en transperçant le cœur de l'Amant, rebelle, par une flèche afin de rallumer sa flamme et d'approuver son ultime pouvoir. Le souhait de Vénus est alors exaucé et Cupidon lance une flèche à « pointe de fin or » pour raviver le sentiment amoureux chez l'amant et une deuxième flèche « avec pointe de plomb » pour éteindre la flamme amoureuse de la Dame. Les rôles sont alors inversés. En témoigne le dernier échange rapporté par la narratrice et présenté sous la forme d'un discours indirect. La Dame amoureuse refuse les avances et les supplications de l'Amant et elle le répudie.

Au vu de ce constat, les variations du sentiment amoureux se traduisent à travers les discours changeants des protagonistes. Dans les *Angoisses*, Guenelic se présente initialement comme un soupirant prêt à tout pour conquérir Hélienne. Il recourt à l'éloquence verbale pour attirer son attention et la charmer. Or, sa déclaration se solde par un échec, l'héroïne reste ferme et n'émet qu'une vague promesse de consentement et de bienveillance. Il se peut que le discours de Guenelic ne soit pas crédible. Son comportement inconstant et volage confirme les soupçons et les inquiétudes d'Hélienne. Le discours identifie en ce sens le personnage et dénote sa vraie intention. De plus, le caractère ambivalent de l'Amant, dans le *Songe*, rappelle celui de Guenelic car il reste pusillanime et craintif. Refusant de suivre sa bien-aimée, il se range dans le clan de Minerve. Cette incohérence au niveau du comportement prolonge le débat. Cupidon intervient, sur scène, pour punir l'inconstance de l'Amant et soutenir la Dame amoureuse. Dame Hélienne fait intervenir, enfin, un nouveau personnage « Raison » pour défendre la Dame, apporter une solution et opérer un changement situationnel radical.

⁸⁸⁶ *Le Songe*, p.101.

Conclusion

Pour traiter et développer les idées, Cicéron distingue les quatre parties essentielles du discours :

Que reste-t-il en effet maintenant, qui soit du domaine de la technique, sinon d'introduire son discours par un exorde dans lequel on se concilie son auditoire, ou on éveille son attention, ou on le dispose à se laisser instruire ; - d'exposer les faits, brièvement et d'une manière plausible et clairement, pour qu'on puisse comprendre de quoi il s'agit ; - d'étayer sa thèse et de démolir celle de l'adversaire et pour cela de procéder non dans le désordre, mais en donnant à chacun des points de son argumentation la forme d'un raisonnement, de manière que la conclusion résulte logiquement des prémisses qu'on a posées, en vue d'établir chaque point ; - enfin de conclure le tout par une péroraison qui enflamme ou qui éteint la passion ?⁸⁸⁷

Après avoir averti ses lectrices contre les dangers du désir charnel dans l'exorde du premier récit des *Angoysse*, Hélisienne de Crenne analyse le sentiment amoureux en variant ses stratégies d'écriture. L'organisation diégétique dépeint simultanément les prémisses et les conséquences de la passion adultère et révèle les moments de plénitude et de défaillance. La rencontre avec le jeune homme déstabilise la sérénité du couple et l'héroïne tente, en vain, de résister à sa passion libidineuse. Pour décrire les effets de l'appétit charnel sur le personnage féminin, l'auteur utilise l'emphase pathétique. Le discours plaintif, marqué par l'emploi du style piteux, dépeint la détérioration progressive de son état psychologique. Le recours fréquent aux épithètes, les jeux de synonymie et d'antonymie, les adverbes d'intensité et la répétition confirment et renforcent la tonalité élégiaque des *Angoysse*.

En outre, la variété discursive et énonciative qui caractérise le triptyque hélisennien se dévoile à travers le recours à l'*amplificatio verborum* et la *copia rerum*. Le procédé d'amplification relève à la fois de l'*inventio* et de l'*elocutio* car il permet de développer et d'argumenter, dans une optique de persuasion. Amplifier signifie aussi « exagérer » par le recours à l'agrandissement ou à l'atténuation, en vue d'impressionner l'auditeur. En ce sens, en faisant appel à l'amplification, l'*inventio* fusionne à la fois le *logos* (le

⁸⁸⁷ Cicéron, *L'orateur*, XXXV, 122, *op.cit.*, p.43.

raisonnement) et le *pathos* (la passion) pour émouvoir ou plaire au lecteur. Ce procédé intervient, selon Érasme, dans l'épilogue, pour exprimer soit l'*indignatio* (la prise à partie) soit la *miseratio* (l'appel à la pitié). Mais l'amplification relève aussi de l'*elocutio*. Il s'agit d'un outil d'ornementation qui consiste à utiliser des figures de pensée, propres à l'élévation des idées comme : la répétition, l'insistance, l'atténuation, la description, la digression, l'interrogation, l'ironie, la prosopopée, l'anticipation, l'exemple, etc.)⁸⁸⁸

L'écriture amplificatrice d'Hélisenne de Crenne est représentative, d'une stratégie discursive variée, rigoureuse et bien élaborée. Elle emploie la même thématique dans les *Angoysses*, les *Epistres* et le *Songe* (les dangers de l'amour lascif) ; mais elle change délibérément le genre littéraire (roman sentimental, chevalerie, fiction épistolaire, allégorie), juxtapose des registres discursifs différents (judiciaire, délibératif, démonstratif, familial...), varie son lexique (synonymes, antonymes, figures de style, variations syntaxiques) et change et enrichit les constructions phrastiques. La réitération opère ainsi une harmonie intérieure permettant d'équilibrer et de coordonner les trois textes et de séduire le lecteur. Jean-Philippe Beaulieu l'affirme ainsi : « Reprises et déplacements deviennent alors des outils d'uniformisation et, paradoxalement, de diversification, puisque la répétition est, comme on le sait, ce qui permet la variante »⁸⁸⁹. Il est à noter aussi que le recours à la traduction des quatre livres de l'*Énéide* illustre la volonté d'Hélisenne de Crenne de confirmer son *elegantia* et son savoir. Prendre Didon, comme un exemple, dans les *Angoysses* et les *Epistres*, n'est pas anodin. Autrement dit, si Hélisenne de Crenne la présente comme un contre-exemple dans les *Angoysses*, elle la glorifie, dans les *Epistres*. L'expérience amoureuse de Didon rappelle celle d'Hélisenne dans la mesure où elles ont partagé la même souffrance et elles ont connu la même fin tragique. C'est peut-être, pour cette raison qu'Hélisenne de Crenne a traduit les quatre livres de l'*Énéide*, une traduction qui repose principalement sur l'amplification et l'agrandissement.

Toutefois, Érasme propose plusieurs méthodes pour qu'un orateur puisse développer son énoncé et dilater ses idées. Hélisenne de Crenne les emploie de manière variée et habile. En plus de la variation syntaxico-stylistique, l'auteur utilise la *fictio personnae*, à la fin de ses *Angoysses* et dans son *Songe*. Elle recourt surtout à la prosopopée, la prosopographie et à la toposhésie pour divertir et impressionner le lecteur. Elle réunit, dans

⁸⁸⁸ Cicéron, *L'orateur*, XXXV, 122, Les Belles Lettres, 1964, page 43.

⁸⁸⁹ Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin, *Hélisenne de Crenne : L'écriture et ses doubles*, Honoré Champion, Paris, 2004, p.14.

ses *Epistres*, toutes les figures de pensée : la sentence, l'apologue et les *exempla*, l'atténuation... Cicéron affirme que l'amplification sert à atteindre l'élégance en ces termes :

Le triomphe de l'éloquence, c'est d'amplifier le sujet par les ornements de la diction, ce qui consiste non seulement à agrandir ou à relever les objets par l'expression, mais à les amoindrir aussi et à les rabaisser. L'amplification est nécessaire, toutes les fois que, pour donner de la créance au discours, on emploie les lieux dont Antoine a parlé, qu'il faille éclaircir un point, se concilier les esprits ou les exciter. Mais c'est dans le dernier point que l'amplification a le plus de pouvoir. C'est la plus grande qualité de l'orateur, celle qui lui est vraiment propre. Elle devient plus éminente encore, s'il exerce dans le genre dont Antoine a donné les règles en terminant, je veux dire l'éloge et le blâme. En effet, pour apprendre à élever et amplifier un discours, rien ne vaut l'habileté consommée à traiter ces deux points⁸⁹⁰.

Si Pascale Mounier considère que l'écriture chez Hélienne de Crenne est « captive »⁸⁹¹, c'est parce qu'elle témoigne d'une certaine diversité, d'un langage protéiforme mettant en présence différents discours sur l'amour. Autrement dit, les discours dévalorisants et menaçants prononcés par l'époux, le religieux, les rapporteurs et les différents emprunts mettent l'accent sur la tentative de l'auteur de définir et de déchiffrer le sentiment amoureux par le recours à la morale, la religion, la philosophie... Elle introduit la relativité des points de vue par la diversité des prises de parole. Le récit amoureux traditionnel était « collé » à l'expérience sentimentale, sans cette attitude de distanciation adoptée par notre auteur. De plus, l'écriture permet de donner selon l'expression de Janine Incardona « une ligne de fuite à la destinée d'Hélienne-personnage »⁸⁹².

Par ailleurs, la mise en scène du corps témoigne de la volonté de l'auteur de contrecarrer, voire de nier l'interdit. Faire parler le corps permet de révéler ce que l'esprit cherche à dissimuler. Il laisse libérer le non-dit. La mise en scène du corps débouche ainsi sur une quête identitaire. Penser le corps féminin ne consiste pas, en réalité, à culpabiliser l'héroïne, représentative de la femme au XVI^{ème} siècle, ni à dénuder ses émotions et son appétit désordonné pour la punir. Il sert, en revanche, à pénétrer la vie de la femme, à découvrir son espace privé et à décrypter les raisons de cet éveil sensuel, dû à des causes et des circonstances qui la dépassent. Par ailleurs, Dame Hélienne ne cherche guère à s'innocenter. Elle s'incrimine. La concupiscence est son péché. Un péché annoncé, dès les

⁸⁹⁰ Cicéron, *De l'orateur*, Livre III, XXVII, 104-105, p.41-42.

⁸⁹¹ Pascale Mounier, *op.cit.*, p.167.

⁸⁹² Janine Incardona, *op.cit.*, p.106.

premières lignes de son livre, non pas pour susciter la compassion et la sympathie des « Lisantes », mais pour mettre en cause les valeurs et les règles d'une société patriarcale injuste qui condamne la femme et la considère comme une pécheresse. L'enjeu de Dame Hélienne consiste donc à ébranler la perception traditionnelle de la femme et du féminin.

En ce sens, Colette H.Winn⁸⁹³ souligne que Dame Hélienne est « l'exploratrice de l'interdit » dans la mesure où elle met à nu le désir féminin et lève les censures. L'œuvre de Dame Hélienne se présente alors comme une remise en question de toutes les valeurs inculquées par les moralistes : pudeur, vertu, chasteté, honneur. En interpellant les « lisantes », Hélienne s'évertue, certes, à les mettre en garde contre la concupiscence de la chair, mais elle s'efforce aussi de leur montrer que leur malheur est commun. La volupté féminine est un mal inéluctable, partagé.

⁸⁹³

Colette H.Winn: R-écrire le féminin: "Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amours d'Hélienne de Crenne" (1ère partie): Autour des notions de transgression et de "jouissance"; Revue Renaissance et réforme, Vol 16, N° 1 (1992).

TROISIÈME PARTIE :

**DE LA «MISE EN TEXTE» À LA «MISE EN
LIVRE»
DU TRIPTYQUE HÉLISENNIEN**

CHAPITRE 1 : Penser la production et la publication du triptyque hélisennien

Réfléchir sur l'histoire du livre permet de mettre en évidence ses dimensions matérielles, littéraires et communicationnelles. Il s'agit, en effet, d'un processus herméneutique mettant en lumière la trilogie : auteur-livre-lecteur. Le livre est alors pensé dans sa dimension sociale, dans son rapport avec l'histoire et dans sa fonction communicationnelle. Ceci assure une bonne interprétation du texte tant que la lecture reconstitue le livre et l'actualise. Penser la constitution et la diffusion du livre constitue ainsi une étape indispensable pour le concevoir dans sa textualité et sa matérialité. Au vu de ce constat, l'œuvre se donne à lire comme un discours pluriel assumé par plusieurs instances qui participent à la production du sens : instances auctoriale, éditoriale et lectoriale. L'autorité auctoriale n'assume plus toute seule, selon Anne Réach-Ngô, la responsabilité de la production littéraire car :

Le livre imprimé loin de figer le texte sur un support définitif, renforce au contraire sa polysémie : situé au carrefour de voix qui dialoguent, se confondent, se succèdent ou se contredisent (auteur, imprimeur, annotateur, illustrateur, graveur, etc.), le discours du livre est par définition hybride, polyphonique et provisoire. En ce sens, il offre toujours au public une œuvre à la fois unique et de circonstance : c'est la nouveauté de l'édition, tout juste sortie des presses lorsque le libraire la présente au public, qui lui donne toute sa raison d'être⁸⁹⁴.

En outre, le dialogue sur l'impression du livre d'Hélisenne se réalise lors d'un banquet des dieux. Sa représentation rappelle le *Banquet* de Platon. Mais si les convives de Platon se sont réunis pour parler d'amour et de beauté, Hélisenne de Crenne a rassemblé ses invités autour d'un banquet pour diffuser et publier le livre de ses *Angoyssees*. Il est à noter aussi que les « ecriptures » d'Hélisenne, vivante, qui ont été écrites, brûlées et réécrites, seront, divulguées et publiées, après sa mort, à la demande de Jupiter. Il importe donc de souligner que l'avènement de l'œuvre n'est possible qu'après la mort. Autrement



⁸⁹⁴ *Le discours du livre : mise en scène du texte et fabrique de l'œuvre sous l'Ancien Régime*, Etudes réunies par Anna Arzoumanov, Anne Réach-Ngô et Trung tran, Paris, éd., Classiques Garnier, 2011, p.10.

dit, l'agonie de deux amants relève en quelque sorte d'une forme de rédemption. La mort engendre l'élévation de deux âmes et la transcendance du sentiment amoureux ; une sublimation qui s'illustre par la publication des *Angoysses*. À cet égard, nous tenterons de montrer comment la figure auctoriale, qu'incarne Hélienne de Crenne, s'est construite. Nous mettrons aussi l'accent sur la production et l'impression du corpus hélisennien.

1. La mise en écriture

1.1. Entre parole et écriture

La parole et l'écriture sont étroitement liées chez Hélienne de Crenne. La volonté d'écrire est souvent précédée d'un moment d'amertume et d'accablement exprimé, à voix haute, par l'héroïne. De plus, l'affaiblissement du personnage féminin est marqué par des moments de silence involontaires et par son incapacité d'extérioriser par la parole sa souffrance. Elle utilise fréquemment la négation pour confirmer son impuissance et sa vulnérabilité vis-à-vis de cette passion qui la domine et la consume : « je souffroye ne povoye parler ne rendre voix »⁸⁹⁵, ou encore « [...] que ma douce voix ne povoye avoir yssue de mon dolent estomach »⁸⁹⁶. Le mutisme d'Hélienne est dû à l'impétuosité de sa douleur. Mais, son malheur est intensifié par sa maladie et sa dégénérescence physique.

Il est à noter que l'analogie entre la maladie corporelle et la maladie de l'âme constitue une thématique omniprésente dans la culture méditerranéenne. Démocrite la présente à travers les deux notions « dysthymie » (maladie) et « euthymie » (santé). Platon affirme que les vices et la concupiscence sont des maladies de l'âme et Epicure considère que l'ataraxie est l'emblème de la « santé de l'âme ».⁸⁹⁷ L'association maladie-passion est aussi étudiée de manière rigoureuse par Cicéron. Il estime que :

De même que la corruption du sang et l'excès d'humeur ou de bile font naître dans le corps les maladies et les malaises ; de même le trouble qui accompagne les opinions incorrectes et la contradiction de ces opinions entre elles dépouillent l'âme de sa santé et la troublent par des maladies.⁸⁹⁸



⁸⁹⁵ *Les Angoysses*, p.211.

⁸⁹⁶ *Id.*, p.214.

⁸⁹⁷ J. Pigeaud, *La maladie de l'âme, Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres 1989.

⁸⁹⁸ Cicéron, *Tusculanes IV*, X.23, Ed. Sous la direction de P.-M. Schuhl, trad.E. Bréhier, Paris, Galimard 1962,t.I, p.337.

Le terme passion relève à la fois de la perturbation et des troubles de l'âme et d'une souffrance physique, au sens médical, comme l'attestent les emplois relevés par Edmond Huguet⁸⁹⁹.

En ce sens, la passion d'Hélisenne engendre son aliénation mentale et physique. La narratrice cherche-t-elle à atténuer la faute de l'héroïne en mettant l'accent sur sa maladie et son impuissance vis-à-vis de cette passion qui la tourmente? La narratrice décrit minutieusement les symptômes psychopathologiques de l'amour :

Mon amoureux cœur se debattoit dedans mon estomach ; en muant couleur, du principe, devins palle et froide, puis après une chaleur vehemente licentia de moy la palle couleur et devins chaude et vermeille [...] J'estois agitée par affluence des soupirs [...] Et que je voulois prononcer quelque propos [...] L'extreme detresse de ma douleur interrompoit ma voix.⁹⁰⁰

Ces troubles physiologiques sont accentués par des états de paralysie et d'aphasie. La maladie d'Hélisene serait-elle un prétexte ou un outil de défense implicite pour l'auteur ? Barbara Marczuk considère que les troubles psychologiques et physiologiques d'Hélisenne ont été démontrés par la narratrice de manière méticuleuse afin de susciter la compassion de ses lectrices :

Les hypothèses médicales mettent en évidence le caractère irréfragable de l'amour pathogène et, par leur forte valeur visuelle, suscitent autant la pitié que l'horreur des lectrices. Permettant à la narratrice de jouer sur les passions de l'auditoire elles constituent les preuves majeures de sa défense.⁹⁰¹

Affaiblie par sa véhémence ardeur et victime de sa mélancolie érotique, Hélisenne est ainsi incapable de parler. En témoignent les deux circonstanciées de cause et de temps illustrant la raison et l'ampleur de la douleur endurée : « Car à l'occasion des griefves et insupportables douleurs interieures, la parolle m'estoit forclose »⁹⁰² et « j'ai vouluz commencer à parler, mais devant que prononcer la premiere parolle je commancay à trembler, et entra une si extreme froideur dedans mon os : que pour la douleur que je souffroy, la parolle me fut forclose »⁹⁰³. Ces circonstanciées explicitent que le tourment

⁸⁹⁹ Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du XVI^{ème} siècle*, Paris, Librairie M. Didier 1952.

⁹⁰⁰ *Les Angoysses*, p.107.

⁹⁰¹ Barbara Marczuk, *Les maladies de l'âme dans les narrations au féminin à la Renaissance (Hélisenne de Crenne, Jeanne Flore, Marguerite de Navarre)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellonskiego, Wydanie I, Krakow 2006, p.58

⁹⁰² *Les Angoysses*, p.150.

⁹⁰³ *Id.*, p.148.

intérieur d'Hélisenne est la cause principale de son aphasie. Autrement dit, la douleur psychique paralyse le corps et empêche l'héroïne de s'exprimer. Ceci est traduit aussi par la répétition de l'assertive, à la forme passive : « la parole me fut forclosée » induisant un état d'épuisement et de paralysie extrêmes. En revanche, le sentiment de détresse incite continuellement Hélisenne de Crenne à reprendre ses forces et à déclarer son infortune :

Je demeuray tant chargée de tristesse et amaritude, que impossible seroit : le scavoir relater, ne reciter. Mais après avoir esté longue espace en telle extremité, commençay à reprendre un petit de vigueur, parquoy à voix cassée et interrompue, je deiz [...].⁹⁰⁴

La parole et l'écriture fusionnent pour illustrer la volonté de l'auteur de se justifier et de déterminer les raisons qui ont motivé l'acte d'écrire : « [...] mais afin que n'y ignorez l'occasion de mes lachrimes, pleurs et gémissement, de mon infortune, vous veulx rendre certain : combien que ne le relate sans douleurs, car le rememorer m'est chose anxieuse »⁹⁰⁵. C'est pourquoi, elle utilise, de manière répétitive, des périphrases verbales traduisant son insistance et sa persévérance : « En ces considerations, je me vins à reverberer et reprendre mes forces [...] de vouloir ayder ma triste mémoire, à soustenir ma debile main, pour vous le scavoir bien escrire »⁹⁰⁶ ; « [...] ayant horreur de relater [mon infortune], toutesfoys en plorant et lamentant mon infelicité, je m'efforçay de l'escrire »⁹⁰⁷ et « [...] que la recente mémoire rend ma main debile et tremblante, en sorte que par plusieurs foys y laisser et infestay la plume, mais veulx efforceer de l'escrire ». ⁹⁰⁸ L'écriture devient donc rédemptrice dans la mesure où elle se transforme en une passion christique.

La représentation de la parole féminine se traduit dans les *Angoysses* à travers la plainte et l'élégie. La douleur et la lamentation constituent une forme d'expression féminine. C'est pourquoi, le premier récit des *Angoysses*, est marqué par l'omniprésence des verbes d'état qui expriment l'état d'âme du personnage féminin. Dans les deuxième et troisième récits des *Angoysses*, Hélisenne conduit l'itinérance éducative de Guenelic. Elle l'initie à l'amour et le pousse à transcender son désir charnel en un amour divin. En ce sens, nous pouvons confirmer que le personnage féminin a réussi à exercer une certaine autorité sur son amant par le biais de la parole.

⁹⁰⁴ *Id.*, p.113.

⁹⁰⁵ *Id.*, p.149.

⁹⁰⁶ *Id.*, p.113.

⁹⁰⁷ *Id.*, p.137.

⁹⁰⁸ *Id.*, p.210.

En outre, bien qu'Hélisenne nie au début sa passion pour Guenelic et clame son innocence, elle devient téméraire et utilise la parole pour exprimer et assumer son amour. La parole féminine, loin de se soumettre et d'obéir à la volonté masculine, prend souvent la forme d'un défi. En témoignent le réquisitoire que lance Hélisenne de Crenne contre la misogynie masculine dans ses *Epistres* invectives et la visée moralisante du *Songe*.

La parole féminine devient performative aux *Epistres*, et elle illustre l'évolution du personnage féminin. Autrement dit, Dame Hélisenne passe de la passivité à l'action. L'opposition entre faits et dits confirme une prise de position féminine agissante. L'auteur n'exclut pas la passion et le désir. Au contraire, elle rend le sentiment amoureux constitutif du pouvoir féminin contre la misogynie masculine. Une telle posture rappelle celle de Christine de Pisan, qui a cherché à revaloriser le statut de la femme dans *La Cité des dames*. Elle a établi un discours apologétique, qui idéalise la femme ; et elle l'incite à maîtriser ses désirs pour se protéger de l'hégémonie masculine :

Et mes tres cheres dames, choses naturelles est a cuer humain de soy esjouyr quant il se trouve avoir victoire d'aucune emprise, et que ses ennemis soient confondus. Si avez cause orendroit, mes dames, de vous esjouyr vertueusement en Dieu et bonnes meurs par cette nouvelle Cité veoir parfaite, qui peut estre non mie seulement le refuge de vous toutes, c'est a entendre des vertueuses, mais aussi la deffence et garde contre voz ennemis et assaillans, se bien le gardez.⁹⁰⁹

Dans le *Songe*, Dame Hélisenne change de stratégie. Elle utilise le débat : plusieurs personnages prennent la parole pour réfléchir sur le statut de la femme et sur le rapport égalitaire entre les deux sexes. Hélisenne de Crenne acquiert progressivement une certaine autorité par le recours aux commentaires et au questionnement. Elle dirige, en ce sens, le dialogue en interrogeant *Raison*, qui fait face à *Sensualité* ; et elle mène un discours persuasif puissant. En confrontant les deux divinités Vénus et Minerve, elle pense et repense l'opposition entre passion et raison. *Le Songe* est caractérisé par la mise en place d'une voix collective qui renvoie implicitement au débat intérieur de Dame Hélisenne : plusieurs personnages, allégorisés, interagissent pour sonder le personnage féminin dans son intériorité et pour mettre à nu ses ambivalences. L'auteur est alors seule et multiple parce qu'en elle, plusieurs personnages s'opposent et s'unissent à la fois, pour donner naissance à Hélisenne, l'écrivain. Philippe Beaulieu l'explique en ces termes :

⁹⁰⁹ Christine Pisan, *La cité des dames*, op.cit, p.496.

On pourrait même aller jusqu'à affirmer que l'œuvre d'Hélisenne développe une même matière, en la diffractant sous trois formes narratives différentes, de la même façon que l'un des traits distinctifs de cet ensemble consiste en des effets de reprise, de doublet, notamment sur le plan des instances narratives ou discursives. Aux divers narrateurs des *Angoysses* répond, en effet, la multiplicité des destinataires des *Epistres* et des intervenants allégoriques qui se succèdent dans le *Songe*.⁹¹⁰

Toutefois, la lutte de Christine de Pizan contre le discours hégémonique se traduit dans ce passage allégorique, qui résume l'éternel débat entre les deux sexes. Elle rétablit le statut de la femme, qui prend une position active sur les rapports de force qu'impose le discours masculin, désigné par le substantif « ennemis ». L'édification de la « nouvelle Cité » connote une certaine libération féminine et une possibilité de réjouissance. Considérer le sexe masculin comme un ennemi offre à la femme un certain pouvoir et lui permet de se positionner comme un sujet parlant. À l'instar de Christine de Pizan, Hélisenne de Crenne vise la revalorisation de la dignité féminine. Serait-elle alors capable d'inverser cette vision négative sur la femme, perçue comme une source de vice et de péché ? Pourrait-elle abolir cette discontinuité entre le jugement et le savoir pour confirmer son éloquence verbale dans la vie pratique ?

Dame Hélisenne met en présence dans le *Songe* des entités allégoriques comme *Raison*, *Chasteté*, *Vérité* et *Paix* qui se donnent pour mission de construire allégoriquement une cité pour que les « Dames et toutes vaillans femmes puissent dorenavant avoir aucun retrait et closture de deffence contre de divers assaillans ». ⁹¹¹ Elle intègre ainsi dans son discours des personnages à la fois adjuvants et antagonistes non pas pour les distancier ; mais pour les associer et mettre en place une expérience féminine commune qui est celle de la femme, diffamée, mais résistante.

Dans cette perspective, nous focaliserons notre intérêt sur les différentes stratégies discursives, qui ont contribué à construire une figure auctoriale féminine puissante.

1.2. Écrire pour (se) plaire ?

Le plaisir d'écrire constitue une affaire féminine qui a tant occupé plusieurs écrivains femmes au XVI^{ème} siècle. Marguerite de Navarre écrit et dit son désir à écrire : « Et le plaisir de la douce esriture / Où tant je fuz encline de nature ». ⁹¹² Louise Labé

⁹¹⁰ Jean-Philippe Beaulieu, *op.cit*, p.12.

⁹¹¹ Christine de Pizan, *op.cit*, p.224 .

⁹¹² *La cloche*, vv.5, cité par Michèle Clément, dans Introduction, *Œuvres complètes IX, La complainte pour un détenu prisonnier et les chansons spirituelles*, sous la direction de Nicole Cazauran, Paris, Champion,

insiste sur l'importance du plaisir que procure l'écriture sur l'amour : « le plus grand plaisir qu'il soit après l'amour, c'est d'en parler »⁹¹³. Elle considère que le plaisir d'aimer et d'écrire produit un effet de satisfaction et de jubilation singulière. Mais cette réjouissance qu'elle éprouve n'exclut pas, comme l'a déjà remarqué Bruno Roger-Vasselin, « une intention subversive et un goût de la provocation. La poétesse cherche à bousculer les conformismes et les rigidités qui, à la Renaissance, interdisent à une femme prenant la plume d'alléguer simplement son souci d'épanouissement personnel ».⁹¹⁴ Le plaisir d'écrire témoigne ainsi d'un souci de libération et d'édification morale. Anne Réach-Ngô considère que l'accès au statut de narrateur relève à la fois d'un processus d'auto-formation et d'un désir de transmission. Pour cette raison, Hélienne de Crenne éprouve le besoin de raconter son histoire et se libère par le biais de l'écriture, devenue une nécessité qui opère une certaine plénitude ; ou comme l'a déjà indiqué Evelyne Berriot-Salvadore, le plaisir de consigner par écrit son expérience traduit « une délectation infatigable ».⁹¹⁵ Hélienne de Crenne dit en ce sens : « je me letifie à rediger par escript mon infortune : affin qu'il passe en manifeste exemple à toutes dames et demoyselles, en considerant que de noble et renommée dame, je suis devenue pediseque et subjecte »⁹¹⁶.

Au vu de ce constat, l'écriture constitue pour Hélienne de Crenne un moment de délectation et de jouissance. Dans les *Angoysses*, elle manifeste, comme l'a déjà signalé Gabriel-André Pérouse, une « continuelle recherche de nouvelles situations pour écrire »⁹¹⁷. Elle s'exerce à l'écriture et elle cherche constamment des situations énonciatives diverses pour pouvoir varier ses écrits. Elle exprime par le recours à l'intertextualité son désir d'écrire à la manière des ancêtres. Boccace, Caviceo, Cicéron, Aristote, Érasme, ...etc ont influencé les choix d'écritures d'Hélienne de Crenne et l'ont aidée à acquérir progressivement une autorité auctoriale.

La volonté d'écrire émane principalement du plaisir qu'éprouve Hélienne, en lisant les lettres échangées avec Guenelic. En tant que lectrice, elle se réjouit en lisant et

2001, p.8.

⁹¹³ Louise Labé, *Œuvres poétiques, Sonnet, Elégies, Débat d'amour et de folie*, éd. GF, 1998.

⁹¹⁴ Roger-Vasselin Bruno. *La parodie chez Louise Labé*. In: *Seizième Siècle*, N°2, 2006, p. 111-130.

⁹¹⁵ Evelyne Berriot-Salvadore, *Les femmes dans la société française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1990, p.450.

⁹¹⁶ *Les Angoysses*, p.203.

⁹¹⁷ Gabriel-André Pérouse, *Écriture et rêve romanesque chez Hélienne de Crenne. A propos des Seconde et Tierce Parties des Angoysses douloureuses*. In: *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°49, 1999. pp. 55-67.

reliant ses écrits et ceux de son amant : « je me delectoye à lire les lettres de mon amy, puis apres je regardoye le double des miennes considerant distinctement tout les termes, de l'une et de l'autre ». ⁹¹⁸ L'héroïne lit, compare et interprète les deux écrits. La lecture et l'écriture fusionnent ainsi pour former l'écrivain qu'est Hélisenne de Crenne. Dans cette perspective, Gabriel-André Pérouse considère qu'« en faisant des « doubles », en instaurant un dialogue des textes, la jeune Hélisenne est vraiment entrée en littérature. Dans l'impasse où s'affolait son existence de femme, elle a découvert avec émerveillement que la vie écrite, la vie mimétique, la vie en papier était capable de « délecter » le cœur. En elle, le plaisir de la lecture avait engendré l'écrivain »⁹¹⁹.

En outre, le plaisir d'écrire se traduit par la variété des registres utilisés. Hélisenne de Crenne varie le style et la tonalité pour confirmer son éloquence verbale et pour plaire au lecteur. Aux deuxième et troisième parties des *Angoysses*, elle se travestit en un homme pour relater les aventures de Guenelic et de Quezinstra. Elle revêt une *persona masculine* pour pénétrer le monde masculin. Elle parle en la personne de son ami Guenelic pour dépeindre ses tourments, ses regrets et son souhait de retrouver sa bien-aimée. Elle narre, après sa mort, la descente de Quezinstra aux *Enfers* et l'ultime décision des divinités de publier les *Angoysses*, à la cité Paris.

Dans ses *Epistres*, elle met en place un discours protéiforme, qui unit la bienveillance et la violence et qui marque le passage d'un univers personnel et intime à un univers public, à travers lequel elle exprime son indignation contre la misogynie masculine et son vouloir d'écrire pour retrouver une identité féminine. Claude la Charité considère que l'écriture témoigne d'« une certaine virtuosité selon les normes de la Renaissance, en recourant à une diversité et à une variété de masques et de rôles de composition, en ne faisant pas entendre une seule voix, mais le plus souvent une polyphonie dans laquelle on trouve avec parcimonie [leur] voix propre ». ⁹²⁰ Elle recourt au travestissement épistolaire pour mettre en présence un *ethos* complexe et multiple. Cette variété énonciative renvoie, comme l'a déjà montré Maryline Audet, aux trois modalités de l'*ethos*⁹²¹. Elle précise que les épîtres familières I, II, V, VIII et IX s'inscrivent dans la modalité de la *phronésis* car l'épistolière utilise un discours délibératif qui vise manifestement la persuasion,



⁹¹⁸ *Les Angoysses*, p.134.

⁹¹⁹ Gabriel-André Pérouse, *op.cit.*, p.58.

⁹²⁰ Claude La Charité, « Marie de Romieu et l'écriture androgyne: les marques de généricité du sujet lyrique dans *Les Premières œuvres poétiques* (1581) », Sextant, Bruxelles, 17-18, 2002, p. 232.

⁹²¹ Maryline Audet, *op.cit.*, p.119.

l'information et la recommandation. Elle incarne, en ce sens, la sagesse et elle se montre bienveillante avec ses interlocuteurs. Pour les épîtres familières III, IV, VI, VII, X et XI, elles relèvent de l'*eunoia*, car elle recourt à la consolation ; et elle fait preuve de sympathie et de déférence à l'égard de ses destinataires. Quant aux épîtres XII et XIII, elles se rapportent à l'*arété* parce qu'elles mettent à nu la vraie intention de l'épistolière, qui délaisse la discrétion et parle de manière directe de son expérience amoureuse. Enfin, les épîtres invectives I à V reposent sur la même modalité de l'*arété* car elles se focalisent sur l'accusation de la misogynie masculine et l'apologie des femmes. Ces différentes modalités illustrent l'évolution d'une *persona* féminine par le biais de l'écriture.

Dans le *Songe*, Dame Hélienne, de témoin devient commentateur, et elle laisse défiler, à travers ses interlocutions, des personnages allégoriques, qui conversent et se débattent entre eux sur l'amour et sur la dualité passion/raison. La querelle entre Vénus et Minerve débouche sur le triomphe de la raison. Dame Hélienne opte pour la voix de la sagesse. Interrogeant *Raison* sur le rapport égalitaire entre l'homme et la femme, elle a compris que les deux sexes sont égaux et ils se complètent. Le discours de Raison tire sa puissance de l'emploi des arguments religieux.

Force est de noter que les *Angoysses* et le *Songe* nous présentent deux visions contradictoires sur la religion. Le dialogue entre Hélienne et le religieux, dans le premier récit des *Angoysses*, montrent qu'ils ne partagent pas « les mêmes présupposés éthiques »⁹²² : Hélienne, chagrinée par sa véhémence passion, n'aspire qu'à l'union avec son objet de désir. Elle se soumet, en ce sens, à la puissance du Dieu Amour. Quant au religieux, il l'exhorte, en vain, à convertir son désir charnel en amour divin. En revanche, Dame Hélienne se sert, dans le *Songe*, de la théologie pour conférer au récit allégorique une efficacité fictive. La narratrice met en parallèle des figures bibliques telles Jésus, David, Mathieu, Jean, Paul, Grégoire, Thomas et Augustin et des personnages allégoriques comme Charité, Vérité, Humilité et plusieurs autres figures allégoriques afin de réfléchir sur le lien entre la mort et le péché. Le discours de Raison montre que l'obtention de la grâce divine est encore réalisable si l'être humain mène une vie active et vertueuse. En ce sens, si Hélienne était insensible, dans les *Angoysses*, aux conseils du moine qui l'a invitée à délaisser son désir concupiscent, elle fait preuve, dans le *Songe*, d'une certaine lucidité et de clairvoyance qui lui ont permis de comprendre qu'elle pouvait choisir, selon

⁹²² Mawy Bouchard, *Avant le roman. L'allégorie et l'émergence de la narration française au 16^e siècle*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006, p.201.

son libre arbitre, entre le *bon chemin* ou le *vilain chemin*.

Si Hélisenne de Crenne a mis le doigt, dans les *Angoysse*s, sur la servitude féminine et sur sa subordination imposée par les règles de la société, elle revalorise le statut de la femme, dans le *Songe*, en répondant à une question problématique qui constitue la clé de l'œuvre : « Eve a-t-elle été conçue, comme Adam, à l'image de Dieu ? » Raison répond à cette interrogation en s'appuyant sur un détail linguistique. La mise en apposition, à valeur explicative, « comme Adam » permet de créer une certaine similitude entre Ève et Adam. Les deux sexes partagent le même statut vis-à-vis de Dieu parce qu'ils sont à son image. En ce sens la différence entre les sexes s'estompe. De ce point de vue, l'écriture permet à Hélisenne de Crenne de repenser les questions relatives à la genericité et à l'égalité entre l'homme et la femme. De plus, son discours, fondé initialement sur l'argument théologique, acquiert progressivement une dimension éthique voire mystique.

En somme, l'écriture de Dame Hélisenne repose sur l'opposition entre deux univers : religieux et littéraire. Ceci est pertinemment analysé par Mawly Bouchard, soulignant que son livre est le lieu de confrontation de deux types d'écriture : théologique et poétique.⁹²³ Autrement dit, Hélisenne de Crenne met en parallèle deux héritages antiques oppositionnels : celui des « scientifiques » théologiens et celui des grands auteurs honorant le dieu Amour. En mettant en place deux univers inconciliables, elle justifie et explique les dangers auxquels elle a été confrontée ; et elle met le doigt sur la condition de la femme et sur son impuissance en amour.

Ce double statut de l'écriture a préoccupé les écrivains au XVI^{ème} tels Rabelais, Antoine de La Sale, Jean Marot et Lemaire de Belges. Les écrivains se libèrent progressivement des canons de la morale chrétienne et l'utilisent comme un prétexte pour mettre en place, en quelque sorte, un univers poétique, voire fictif. Autrement dit, la fiction poétique s'alimente encore du texte théologique pour mener une réflexion plus approfondie sur le statut de la femme. Ceci se concrétise de manière tangible dans le *Songe*. L'auteur s'inspire des textes bibliques et évangéliques pour repenser l'égalité entre les deux sexes et pour revaloriser le statut de la femme. En ce sens, la fiction et la théologie dialoguent pour créer une certaine réflexivité, favorisant l'hétérogénéité textuelle et confirmant la relativité des points de vue, portant sur le rapport entre l'homme et la femme.

⁹²³*Id.*, p.200.

Hélisenne de Crenne fait constamment allusion, dans ses trois livres, à des références mythologiques, théologiques, historiques et philosophiques. Ces allusions permettent à l'auteur de confirmer sa crédibilité et de spécifier l'objet de son œuvre : résister aux désirs charnels par le recours à la raison. En revanche, la prise de parole respective, dans les *Angoysses*, par Hélisenne, Guenelic et Quezinstra, relève aussi d'une stratégie discursive efficace car elle se base sur des exemples et des témoignages, définis ainsi par Guy Achard : « voici la différence entre le témoignage et l'exemple : celui-ci fait comprendre en quoi consiste ce que nous disons, celui-là en démontre l'exactitude ». ⁹²⁴ La référentialité donne au texte une certaine légitimité discursive ; mais la narration ne prend toute son efficacité que par la description et la présentation détaillée de l'expérience vécue. Elle ne sert pas à transmettre seulement un savoir encyclopédique. Mais elle incite aussi à « l'action vertueuse » ⁹²⁵. Le « je » narratif serait-il capable alors de mener un discours délibératif efficace par le témoignage de son expérience ?

La narration se situe bel et bien du côté de la fiction (*fabula*). Elle transmet un enseignement, non pas par la recherche de la vérité, mais par la mise en place des arguments illustrant l'efficacité de la fiction poétique.

1.3. Écrire pour se libérer

Le triptyque hélisennien se donne à lire comme l'œuvre de la représentation de soi en tant qu'écrivain. C'est à ces représentations de l'auteur et de ses pratiques que notre étude va s'attacher. La mutation du sujet-écrivain est marquée par son oscillation entre espoir et désespoir, entre la mort et la renaissance. Ces oppositions traduisent le passage du sujet écrivain au sujet écrit. L'écriture marque ainsi l'articulation de deux moments contradictoires de la vie d'Hélisenne de Crenne car elle relève, d'un côté, de la grâce induisant la stabilité conjugale, de l'autre, de l'écriture de disgrâce marquant la disjonction du couple. L'écriture sert donc à compenser un manque, une crainte voire un éclatement de soi. Dans cette perspective, Gabriel-André Pérouse estime que « Hélisenne éprouve des jouissances coupables, presque suicidaires, à user de détours mythologiques infinis pour évoquer le matin ou le soir, le printemps ou l'automne, la peur ou la hardiesse, quitte à

⁹²⁴ *Rehthorique à Hermnius*, texte établi et traduit par Guy Achard, Paris, Les belles Lettres, 1997, IV, 2, p.127 et IV, 5, p.131.

⁹²⁵ Mawy Bouchard, *op.cit.*, p.192.

laisser pantoises ses lectrices de bonne volonté »⁹²⁶.

Hélisenne de Crenne a trouvé dans l'écriture une confiance, qui l'a sauvée de la dépression. L'auteur a essayé de surmonter ce déficit de confiance par le recours à des stratégies énonciatives destinées à lui octroyer progressivement la cohésion d'une identité d'écrivain. Elle tente, à travers la description et l'analyse de ses *Angoysses*, d'acquérir une certaine autorité. Elle utilise l'éloquence verbale pour manipuler son mari aussi bien dans les *Angoysses* que dans ses *Epistres*. Mawy Bouchard présente dame Hélisenne comme « la personnification féminine du mensonge. Reprenant ainsi un topos de la littérature chrétienne médiévale, la narratrice homonymise la notion de mensonge, qui devient synonyme, au fil du récit, de discours efficace et utile »⁹²⁷. Ces mensonges illustrent la peur d'Hélisenne et son impuissance vis-à-vis de son mari violent et vindicatif. Or cette stratégie qui ne repose que sur le mensonge et la ruse reste fragile car l'héroïne n'a pas pu faire face à son époux. Ce dernier analyse et interprète, tel un lecteur averti, les paroles et les actions d'Hélisenne et celles de son amant pour la condamner. Confrontée aux soupçons de son mari, l'héroïne avoue qu'elle est prise au piège :

Qui est le personnage à qui tu pretends commetre telz escriptz? Quand il eust ce dict, commencay à mediter et penser, et disoye à moymesmes: Helas, je ne me scauroye excuser, car ma lettre de ma main escripte rend tesmoignage de ma vie.⁹²⁸

Mais elle continue ses mensonges et cherche sans cesse des arguments pour persuader son mari de son innocence. Le recours obsessionnel aux paroles mensongères illustre la dualité vérité/feintise. Si Hélisenne recourt à la dissimulation pour échapper à la vengeance de son mari, ce dernier, représentant de la morale chrétienne, reste lucide et sagace et dissuade et dément ses propos. Bouchard Mawy estime qu'il « constitue dans la logique réflexive du récit, le double du lecteur réfractaire à toute forme de fiction, tel que le pouvait l'être un "scientifique"-c'est-à-dire, pour la narratrice, les "savants" ou les "religieux" ». ⁹²⁹ Enfermée dans le château de Cabasus, Hélisenne perd, en apparence, la souveraineté sur sa propre personne.

Dans les deuxième et troisième parties des *Angoysses*, Hélisenne de Crenne quitte la sphère domestique et opte pour un ton différent, celui du roman de la chevalerie. La

⁹²⁶ Pérouse Gabriel-André, artic.cité, p.53.

⁹²⁷ Mawy Bouchard, *op.cit.*,p.195.

⁹²⁸ *Les Angoysses*, p.136.

⁹²⁹ Mawy Bouchard, *op.cit.*,p.199.

thématique amoureuse de deux amants se poursuit, mais elle prend une nouvelle forme. Attristé par l'éloignement d'Hélisenne, Guenelic décide de la retrouver. Force est de noter que la trame narrative des deux récits se rattache plus au roman sentimental qu'au roman chevaleresque. Ceci a été confirmé par Gustave Reynier présentant les *Angoysses* comme un « roman sentimental » parce qu'il « attache moins d'importance aux aventures, aux éléments extérieurs de l'action qu'à l'analyse et l'expression des sentiments »⁹³⁰. Hélisenne de Crenne s'écarte des canons du roman de chevalerie et inscrit son œuvre dans une nouvelle forme fondée sur l'imagination et le rêve. L'auteur a déjà précisé qu'elle ne voulait « divulguer et manifester aucunes œuvres belliqueuses et louables entreprises [...] avec vertu et magnanimité de cœur accomplies »⁹³¹. Bien qu'elle vante les exploits guerriers de Quezinstra, Hélisenne de Crenne se focalise sur la quête amoureuse. Elle rappelle délibérément à la fin de chaque chapitre le motif du voyage et dépeint la tristesse de Guenelic et son vouloir de retrouver sa bien-aimée.

Le triptyque hélisennien retrace un parcours féminin doté d'une liberté d'expression. Une nouvelle destinée romanesque s'opère et offre à Dame Hélisenne la possibilité de s'émanciper par l'édification d'une nouvelle image de la femme qui, étant lectrice, s'exerce à une écriture variée, voire discontinue. Cette discontinuité illustre tous les dangers auxquels elle a été exposée pour se libérer. L'écriture de ses *Angoysses* extériorise, certes, son affliction ; mais elle symbolise aussi son désir de liberté qui pourrait lui octroyer une identité féminine. Entreprendre l'écriture constitue, ainsi, une nécessité pour pouvoir contrecarrer la misogynie masculine et se confirmer en tant qu'être social et une *persona* littéraire.

Hélisenne de Crenne met l'accent tout au long des *Angoysses* sur l'infériorité et la sujétion de la condition féminine. Elle associe au substantif « femme » des adjectifs dévalorisants, prononcés par le dévot et par son époux, pour illustrer la sujétion et la variabilité féminine. Le discours du religieux relève d'une certaine misogynie. Il condamne tout le sexe féminin, perçu comme, variable et naïf. En témoigne l'emploi anaphorique suivant : « Combien vostre sexe soit plus fragile et moins constant [...] Vostre sexe trop croyable et d'escouter trop curieux [...] Car la continuelle conversation est cause d'augmentation d'amours »⁹³². Hélisenne confirme, elle-même, dans un de ses monologues

⁹³⁰ Reynier, Gustave, *Le roman sentimental avant l'astrée*, Armand Colin, Paris, 1908, p.50.

⁹³¹ *Les Angoysses*, p.228.

⁹³² *Id.*, p154.

sa crédulité et la naïve inclination féminine aux mots tendres « O trop ignare nature foeminine : O dommageuse pitié : comme nous sommes par parolles adulateires : par souspirs, et continuelles sollicitudes, et par faulx juremens deceues et circonvenues »⁹³³. Quant au mari, il multiplie les injures dans les *Angoysses* : « O meschante et malheureuse creature, remplie d'iniquité, qui ne désire que l'execution de ton appetit desordonné »⁹³⁴ ; et il exprime son acharnement et son dédain contre toutes les femmes dans la deuxième *Epistre invective* :

O que miserables creatures sont toy, et toutes celles qui te ressemblent, dont creatures sont toy, et toutes celles qui te ressemblent, dont grande multitude se retrouve : Car la greinne de fidelité est peu semée entre cest inconstant sexe femenin.⁹³⁵

L'infériorité de la femme et son assujettissement a été repris par Hélienne de Crenne dans ses *Epistres familiares*, à travers ses lettres envoyées à Clarice en lui demandant de se soumettre à la volonté parentale pour éviter les ennuis. *Sensualité* rappelle aussi dans le *Songe* l'assujettissement de la femme et fait allusion au péché originel pour la condamner et la culpabiliser.

Par ailleurs, l'auteur décrit, dans les *Angoysses*, les tentatives de son héroïne de se libérer. Elle répudie progressivement son mari, continue à chercher des occasions pour communiquer avec son amant ; et elle défie le religieux en refusant de l'écouter et en choisissant de poursuivre sa quête amoureuse. Les efforts de l'héroïne ont été soutenus et valorisés par l'auteur. L'écriture lui donne de l'espoir et l'aide à entreprendre, à chaque fois, l'écriture de sa « piteuse complainte ». En ce sens, la lutte contre la misogynie masculine se matérialise à la fois au niveau de l'histoire et au niveau auctorial. Au vu de ce constat, l'objet de la quête amoureuse ne se limite pas à l'appropriation de l'objet de désir car les amants n'ont jamais assouvi leur désir charnel. Les deux âmes ont réussi à la fin des *Angoysses* à s'unir aux *Champs helisiens* parce qu'ils ont renoncé aux plaisirs terrestres ; et ils ont opté pour la sérénité, qu'offre l'au-delà. De plus, l'écriture chez Hélienne de Crenne constitue une étape fondamentale pour se ressaisir, en cherchant à comprendre, comme l'a déjà précisé Virginia Krause « son expérience personnelle, en s'efforçant de se poser comme sujet du discours. En outre, l'expérience personnelle en question est avant tout sexuelle. Hélienne catalogue méticuleusement tous les symptômes



⁹³³ *Les Angoysses*, p.192.

⁹³⁴ *Id.*, p.139.

⁹³⁵ *Les Epistres invectives*, p.139

que manifeste son corps en proie à la passion ». ⁹³⁶ De ce point de vue, l'écriture donne naissance à l'œuvre et essence à son écrivain. Autrement dit, histoire et écriture fusionnent sous diverses formes d'« écritures » (récits, épîtres et allégorie), afin de raconter l'histoire d'une vie et celle de sa production et « vulgarisation ».

En somme, l'objectif de notre étude consiste à mettre en avant le rapport qu'entretient l'auteur avec son œuvre. Le processus romanesque témoigne de la volonté d'Hélisenne de Crenne de mettre en avant son œuvre plutôt qu'elle-même. Le livre paraît en ce sens consubstantiel au moi. En décrivant sa déplorable plainte, elle dépeint son être et en retraçant ses actions, elle confirme son identité. En d'autres termes, c'est le livre qui définit et identifie l'auteur et non pas l'inverse. Le livre retrouvé par Mercure, dans l'Ample narration, est donc le produit d'un minutieux travail de tissage, représentatif d'une double création : littéraire et identitaire.

1.4. Produire un livre « *sutil* »

François Rigolot ⁹³⁷ souligne l'importance des travaux de Pallas-Athéna, la Minerve des Romains dans la littérature. Elle est perçue comme la seule déesse qui a échappé aux avances de Cupidon, le dieu de l'amour. Incarnant la sagesse, elle s'est occupée à ses « sutils ouvrages ». ⁹³⁸ Le terme « sutil » vient du mot latin *subtilis* et il signifie « finement tissé ». Les « sutils ouvrages » renvoient ainsi aux travaux de tissage et de tapisseries. Ceci rappelle manifestement les concours de tapisseries que narre Ovide aux *Livres IV, V et VI* dans ses *Métamorphoses* ⁹³⁹. En effet, les filles de Minyas, défiant le Dieu Bacchus, ne participent pas à sa fête et elles choisissent de continuer de filer la laine et de poursuivre le tissage de leurs toiles : « Les filles de Minyas pressent encor l'ouvrage ». ⁹⁴⁰ C'est pourquoi, elles ont été atrocement châtiées. Au *Livre V*, une des filles de Mnémosyne, complimentant Pallas pour son constant soutien et ses continuels encouragements, rétorque :

Déesse de Triton, digne de notre chœur



⁹³⁶ Virginia Krause, Confessions d'une héroïne romanesque : *Les angoysses douloureuses d'Hélisenne de Crenne*, *op.cit.*, p.33.

⁹³⁷ François Rigolot, *Louise Labé lyonnaise ou la Renaissance au féminin*, Paris, éd.Honoré Champion, 1997, Paris.

⁹³⁸ *Ibid.*, p.121.

⁹³⁹ Ovide, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye (Paris, Belles Lettres, 1928), Tome, Livre IV, vv. 32-35, p.97.

⁹⁴⁰ *Les métamorphoses*, Livre VI, p128.

Si à viser plus haut n'eût tendu ta vertu,
Tu loues fort justement ce lieu et nos travaux⁹⁴¹.

Elle lui raconte comment, elle et ses sœurs, ont résisté courageusement au châtement et ont vaincu leurs rivales, outrageuses et ignorantes : « Leur rauque bavardage et leur logorrhée creuse ».⁹⁴² Ayant écouté le récit des Muses, Pallas les félicite au *livre VI*. Elle tâche à ce que ses servantes fassent des travaux utiles et elle les gratifie en leur permettant de se raconter des plaisantes et diverses histoires. Le poème constitue un croquis dépeignant de manière rigoureuse leur activité :

Chacune d'un côté installe son métier,
En relie les montants d'une traverse, y tend
La chaîne au léger fils, d'un roseau les sépare,
D'une navette aigue y fait courir la trame
Que dévident ses doigts, puis, croisée à la chaîne,
Serrent les dents taillées du peigne qu'elle y frappe.
Rapides, haut troussées, leurs bras habiles vont,
Et leur zèle leur fait oublier la fatigue.
Mêlant pourpre de Tyr affinée dans le bronze
Et ombrés plus subtils, à peine discernables,
Dont l'arc-en-ciel s'irise en sa courbure immense
Quand la pluie vient frapper les rayons du soleil,
Où l'œil ne peut, quoique y chatoient mille couleurs,
De l'une à l'autre voir le passage, voisines,
Tant proche est la nuance, éloignées, si diverse,
Brodant un fil d'or souple à la trame, elles peignent
Des scènes d'autrefois sur la toile tissée⁹⁴³.

Le tissage se transforme ainsi en une activité littéraire dans la mesure où il devient un exercice d'édification et de création. Les scènes dessinées sur « la toile tissée » constituent métaphoriquement l'artefact et forment un objet d'art produit collectivement. La création littéraire n'est plus en ce sens une activité individuée car elle est le fruit d'un travail acharné, commun. De plus, les tisseuses, qui sont aussi conteuses, sont dotées de deux qualités indispensables au tissage et à l'écriture : le zèle et l'habileté. Hélisenne de Crenne n'a-t-elle pas fait preuve d'habileté, d'ingéniosité, de dévouement et d'application dans l'écriture de ses *Angoysses*, de ses *Epistres* et de son *Songe* ? C'est dans ce sens que François Rigolot considère que :

Le tissage est donc l'occasion d'une célébration de l'activité littéraire : les tisseuses deviennent conteuses. Ovide suggère ici un parallèle entre le travail des servantes de Pallas et celui du poète qui tisse sa mythographie. Le texte qui s'écrit (textus vient de texto, je tisse.) entretient avec le

⁹⁴¹ *Ibid.*, p.150-151.

⁹⁴² *Ibid.*, p.150-162.

⁹⁴³ *Ibid.*, p.167.

tissage de la fable un rapport analogique : texte et texture relèvent de la sagesse et portent la marque d'une supériorité divine⁹⁴⁴.

Pallas a félicité les Muses de leurs travaux, au *Livre V* des *Métamorphoses* et elle a confirmé à nouveau le rapport entre le tissage et la littérature. Ceci s'illustre encore dans le *livre VI* où les travaux des Muses ont été manifestement valorisés et félicités.

Dans cette perspective, l'œuvre d'Hélisenne de Crenne témoigne d'un travail de tissage qui se concrétise à travers la mise en écriture progressive de son histoire. Son livre a marqué dans le *Songe* le triomphe de Minerve, l'emblème de la raison et de la sagesse. À l'instar des servantes de Pallas, Hélisenne continue d'écrire de manière assidue, malgré ses tourments, et son œuvre, tissée finement, a marqué son accomplissement, métaphoriquement, à travers l'étoffe en soi trouvée à côté de son tombeau. Un livre qui se tisse est donc un *livre subtil*. C'est dans ce sens que François Rigolot considère que « Les utiles ouvrages » (*utile opus*) se muent en « subtils ouvrages ».⁹⁴⁵ Roland Barthes souligne aussi que le texte se caractérise par sa pluralité et son hétérogénéité discursive. Il estime dans le *Bruissement de la langue* que :

Le texte est pluriel. Cela ne veut pas dire seulement qu'il a plusieurs sens, mais qu'il accomplit le pluriel même du sens : un sens irréductible (et non pas seulement acceptable). Le texte n'est pas coexistence de sens, mais passage, traversée : il ne peut donc révéler d'une interprétation, même libérale, mais d'une explosion, d'une dissémination. Le pluriel du texte tient, en effet, non à l'ambiguïté de ses contenus, mais à ce que l'on pourrait appeler la pluralité stéréographique des signifiants qui le tissent (étymologiquement le texte est un tissu).⁹⁴⁶

Le texte constitue ainsi un « tissu » car il est lieu d'entrelacement de plusieurs signifiants et il produit une infinité de sens. Hubert Nyssen considère que :

L'origine latine du mot (*textus*) rappelle d'ailleurs que le texte est bien tissu, que c'est une trame, et que cette trame est composée de phrases comme le tissage de fils. Et que les motifs créés par la disposition des fils et leurs couleurs se mêlent inexorablement du sens au sens que s'efforcent de produire les phrases. D'un tissage, on sait cela, le dessin n'est pas visible au premier coup d'œil : il ne suffit pas que les fils en soient tous réunis, encore faut-il que l'ouvrage avance sur le métier pour que le dessin et le dessein apparaissent.⁹⁴⁷

Le texte est, selon Hubert Nyssen, « tissu » car il réunit le signifié et les signifiants,

⁹⁴⁴ François Rigolot, *op.cit.*, p.122.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p.123.

⁹⁴⁶ La référence est citée par Anne Réach-Ngô, *op.cit.*, p.10.

⁹⁴⁷ Hubert Nyssen, *Du texte au livre, les avatars du sens*, Paris, éd. Armand Colin, 2005, p.15.

le « dessein » et et le « dessin ». Ce fusionnement permet au texte de donner un éclairage sur sa propre histoire tout en s'ouvrant sur la littérature, en général. De plus, la force éditoriale rend le texte plus accessible et compréhensible. Robert Escarpit résume le métier de l'éditeur en employant trois verbes d'action : choisir, fabriquer et distribuer. La participation du lecteur est aussi incontournable pour décortiquer le texte tout en l'analysant et le commentant. Le texte est donc « tissage » car il sollicite plusieurs instances, susceptibles de donner sens au texte écrit, lu et publié :

Ce tissage est pour partie lié à la théâtralisation du texte, aux commentaires qui l'entourent, aux propos assertifs de son éditeur, aux conditions de sa reconnaissance, toutes choses qui sont également pressées de constituer du sens. L'auteur apparaîtra donc ici comme l'auteur d'une tapisserie (le texte) dont il tente de maîtriser la naissance mais qu'il ne peut, dans les apprêts des liciers et tisserands, préserver tout à fait d'initiatives parfois importunes, d'influences sournoises, de convoitises indésirables. Une tapisserie que de toute manière, il ne saurait empêcher le destinataire (le lecteur) d'interpréter à sa guise.⁹⁴⁸

Le tissage relève d'un acte poétique au sens étymologique du terme. En effet, la fonction des déesses fileuses ou les tisserandes consiste à déterminer les destins des hommes fabriquant à chacun l'étoffe de son existence⁹⁴⁹. Un lien s'instaure aussi entre l'activité de tissage et la vie génitale dans la mesure où le verbe « tisser » est l'emblème de la création féminine. En outre, l'activité du tissage est associée à la chair, car la fabrication d'une étoffe renvoie aux cérémonies pré-nuptiales. Ioanna Papadopoulou-Belmehti affirme que l'activité des vierges tisserandes relève d'un rituel cérémonial permettant à « la jeune fille au métier (de préparer) le tissu de son propre corps »⁹⁵⁰. De plus, l'étoffe tissée constitue encore le symbole de la pudeur et de la virginité. En témoigne la toile de Pénélope qui l'a utilisée pour éloigner les prétendants. Dans l'*Odysée*, Porphyre évoque les Nymphes qui construisent des étoffes pourpres sur des métiers de pierre.⁹⁵¹ La couleur « pourpre », symbolisant le sang, dissimule le lien entre la chair et l'objet tissé. Le tissage traduit donc une opération charnelle et organique, créatrice d'un objet ou d'une matière qui émane d'un corps féminin. L'étoffe retrouvée à côté d'Hélisenne, morte, en constitue une belle illustration. Autrement dit, un rapport s'établit, métaphoriquement, entre la chair



⁹⁴⁸ La référence est citée par Anne Réach-Ngô, *op.cit.*, p.15/16.

⁹⁴⁹ Assaël Jacqueline, *Tisser un chant, d'Homère à Euripide*, In.*Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, numéro 6, 2002. pp. 145-168; doi : <https://doi.org/10.3406/gaia.2002.1388> https://www.persee.fr/doc/gaia_1287-3349_2002_num_6_1_1388

⁹⁵⁰ Ioanna Papadopoulou-Belmehti, *Le Chant de Pénélope*, Paris, Belin, 1994, p. 101.

⁹⁵¹ *Odyssee.*, XIII, 108 ; Porphyre, *Antre des Nymphes*, 13-14; trad. Yan Le Lay, *L'Antre des Nymphes dans l'Odyssee*, Lagrasse (Aude), Verdier, 1989.

d'Hélisenne et la soie blanche pour permettre l'avènement d'un objet d'art, qu'est le récit de ses *Angoysses*. L'activité du tissage relève donc d'un processus de création nécessaire, et elle fait l'objet d'un dévoilement de soi le plus intime pour pouvoir légitimer son pouvoir et son savoir dans la culture masculine, caractérisée par sa misogynie. L'« Ample narration » est composée ainsi pour illustrer l'essence et la genèse du livre et pour redonner vie à son auteur-mort. Dans cette perspective, il importe de mettre l'accent sur l'importance de l'entreprise éditoriale dans l'édification et la publication du triptyque hélisennien.

2. L'intervention de l'instance éditoriale

Comment passons-nous du texte au livre ? Quelles en sont les étapes ? Comment le geste ou le discours éditorial contribue-t-il à donner naissance au livre et comment participe-t-il à l'identifier et à le présenter comme une œuvre littéraire ? Si l'identité de l'œuvre littéraire dépend de la participation du geste éditorial, quelle serait la fonction de l'auteur ? Son identité dépend-elle aussi de l'éditeur. Lequel est le maître de l'œuvre littéraire : l'auteur ou l'éditeur ? Le travail éditorial permet certes de réactualiser le livre. Mais cette réactualisation repense-t-elle la génétique du livre (sa nature, son statut) ? Si oui, quel serait l'objectif de l'éditeur : donner au lecteur une copie fidèle du texte-source ou un livre modifié et remanié ? L'édition serait-elle alors un travail de copiage ou de renouvellement ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de donner réponse.

Le XVI^e siècle est marqué par la prolifération des ateliers des imprimeurs. Penser le texte imprimé (la reliure, les illustrations, le titre, la dédicace, les prologues...) incitent à décrypter manifestement le hors-texte et le texte sous une nouvelle perspective. Le travail de l'éditeur est ainsi incontournable pour assimiler le sens du livre. En outre, les éléments péritextuels, la réédition et le regroupement des *Angoysses*, des *Epistres* et du *Songe*, dans un seul corpus, relèvent d'un projet éditorial, contribuant à la composition et à la publication d'un ensemble, à la fois varié et homogène. Ceci témoigne d'un double processus de création, mettant l'accent sur l'aspect à la fois matériel et littéraire du livre. En ce sens, le projet éditorial crée un rapport étroit avec l'auteur car il renforce l'autorité de ce dernier, confirme son appropriation de l'œuvre écrite et ; affirme aussi en contrepartie son autorité par rapport à l'œuvre éditée. Un fil conducteur se produit donc entre auteur, éditeur, livre et lecteur.

2.1. Quelques éléments péritextuels

L'articulation entre les verbes « lire » et « voir » décèle l'importance de l'intervention éditoriale qui instaure un protocole de lecture, s'adaptant aux exigences sociale et historique de l'époque et répondant aux intentions de l'auteur. L'élément typographique ne dépend pas de l'auteur ; mais c'est un choix pris par l'instance productrice. C'est dans ce sens que Roger Chartier affirme que la disposition du livre, sa typographie, ses illustrations et son découpage dépendent principalement des « procédures de mise en livre (qui) ne relèvent plus de l'écriture mais de l'imprimerie, elles sont décidées non par l'auteur mais le libraire-éditeur ».⁹⁵² Le protocole de lecture tient compte ainsi de la littérarité et de la matérialité du texte ; d'où cette alliance qui se crée entre la *poesis* littéraire et la *poesis* éditoriale. Isabelle Diu affirme également que :

Les éléments qui composent les pages de titres, préfaces, avertissements et autres postfaces, loin d'être indifférents, sont présents pour donner à lire, dans une rhétorique qui n'est pas seulement celle du discours, des attentions assumées, pour nouer des rapports voulus. Ces éléments, parfois épars, souvent négligés aussitôt que qualifiés de topos, sont pourtant chargés d'une œuvre de clarification, proclamation ou construction active et assumée.⁹⁵³

La fin du XV^{ème} siècle et le début du XVI^{ème} siècle ont été marqués par l'émergence d'un nouvel idéal féminin et d'une créativité féminine permettant d'intégrer le monde culturel. Plusieurs imprimés féminins français ont vu le jour⁹⁵⁴. C'est par et à travers l'écriture que la femme écrivain acquiert une forme de sociabilité. Evelyne Berriot-Salvadore le confirme en ces termes :

La femme écrivain semble ici vouloir se montrer non pas comme un auteur mais comme un miroir qui renvoie un double reflet, celui de son groupe social et celui d'une culture référence. Cette fonction apparaît encore plus nettement dans une forme nouvelle d'intervention féminine: la préface éditoriale.⁹⁵⁵



⁹⁵² Roger Chartier, « Du livre au lire », *Pratiques de la lecture*, Paris, Petite bibliothèque de Payot, 1993, p.80.

⁹⁵³ Isabelle Diu, « Enjeux de pouvoir dans la République des lettres : préfaces et dédicaces d'Érasme pour ses éditions et traductions d'œuvres classiques et patristiques », dans *Le pouvoir des livres à la Renaissance.*, Actes de la journée d'étude organisée par l'École nationale des chartes et le Centre de recherche sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles (Paris, 15 mai 1997), éd. Dominique de Courcelles, Paris, Ecole des chartes, 1998, p. 65.

⁹⁵⁴ Voir William Kemp, « Textes composés ou traduits par des femmes et imprimés en France avant 1550 : bibliographie des imprimés féminins (1488-1549) », dans *L'Écriture des femmes à la Renaissance française, Littératures*, n° 18, Montréal, McGill, 1998, p. 151-220.

⁹⁵⁵ Evelyne Berriot-Salvadore, *La problématique histoire des textes féminins*, Atlantis, Volume 19, Numéro.1, Université de Corse, p 13.

Pierre Gautier a choisi d'analyser les liminaires des œuvres féminines car elles sont tributaires, plus que l'écriture masculine, de normes et de règles rigides. Le paratexte constitue au XVI^{ème} siècle une étape fondamentale permettant aux auteurs de confirmer leur présence et leur existence sociale. Or les femmes ont du mal à se présenter librement. L'écriture féminine traduit non pas seulement la volonté de bien dire et écrire, mais aussi de trouver une place sur la scène littéraire. Autrement dit, l'écriture relève de la recherche d'une norme. Le paratexte permet, à la fois, de « socialiser le littéraire » et de « socialiser l'auteur ».⁹⁵⁶ C'est pourquoi, Pierre Gautier désigne par le terme « liminaire » tous les éléments paratextuels placés à la tête d'une œuvre : « à la lisière de l'œuvre se rencontrent, en effet, principalement deux séries de codes : des codes littéraires et des codes sociaux qui informent tous deux l'écriture des liminaires »⁹⁵⁷.

Notre analyse consistera à déterminer le rôle que joue l'entreprise éditoriale dans la production et la diffusion de l'œuvre, ainsi que le rapport qu'elle entretient avec la figure auctoriale.

2.1.1. Les pages de couverture du triptyque hélisennien

Afficher le nom de l'auteur sur une page de titre constitue une pratique éditoriale récurrente au XVI^{ème} siècle. La valeur de l'œuvre se confirme-t-elle par la précision du nom de son véritable producteur et créateur ? La *persona* littéraire (Hélisenne de Crenne) pourrait-elle acquérir une légitimité sociale, malgré l'absence des indications précises sur l'identité de Marguerite Briet ? Michèle Clément affirme que les femmes auteurs doivent affronter deux difficultés majeures:

Un problème d'inscription dans le long terme d'une part, puisque la tradition académique résiste efficacement à son inscription dans l'histoire littéraire et un problème de manifestation immédiate du nom, d'autre part, au moment de l'écriture et de la publication des œuvres, révélant la difficulté pour une femme de devenir une femme publique. Deux résistances donc se combinent : une résistance académique et une résistance morale, qui font de ce problème du nom d'auteur un problème pour les femmes, bien au-delà du seul XVI^e siècle, jusqu'à l'orée du XXI^e siècle.⁹⁵⁸



⁹⁵⁶ Pierre Gautier : « Aspects de la norme : Les liminaires féminins au XVI^e siècle », *Les normes du dire au XVI^e siècle*, Textes réunis par Jean-Claude Arnould et Gérard Milhe Poutigon, Actes du colloque de Rouen, (15-17 novembre 2001) organisé par Le Ceredi, Paris, éd. Honoré Champion, 2004, p. 418.

⁹⁵⁷ Pierre Gautier, *op.cit.*, p.207.

⁹⁵⁸ Michèle Clément, « Nom d'auteur et identité littéraire : Louise Labé Lyonnaise. Sous quel nom être publiée en France au XVI^e siècle ? » *Revue RHR - Réforme, Humanisme, Renaissance*, 2010, n° 70, p. 73.

Le double problème du nom est souligné par Hélisenne de Crenne de manière implicite dans l'Ample narration. En effet, Jupiter a donné un titre aux écritures d'Hélisenne « Les peines, travaux, et angoisses douloureuses qui procedent d'amours »⁹⁵⁹ et a choisi d'imprimer le livre dans la cité de Paris pour exaucer le souhait de Guenelic. Mais il n'a pas mentionné le nom de son auteur. De même, Quezintra, prenant en charge la publication de l'ouvrage, se contente de préciser l'objet de l'œuvre :

Et pourtant en consyderation de ces exemples, ay esté desireux de manifester ceste œuvre. Et l'autre cause qui ad ce faire m'a stimulé, si est, affin que tous lecteurs qui s'occuperont à lire ces angoisses doloieuses, par l'exemple d'icelles se puissent conserver et garder que la sensualité ne domine la raison.

Le pronom « icelles » souligne la volonté de Quezintra de diffuser l'histoire de deux amants et d'explicitier l'aspect didactique de l'œuvre afin d'attirer l'attention du lecteur. L'accent est mis donc sur l'œuvre. Quant à sa scriptrice, elle n'exerce aucune autorité sur l'ouvrage composé. Le livre imprimé constitue ainsi le seul moyen pour découvrir et connaître la *persona* auctoriale par le lecteur. Michèle Clément l'illustre ainsi : « l'auteur n'est pas tant celui qui fait le texte que celui que le texte fait, grâce à l'irruption du nom dans le texte, bien avant l'imprimerie »⁹⁶⁰. L'intervention de l'entreprise éditoriale est alors importante dans la mesure où l'inscription du nom d'auteur, à la page du titre, pourrait être déterminante pour la diffusion et la vente du livre. La page de titre offre alors au livre une identité à la fois auctoriale et éditoriale. Elle se donne à lire, comme l'a déjà indiqué Mathilde Thorel, comme « le relais entre le lecteur et le texte, le carrefour où se croisent production et réception. Matériellement, il apparaît par définition sur la page de titre : lieu dont l'éditeur, et non l'auteur, est responsable »⁹⁶¹.

Plusieurs noms imprimés de femmes auteurs figurent au titre, au Moyen Âge et au XVI^{ème} siècle. Nous relevons, à titre d'exemples, Christine de Pizan, Marguerite d'Autriche, sainte Brigitte de Suède, Marguerite de Navarre, Jeanne Flore, Pernelle Du Guillet,... etc. Mais, si le nom apparaît à la page du titre, il est précédé par les termes « Dame », « Ma dame », ou « Madame ». C'est dans cette perspective que Michèle

⁹⁵⁹ *Les Angoysses*, p.503.

⁹⁶⁰ Michèle Clément, « Nom d'auteur et identité littéraire : Louise Labé Lyonnaise. Sous quel nom être publiée en France au XVI^e siècle ? », *op.cit.*, p.77.

⁹⁶¹ Mathilde Thorel, « Pratiques de l'intitulation au XVI^e siècle », *L'acte éditorial : publier à la Renaissance et aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p.163.

Clément souligne que « Le nom des femmes auteurs au XVI^e siècle ne saurait s'afficher sans un entourage sémantique qui atténue la brutalité de l'exposition publique du nom ».⁹⁶² Christine de Pizan est alors nommée « Dame Christine », sainte Brigitte de Suède « Dame sainte Brigide », Pernette Du Guillet « Dame D. Pernette Du Guillet », Marguerite de Navarre « Treschrestienne Princesse Marguerite de France, Royne de Navarre » et Jeanne Flore « Madame Jeane Flore »...etc.

De la même manière, le nom d'Hélisenne de Crenne ne figure pas en entier dans les pages de titre. Le nom d'auteur, qui apparaît dans les *Angoysses* (à partir de 1538), les *Epistres* (1540), le *Songe* (1541) et les *Eneydes* (1553) est « Dame Helisenne » ou « Madame Helisenne ». En d'autres termes, le prénom de la narratrice « Dame Hélisenne » apparaît dans le titre et au début de chaque partie « L'Epistre dedicative de Dame Helisenne », « La seconde partie des *Angoysses douloureuses, qui procedent d'amours* : composée par Dame Helisenne ». Quant au patronyme de l'auteur « De Crenne », il ne se présente qu'aux pages de titres internes et à la fin de chaque récit.

Il est à noter que les *Angoysses*, les *Epistres* et le *Songe*, imprimés et publiés séparément par Denis Janot, entre 1538 et 1541, ont été réunis, dans un seul recueil, par Charles Langelier, en 1543. La publication de ce volume a permis de donner à Hélisenne de Crenne une crédibilité littéraire et une légitimité sociale. De plus, bien que Charles Langelier utilise encore « Madame Helisenne » pour identifier le nom de l'auteur *Les Œuvres de Madame Helisenne qu'elle a puis nagueres recogneues et mises en leur entier. Cest ascauoir les angoysses douloureuses qui procedent d'amours, Les Epistres familiares et invectives. Le songe de ladicte Dame, le tout mieulx que par cy deuant redigées au vray, et imprimées nouvellemēt par le commandement de ladicte Dame*, il ajoute le patronyme « De Crenne » et il le met en valeur, en le transcrivant en très gros caractères. Il importe aussi de noter que le nom « De Crenne » est placé entre le titre de l'œuvre et le nom de l'éditeur (le lieu et la date d'édition sont aussi marqués). Au vu de ce constat, l'entreprise éditoriale tâche, à partir de 1543, de confirmer l'auctorialité d'Hélisenne de Crenne. De plus, la parution d'une nouvelle édition en 1551, revue et corrigée par Claude Colet le confirme. C'est pourquoi, le nom complet d'Hélisenne de Crenne apparaît, pour la première fois, sur la page de couverture des *Œuvres*, en 1551, chez Estienne Grouleau. Le titre de ce volume, *Les Œuvres de Madame Helisenne de Crenne. Ascauoir, les angoysses*

⁹⁶² Michèle Clément, *op.cit.*, p.76.

douloureuses qui procedent d'amours. Les Epistres familiares et invectives. Le songe de ladicte Dame. Le tout reveu et corrigé de nouveau par elle, témoigne ainsi d'un travail d'unification et de recollection. C'est dans ce sens qu'Anne Réach-Ngô affirme que :

Le triptyque d'Hélisenne de Crenne peut alors être envisagé comme une totalité. Les éditions complètes manifestent le souci de « faire œuvre », la complémentarité générique et thématique des trois textes réunis suggérant la cohérence d'un projet d'auteur⁹⁶³.

Toutefois, il convient de noter que si Denis Janot n'a pas marqué dans les *Angoysse* (1538) le patronyme de l'auteur « De Crenne » à la page de couverture, il a pris le soin de le mentionner dans les *Epistres* (1539) en précisant qu'elles sont composées par « ma dame Helisenne » et en rappelant dans le privilège qu'Hélisenne de Crenne est bel et bien l'auteur des *Angoysse* :

Supplie humblement Denis Janot maistre imprimeur et libraire demourant à Paris, comme ainsi soit que ledict suppliant ait recouvert deux petites copies composées par ma dame Helisenne qui a composé les Angoisses d'Amour. En l'une desquelles copies sont contenues plusieurs epistres, tant familiares que invectives, et en l'autre est contenu ung songe, le tout composé par ladicte dame⁹⁶⁴.

Le nom Hélisenne de Crenne, qui apparaît en entier à la page de couverture, permet ainsi d'acquérir un statut d'auteur. Michèle Clément souligne que « le nom inscrit sur le livre est ce qui autorise ces femmes, les rend auteur et leur donne légitimité »⁹⁶⁵. En ce sens, Hélisenne de Crenne est perçue non pas seulement comme *auctor* (exerçant une certaine autorité), mais elle fait aussi partie des créateurs en langue vernaculaire⁹⁶⁶. C'est pourquoi, elle mérite d'être intégrée, comme l'a bien souligné Anne Réach-Ngô, « au Panthéon des auteurs reconnus ».⁹⁶⁷

En outre, une des caractéristiques principales du titre du livre imprimé au XVI^{ème} siècle est sa « variabilité ». Mathilde Thorel affirme que le titre est « un témoin de l'acte éditorial qui fait du texte un livre ».⁹⁶⁸ C'est pourquoi, il peut se manifester simultanément dans l'espace péritextuel et textuel. Tel est le cas dans les *Angoysse* et le *Songe de Dame*

⁹⁶³ Anne Réach-Ngô, *L'écriture éditoriale à la renaissance. Genèse et promotion du récit sentimental français (1530-1560)*, op.cit., p.422.

⁹⁶⁴ *Les Epistres familiares et invectives*, p.57.

⁹⁶⁵ Michèle Clément, op.cit., p.75.

⁹⁶⁶ Michèle Clément, op.cit., p. 82.

Voir aussi François Cornilliat, *Sujet caduc, noble sujet*, Genève, Droz, 2009, p. 191.

⁹⁶⁷ Anne Réach-Ngô, *L'écriture éditoriale à la renaissance. Genèse et promotion du récit sentimental français (1530-1560)*, op.cit., p.422.

⁹⁶⁸ Mathilde Thorel, op.cit., p.166.

Hélisenne. La réédition du même texte suscite la modification du titre, qu'elle soit minime ou importante. La traduction du livre provoque encore le remaniement du titre car « il répond, dans son ensemble, à une rhétorique de la *copia* propre au discours épideictique ». ⁹⁶⁹ Il importe de noter que le titre nommé initialement par Hélisenne de Crenne « Mes Angoysses » a été amplifié et remplacé par « Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours ». Ce changement, qui repose sur l'hyperbolisation, relève d'un choix éditorial pertinent car l'œuvre est représentative de deux expériences amoureuses douloureuses qui sont celle d'Hélisenne et de Guenelic. C'est pourquoi, l'œuvre ne s'adresse plus à un public exclusivement féminin, mais elle est plutôt destinée à un public plus vaste, qui sollicite aussi bien les femmes que les hommes.

2.1.2. Le discours prologal

Claude Duchet désigne par le discours ou l'appareil préfaciel l'ensemble des documents qui relèvent du « discours liminaire » ; à savoir, les annexes, dédicatoires, titrologiques, conclusifs ou introductifs. Il se donne à lire comme un seuil, voire un lieu garantissant le passage à la lecture. La préface se définit ainsi comme :

Un seuil à double sens, tourné à la fois vers la parole du monde et vers la parole du texte ; et surtout, lieu de contact, de rencontre et d'échange entre les désirs de l'écriture et les attentes de la lecture, où se concentrent différentes stratégies aux implications poétiques, esthétiques et thématiques. ⁹⁷⁰

Le discours préfaciel constitue une composante essentielle, permettant d'introduire le texte et d'explicitier l'intention de la figure auctoriale. Il s'agit aussi selon l'expression de Jean-Marie Gleize d'un « discours de maîtrise » ⁹⁷¹, à travers lequel l'auteur anticipe les attentes de son lecteur, tout en imposant ses choix d'auteur. Une stratégie de *captatio benevolentiae* s'opère : elle permet à l'auteur de se faire valoir de manière implicite. Le discours dédicatoire relève ainsi d'un double objectif : il traduit la volonté du préfacier de se distinguer et d'être distingué. Autrement dit, l'originalité et l'éloquence verbale sont deux critères indispensables pour que la préface soit à la fois séduisante et singulière. C'est dans ce sens que Gérard Genette affirme que la mission de l'auteur consiste à « valoriser le texte sans indisposer le lecteur par une valorisation trop immodeste » ⁹⁷².



⁹⁶⁹ *Id.*, p.183.

⁹⁷⁰ DEL LUNGO A., *L'Incipit romanesque*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 2003, p. 14.

⁹⁷¹ J.-M. Gleize, « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature*, n° 39, 1980, p. 14.

⁹⁷² Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 201.

Il convient de noter que les préfaces autoriales représentent généralement un *ethos* de modestie. L'énonciation est une étape liminaire permettant d'identifier l'auteur et de connaître son intention. Selon certains critiques, qui ont analysé l'écriture des femmes-auteurs, l'humilité est une caractéristique primordiale dans l'écriture féminine ; et elle constitue en elle une norme fédératrice. Jeanne Flore reconnaît dans son épître liminaire, destiné à « Madame Minerve sa chiere Cousine » que son style est moins travaillé à celui des auteurs masculins : « Ce que j'ay faict presentment : neantemoins sous espoir que vous, et les humains lecteurs excuserez le rude et mal agencé langaige. C'est œuvre de femme, d'où ne peult sortir ouvrage si limé, que bien seroit d'ung homme discretz en ses escriptz »⁹⁷³. Le style latinisant de Marguerite de Navarre, sa parfaite syntaxe et sa maîtrise de la rhétorique ne l'ont pas empêchée d'exprimer son humilité, vis-à-vis de ses lecteurs :

Si vous lisez ceste œuvre toute entière,
Arrestez vous, sans plus, à la matiere :
En excusant la Rhyme, et le langaige,
Voyant que c'est d'une femme l'ouuraige,
Qui n'a en soy science, ne scavoir [...]⁹⁷⁴

Cette donnée importante et nécessaire est omniprésente dans les épîtres d'Hélisenne de Crenne. L'épître dédicataire du premier récit des *Angoysses* souligne son humilité et sa volonté de tout raconter aux honnêtes Dames et de « bien escrire »⁹⁷⁵ sur les conséquences de la passion adultérine. Les verbes de pensée et les formules de politesse se multiplient pour illustrer ainsi sa modestie : « comme je peulx penser et conjecturer », « j'estime », « En ces considerations », « O tres cheres dames »⁹⁷⁶. Il convient de préciser que Hélisenne de Crenne affirme sa modestie, dans ses *Epistres*. Elle souligne, dans son *Epistre invective IV*, que ses œuvres « fussent de petite valeur, [la] benignité [de savantes personnes] se condescendrait, à excuser la debilité de [son] petit stile »⁹⁷⁷ et elle se déprécie, dans sa treizième lettre familière, en mettant l'accent sur son « debile scavoir »⁹⁷⁸. Il est question en ce sens d'une modestie de convention. En outre, si la femme-auteur rattache l'érudition et l'écriture savante au sexe masculin, elle opte pour l'humilité et compte sur la sympathie de ses interlocutrices. Autrement dit, dans la

⁹⁷³ *Contes amoureux*, p.97.

⁹⁷⁴ Marguerite de Navarre, « Au lecteur », *Miroir de l'âme pécheresse*, éd. Renja Salminen, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1979, p.165.

⁹⁷⁵⁹⁷⁵ *Les Angoysses*, p.97.

⁹⁷⁶ *Id.*, p.96-97.

⁹⁷⁷ *Les Epistres*, p. 153-154.

⁹⁷⁸ *Id.*, p. 114.

précision de la différence entre les deux écritures, elle se crée un langage différent et une écriture féminine. En témoigne la comparaison qu'elle a faite, à la fin du premier récit des *Angoysses*, pour comparer son écriture à celle des Anciens :

Bien suis certaine que ceste mienne petite œuvre se trouvera de rude et obnubilé esprit, au respect de celles que povez avoir leu, qui sont composées par les Orateurs et Hystoriographes, lesquelz par la sublimité de leurs entendements composent livres dont les matieres ne sont moins jocundes que difficiles et ardues : mais en cela me doibt servir d'excuse, que nostre condition foeminine n'est tant scientifique que naturellement sont les hommes.⁹⁷⁹

Cette affirmation est censée être placée à l'ouverture du livre et non pas aux pages clausulaires. Ce qui nous incite à nous interroger sur l'intention d'Hélisenne de Crenne. Elle éprouve certes une admiration à l'égard des Anciens qui ont été une source d'inspiration judicieuse. Mais, elle tente de se singulariser, en prouvant qu'elle a réussi à s'individualiser en tant que femme-écrivain, adoptant un langage et une manière d'écrire différente de celle des hommes « scientifiques ». Elle confirme ainsi son auctorialité, par et à travers son expérience amoureuse, qui lui a donné l'envie d'écrire et qui a nourri en elle l'amour de la lecture. L'humilité d'Hélisenne de Crenne atteint son paroxysme, en se comparant aux femmes écrivains :

Et encore ne suis, ny ne veulx estre si presumptueuse que j'estime superer, ne seulement à apparier aulcunes Dames en science de littérature : car comme je croys il y en a qui sont de si hault esperit douées, qu'elles composeroient en langaige trop plus elegant, qui rendroit (aux benevolles lecteurs) l'œuvre plus acceptable. Mais si mon debile scavoir est cause qu'il n'est en langaige plus aorné et modeste , à luy se doibt attribuer la faulte, et non au deffault de mon vouloir et aspirant desir, comme celle qui totalement est studieuse et affectée pour vous faire congnoistre mon affection.⁹⁸⁰

Si Hélisenne de Crenne vante, au début, les hommes érudits, dotés d'une habilité « scientifique » et capables de composer des livres complexes et ardues, elle confirme, ensuite, qu'il existe aussi des femmes doctes « en science de littérature ». Elles sont dotées aussi d'intelligence et elles ont des capacités intellectuelles et une éloquence verbale, qui excèdent celles des hommes. En témoignent les superlatifs et les intensificateurs employés par Hélisenne de Crenne pour confirmer la supériorité des femmes aux hommes : « si hault esperit douées » et « en langaige trop plus elegant ». Hélisenne de Crenne tente, après, de se positionner dans le champ littéraire féminin et de confirmer son autorité de manière très

⁹⁷⁹ *Les Angoysses*, p.222.

⁹⁸⁰ *Ibid.*.

prudente. Ses paroles sont alors sexuées. Dame Hélienne n'est pas encore au rang des Dames savantes. Mais son désir de tout raconter l'incite à persévérer et à rester assidue. Le qualificatif « studieuse », amplifié par l'adverbe d'intensité « totalement », illustre la constance d'Hélienne de Crenne, qui a promis de « déclarer le tout, sans riens réserver ». La persévérance et l'opiniâtreté d'Hélienne de Crenne se manifestent et s'illustrent encore, dans les deux autres épîtres dédicataires des *Angoyssees*. Nous relevons à titre d'exemples : « [...] Et je estant en ceste meditation occupée, est survenue en ma mémoire encore aultre occasion, qui plus fort me stimule à appareiller ma tremblente et debile main, pour reprendre la plume derelinquée »⁹⁸¹ et « [...] Et cela pour le present est la principale cause : qui par ung aspirant desir, plus fort me stimule à continuer l'assiduité d'escripre »⁹⁸².

Par ailleurs, la modestie d'Hélienne de Crenne, n'est en réalité qu'un prétexte pour séduire le lecteur et attirer son attention. Cette attitude, que Genette qualifie d'essentielle pour obtenir une lecture⁹⁸³, consiste à captiver et persuader par la présentation et l'explication de l'objet de l'œuvre. Cette démarche, d'ordre délibératif, semble nécessaire mais insuffisante. Autrement dit, pour convaincre le lecteur de l'efficacité de son discours, Hélienne de Crenne doit adopter une stratégie discursive, dévoilant ses performances langagières. Mais ce qui importe, c'est de trouver un terrain d'entente avec le lecteur, pour pouvoir se valoriser et démentir les critiques. Elisabeth Zawisza propose une définition du discours préfaciel plus large que celui de Genette. Elle met en place trois *dramatis personae* : le préfacier, l'adversaire et le lecteur. Son approche est pertinente dans la mesure où elle considère que la préface se définit comme :

Un ensemble de procédés argumentatifs qui visent à modifier (où à rejeter) une thèse plausible sur le roman, soutenue par l'adversaire, en lui opposant une autre thèse plausible, celle du préfacier. C'est le lecteur de la préface et du roman qui, en sa qualité de juge, est censé prononcer le verdict dans ce conflit littéraire⁹⁸⁴.

Une intelligente prise de distance est déjà établie par Hélienne de Crenne pour marquer son objectivité : « Mais si mon debile scavoir est cause qu'il n'est en langaige plus aorné et modeste, à luy se doibt attribuer la faulte, et non au deffault de mon vouloir et



⁹⁸¹ *Les Angoyssees*, p. 230.

⁹⁸² *Id.*, p. 298-299.

⁹⁸³ Gérard Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p183.

⁹⁸⁴ Elisabeth Zawisza, « Les Introductions auctoriales dans les romans des Lumières ou du bon usage de la préface », in *Romanic Review*, vol.83 (1992), p.160.

aspirant desir »⁹⁸⁵. C'est pourquoi, nous passons du discours délibératif au discours judiciaire. La préface devient ainsi un lieu de réflexion et d'investigation, car elle permet au préfacier de dire clairement ses pensées les plus diverses. Que ces pensées soient logiques ou contradictoires, elles permettent de révéler comment et pourquoi le récit a été écrit. Elles constituent le texte et confirment son hétérogénéité. Ceci se traduit surtout dans les prologues des *Epistres* et du *Songe*. Après avoir séduit ses lecteurs et déterminé l'enjeu de ses *Angoysse*s, Hélienne de Crenne adopte, dans les *Epistres* et le *Songe*, un discours démonstratif et épideictique. Les deux préambules mettent en scène une figure auctoriale confiante, lucide et parfois présomptueuse. Le « je » grammatical, employé dans le prélude des *Epistres*, est performatif et il transforme le texte en un véritable acte. Autrement dit, l'épistolière use soit des verbes⁹⁸⁶ de conviction « je me persuade », soit des phrases courtes telles « Je me confie. » et « Parquoy ne differeray. » afin de montrer qu'elle assume pleinement son rôle de narratrice et de prouver sa crédibilité vis-à-vis du lecteur. Ce qui confirme le caractère performatif du discours préfaciel, qui cherche à faire agir le lecteur par la lecture de l'énoncé. De plus, l'exhortation à la lecture se réalise de manière pragmatique. Le liminaire n'est plus constatif comme dans les préludes des *Angoysse*s car le « je » grammatical ne décrit plus l'action, mais il l'accomplit en la décrivant. En ce sens, Simone Lecointre et Jean Le Galliot considèrent que « les valeurs performatives l'emportent sur les valeurs informatives »⁹⁸⁷.

En outre, si Hélienne de Crenne admet, dans l'épilogue du premier récit des *Angoysse*s, que les écrits savants de certaines femmes érudites « en science de littérature » rendent « l'œuvre plus acceptable », elle confirme dans les prologues des *Epistres* et du *Songe* qu'elle est apte à produire des œuvres dignes d'intérêt et capables de « propiner quelque recreation aux lecteurs »⁹⁸⁸. L'épistolière se sert aussi du discours épideictique pour souligner la valeur irréprochable de son œuvre. Elle précise que le recours à la variété, une pratique scripturaire indispensable au XVI^e siècle, produit visiblement « une suave delectation ».⁹⁸⁹ Autrement dit, Hélienne de Crenne valorise l'hétérogénéité discursive et l'hybridité générique de son recueil épistolaire pour enchanter et captiver le lecteur car « une seule manière de chant ou un acte de comédie, qui n'est varié, et diversifié de



⁹⁸⁵ *Les Angoysse*s, p.222.

⁹⁸⁶ *Les Epistres*, p.61.

⁹⁸⁷ LECOINTRE S. et Le GALLIOT J., « Texte et paratexte. Essai sur la préface du roman classique », *Panorama sémiotique*, 1979, p. 668-669.

⁹⁸⁸ *Les Epistres*, p.61

⁹⁸⁹ *Ibid.*.

personnaiges, fait peine aux auditeurs, et s'en peult on facilement, tedier et ennuyer ».⁹⁹⁰ L'épistolière cherche ainsi la variété dans la transmission du savoir afin que son oeuvre soit « de tous gentilz espritz, avec hilarité de cueur acceptée, et mesmement à ce les stimulera la manifeste demonstrance, de ma bonne affection, laquelle estant bien considerée, sera cause de leur agreable acceptation coroborer »⁹⁹¹. Grâce aux modalisateurs, Hélisenne de Crenne démontre sa confiance et son assurance : elle est convaincue de la qualité de l'œuvre écrite et attend une réaction positive de la part de son lecteur. Mitterand définit les modalisateurs comme les « termes qui expriment une prise de position de l'énonciateur par rapport à l'objet de son énoncé ».⁹⁹² Cet acquiescement se traduit à travers le polyptote « acceptée, acceptation ». Il convient de noter qu'Hélisenne de Crenne a utilisé, dans les *Angoyssees*, l'adjectif « acceptable » pour qualifier l'œuvre des Dames érudites. Or, elle réemploie le même terme dans les *Epistres* pour qualifier, cette fois, son œuvre. De plus, si l'adjectif « acceptable » relève de l'état de quelque chose qui pourrait être accepté et recevable, le participe et le substantif « accepté et acceptation » relèvent plutôt d'un acte d'approbation accompli et d'une adhésion volontaire. Hélisenne de Crenne anticipe ainsi la réaction de son lecteur. La préface est donc intentionnelle car elle cherche à produire un effet sur le lecteur en l'exhortant à devenir un narrataire intratextuel. Ceci se reconferme encore dans l'exorde du *Songe*. Dame Hélisenne réutilise les modalisateurs traduisant la certitude pour valoriser son œuvre :

Car c'est chose certaine, que l'estude de poesie est remplie de delectation infatigable : en icelle l'esperit travaillé se repose, l'entendement pressé se recrée, la pensée triste se litifie : et l'engin vexé se refocille, qui est cause par telle corroboration de rendre puis apres l'esperit de l'homme plus subtil, et apte à l'intelligence des choses altissimes.⁹⁹³

L'objectif du liminaire consiste à faire agir le lecteur. Il ne s'agit plus seulement de l'inciter à la lecture ; mais de le guider aussi dans sa lecture en le poussant à réfléchir sur l'aspect métatextuel du paratexte. La préface s'apparente, en ce sens, à un commentaire représentatif d'un éclairage sur le récit allégorique et sur l'intention de l'auteur. En ce sens, Elisabeth Zawisza affirme que la préface est le lieu où se réalise un « commentaire

⁹⁹⁰ *Ibid.*,

⁹⁹¹ *Ibid.*,

⁹⁹² Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, p. 24.

⁹⁹³ *Le Songe*, p.45.

raisonné du roman »⁹⁹⁴. La préface acquiert ainsi une dimension idéologique car elle constitue une réflexion sur la nature et l'écriture de l'œuvre. Au vu de ce constat, nous apprenons, d'emblée, que *Le Songe de madame Helisenne* est écrit dans un style poétique ; et il vise à délaissier les plaisirs mondains pour atteindre « l'infinie bonté de la divine clemence »⁹⁹⁵. Le métatexte éclaircit le texte dans la mesure où il offre une vision, sur le récit, claire et précise. C'est dans cette perspective qu'Henri Mitterand considère que « toute préface vise à dégager à la fois un modèle de production du genre dont elle parle, et également un modèle de sa lecture »⁹⁹⁶. Nous apprenons donc, dès le préambule, que Dame Hélienne s'inspire de Cicéron et de l'armature textuelle du *Songe* de Scipion afin de composer un songe en prose sous la forme allégorique. Les *Écritures saintes* constituent aussi un référent indispensable pour convaincre ses lecteurs et les mettre en garde contre la volupté. Il convient de noter que l'emploi des pronoms personnels « nous » et « vous » situent l'auteur et le lecteur dans le même univers de référence. Ce rapprochement est délibératif car il permet d'influencer et de créer un lien avec le lecteur. Mais cette tendance de vouloir expliciter le dessein de l'auteur et de faire allusion au récit ne serait-elle pas réductrice ?

L'explication du contenu du texte révèle certainement l'hétérogénéité de l'œuvre et la diversité des modalités du discours (la préface résume le récit et évoque Dame Raison, un personnage ayant un rôle important dans l'œuvre.). Or, cette tentative d'anticiper le texte, en le récapitulant semble, en quelque sorte, subversive car la préface peut expliquer le texte, réécrire et transformer une partie du récit ; mais elle ne peut jamais le représenter dans sa totalité la plus hétérogène. C'est dans cette perspective que Simone Lecoindre et Jean Le Galliot soulignent que « la présentation préfacielle, en somme, n'est jamais neutre, elle est toujours une représentation du livre plutôt qu'une présentation »⁹⁹⁷.

Nous avons montré que les préludes du triptyque hélisennien ont dévoilé l'intention de l'auteur qui consiste à mettre en garde ses lecteurs contre les dangers de la concupiscence. La fonction de l'intention consiste selon les propos de Beneveniste à « influencer en quelque manière »⁹⁹⁸ le lecteur. Autrement dit, l'auteur cherche à imposer

⁹⁹⁴ Elisabeth Zawisza, « Sur le discours préfacier dans les romans au XVIII^e siècle », *Acta Universitatis Wratislaviensis* 319 (1977), p. 96.

⁹⁹⁵ *Le Songe*, p.46 .

⁹⁹⁶ Henri Mitterand, *op.cit.*, p. 249.

⁹⁹⁷ LECOINTRE S. et Le GALLIOT J., « Texte et paratexte. Essai sur la préface du roman classique », *Panorama sémiotique*, 1979, p. 666.

⁹⁹⁸ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 2 vols., 1966, 1974, p.74.

une manière d'écrire, qui repose sur une argumentation convaincante. Elle communique ainsi avec le lecteur ses idées et ses sentiments. Une telle posture rappelle les trois composantes du discours narratif, analysées par Aristote dans sa *Rhétorique* : *Ethos*, *Pathos* et *Logos* : « les premières consistent dans le caractère de l'orateur ; les secondes, dans les dispositions où l'on met l'auditeur ; les troisièmes dans le discours même, parce qu'il démontre ou paraît démontrer ». ⁹⁹⁹ En ce sens, l'auteur s'appuie sur le *logos* pour persuader son interlocuteur de la véracité de son argumentation ; elle use du *pathos* pour susciter leur compassion et influencer leur jugement ; et par l'*ethos*, elle tente de gagner leur confiance, en montrant sa bienveillance envers eux et en précisant les raisons à croire à la véridicité et à la crédibilité de son discours. En communiquant sa pensée par le *logos* et le *pathos*, Hélisenne de Crenne fait de ses interlocuteurs (femmes et hommes) des sujets agissants.

2.2. L'éditeur, le premier lecteur du texte-manuscrit

2.2.1. Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours

Bien que le récit des *Angoysses* ait été principalement destiné à Guenelic pour qu'il délivre sa bien-aimée Hélisenne de son enfermement, ce dernier n'a jamais eu accès à ces « ecriptures » qui ont été brûlées, au début par le mari jaloux et furieux, et réécrites ensuite au château de Cabasus. Ces « ecriptures » ont été complétées dans la tierce partie des *Angoysses*, suite aux retrouvailles des deux amants. En ce sens, l'œuvre complète est celle retrouvée par Mercure et Quezinstras, qui a participé à la diffusion des récits d'amour et de chevalerie d'Hélisenne et de Guenelic. Autrement dit, réfléchir sur le destin du livre et décider de le publier à Paris révèlent l'importance de la maison d'édition dans la production et la publication de l'œuvre, car elle marque le passage de la mise en texte à la mise en livre. L'éditeur constitue le premier lecteur des écrits d'Hélisenne de Crenne et c'est à lui de publier et d'organiser la transmission du texte au lecteur. C'est dans cette perspective qu'Henri-Jean Martin affirme que « le texte écrit n'est nullement sorti tout armé [...] du cerveau de quelque démiurge. Tel que nous le connaissons et le pratiquons, il est le résultat des efforts déployés au cours de millénaires par les sociétés successives qui l'utilisaient pour concrétiser leur pensée en la visualisant » ¹⁰⁰⁰.

De plus, la métaphore de la main tremblante, qui s'efforce d'écrire malgré la



⁹⁹⁹ Aristote, *La rhétorique*, I, ch.2,p.209.

¹⁰⁰⁰ Henri-Jean Martin, « Pour une histoire de la lecture », *Le Débat*, n° 22, novembre 1982, p. 160.

douleur et l'amertume, montre que l'œuvre est représentative d'une armature structurelle, qui repose sur l'individualisation du discours et de l'écriture. De là, nous pouvons admettre que le livre est construit selon un double processus : d'un côté, il s'agit d'une œuvre d'esprit dont Hélisenne de Crenne, pseudonyme de l'énigmatique Marguerite Briet, est l'unique propriétaire ; et de l'autre ses œuvres ont été fabriquées, éditées et rééditées en plusieurs exemplaires, qui ont reproduit les « écritures » devenues, en réalité, un objet d'archive et de collection. Pour cette raison, nous considérons que l'écriture, dans le triptyque hélisennien, ne repose plus sur une activité collective où les *Angoysses*, les *Epistres* et le *Songe* se donnent à lire comme des textes copiés et remaniés. Il s'agit plutôt d'une dynamique scripturaire, variée, mettant en place plusieurs représentations de l'auteur au sein du texte. Autrement dit, ce qui importe, ce n'est plus le nom de l'auteur, marqué dès la page de couverture, mais c'est plutôt les différentes images et *personae* qui viennent interférer avec le texte et qui conditionnent la lecture. La notion d'auteur devient alors un objet de réflexion indispensable à la compréhension et au décryptage du texte écrit. Au vu de ce constat, le lecteur-éditeur est garant d'une transmission à la fois technique et intellectuelle car il est, à la fois, critique et imprimeur. Autrement dit, en transmettant le texte, il éternise, en tant que lecteur *commentator* la pensée de l'auteur. Bourdieu définit l'auteur comme « le fils de ses œuvres »¹⁰⁰¹. Ceci montre que c'est l'œuvre qui érige l'auteur et non l'inverse. Quant à la réception éditoriale, elle constitue, selon Roger Jurdin : « un supplément de garantie, d'*auctoritas* que l'éditeur assume dans le but exclusif de confirmer l'auteur dans son statut »¹⁰⁰². La lecture éditoriale contribue à la mise en livre du texte écrit. Il s'agit, en ce sens, d'une lecture suivie, qui marque l'enfantement du texte dans sa forme matricielle, actualise le texte en le publiant ; et l'inscrit dans un contexte social et culturel bien déterminé afin de « conduire l'intelligence et l'affectivité de tous vers la compréhension »¹⁰⁰³.

Il convient de noter que le manuscrit constitue un objet esthétique de réflexion. La fonction de l'éditeur consiste, en effet, à interroger le texte pour l'expliquer et appliquer une mise en livre spécifique, révélatrice d'une interprétation esthétique particulière, unique voire temporaire dans la mesure où des nouvelles éditions du même texte pourraient se réaliser pour démentir ou modifier les anciennes éditions. L'éditeur est alors un « praticien



¹⁰⁰¹ Bourdieu, *Pratiques de la lecture*, dir. par Roger Chartier, Payot, 1986.

¹⁰⁰² Roger Jurdin, *Vingt traits pour un portrait de Jean Paulhan*, société des lecteurs de Jean Paulhan, 6 juin 1998, p.29.

¹⁰⁰³ Malcolm Parkes, « Lire, écrire, interpréter le texte », in *Histoire de la lecture dans le monde occidental* sous la direction de Guglielmo Cavallo et Roger Chartier, Le Seuil, 1997, 2001, p.117.

du texte, dont il est le premier destinataire et lecteur, responsable de son accomplissement, en même temps qu'un praticien du livre dont l'organisation matérielle révèle une conception sous-jacente de la lecture et de la littérature »¹⁰⁰⁴.

Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours, qui ont connu un véritable succès, ont été éditées et rééditées à huit reprises entre 1538 et 1560. Cet ouvrage, caractérisé par son vocabulaire dense et latinisant, a été corrigé initialement, par Hélienne de Crenne en 1541¹⁰⁰⁵. Cette correction a été reprise de manière massive par Claude Colet en 1551. Caroline Frésard a comparé les deux corrections. Elle s'est appuyée sur la thèse de Christine de Buzon¹⁰⁰⁶, qui propose une liste partiellement lisible des différentes corrections réalisées par Hélienne de Crenne pour améliorer la toute première édition de 1538, tout en conservant et transcrivant la même graphie utilisée par l'auteur.

Les premières corrections graphiques, réalisées entre 1541 et 1543, sont marquées par l'effacement des lettres étymologiques : il s'agit de supprimer les consonnes qui ne sont pas prononcées tels les mots « adnichilé », « Admiral » et « advantage » corrigés et substitués par « annihilé », « amiral » et « avantaige ». Certains mots latins ont été modifiés comme : « Frigide » par « froide », « libère » par « libre » et « rationnalles » par « raisonnables ». Plusieurs doublons synonymiques ont été changés aussi par la suppression du latinisme : « Mes prières & continuelles stimulations » par « Mes prières continuelles » ; « Timeur & crainte » par « Timeur ou crainte » et « Voeir et fréquenter » par « Voeir ». Les occurrences corrigées et modifiées restent, selon Caroline Frésard, minimales quantitativement car elles présentent un total de cinquante-sept corrections et les *Angoysses* contiennent cinq cents pages. Ceci est dû, certes, à la volonté d'Hélienne de conserver son style latinisant.

Il importe de noter que l'édition, corrigée par Claude Colet en 1551, est rééditée en 1560. L'épître, écrite par Claude Colet, reproduite dans les éditions critiques du *Songe* et des *Angoysses*, révèle les raisons pour lesquelles il a corrigé et modifié la première édition d'Hélienne de Crenne. Autrement dit, cette épître, dédiée à Françoise de Mailly et à Marie

¹⁰⁰⁴ Brigitte Ouvry-Vial et Anne Réach-Ngo, *L'acte éditorial : publier à la Renaissance et aujourd'hui*, *op.cit.*, p.28.

¹⁰⁰⁵ Voir Christine de Buzon, Bibliographie. Œuvres d'Hélienne de Crenne, dans *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'Amours*, *op.cit.*, p.43-90.

¹⁰⁰⁶ Christine de Buzon, *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'Amours (1538) : lectures et « écritures »*, Université François Rabelais, Tours, thèse de doctorat en 3 vol., catalogue des corrections : pp. 362-388 et pp. 528-616.

de Haugard, deux femmes appartenant à la noblesse, explicite que les corrections ont été réalisées à la suite de leur demande afin d'éclaircir certains termes inintelligibles et faciliter la compréhension des *Angoysses* :

Et sur ce propos me monstrastes les Angoisses, et autre compositions de ma dame Helisenne de Crenne, lesquelles (pour l'obscurité de beaucoup de termes dont elle use en icelles) ne pouviez bien entendre, et pour en faire l'evidence en leustes un grand nombre, dedans deux ou trois de ses epistres. Et pource que la matiere qu'elle y traicte (et surtout en son songe) est bien belle et d'edification a toutes gens qui ayment la Vertu : vous me priastes de rendre en nostre propre et familier langage les motz obscurs, et trop approachans du Latin, afin qu'elles vous fussent plus intelligibles.

Après avoir refusé de corriger l'œuvre d'Hélisenne de Crenne, de peur de s'aventurer dans une tâche si périlleuse, sous le prétexte qu'elle aurait destiné ses écrits à des personnes doctes « (elle) avoit usé d'un tel stille, pour ne vouloir estre entendue, fors des personnes les plus doctes (en frustrant par ce moyen celles de mediocre sçavoir) », il a cependant accepté de corriger et simplifier le texte hélisennien :

A ce moyen (soustenu et apuyé de ceste vostre promesse) obtemperant a l'istante requeste que m'avez faict, je me suis mis a recevoir toutes ses oeuvres, et vous ay changé et rendu en motz plus familiers (et maintenant usitez entre les François) grande partie des termes trop scabreux et obscurs, que par cy devant y trouviez, lesquelz vous empeschoient l'intelligence de icelles sans toutesfois adjouster, ny diminuer de son intention, laquelle ne trouverez que bonne sainte, et louable, l'ayant bien entendue. Vray est que j'y ay encore laissé beaucoup de motz et propos deduitz selon le stille poetique : pour autant qu'ilz ne se pourroient bonnement traduire, sans circunlocutions et superfluitez de parolles, joint aussi que ce ne vous peult destourner de l'intelligence de son dire. Plusieurs autres choses aussi y sont deduites, par une longue suite de dictions, qui se pourroient souvent dire en deux motz comme pour declarer le jour, ou la nuict, ou bien les quatre saisons de l'an (ainsi qu'ont accoustumé sur tous les autres poëtes les Italiens) mais je n'eusse peu faire cela sans rompre ou alterer une partie de son subject.

Claude Colet affirme avoir changé certains termes obscurs par d'autres mots plus familiers et laissé d'autres mots de peur de subvertir « le stille poetique » de son texte. Le recours fréquent aux dictions et au style pompeux et emphatique, dans un certain nombre de cas, comme pour la description des saisons, ne pouvait être éliminé sans dommage.

Par ailleurs, les corrections de Colet ont porté principalement sur la modification de certains termes obscurs tels « maculé » qui a été remplacé par « souillé ». Or, le mot changé a été réutilisé, à maintes reprises, dans les *Angoysses*. D'autres mots, dont le sens

semble inintelligible ou l'emploi reste rare, n'ont pas été corrigés. Nous relevons, à titre d'exemples, les adjectifs « procelleux » et « caligineux ». Les couples synonymiques posent aussi problème pour Claude Colet. Ses corrections illustrent sa volonté de minimiser le nombre de binômes synonymiques fréquemment utilisés par Hélisenne de Crenne, en supprimant un de deux termes tels « belliqueux » pour « belliqueux & vaillant » et « penser » pour « Cogiter & penser ». Il remplace même le doublon synonymique par un nouveau verbe comme « Fascher » pour « Fastidier & ennuyer ». Christine du Buzon affirme que les corrections de Claude Colet : « ne sont pas très nombreuses. Elles correspondent aux buts affichés et nous renseignent non seulement sur le goût de son auteur, mais sur l'évolution de la langue française entre 1538 et 1550 »¹⁰⁰⁷.

Force est de noter que ce travail de correction n'est qu'un exercice de décryptage et de décodage, qui nécessite une bonne lecture et compréhension du texte. En outre, bien que Caroline Frésard souligne l'aspect parfois aléatoire des corrections de Claude Colet, qui s'est focalisé, sur l'interprétation et la modification de certains termes tels « timeur, letifier, liberer, acerbe, felices, infelices, transmigrer, ultime ou supreme » et a négligé d'autres mots plus complexes et inintelligibles comme « tiédation, superbité, scaturie, pigricité », il admet, lui-même, que son travail est loin d'être parfait. Que son travail soit inachevé, lacunaire ou peu rigoureux, il importe de souligner que la correction du texte hélisennien n'est que le fruit de sa propre lecture dans la mesure où il a cherché à rendre le texte plus accessible au lectorat féminin.

Plusieurs éditions ont facilité progressivement l'accès aux *Angoysses*. Certaines éditions se sont focalisées, initialement, sur la première partie. En témoignent l'édition critique et annotée de Paule Demats¹⁰⁰⁸, l'édition photographique et modernisée de Jérôme Vercruysse¹⁰⁰⁹ et celle de d'Antonio Possenti.¹⁰¹⁰ De nombreuses raisons ont incité la critique à étudier uniquement la première partie des *Angoysses*. Dans sa préface, Jérôme Vercruysse caractérise la première partie des *Angoysses* « d'authentique petit chef-d'œuvre



¹⁰⁰⁷ Christine de BUZON, « Roman et style piteux : les *angoysses* douloureuses qui procedent d'amours (1538) », *art.cit.*, p.3.

¹⁰⁰⁸ Paule Demats, Hélisenne de Crenne, *Les angoysses douloureuses qui procèdent d'amours (1538)*, Première partie, Paris, Les Belles Lettres, 1968

¹⁰⁰⁹ Jérôme Vercruysse, *Hélisenne de Crenne, Les angoysses douloureuses qui procèdent d'amours* (Première partie), Paris, Minard-Lettres Modernes, 1968.

¹⁰¹⁰ Antonio Possenti, *Hélisenne de Crenne, Les Angoysses Douloureuses 1538*(Première Partie, Naples, éd. Liguori, 1973.

qui ne mérite pas son enfouissement quatre fois séculaire »¹⁰¹¹. Il affirme aussi que les deux autres parties nécessitent un effort de lecture et d'interprétation, persévérant et acharné, pour pouvoir décoder ce roman qui s'avère, selon lui, illisible. Paule Demats a émis l'hypothèse que les « *Angoisses II et III* n'aient pas été écrites de la même encre que les *Angoisses I* »¹⁰¹².

Par ailleurs, des éditions intégrales ont été publiées au XXe siècle. En témoignent l'édition de Harry Rennell Secor,¹⁰¹³ en 1957, réalisée à partir du texte de 1538 et celle de Jérôme Vercruysse¹⁰¹⁴, à partir du texte de 1560. L'édition critique de Christine Buzon est l'édition la plus complète. Elle fournit le texte de l'édition originale de 1538 avec les variantes des éditions, de 1541 à 1560. Anne Réach-Ngô considère que l'acte éditorial, fondé sur une stratégie énonciative rigoureuse, condense tout un travail de réinterprétation :

L'entreprise de publication relève d'un travail de restauration de l'œuvre littéraire, qui consiste non pas seulement à le restituer dans sa véracité, l'éclairer par l'annotation, mais aussi, en revivifiant la copie à l'aide du modèle, à permettre à une œuvre de se renouveler et au lecteur de renouer avec elle des liens nouveaux.¹⁰¹⁵

Les éléments paratextuels, que présente Christine Buzon, confirment l'importance de son travail et sa contribution à faciliter la lecture des *Angoisses*. Son édition contient ainsi un résumé des trois parties du livre, un dictionnaire mythologique représentatif de toutes les divinités évoquées par Hélienne de Crenne, à partir des annotations marginales de sa traduction de l'*Enéide*, un glossaire, une introduction qui porte sur la biographie de l'auteur Marguerite Briet et qui nous offre une belle analyse de l'onomastique du roman ; et un relevé exhaustif des principales sources utilisées par Hélienne de Crenne et des annotations, qui permettent d'analyser l'œuvre et de montrer l'intérêt de l'intertextualité.

2.2.2. Les *Epistres* et le *Songe*

Le recueil épistolaire d'Hélienne de Crenne *Les epistres familiares et invectives*, publié pour la première fois en 1539¹⁰¹⁶, a été édité et réimprimé plusieurs fois. Jerry C.

¹⁰¹¹ Jérôme Vercruysse, *op.cit.*, p.18.

¹⁰¹² Paule Demats, *op.cit.*, p.27.

¹⁰¹³ Harry Rennell Secor, *Hélienne de Crenne, Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'Amour*, A Critical Edition based on the Original Text with Introduction, Notes and Glossary, Ph. D., Yale University).

¹⁰¹⁴ Jérôme Vercruysse, *Hélienne de Crenne, Œuvres*, Genève, Slatkine, 1977.

¹⁰¹⁵ Anne Réach-Ngô, *op.cit.*, p19.

¹⁰¹⁶ *Hélienne de Crenne, Les epistes familiares et invectives*, Paris, éd. Denys Janot, 1539.

Nash compte cinq éditions postérieures des *Epistres*, surtout celles qui ont été réimprimées après l'édition de 1543 et corrigées par Claude Colet, à partir de 1550¹⁰¹⁷. En 1977, les *Epistres* ont été rééditées chez Slatkine¹⁰¹⁸. En 1986, le recueil a été traduit en anglais par Marianna Mustacchi et Paul J. Archambault¹⁰¹⁹. Leur introduction offre un bel éclairage sur le recueil et la biographie de l'auteur. Une édition critique des *Epistres* a été réalisée en 1995 par Jean-Philippe Beaulieu et Hannah Fournier. Enfin, une dernière édition, commentée par Jerry C. Nash est imprimée chez Honoré Champion. Les dernières éditions offrent deux belles introductions, facilitant la compréhension de l'œuvre. Force est de noter que les deux introductions diffèrent, mais elles se focalisent, chacune sur un axe de lecture fédérateur : celle de Beaulieu relève d'une étude rhétorique des *Epistres*, alors que Nash s'est plutôt centrée sur l'écriture et sur l'évolution et la reconsidération de la *persona* féminine.

En somme, toutes ces éditions et traductions ont permis d'éclairer le premier recueil de l'édition princeps, surtout celles qui ont été revues et corrigées par Claude Colet. Il s'est focalisé principalement, comme nous l'avons déjà montré dans les *Angoysses*, sur l'explication du vocabulaire. Un minutieux travail a porté ainsi sur le changement de l'orthographe et la ponctuation afin d'aérer la prose et rendre plus claire la signification des constructions phrastiques complexes. L'édition critique de Jerry C. Nash s'appuie dans ses corrections, sur les principes de transcription adoptés par les éditions critiques, qui ont été déjà appliqués de manière méticuleuse dans les variantes de l'édition de 1560. De plus, la ponctuation et l'orthographe de l'édition de 1539 ont été ainsi respectées et les quelques modifications effectuées ont permis, selon les propos de Jerry C. Nash, de distinguer :

Les *i* et *j*, *u* et *v* ; la résolution des abréviations et des tildes ; la transcription en caractère moderne du *s* long ; l'accentuation systématique pour éviter toute confusion entre *là* et *la*, *où* et *ou*, *à* et *a* (et le rétablissement si nécessaire de *a*). Les capitales sont conservées même lorsqu'elles paraissent aberrantes mais elles sont déplacées lorsqu'elles figurent sur le mot précédant celui qui devrait commencer par une

Il existe quatre exemplaires de l'édition princeps (Denys Janot) qui se trouvent aux bibliothèques suivantes : la bibliothèque Nationale (Rés. Z. 2258), la bibliothèque Mazarine (23.040), la bibliothèque de l'Arsenal (8° B. L. 31641) et la bibliothèque du Musée Condé à Chantilly (V. F. 55).

¹⁰¹⁷ Jerry C. Nash classe ces éditions par un sigle : «A, 1539, *Les épistres familières et invectives*, Denys Janot./ B : 1543, *Œuvres*, Paris, Charles Langelier. / C : 1550, *Les Epistres, Le Songe*, Paris, Estienne Groulleau. / D , 1551, *Œuvres*, Paris, Charles Langelier, 1551/ E et F, 1553 et 1560, *Œuvres*, Estienne Groulleau.,

¹⁰¹⁸ Hélienne de Crenne, « Epîtres familières et invectives », dans *Œuvres*, fac-similé de l'édition de 1560, Genève, Slatkine Reprints, 1977.

¹⁰¹⁹ Hélienne de Crenne, *A Renaissance Woman. Helisenne 's Personal and Invective Letters*, traduction anglaise de M. Mustacchi et P. J. Archambault, Syracuse, Syracuse University Press, 1986.

capitale. Ainsi, lorsque nous lisons L'enseigne Saint Jehan Baptiste, nous transcrivons l'Enseigne Saint Jehan Baptiste, et l'Altitonant Plasmateur au lieu de L'altitonant Plasmateur, ou d'Abiguail au lieu de D'abiguail¹⁰²⁰.

Jerry C. Nash souligne aussi que les modifications ont été mises entre crochets et affirme qu'elles résultent de l'application des consignes et des leçons fournis par les différentes variantes. Or, au moment où Jerry C. Nash change le texte original, il avertit le lecteur, dans les notes :

La seule exception à ce principe de transcription est dans le cas d'une agglutination ou désagglutination manifestes de la part de l'imprimeur. Ici, nous corrigeons parfois sans commenter : Marc Anthoine et non pas *Marcanthoine*, *choses ouyes* au lieu de *ch osesouyes*, etc. Pour les autres agglutinations qui sont assez nombreuses sous la plume de Crenne, nous préférons les garder dans l'original (i.e., *treschere*, *tresurgente*, *tresintamment*, etc.), tout comme on les trouve aussi dans l'édition de 1560.¹⁰²¹

Quant au *Songe de madame Helisenne*, il est publié pour la première fois, en 1540¹⁰²². Un an plus tard, Denis Janot réimprime le texte de 1540 pour le corriger et éclairer certains passages obscurs. Jean-Philippe Beaulieu mentionne toutes les éditions ultérieures de l'ouvrage¹⁰²³. Il existe aussi deux éditions modernes : la première est réalisée en 1995 par Jean-Philippe Beaulieu et Hannah Fournier, la deuxième en 1996 chez Champion par Jerry C. Nash. Jean-Philippe Beaulieu a collaboré avec Diane Desrosiers-Bonin pour fournir une nouvelle édition, alliant pour la première fois le *Songe* et les *Epistres : Les épîtres familières et invectives de Madame Hélisenne, ensemble*Le Songe de Ladite Dame. Le tout composé par icelle, et de nouveau corrigé outre les précédentes impressions*. Les deux œuvres ont été publiées en 2008 par Jean-Philippe Beaulieu dans la collection « La cité des dames ». Cette nouvelle édition a permis de rapprocher les deux œuvres, signées par Hélisenne de Crenne, et de marquer une certaine continuité avec son édition des *Angoisses*, parue en 2005 dans la même collection. L'introduction de Jean-Philippe Beaulieu affirme le lien intertextuel liant les *Épîtres* et le *Songe* aux *Angoisses* ; et il confirme l'identité d'Hélisenne de Crenne, pseudonyme de Marguerite Briet. Force est

¹⁰²⁰ Jerry C. Nash, « Introduction », dans Hélisenne de Crenne, *Les Epistres familières et invectives*, Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de la Renaissance », 1996, n°8, p. 44-45.

¹⁰²¹ *Id.*, p.46.

¹⁰²² Hélisenne de Crenne, *Le Songe de madame Helisenne*, Paris, Denis Janot, 1540.

¹⁰²³ Jean-Philippe Beaulieu évoque cinq éditions, présentées par un sigle : (A : 1540, *Le songe de madame Helisenne* (Paris, Denis Janot). / B : 1541, *Le songe de madame Helisenne* (Paris, Denis Janot). / C : 1543 *Les Œuvres de ma dame Helisenne de Crenne* (Paris, Charles Langelier). / D et E : 1551 et 1560, *Les Œuvres de ma dame Helisenne de Crenne* (Paris, Étienne Grouleau). Dans l'« Introduction » de Jean-Philippe Beaulieu, dans *Le Songe de madame Hélisenne*, Paris, éd. Champion, 2007.

de noter que cette édition s'est appuyée, dans ses corrections, sur celles de Janot (1540 et 1541). Il affirme que, contrairement aux éditions postérieures « sans illustrations et dont la mise en page propose un texte plus serré, les éditions A (1540) et B (1541) présentent une disposition du texte presque identique, même l'emplacement des rubriques de prise de parole et les lieux d'insertion des gravures correspondent ». ¹⁰²⁴ Jean-Philippe Beaulieu insère les mêmes gravures, qui se trouvent dans l'édition princeps. De plus, l'importance des corrections Beaulieu se traduit à travers sa volonté de montrer la cohérence thématique et structurelle, qui caractérise le triptyque hélisennien. Ce qui nous a permis de repenser le rapport entre les trois textes.

L'intervention de l'instance éditoriale est indispensable dans la fabrication du livre ; mais l'auteur en constitue la figure principale. Autrement dit, malgré les remaniements réalisés, l'auteur reste le premier créateur. Intervient par la suite l'éditeur, qui pourrait être considéré comme un second auteur n'ayant pas encore accès à la parole. À l'énonciation textuelle s'ajoute ainsi l'énonciation éditoriale, qui contribue à donner du sens au livre imprimé. La construction du sens repose non pas sur la présence physique et réelle de l'éditeur, mais sur le rapport qu'entretient l'instance éditoriale avec le lecteur pour lui permettre de comprendre le texte. Trung Tran définit ce rapport ainsi :

Cette instance éditoriale contraint la situation de lecture, et se superpose à l'instance narrative (qu'elle prolonge ou contredit à la fois) en développant un discours sur le texte, en construisant une scénographie du texte, et en mettant en avant le cadre générique et/ou topique dans lequel il s'inscrit... On voit le profit à tirer de la notion d' « énonciation éditoriale » mise en place par Emmanuel Souchier. ¹⁰²⁵

En ce sens, la fonction de l'éditeur devient cruciale pour orienter le lecteur et l'aider à décoder le triptyque hélisennien. Telle Hélienne de Crenne, qui clame au début de ses *Angoysses* son vouloir d'instruire les femmes sur les dangers de la passion concupiscente, le projet éditorial relève aussi d'un travail de transmission didactique. Que le corpus hélisennien soit lu, commenté, et réimprimé séparément ou conjointement, les différentes éditions présentent le même dessein et relèvent d'une forme de guérison des troubles de l'amour :



¹⁰²⁴ *Le Songe de madame Hélienne*, « Introduction » de Jean-Philippe Beaulieu, *op.cit.*, p.36-37.

Jean-Philippe Beaulieu présente la liste des gravures des deux éditions 1540 et 1541.

¹⁰²⁵ Trung Tran, « Le texte illustré au XVI^e siècle, Stratégie éditoriale ou création littéraire », *L'acte éditorial : publier à la Renaissance et aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p.80.

La passion amoureuse est à l'origine d'un état d'altération physiologique qui corrompt également l'âme en ce qu'elle détruit la raison de l'homme et l'empêche de poursuivre sa quête de la vertu et de Dieu. Une longue tradition, depuis l'Antiquité, témoigne de la superposition des maladies du corps aux maladies de l'esprit, qu'on se situe du côté d'une tradition hippocratique, platonicienne, aristotélicienne, galénienne ou théologique. Force est de constater que les remèdes pour sortir de cet état pathologique pouvaient être prescrits soit par la médecine, soit par une philosophie morale et chrétienne (Ciavolella 1994), soit – et c'est ce que montre ce volume – par une stratégie éditoriale – peut-être serait-il mieux de parler d'une rhétorique éditoriale. En effet, tout un réseau de libraires et d'imprimeurs participe à la réalisation d'une «collection» qui porte sur la représentation néfaste d'Eros et sur les effets vertueux de l'amour divin ainsi que sur le refus des nouveaux canons poétiques prônés par la Pléiade. Ce programme a recours à une rhétorique démonstrative pour jeter les bases d'une poïesis éditoriale qui fait de la réédition un acte créateur et de la production de livres édifiants un maillon fondamental du programme moral.¹⁰²⁶

De ce point de vue, la publication du triptyque hélisennien montre le triomphe de la raison, qui a transcendé le désir lascif en amour divin. Les Oeuvres se donnent à lire comme un remède fictionnel et éditorial contre une écriture ayant pour finalité le *placere* et le *movere*. En réprochant et infirmant ce type d'écriture, Hélisenne de Crenne s'engage à spiritualiser la passion amoureuse, en passant du plaisir érotique aux tourments de l'amour, du triomphe d'Eros à ses obsèques, du *placere* et *movere* au *docere* et de l'écriture féminine à une écriture androgénique associant les deux sexes : féminin et masculin. La publication éditoriale offre donc aux *Œuvres* et à leur auteur une identité littéraire.

2.3. La collaboration de deux instances : auctoriale et éditoriale

Plusieurs définitions sont associées à la notion d'auteur. En effet, *Auctoritas* renvoie au mot *auctor* « celui qui accroît et qui fonde » et au verbe *auctorirare* « donner de l'autorité ».¹⁰²⁷ La langue latine accorde à la notion d'auteur une fonction indispensable dans la mesure où elle constitue la source, l'autorité voire la référence majeure d'une conduite à tenir et qui donne l'exemple.¹⁰²⁸ L'auteur est celui qui compose un ouvrage pour transmettre une pensée à la fois subjective et singulière. En 1160, une nouvelle graphie *auctur* est attestée pour désigner l'écrivain tandis que le terme *auctor* définit celui qui est à l'origine de quelque chose, le fondateur. En ce sens, l'auteur se présente comme le créateur, l'inventeur et la source de l'œuvre écrite.



¹⁰²⁶ Pierre Servet et Marie-Hélène Servet-Prat, *Parole de l'autre et genres littéraires: XVIe-XVIIe siècles. Illustrations, interactions et subversions*, ouvrage publié avec le concours de l'Université Jean Moulin-Lyon3, Genève 2007, p.19-20.

¹⁰²⁷ Dictionnaire Le Robert, Dir. Jean Rey, Paris, 1973.

¹⁰²⁸ Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, entrée : « auteur », Paris, P.U.F., 1990.

De surcroît, étant donné que le terme écrivain apparaît, il importe de s'interroger sur les sens que véhiculent les deux notions : auteur/écrivain. Steven Bernas les définit ainsi : « on attribua à l'auteur l'origine des contenus et à l'écrivain la maniement de la langue, le travail de l'écriture »¹⁰²⁹. *Scriptor* « le scribe, l'exécutant, le copiste, le secrétaire » et *scriptio* « l'action d'écrire, le travail de rédaction, de composition »¹⁰³⁰ renvoient au mot écrivain pour désigner celui qui exécute et transcrit le texte pensé par opposition à celui qui conçoit, pense et fonde le texte (l'auteur). Ceci confirme que l'écrivain recompose et récrit un ou plusieurs textes déjà écrits. Il importe en ce sens de noter que les *Angoysse*s ont été écrites et réécrites plusieurs fois. Hélienne a repris l'écriture après la brûlure de ses écrits par son époux. Séquestrée dans le château de Cabasus et à la suite des recommandations de sa servante, elle décide de réécrire ses tourments en espérant que ses écrits tombent entre les mains de son amant. Racontant à Guenelic toutes les souffrances endurées lors de son enfermement, dans la troisième partie des *Angoysse*s, elle affirme que la sœur de son mari a découvert ses « écritures ». Nous supposons ainsi qu'Hélienne de Crenne était, à nouveau, contrainte de réécrire secrètement ses *Angoysse*s, d'où le paquet couvert de soie blanche, retrouvé auprès de son corps. La décision de Jupiter, dans l'Ample narration, de publier le livre d'Hélienne de Crenne constitue ainsi un moment crucial, confirmant la genèse de l'œuvre et l'avènement d'un auteur au féminin. Hélienne de Crenne est, en ce sens, l'auteur des *Angoysse*s car elle en constitue la principale fondatrice et le paquet retrouvé auprès de son corps le confirme.

Le triptyque hélisennien montre qu'Hélienne de Crenne a occupé plusieurs statuts. De personnage, elle devient, dans les *Angoysse*s, narratrice et auteur. Cette évolution s'est réalisée de manière progressive. Autrement dit, le personnage d'Hélienne se présente au début comme oratrice. Elle recourt, comme nous l'avons déjà montré, aux monologues intérieurs afin de dire à haute voix ses anxiétés et son tourment. Ces moments de détresse sont généralement suivis d'un désir de se mettre à l'écriture pour se soulager ; et c'est Hélienne de Crenne la narratrice qui a tenté de transcrire par écrit les anxiétés et la détresse du personnage féminin. Dans le *Songe*, Dame Hélienne use le dialogue pour s'interroger sur le statut de deux sexes et pour exprimer son indignation contre les propos blasphématoires de *Sensualité*. À son réveil, elle exprime manifestement son désir de



¹⁰²⁹ Steven Bernas, *Archéologie et évolution de la notion d'auteur*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.41.

¹⁰³⁰ *Ibid.*,

transcrire par écrit son rêve. Dans les *Epistres invectives*, l'épistolière s'acharne, par écrit, contre son mari, Elenot et les habitants d'Icuoc afin de clamer son innocence, confirmer son savoir et revaloriser le sexe féminin. Le discours constitue en ce sens l'objet de l'écriture. Il importe de noter que, dès l'Antiquité grecque, la verbalisation du discours des orateurs relève d'une volonté d'enseigner, persuader et émouvoir. L'objectif consiste à plaire à l'auditoire ou au lecteur. Cette technique a facilité aussi l'emploi de la fiction. Catherine Grall définit la fonction de l'orateur ainsi:

L'orateur, en s'adressant d'abord à une collectivité abstraite, privé de réponse, puis à des spectateurs curieux de ses performances, puis à des disciples visant sans succès, enfin à un lecteur esthète exercé, s'apparentera à un narrateur de fiction littéraire. Aucun des deux n'attend (ou ne craint) de réponse ou d'échange direct avec celui ou ceux à qui s'adresse son récit, qui tend donc à s'autonomiser, paradoxalement, à partir de ses fondements pragmatiques, et devient donc également susceptible de se dégager d'une immédiateté parolière.¹⁰³¹

Le narrateur et l'orateur partagent certains objectifs dans la mesure où la voix narrante s'engage, elle aussi, à transmettre, dans une sphère fictionnelle, des idées qui relèvent d'un savoir à la fois pathétique et didactique.

Étant donné que les termes *scriptor*, *compiler* et *commentator* sont manifestement utilisés pour définir la notion d'auteur, nous admettons qu'Hélisenne de Crenne occupe deux statuts dans la mesure où elle se présente à la fois comme *compiler* et *commentator*. Elle est *compiler* car les trois livres sont denses et touffus de références hypertextuelles. La compilation constitue un procédé incontournable, qui structure les œuvres et conditionne les pensées d'Hélisenne de Crenne. Ceci dissimule sa volonté de varier son discours et de plaire à son lecteur. Cette volonté se dévoile clairement au cœur des *Angoisses* dans la mesure où elle recourt à la citation ; où elle évoque des figures mythologiques, historiques, philosophiques, religieuses et littéraires afin de donner à ses propos une certaine crédibilité. Les préambules des *Epistres* et du *Songe* montrent, comme nous l'avons déjà indiqué, l'importance de ces références intertextuelles dans l'édification de ses œuvres et la confirmation de son érudition. En témoignent les annotations que présente chaque livre et qui détaillent de manière rigoureuse et pertinente tous les intertextes utilisés par Hélisenne de Crenne.

Nous citons dans ce tableau les principales références évoquées, analysées et

¹⁰³¹

Catherine Grall, « Rhétorique, Narratologie et Sciences cognitives : Quel statut pour le narrateur ? », *Littérature, représentation, fiction*, Essais réunis par Jean Bressière, éd. Honoré Champion, Paris, 2007.

commentées, de manière récurrente, par Christine de Buzon (dans les *Angoisses*), par Jerry C. Nash (dans les *Epistres*) et par Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin (dans *Le Songe*) :

1/- <i>La Flammette</i> de Boccace.	1/- <i>Première partie des épistres familières</i> de Cicéron.	1/- <i>Le songe</i> de Scipion (imprimé une année avant le <i>Songe</i>).
2/- <i>Pérégrin</i> de Caviceo Jacop	2/- <i>Controverses des sexes masculin et féminin</i> de Gratien du Pont.	
3/- <i>Les Angoisses et remèdes d'amour</i> de Jean Bouchet.	3/- <i>Comédie ou dialogue matrimonial</i> d'Érasme.	3/- <i>Le Roman de la Rose</i> de Guillaume de Lorris et Jean de Meung.
4/- <i>Jugement poétique de l'honneur féminin</i> de Jean Bouchet.	4/- <i>De la noblesse et préexcellence du sexe féminin</i> d'Henricus Cornelius Agrippa.	4/- <i>Les Écritures Saintes</i> .
5/- <i>Illustrations de Gaule</i> de Lemaire de Belges.	5/- <i>L'Institution de la femme chrétienne</i> de Jean Louis Vives.	
6/- <i>Saintré</i> .		

En outre, Hélisenne de Crenne est *commentator* car elle passe dans son *Songe* de témoin à actant, qui s'interroge sur les paroles et les dires de tous les personnages et qui cherche, à travers son dialogue avec *Raison* à trouver des réponses sur le rapport égalitaire entre l'homme et la femme. En ce sens, le discours affirme d'un côté la relativité des points de vue ; et de l'autre il concrétise cette continuelle recherche de la vérité. Les *Écritures saintes* constituent, un référent de réflexion essentiel pour comprendre l'origine, les causes et les circonstances de l'inégalité entre les sexes et pour confirmer le pouvoir d'interprétation d'Hélisenne de Crenne. C'est dans cette perspective que Steven Bernas affirme que *commentator* : « n'écrit un texte que "pour le rendre intelligible" [...] Il s'immisce dans le texte recopié et en fait l'exégèse. Il le rend intelligible à son destinataire. Il commente, au sens moderne, mais avec la restriction de la fidélité au texte qui reste

sacré »¹⁰³².

A partir du XII^{ème} siècle, le terme *commentator* est utilisé pour désigner aussi l'écrivain. Selon Roland Barthes, l'écrivain-commentator s'appuie sur des sources et des références d'autorité pour transmettre le savoir. C'est pourquoi, sa fonction de transmetteur fait de lui un véritable censeur et protecteur des livres. Récrire et recomposer les œuvres relèvent, selon Roland Barthes, de la fonction de combineur qui joue le rôle de critique et assure la « désacralisation de l'objet livre et de l'objet texte ».¹⁰³³ La fonction du combineur est alors indispensable dans la mesure où il conditionne, réorganise et reconstitue le texte. Barthes oppose en ce sens l'*auctor* aux *scriptor*, *compiler* et *commentator* car l'auteur exprime ses propres idées et il ne recourt pas à la compilation. Cette hiérarchisation n'a pas été soulignée par l'ancienne rhétorique, dans la mesure où l'écrit de l'auteur s'appuie sur d'autres autorités, tout comme le scripteur qui recourt à l'intertextualité ; et travaille sur des anciens textes.

De surcroît, Etienne Souriau définit l'auteur comme étant la cause première et le garant d'une opinion et présente l'écrivain comme celui qui a l'autorité car ses œuvres servent de référence ou de norme.¹⁰³⁴ La différence entre l'auteur et l'écrivain reste problématique. S'agit-il de deux termes équivalents ? Le Robert en 6 volumes définit l'auteur comme un producteur. Pour occuper le statut d'auteur, il suffit d'écrire un livre ou une œuvre d'art. L'auteur « serait l'écrivain : homme ou femme de lettres. En ce sens, un auteur est un neutre car, il regrouperait les deux sexes. On dit un auteur pour désigner l'homme ou la femme écrivain ».¹⁰³⁵

Il convient de noter que le mot *auctrix*, féminin d'*auctor* et l'équivalent latin d'« autrice », apparaît dans les textes de Tertullien et de saint Augustin pour désigner des figures féminines vertueuses, savantes et créatrices. Aurore Evain estime que l'emploi d'*auctrix* : « vient donc configurer un monde où s'associent masculin et féminin dans l'ordre de la création »¹⁰³⁶. Or, bien que certains grammairiens latins aient confirmé l'existence du terme *auctrix*, ils ont privilégié l'usage épïcène d'*auctor*. Aurore Evain

¹⁰³² Steven Bernas, *op.cit.*, p.42.

¹⁰³³ *Id.*, p.43.

¹⁰³⁴ Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, P.U.F., Paris, 1985.

¹⁰³⁵ Steven Bernas, *op.cit.*, p.48.

¹⁰³⁶ Voir Aurore Evain, « Histoire d'autrice, de l'époque latine à nos jours », *Séméion*, Travaux de sémiologie n° 6, « Femmes et langues », février 2008, Université Paris Descartes (actualisé le 13 novembre 2012), p.2.

évoque, à titre d'exemples, le grammairien païen Maurus Servius Honoratus¹⁰³⁷ et le chrétien Isidore de Séville¹⁰³⁸. En outre, Aurore Evain affirme que le mot « autrice », utilisé au Moyen Âge par les trois religieuses médiévales Hrotsvitha de Gandesheim, Hildegard de Bingen et Ende, est réemployé au XVI^{ème} siècle de manière plus vaste et variée, grâce à l'apparition de l'imprimerie et au développement de la langue française :

En l'état des recherches, nous devons le premier emploi de ce féminin en français à une princesse, Madeleine de France, fille de Charles VII, qui se présente dans une lettre patente de 1480 comme "mère, autrice et gouvernante de François-Phoebus, roy de Navarre, duc de Nemours". Au siècle suivant, c'est Marguerite d'Autriche qui se déclare "autrice de paix" dans une lettre adressée à l'Empereur (1526). [...] Mais le cas le plus intéressant reste celui du *Brief discours : que l'excellence de la femme surpasse celle de l'homme*, de Marie de Romieu, publié en 1581. Il s'agit, dans notre corpus, de la première occurrence rencontrée qui a le sens d'écrivaine, de surcroît dans une littérature féministe. Il est employé par l'imprimeur dans son Avis au lecteur, pour mentionner Marie de Romieu, la "demoiselle autrice du précédent discours".

Dénommée comme la première « autrice », Marie Romieu accuse l'ignorance de l'homme et elle affirme l'excellence et la supériorité de la femme, présentée comme un être divin :

[...]
Ainsi, ou peu s'en faut, l'homme ignare ne sçait
Quel est entre les deux sexes le plus parfait.
Il me plaist bien de voir des hommes le courage,
Des hommes le sçavoir, le pouvoir ; davantage,
Je me plais bien de voir des hommes la grandeur ;
Mais puis, si nous venons à priser la vateur,
Le courage, l'esprit et la magnificence,
L'honneur et la vertu et toute l'excellence
Qu'on voit luire tousjours au sexe féminin,
A bon droit nous dirons que c'est le plus divin.¹⁰³⁹

Elle compose son œuvre pour dénoncer toute différenciation en fonction du genre ou du sexe de l'auteur. Il est à noter aussi que la poétesse dédie son *Épître* à son frère Jacques de Romieu pour répondre à son réquisitoire contre le sexe féminin et pour revaloriser « ce noble et divin sexe », capable de produire des œuvres doctes :



¹⁰³⁷ Selon Maurus Servius Honoratus, si *auctor* découle du verbe *augeo*, qui signifie « celui ou celle qui accroît », l'utilisation d'*auctrix* est tolérée. Or, si *auctor* dérive d'*auctoritas* « auteur de quelque chose », l'usage d'*auctrix* est interdit car l'emploi est générique.

¹⁰³⁸ Isidore de Séville, « De Vocabulis », *Étymologie*, Livre X, Paris, Les Belles Lettres, lettre A, ligne 2.

¹⁰³⁹ Marie Romieu, *Les premières oeuvres poétiques de Mademoiselle Marie de Romieu Vivaroise [Texte imprimé], contenant un brief discours que l'excellence de la femme surpasse celle de l'homme, non moins récréatif que plein de beaux exemples....*, Paris, L. Breyer, 1581, v 7-16.

[...] Mais d'ailleurs je fus grandement estonnée et comme ravie d'admiration ayant leu une certaine invective avec quelques satyres qu'aviez fait à l'encontre de nostre sexe foeminin [...]. Et ce qui me tourmentoit le plus c'estoit que j'ignorois la cause qui vous avoit peu esmouvoir à tonner ainsi contre les femmes. Quant à moi, estant du nombre de ce noble et divin sexe, j'ay bien voulu monstrier en cela que je n'estois pas du tout despourveuë de l'art de poésie comme celle qui se plaist quelquefois avec une incroyable délectation après la lecture d'icelle.¹⁰⁴⁰

Selon Le Grand dictionnaire universel : « ce qu'on regarde dans l'auteur, ce sont les pensées, c'est le fond même de l'ouvrage ou bien c'est l'autorité qui lui est acquise par une célébrité généralement reconnue ».¹⁰⁴¹ En ce sens, malgré le peu d'informations qui portent sur la vraie identité d'Hélisenne de Crenne, pseudonyme de Marguerite Briet, elle a acquis une crédibilité auctoriale et a prouvé sa légitimité dans le champ littéraire grâce à son érudition et à son application dans le domaine littéraire. C'est pourquoi, son prénom « Elisenes » apparaît dans la liste des écrivaines illustres, présentées dans le *Brief Discours*. Il importe de souligner qu'Auguste Le Sourd¹⁰⁴² a mis en doute l'existence de Marie Romieu, en l'absence de toute mention dans les archives. Il s'agit, selon lui, d'une supercherie, inventée par Jacques de Romieu, car la poétesse fait allusion à Hélisenne de Crenne, une auteur qui n'a jamais existé. Or Claude La Charité réfute son hypothèse et confirme que Dame Hélisenne « apparaît plutôt comme la première écrivaine consacrée par la publication de ses œuvres complètes (les *Angoisses douloureuses*, les *Epistres familiares et invectives* et le *Songe*) publiées sous le titre explicite d'*Œuvres*, et cela dès 1543, à Paris, chez Charles L'Angelier »¹⁰⁴³.

De plus, la personnalité de l'auteur se révèle à travers le lien qu'il établit avec l'œuvre. Foucault repense le rapport entre l'auteur et son œuvre et remet en cause l'autorité de la notion d'auteur. Etienne Souriau estime que l'auteur « ne précède pas l'œuvre [...], il est un pur principe fonctionnel, par lequel, dans notre culture nous choisissons, limitons, excluons ».¹⁰⁴⁴ L'auteur n'est plus en ce sens le principal acteur de son œuvre. Il est le producteur. Mais son statut est déterminé principalement par un système de production des textes qui l'identifie comme le producteur initial du texte et non

¹⁰⁴⁰ Marie Romieu, *Epistre à mon frère*, (1878), p. 9.

¹⁰⁴¹ Grand dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle, Pierre Larousse Editeur Imprimeur, 1866-1876.

¹⁰⁴² Auguste Le Sourd, *Recherches sur Jacques et Marie de Romieu*, Villefranche, Imprimerie du Réveil du Beaujolais, 1934, p. 95-101.

¹⁰⁴³ Claude La Charité, « Supercherie et désattribution des Premières œuvres poétiques (1581) : l'improuvable inexistence de Marie de Romieu », *op.cit.*, p. 172.

¹⁰⁴⁴ Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, entrée : « auteur », Paris, P.U.F., 1990.

pas comme le principal maître. La force éditoriale occupe ainsi une place fondamentale, qui dépasse celle de l'écrivain car elle assure la publication, la divulgation et la célébrité de l'œuvre écrite. Steven Bernas le souligne ainsi :

L'écrivain serait soumis aux équipes de rédaction, aux directeurs éditoriaux ou de collection, qui révisent le texte, le modifient. Ecrire contraint et astreint : "l'auteur doit se soumettre au respect des usages sociaux", quitter le "plaisir d'écrire pour soi" pour écrire "pour autrui", entrer dans une structure socio-économique du livre.¹⁰⁴⁵

L'auteur n'est plus perçu comme le maître de son œuvre parce qu'il se soumet aux exigences des usages sociaux : « Publier un ouvrage, c'est toujours s'inscrire dans une structure écrivante dont l'auteur n'est guère le maître : microstructure littéraire ou salon mondain qui infléchissent l'écriture ». ¹⁰⁴⁶ Toutefois, Roland Barthes repense et redéfinit la notion d'auteur non plus d'un point de vue civil, mais d'un point de vue littéraire :

Comme intuition, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'option avaient à charge d'établir, de renouveler le récit ; mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur.¹⁰⁴⁷

Les paroles de Roland Barthes sont paradoxales. D'un côté, il clame l'abolition de la notion d'auteur car il n'est plus garant de l'authenticité de son œuvre et il se soumet, malgré lui, aux exigences et aux impératifs de la modernité et de la production des œuvres ; de l'autre, l'assertive, à valeur atemporelle, « je désire l'auteur » traduit à la fois le désir de redonner à l'auteur son statut de créateur et de confirmer le plaisir que procure sa production littéraire. Roland Barthes se montre ainsi comme un critique littéraire. Barthes abolit aussi la notion d'auteur, perçu comme le signataire de l'œuvre pour ouvrir la porte à l'analyse et à l'interprétation. La fin des *Angoysses* constitue un bel exemple car elle permet de repenser le statut de l'auteur (la mort de la scriptrice des *Angoysses*), la genericité de l'œuvre (roman d'amour, roman chevaleresque) et sa publication dans la cité de Paris.

La notion d'auteur est abordée de manière différente dans *Le dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*.¹⁰⁴⁸ L'article intitulé « Vision dans la fiction »

¹⁰⁴⁵ Steven Bernas, *Archéologie et évolution de la notion d'auteur*, Paris, L'Harmattan, 2001.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p.53.

¹⁰⁴⁷ Roland Barthes, *L'aventure sémiologique, 1963-73*, Points Seuil, Paris, 1973, p104.

¹⁰⁴⁸ Oscar Ducrot, Tsvetan Todorov, article : « Vision dans la fiction », *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Points Seuil, Paris, 1972, p.411-412.

nous éclaire sur les rapports qu'entretiennent l'auteur, le narrateur et le personnage. Le terme « vision » relève d'une focalisation subjective ou objective ou du point de vue narratif adapté par le narrateur. Autrement dit, le texte est produit par un auteur implicite qui met en place un système de communication composé du narrateur, du personnage et du lecteur. Le dédoublement du narrateur permet d'introduire un nouveau personnage qui devient lui-même narrateur. Ces effets de miroirs qui s'opèrent entre auteur, narrateur et personnage laissent apparaître le sujet d'énonciation :

Dès que le narrateur est représenté dans le texte, nous pouvons postuler l'existence d'un auteur implicite au texte, celui qui écrit et qu'il ne faut en aucun cas confondre avec la personne de l'auteur, en chair et en os : seul le premier est présent dans le livre lui-même.¹⁰⁴⁹

En ce sens, si le narrateur constitue le substitut de l'auteur, l'auteur implicite prend aussi le relais au vrai auteur, celui qui a vraiment écrit l'histoire et qui exerce de l'autorité. Pis encore, l'auteur s'efface par le biais de l'écriture. Qu'il soit l'auteur, le signataire, un pseudonyme de l'auteur..., l'auteur perd progressivement son autorité et se perd dans l'acte de narration. Autrement dit, ce n'est plus l'auteur qui parle, c'est le langage qui parle de lui et qui le fait parler : « C'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur », dit Roland Barthes.¹⁰⁵⁰

Les *Angoisses* naissent à la suite de la mort d'Hélisenne de Crenne. L'œuvre confiée à une maison d'édition à Paris est publiée et diffusée pour satisfaire au lecteur. La mise à mort de l'auteur est alors une étape fondamentale et cruciale pour que le livre soit diffusé. Ce qui est mis en valeur, ce n'est plus le « moi », mais c'est le livre lui-même. Roland Barthes récuse le moi, l'intériorité voire la subjectivité et privilégie l'acte d'écriture. Il affirme que « le langage connaît un « sujet », non une « personne », et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire tenir le langage, c'est-à-dire à l'épuiser ».¹⁰⁵¹ L'énonciation n'a plus d'autre contenu que l'acte par lequel elle s'énonce et se profère. Foucault¹⁰⁵² souligne aussi l'importance de la disparition de l'auteur pour que l'œuvre puisse exister.

Force est de noter qu'Hélisenne de Crenne s'est effacée, certes, au profit de l'acte

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*,

¹⁰⁵⁰ Roland Barthes, « Ecrire la lecture », *Essais critiques IV Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, p.37.

¹⁰⁵¹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Essais critiques IV Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, p.63-64.

¹⁰⁵² Michel Foucault, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, p.817-849.

d'écriture. Mais, il faut admettre que son texte est le fruit d'une existence fictive voire d'une expérience amoureuse tumultueuse. Ses écrits ont été transcrits en son existence, mais son livre est apparu après sa mort. Le vrai auteur qu'est Hélienne disparaît alors pour laisser la place à un deuxième auteur implicite. En ce sens, le scripteur prend le devant de la scène pour récrire l'histoire : « Succédant à l'auteur, le scripteur n'a plus en lui les passions, humeurs, sentiments, impressions, mais cet immense dictionnaire où il puise une écriture qui ne peut connaître aucun arrêt ». ¹⁰⁵³ La lecture de l'œuvre, sa publication et sa diffusion deviennent donc une nécessité pour déceler la fonction de l'auteur et sa véritable intention.

En d'autres termes, le brouillage énonciatif et le recours au masque relèvent de la consécration de la fonction-auteur. Hélienne de Crenne escamote la figure de l'auteur individualisée et fait valoir la figure de la fonction de l'auteur, perçu comme une force créatrice. Il se peut qu'Hélienne de Crenne cherche à médiatiser et à mettre à distance la fonction de l'auteur afin de s'esquiver de la responsabilité auctoriale ou de la relativiser. La multiplication des instances énonciatives confirme la volonté d'Hélienne de Crenne d'universaliser son discours. Il en va de même dans la délégation constante de la parole aux personnages mythologiques, allégoriques et réels. L'œuvre d'Hélienne de Crenne met en présence une figure auctoriale fuyante. Mais le recours au pseudonymat dissimule la volonté de la mystérieuse Marguerite Briet de se créer ou de s'inventer un double lui permettant de repenser sa propre personnalité en ajoutant des traits fictionnels. Gérard Genette distingue deux types de pseudonymat : l'apocryphe et l'apocryphe consenti. Le premier se donne à lire comme une attribution fallacieuse ; le second met en présence un auteur qui refuse de dévoiler sa vraie identité et préfère que son œuvre soit signée par un autre auteur. ¹⁰⁵⁴ C'est au lecteur attentif de trouver ainsi la véritable identité de l'auteur.



¹⁰⁵³ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *op.cit.*, p.65.

¹⁰⁵⁴ Gérard Genette (1987), p.47.

CHAPITRE 2 : La construction d'une figure auctoriale féminine

Anne Réach-Ngô affirme que les *Angoysse*s d'Hélisenne de Crenne retracent :

La peinture d'une destinée, et dans notre cas la peinture d'une destinée littéraire, celle de l'auteur comme celle du livre, ne peut se faire qu'à la troisième personne, de manière rétrospective et distanciée. Ici, le désir d'écriture, incarné en la figure d'Hélisenne de Crenne et manifeste par l'expression de la première personne, fait montre d'une ambition démesurée : le livre lui-même dépeint son avènement et sa postérité.¹⁰⁵⁵

La *persona* auctoriale est présentée non pas comme une figure réelle mais comme une figure littéraire qui a réussi à élaborer son propre *ethos* tout au long de l'œuvre. L'auteur trouve son authenticité par la mise en écriture. Son érudition, illustrée par la diversité des références utilisées, relève de sa volonté de se légitimer sur la scène littéraire. Hélisenne de Crenne recourt à l'intertextualité pour réfléchir sur la question de transmission dans les livres-source. En témoignent les fragments des livres cités, qui abondent dans le texte hélisennien et rythment sa pensée. La reprise des textes antérieurs, le recours à la citation, la référence mythologique concordent afin de repenser et de relativiser une pensée sur la femme demeurant tyrannique.

Notre objectif consiste donc à étudier la posture de l'auteur et à s'interroger sur les raisons qui l'ont poussée à déléguer à Guenelic et à Quezinstra le rôle de narrateurs. Comment Hélisenne de Crenne a-t-elle mené ce récit qui, malgré son apparente discontinuité et complexité, reste continu ? L'écriture garde-t-elle vraiment trace de sa présence dans la trame narrative ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de donner réponse.

¹⁰⁵⁵ Anne Réach-Ngô, *op.cit.*, p.477.

1. Marguerite de Briet une autrice aux visages multiples

1.1. Marguerite Briet et/ou Hélienne de Crenne

Louis Loviot fournit un éclairage sur Marguerite Briet. Il précise que « l’an 1540, au moi de Mai, une dame savante, Abbevilloise de naissance, appelée Marguerite Briet, mais connue du public sous le nom d’Hélienne de Crenne, s’illustrait en poésie française dans la noble ville de Paris ». ¹⁰⁵⁶ Selon Paule Demats, l’étude de Loviot donne quelques précisions sur la vie de l’auteur. L’accent est mis principalement sur un épisode de la seconde partie des *Angoysses*, celui de « Gorenflos ». Il s’agit d’un village proche d’Ailly-Le-Haut-Clocher et dont la seigneurie est détenue par Jeanne Briet, en 1510. C’est l’épouse de Jean de Ballen, écuyer et conseiller du roi en la sénéchaussée de Ponthieu. En outre, les recherches de La Corgue-Rosny ont permis d’identifier un seigneur demeurant à Abbeville, nommé Marc Briet et de déterminer que le fief situé à Gorenflos lui appartenait. Ce dernier pourrait être le père de Marguerite Briet.

Paule Demats dévoile l’importance qu’accorde Hélienne de Crenne à la description du lieu et du « magnanime » ¹⁰⁵⁷ seigneur et de son fils Zelandin. Quatre-vingt-dix pages sont consacrées à la présentation du séjour de Guenelic et de Quezinstra dans « la belle et spacieuse cité, le nom de laquelle estoit Goranflos » ¹⁰⁵⁸. Les personnages sont décrits de manière élogieuse et les propos d’Hélienne de Crenne relèvent d’une certaine sympathie, qui laisse penser que Goranflos est un lieu qui lui est familier et qu’un lien de parenté l’unissait manifestement à Jeanne Briet. Marc Briet est aussi mentionné par La Corgue-Rosny en 1498. ¹⁰⁵⁹ De plus, Hélienne de Crenne souligne, dans les *Angoysses*, qu’elle avait perdu son père à l’âge d’un an et elle précise, dans le *Songe*, qu’elle avait hérité des terres et des seigneuries. Le fief Briet de Goranflos fait donc partie de son héritage.

D’autres part, Hélienne de Crenne désigne plusieurs localités picardes, dans les *Angoysses*, qui permettent de réunir les deux prénoms Hélienne et Marguerite tels les anagrammes d’Abbeville « Eliveba » et de Crenne « Hennerec ». Ce qui confirme son attachement à son pays natal. Loviot a aussi expliqué la raison pour laquelle Marguerite



¹⁰⁵⁶ Louis Loviot, « Hélienne de Crenne », *Revue des livres anciens*, Tome II (1917), p.p.137-145.

¹⁰⁵⁷ *Les Angoysses*, p.258.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, 145.

¹⁰⁵⁹ La Corgue-Rosny, *Recherches généalogiques sur les comtés de Ponthieu*, Boulogne, 1874, r.I, p.262.

Briet a choisi le nom « De crenne ». ¹⁰⁶⁰ En effet, son époux Philippe Fournel était seigneur de « Crasnes », nommé aujourd'hui « Craonne » près de Coucy. Il existe aussi les noms Cresnes, Crennenes ou Crennes. Il est à noter que Coucy est un anagramme, qui renvoie aux habitants d'Icuoc, avec lesquels Hélisenne de Crenne était en perpétuel conflit. Nous apprenons aussi de Loviot, que Philippe Fournel et Marguerite Briet étaient contraints de payer une dette aux dépens d'un procès avec un boulanger du Faubourg Saint-Marcel. Le couple a fait un long séjour à Paris à cause de l'importance de la dette (quarante livres tournois). Ceci a détérioré la relation du couple, à partir de 1539. Ils devaient être : « séparés et en mauvais termes, sans être encore juridiquement séparés de biens, comme ils le seront en 1552 » ¹⁰⁶¹.

La lettre de Claude Colet, envoyée aux « Nobles et vertueuses Damoysselles » constitue une apologie de Marguerite de Navarre et d'Hélisenne de Crenne :

Après doncques que nous eusmes longuement devisé des hommes bien parlans françois, tant en traductions qu'en leurs inventions, vous mistes au rang d'iceux plusieurs vertueuses Dames et Damoysselles françoyses et de notre temps, entre lesquelles, distes vous, la tresillustreet incomparable Marguerite de France, Royne de Navarre, mirouer de toutes les vertueuses de ce siècle, mérite le premier lieu, ce que tous hommes de bon esprit et saint entendement, ayons veu ses œuvres, vous confesseront. Et sur ce propos me monstrastes les Angoisses et autres compositions de ma dame Helisenne de

Crenne, lesquelles pour l'obscurité de beaucoup de termes dont elle use en icelles, ne pouviez bien entendre, et pour en faire l'évidence en leustes un grand nombre dedans deux ou trois de ses epistres. Et pource que la matière qu'elle y traite (et surtout en son Songe) est bien belle et d'édification à toutes gens qui ayment la Vertu, vous me priastes de rendre en nostre propre et familier langage les mots obscurs et trop aprochans du latin, afin qu'elles vous fussent plus intelligibles, estimant qu'elle en pourroit se mescontenter, et que peult estre avoit usé d'un tel stille pour ne vouloir estre entendue fors des personnes plus doctes, en frustrant par ce moyen celles de mediocre sçavoir. ¹⁰⁶²

En outre, bien que le choix du nom « Crenne » soit explicité, celui d'Hélisenne reste énigmatique et mystérieux. Il convient de préciser que l'étude onomastique de Janine Incardona a montré qu'Elise et Hélène s'agglutinent en un seul signifiant : Hélisenne. Il s'agit d'un « syncrétisme onomastique » ¹⁰⁶³ :

¹⁰⁶⁰ Louis Loviot, *art.cit.*, p. 143.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*,

¹⁰⁶² Hélisenne de Crenne, *Les angoisses douloureuses qui procedent d'amours*, éd.critique présentée et annotée par Paule Demats, Les belles lettres, Paris, 1968, p.p.102-103.

¹⁰⁶³ Janine Incardona, *op.cit.*, p.275.

Le signifiant Hélienne se révèle ainsi comme un prénom dévoilant et renfermant l'essence même du personnage, c'est-à-dire qu'il devient signifié de par le fait qu'il se construit par superposition de personnalités et par agglutination de deux autres prénoms. Hélienne est à la fois Elise et Hélène, elle n'est pas l'une ou l'autre, elle est l'une et l'autre.¹⁰⁶⁴

Ce syncrétisme connote la ressemblance des trois histoires. Les trois femmes, soumises aux élans de leurs cœurs et ignorant les exigences de la raison, passent leurs vies à la recherche d'un amour absolu et à l'assouvissement de leurs désirs immodérés. Elles se manifestent comme des femmes infidèles et traîtresses. Comme Hélienne, Hélène et Elise étaient dotées d'une beauté et d'un charme surnaturels et spectaculaires. Hélène, courtisée par de nombreux princes grecs qui n'ont cessé de l'admirer et de la convoiter, a choisi Ménélas, comme époux. Cependant, Pâris, ambassadeur de Troie auprès du roi de Sparte, la séduira et elle tombera passionnément amoureuse de lui. Pâris s'enfuira avec les trésors magnifiques des coffres de Ménélas et sa femme, neuf jours plus tard, alors que le roi d'Athènes assistait en Crète aux funérailles de son grand-père Catrée. Elise, quant à elle, reine légendaire de Carthage, fille de Mutto, roi de Tyr en Phénicie, et sœur de Pygmalion, tombera amoureuse d'Enée. L'union de Didon et Enée n'a pas duré car Mercure, envoyé par Jupiter, rappellera à Enée qu'il devait accomplir sa destinée en Italie. Didon, persuadée d'être la femme légitime d'Enée, ordonnera de brûler tous les souvenirs laissés par ce dernier avant de prendre la mer. Elle se jettera dans les flammes après s'être transpercée avec l'épée qu'il lui avait donnée. De ce fait, Hélienne est située entre Hélène et Elise. Elle ressemble à Hélène, au début, par sa coquetterie, sa trahison et son recours excessif au mensonge pour dissimuler sa passion-adultère. Hélienne fait également écho à Elise par son désespoir, nourri de la crainte de perdre son ami, par son aspiration à la mort et par ses multiples tentatives de suicide. Christine de Buzon affirme aussi que le nom Elissa renvoie au personnage de Didon. Elle considère que :

Didon-Elissa [...] revient dans la traduction de l'*Eneide* mais encore dans les *Angoysses douloureuses* et les *Epistres familiares*. Il est orthographié *Helissa* dans l'édition de 1541 des *Angoysses* ainsi que dans celle de 1543, puis *Helisa* dans celle de 1551 : ces variations orthographiques, peut-être fortuites, rapprochent encore ce nom de celui d'Hélienne.¹⁰⁶⁵

En ce sens, si le nom « De Crenne » confirme l'existence sociale de l'auteur, le prénom « Hélienne » est le produit d'une création littéraire.



¹⁰⁶⁴ Janine Incardona, *op.cit.*, p275.

¹⁰⁶⁵ Christine de Buzon, « Introduction », *Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours*, *op.cit.*, p.22-23.

La précision de l'identité de l'auteur permet d'acquiescer un état social et culturel vis-à-vis du lecteur : « Il conviendrait donc de s'en tenir à la garantie formelle de l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, attestée par la signature, le nom ou le pseudonyme », dit Philippe Lejeune¹⁰⁶⁶. Jerry C.Nash a mis l'accent sur les raisons qui ont poussé Marguerite Briet à se cacher derrière le pseudonyme d'Hélisenne de Crenne :

Pour trouver et comprendre le nom véritable de notre auteur d'épîtres, Saulnier, Loviot et Jérôme Vercruyse citent ce passage clé de la chronique latine des frères Rumet : « *Anno 1540 ? mense Maio, perdocta mulier ; ortu quidem Abbavillaea, nomen Margaritae Britae habens (vulgo discebatur Helisenna Crennea), gallico poemate coruscabat apud insignem Parisiorum Augustam* ». ¹⁰⁶⁷ Un lien semble donc bien établi entre Marguerite Briet et le nom de notre auteur, abbevilleoise « vulgairement » (« communément ») appelée Hélisenne de Crenne, « Dame très savante (« perdocta mulier »). ¹⁰⁶⁸

Les femmes écrivains préfèrent sous l'Ancien Régime établir une distinction entre leur identité personnelle et leur identité d'auteur. Ceci leur donne une certaine liberté qui pourrait garantir une certaine émancipation créatrice et une libération de toutes les contraintes sociales. L'écriture féminine dépasse, par son aspect transgressif, l'identité auctoriale pour se focaliser sur la valeur littéraire de l'œuvre écrite et sur l'évolution de l'*ethos* féminin. L'œuvre se situe donc à la frontière du privé et du public. Pour pouvoir faire face à la misogynie masculine, l'écrivain femme est contrainte de s'inventer et de s'approprier un code susceptible de la protéger. Marguerite Briet a-t-elle recours au pseudonyme pour créer une *persona* auctoriale, capable de s'émanciper en luttant, par le verbe, contre la misogynie masculine ? Il nous est difficile de le confirmer, surtout que l'identité de Marguerite Briet n'a jamais été dévoilée de manière précise.

Hélisenne de Crenne s'intègre dans le domaine public masculin en « s'exerçant en œuvres viriles » (*Epistre familière VIII*). Il convient de noter que le nom de « Crenne » dissimule, selon Jerry C.Nash, une forme de défi dans la mesure où elle s'approprie le patronyme de son mari Philippe Fournel, seigneur de Crenne : « cette signature stylistique si singulièrement « latinisante » ou « virile » pour une femme écrivain de la Renaissance, à savoir « exerce[r] œuvres viriles, c'est-à-dire s'approprier et accomplir les choses réservées

¹⁰⁶⁶ Philippe Lejeune, *op.cit.*, p.45.

¹⁰⁶⁷ L'étude de Vercruyse sur la biographie de Marguerite Briet est la plus récente : « Hélisenne de Crenne : notes biographiques », *Studi Francesi*, 31(1976), p.77-81. Le passage latin se trouve dans *Nicolas et François Rumet, historiens d'Abbeville au XVI^e siècle. De Abbavilla capite comitatus Pontivi...*, Paris, Ernest Prarond, 1902, p.37.

¹⁰⁶⁸ Jerry C.Nash : « Introduction », *Les épistres familières et invectives d'Hélisenne de Crenne*, Ed, Honoré Champion, Paris, 1996, p.8.

auparavant et presque exclusivement au domaine masculin ». ¹⁰⁶⁹ L'appropriation d'un nom masculin « Crenne » devient un objet d'identification symbolique permettant à Hélienne de confirmer non pas une réelle existence, mais plutôt une identité littéraire. Ce qui importe pour Hélienne de Crenne est de mettre en place un « je » narratif voire un pseudonyme « qui s'exprime dans une œuvre où l'existence personnelle et l'identité historique restent subordonnées au métier d'écrire ». ¹⁰⁷⁰

De plus, l'objet d'Hélienne de Crenne consiste à écrire des *Epistres*, qui relèvent d'une idéologie féminine bien réfléchie. Ses *Epistres* familières dépassent la vie privée pour parler de la condition féminine en général. D'*Epistres* personnelles, Hélienne de Crenne passe volontiers aux *Epistres* littéraires pour confirmer que son objectif est de convaincre et de prendre une position vis-à-vis de la société phallocratique de l'Ancien Régime et non pas seulement de raconter. C'est dans ce sens que Marie Claude Malenfant commente l'itinéraire du personnage féminin, devenu écrivain : « Au terme de cet itinéraire, c'est la répétition du récit des amours qui a opéré la transformation d'une amoureuse éperdue en l'écrivain d'une œuvre également revendiquée par des déesses contradictoires ». ¹⁰⁷¹

Que l'identité de l'auteur soit révélée ou qu'elle reste voilée, Hélienne de Crenne a pu confirmer son être social par le biais de l'écriture. Ce qui importe, c'est la fonction qu'elle occupe et non pas son identité. Les indices d'énonciation employés nous permettent de percevoir une figure auctoriale, qui se construit au fil du texte. Cet *ethos* relève du fictionnel. Mais cette identité « auctoriale » textuelle « renvoie à un contexte institutionnel qui prend des figures fort différentes suivant les cultures et suivant les époques » ¹⁰⁷².



¹⁰⁶⁹ Jerry C.Nash, *op.cit*, p.13.

¹⁰⁷⁰ *Id*,p.18.

¹⁰⁷¹ Marie Claude Malenfant : « Quelques modalités exemplaires des Angoisses douloureuses qui procèdent d'amours d'Hélienne de Crenne », *Hélienne de Crenne : L'écriture et ses doubles*, Honoré Champion, dirct. Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin, Paris, 2004, p.87.

¹⁰⁷² Florence Rochefort, *Qu'est-ce que le genre ?* sous la direction de Laurie Laufer, éd. Payot et Rivages, Paris, 2014, p.9.

1.2. La fonction de l'auteur

Le recours au pseudonyme efface l'auteur ! Foucault l'a déjà souligné en précisant que « l'écrivain n'est plus que la singularité de son absence »¹⁰⁷³. Que l'œuvre soit signée ou anonyme, elle est reprise et représentée sous une nouvelle forme discursive qui obéit à une réalité structurelle. L'œuvre a donc « le droit de tuer, d'être meurtrière de son auteur »¹⁰⁷⁴, affirme Foucault.

L'acte d'écrire est lié à l'idée de la mort. L'écriture n'est qu'un sacrifice de la vie car l'œuvre ne s'accomplit et ne s'achève qu'à travers l'effacement « des caractères individuels du sujet écrivant, car le sujet laisse à l'œuvre toute sa place. Faire vivre une œuvre, pour un auteur, c'est s'effacer au profit de l'objet de ce discours que sont le récit, le discours, la pensée »¹⁰⁷⁵. Une dynamique scripturaire d'autoreprésentation se met donc en place pour construire une *persona* féminine. Il est à noter que le mot « *persona* » désigne en latin « le masque ». La personne n'est donc qu'une « façade, une extériorité, un leurre ». ¹⁰⁷⁶ Faisant son autoportrait, Montaigne souligne : « je ne peins pas l'être, je peins le passage ». L'être est identifié à travers une multitude de possibilités. Hélienne de Crenne s'auto-représente et évolue, en formant une *persona* littéraire, qui est à la fois unique et plurielle. Le « je » se démultiplie dans les *Angoysses* pour produire une polyphonie propre au XVI^e siècle et les trois instances narratives se stratifient et se chevauchent pour souligner l'ambiguïté d'un « Je » qui précise délibérément et à maintes reprises son appartenance au sexe féminin.

Le Songe met en présence aussi plusieurs instances narratives : Hélienne de Crenne est l'auteur de l'œuvre puisque son nom apparaît sur la page du titre. Elle est la narratrice du *Songe* et c'est elle qui transcrit le rêve. Elle est aussi le personnage qui fait le rêve et celui qui agit dans le *Songe*. Dès l'apparition de Raison, elle occupe deux autres statuts : elle est à la fois critique et disciple.

Penser la figure de l'écrivain dans un texte fictionnel, caractérisé par le mélange de genres discursifs, permet de produire une forme d'autoréflexivité. L'auteur s'offre la possibilité d'abolir les frontières et de surpasser les limites du genre romanesque pour

¹⁰⁷³ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63^e année, n° 3, juillet-septembre 1969, p.100.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*,

¹⁰⁷⁵ Steven Bernas, *op.cit.*, p.154

¹⁰⁷⁶ Arnaud Tripet, *Poétique du secret*, éd. Champion, Paris, 2007, p.115.

mettre en place une pensée sur la littérature, plurielle. Varier les registres et les genres discursifs permet de représenter la littérature autrement : la distinction entre réalité et fiction et entre auteur, narratrice et personnage importe peu. L'objet d'Hélisenne de Crenne est de mettre en place une écriture, qui représente la vie telle qu'elle est vécue par les personnages et de proposer un art de vivre liant les deux sexes. La littérature est, dans ce sens, le reflet de la vie. Que l'idée soit pensée et conçue de manière réelle ou fictionnelle, il importe d'admettre que la fiction et la réalité vont de pair et que le recours à la fiction permet aussi de construire et de modifier le réel.

Dans le premier récit des *Angoysse*s, l'expression du désir amoureux est concrétisée par le biais de l'écriture. Hélisenne n'a que deux préoccupations : voir son objet de désir et écrire ses *Angoysse*s, deux activités parallèles résumant l'univers psychologique d'Hélisenne. Or, les deux autres parties sont représentatives d'un univers différent : si Hélisenne est condamnée à retrouver toute seule son amant, Guenelic n'hésite pas à parler du motif de son voyage à tous ceux qui l'interrogent. Il exprime ouvertement son désir de retrouver sa bien-aimée. Le passage de l'enfermement à la libération permet de mettre en place une nouvelle réalité fictive, offrant la possibilité à Hélisenne de Crenne de parler de son désir et de son amour sans crainte. La rupture entre le premier et les deux autres récits est palpable dans la mesure où elle met en parallèle un univers intime (féminin) et un autre libre (masculin).

Par ailleurs, le dialogue relève d'une certaine polyphonie discursive admettant une tangible pluralité des connaissances extériorisées. Le débat discursif est l'une des formes de persuasion les plus efficaces pour confirmer son existence énonciative, voire sociale. En revanche, la société de mariage et la religion s'avèrent les deux principaux obstacles cherchant à bouleverser ce rapport de contiguïté, qui s'opère entre le « moi » et « l'autre ». Le dialogue se donne donc à lire comme : « une enquête ouverte, c'est-à-dire attentive, du moins en puissance, à la voix de l'autre, ce qui implique également la possibilité d'une notion plurielle de la connaissance, notion contrée par le durcissement des positions religieuses et de ses implications intellectuelles et esthétiques ». ¹⁰⁷⁷ Selon la perspective freudienne, le « je » cherche à rejoindre l'autre à travers le discours :

Le mot/ le discours pour Bakhtine n'a pas sa vérité dans un référent extérieur au discours qu'il doit refléter. Il ne coïncide pas non plus avec le sujet cartésien, possesseur de son discours, identique à lui-même et se



¹⁰⁷⁷ Eva Kushner, *Le dialogue à la Renaissance: histoire et poétique*, op.cit, p.125.

représentant en lui. Ce mot/discours est comme distribué sur différentes instances discursives qu'un « je » multiplié peut occuper simultanément. Dialogique d'abord, car nous y entendons la voix de l'autre- du destinataire- il devient profondément polyphonique, car plusieurs instances discursives finissent par s'y faire entendre. Ce que Bakhtine écoute dans ce mot/ ce discours, ce n'est pas une linguistique. C'est la division du sujet, scindé d'abord parce que constitué par son autre, pour devenir à la longue son propre autre, et par là, multiple, insaisissable et polyphonique.¹⁰⁷⁸

Il importe de noter que le triptyque hélisennien est une œuvre féminine qui retrace le parcours d'une *persona*, qui bien qu'elle soit partagée entre les deux sexes, elle revalorise la femme et l'élève au rang des hommes savants. Déterminer l'identité de l'auteur permet certainement de classifier et d'affirmer « la paternité » de l'œuvre d'un point de vue historique. Mais, si l'œuvre ne répond pas aux critères d'authenticité, un travail sur la « fonction-auteur » selon Michel Foucault, permettra d'identifier l'auteur en tant que *persona* créatrice. Une réflexion sur le rapport entre le narrateur et l'auteur semble judicieuse. Or, étant donné que les deux notions s'avèrent complexes, nous proposons d'intégrer une troisième figure qu'est l'énonciateur.

Il convient de noter, que la notion de narrateur a été mise en place grâce à la narratologie. Le narrateur se définit, en effet, comme une instance fictive qui raconte et gère l'histoire, en adoptant, elle-aussi, des postures et représentations différentes, au sein du texte : la position du narrateur par rapport à l'histoire, le point de vue adopté, le temps, les modes et la voix employés...). Ce qui renvoie aux notions de *dispositio* et d'*elocutio* et permet aussi de fournir une description minutieuse du narrateur. En plus du narrateur, les études narratologiques ont ajouté une autre figure qui est le narrataire afin d'étudier et d'analyser les modes d'inscription d'une réception de l'histoire relatée. Ce qui a permis l'emploi de plusieurs terminologies qui renvoient au lecteur : lecteur réel, virtuel, abstrait, explicite, implicite...

Il convient de noter que la linguistique pragmatique offre une analyse intéressante de la notion d'énonciateur qui pourrait résoudre les ambiguïtés caractérisant les notions d'auteur et de narrateur. La notion de subjectivité narrante. Autrement dit, le texte romanesque se lit et s'interprète à travers une subjectivité, énonciatrice et narrative. Friedrich Schlegel souligne que l'importance du texte romanesque réside dans la « connaissance de soi plus ou moins voilée, [...] la quintessence de l'originalité de

¹⁰⁷⁸ Julia Kristeva, « Une poétique ruinée », Préface à M. Bakhtine, Problèmes de la poétique de Dostoïevski, Paris, Le Seuil, 1970, p.12-13.

l'auteur »¹⁰⁷⁹. Dans cette perspective, le narrateur, une instance fictive, qu'il soit actant dans l'histoire racontée ou témoin, partage avec l'auteur cet avantage de raconter et de diriger l'histoire. Il est l'intermédiaire entre l'auteur et le monde et le vecteur d'une intentionnalité. C'est dans ce sens qu' Hélienne de Crenne a choisi de donner la parole, dans les *Angoysse*, à deux instances narratives masculines Guenelic et Quezinstra, afin de permettre à son amant de vivre la même expérience et d'explicitier ses tourments lors de son périple et pour confier à Quezinstra la mission de divulguer l'histoire de ses *Angoysse* à la Cité de Paris. De plus, grâce à l'échange entre Raison et la Dame amoureuse, dans le *Songe*, Hélienne de Crenne a permis à son héroïne de choisir, selon son libre arbitre, sa vocation et elle s'est chargée, dès son réveil, d'écrire l'histoire pour offrir au lecteur la possibilité de faire aussi son choix.

Dans cette perspective, penser le rapport entre narrateur, auteur et lecteur constitue une étape incontournable pour comprendre l'intention de l'auteur et l'objet de l'œuvre. En effet, la fonction de l'auteur/ narrateur se décèle à travers le passage de la représentation mentale à sa transcription tout en cherchant à persuader et à émouvoir le lecteur. La narration constitue une dynamique fictionnelle qui met l'accent sur le fonctionnement psychologique de l'énonciateur et de son récepteur. Jean-Guy Meunier¹⁰⁸⁰ met le doigt sur l'articulation entre la narration et l'attitude du sujet cognitif. Il évoque six fonctions cognitives caractérisant l'acte narratif : les fonctions perceptives qui permettent à l'énonciateur d'élucider sa propre représentation et perception du monde ; les fonctions praxiologiques qui renvoient aux stratégies d'actions motivant l'action et élucidant l'attitude de l'énonciateur ; les fonctions de contrôle qui permettent au sujet cognitif de confronter ses idées à celles des modèles supérieurs afin de juger ou évaluer la pertinence d'une intention. L'objectif consiste à montrer à quel point le récit raconté est conforme au contexte culturel. Les fonctions épistémiques permettent de repenser le rapport entre les modèles imités et les idées développées au sein du texte afin de les remettre en question et d'établir la distinction entre la mémoire collective et individuelle. Les fonctions ipséiques relèvent d'un processus de construction de soi au sein de la narration : « le récit sert autant à constituer le sujet de la représentation qu'à représenter l'environnement ».¹⁰⁸¹ Enfin, les fonctions didactiques qui confirment le pouvoir persuasif du sujet et son adaptation à son



¹⁰⁷⁹ Cité par Catherine Grall, *op.cit.*, p.257.

¹⁰⁸⁰ Jean-Guy Meunier, « Narration et cognition », Cl.Duchet et S. Vachon, éd., *La recherche littéraire*, p.491.

¹⁰⁸¹ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

environnement. Ces fonctions permettent ainsi au sujet cognitif d'élaborer, de manière progressive, une vision du monde qu'il réalise, selon un processus d'adaptation et d'insertion. Ce qui lui permet de se construire comme une unité et de se situer par rapport aux autres et à soi. Alain Viala estime que le lecteur est lui-même auteur de l'œuvre produite. Il définit l'écrivain ainsi :

L'écrivain n'est pas une nécessité de la littérature. En toute rigueur logique, il est lui-même superfétatoire : il suffit qu'existent une œuvre et un public pour que se produise l'événement littéraire essentiel, le dialogue que constitue la vie de l'œuvre, en faisant d'elle un fragment de la vie des humains.¹⁰⁸²

C'est dans cette perspective que la *persona* auctoriale d'Hélisenne de Crenne s'est construite au fil de la narration, et c'est pour cette raison qu'Anne Réach-Ngô a affirmé « qu'une œuvre de femme est née »¹⁰⁸³. Mais ce processus de construction nécessite de prouver son érudition et de s'essayer à l'écriture masculine pour s'approprier une identité littéraire, différente et singulière.

2. Le « je » féminin, s'exerçant « aux œuvres viriles »

2.1. La mise en parallèle entre l'expérience féminine et l'expérience masculine

L'entreprise d'Hélisenne de Crenne consiste à retrouver ce rapport d'harmonie mutuelle et d'égalité en amour entre les deux amants : Hélisenne et Guenelic. Son rêve est de revivre la plénitude dans l'univers originel où Adam et Ève ont été accueillis dans un monde paradisiaque et se sont réjouis des plaisirs sensuels sans interdictions.

Dans la première partie des *Angoysses*, Guenelic est présenté telle Hélisenne, comme un objet de convoitise. La protagoniste le poursuit inlassablement par ses regards voluptueux et impudiques. La narratrice souligne le comportement inhabituel de l'héroïne qui, de personnage ferme et inaccessible, devient téméraire et séductrice : « j'avoys accoustumé de prendre et captiver les hommes, et ne me faisoye que rire d'eulx : mais moymesmes miserablement, je fuz prise ».¹⁰⁸⁴ Hélisenne, affligée par les tourments de la passion vénérienne, s'isole et se lamente à haute voix de son infortune. Dans les Seconde et Tierce parties des *Angoysses*, Guenelic, s'enferme souvent dans sa chambre, pleure son

¹⁰⁸² Alain Viala, *op.cit.*, p.186.

¹⁰⁸³ Anne Réach-Ngô, *op.cit.*, p.426.

¹⁰⁸⁴ *Les Angoysses*, p.106.

amante et aspire aux retrouvailles. Les deux expériences se rejoignent et la différence entre le féminin et le masculin est éradiquée.

Les deux premières *Epistres dedicatives* des *Angoysses* présentent le même *exemplum* « éviter les dangeureulx laqs d'amours »¹⁰⁸⁵. Autrement dit, Hélienne de Crenne met en garde, dans le premier récit, les Dames contre le fol amour et Guenelic incite les jouvenceaux à « éviter l'insupportable charge d'amours ».¹⁰⁸⁶ Il énumère ainsi les coutumes qu'un vrai amoureux doit avoir et acquérir : « lesquelles sont d'estre magnanime, modeste, secret, solliciteux et perseverant, et de tout accident patient, et non point superbe, difficile ne obstiné : doulx, flexible et obeysant »¹⁰⁸⁷.

Guenelic, narrateur homodiégétique, donne suite au récit d'amour d'Hélienne en racontant ses aventures chevaleresques, en compagnie de son ami Quezinstra. Il dévoile initialement son amour pour Hélienne et exprime ses remords à cause de ses indiscretions qui ont causé l'isolement de la jeune femme par son époux. Ignorant le lieu de séquestration, Guenelic décide de partir en voyage et de braver tous les périls pour la retrouver. En ce sens, le récit amoureux d'Hélienne et le récit chevaleresque de Guenelic s'entrecroisent pour mettre en parallèle deux parcours à la fois opposés et complémentaires. Guenelic utilise, comme Hélienne, un style piteux pour exprimer son désarroi amoureux. Il utilise les mêmes verbes et expressions employées par Hélienne de Crenne dans le premier récit. Il clame vouloir « déclarer les Angoysses et douleurs souffertes, elles se peuvent mitiguer et temperer ».¹⁰⁸⁸ La mise en majuscule du mot « Angoysses » est significative car elle associe et égalise les deux expériences amoureuses. En outre, Guenelic réutilise les mêmes verbes employés par Hélienne : « l'amour croissoit et augmentoit » et « une grande vehemence me possedoit et seigneurioit »¹⁰⁸⁹ pour décrire l'impétuosité de sa passion pour Hélienne. Il emploie aussi la forme passive pour illustrer son impuissance en matière d'amour « Moy estant ainsi vaincu, lyé et conclavé ».¹⁰⁹⁰ La répétition est ainsi connotative car elle lie et fusionne les deux personnages. Un dédoublement énonciatif s'opère ainsi pour montrer qu'Hélienne et Guenelic ne forment qu'une seule *persona* qui est celle d'Hélienne de Crenne.



¹⁰⁸⁵ *Les Angoysses*, p.97.

¹⁰⁸⁶ *Id.*, p.232.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*,

¹⁰⁸⁸ *Id.*, p.231.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*,

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*,

Toutefois, si Hélienne fait face au premier récit des *Angoysses* à son mari, son amant et au religieux, Guenelic affronte, aux deuxième et troisième parties, Quezinstra, le prince de Bovacque et l'homme saint. Quezinstra tente, au début, de convaincre son ami de résister à son désir sensuel et de s'adonner à l'art militaire. Il emploie un discours persuasif à travers lequel il qualifie les hommes, submergés en leurs lascivités et délaissant la raison de : « dedaigneux » et « detestables ». ¹⁰⁹¹ Il recourt constamment à l'injonctif pour lui expliquer comment un homme vertueux doit se comporter :

Pour troys choses est l'homme faict subject, ou par nature, ou par education, ou par discipline, aulcunesfoys de vice et aulcunesfoys de vertu. Faictes doncques demonstrence que par aulcunes d'icelles, vous ne soyez esclavé de vices, et ne permetez qu'ung triste accident adnichile les dons de graces, desquelz dieu et nature vous ont doué. ¹⁰⁹²

Quezinstra affirme que l'éloignement diminue la flamme « non ayant devant les yeulx l'object inclinatif, facilement toutes passions se peuvent oublier » ¹⁰⁹³. Or Guenelic confirme que la séparation n'affaiblit point son amour pour Hélienne ; au contraire, elle l'intensifie et le fortifie :

Car les vrayz amoureux entre les tourmens et la mort, sont parfaictz et fermes (...) car toutes representations qui à moy vigilant ou sommeillant se font, toutes sont de ma dame representatives : et en quelque lieu que je me trouve, en pensées et ou gist mon entendement, aultre ne contemple que Helisenne . ¹⁰⁹⁴

La restriction « aultre ne contemple que Helisenne » souligne la dépendance affective de Guenelic et illustre sa totale aliénation. Hélienne est alors son seul désir et ses pensées sont centrées sur elle. Cette confirmation fait allusion à la restriction que Hélienne a faite au premier récit des *Angoysses* : « (...) mais je ne m'en soulcioye aucunement. Car toutes mes pensées estoyent accumulées en ung seul ». ¹⁰⁹⁵

En outre, Guenelic souligne la suprême puissance de l'amour sur les hommes, les femmes et les divinités : « O que amours a grand puissance, sur tous et toutes : elle obtient principaulté : et mesmes les dieux y ont esté subjectz ». ¹⁰⁹⁶ Il cite les multiples conquêtes de Jupiter et ses diverses métamorphoses pour s'emparer de ses objets de désir : il s'est transformé en taureau pour Europe et en gouttes d'or pour Danaé ; il a pris la forme de

¹⁰⁹¹ *Id.*, p. 242.

¹⁰⁹² *Ibid.*.

¹⁰⁹³ *Id.*, p. 267.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*.

¹⁰⁹⁵ *Id.*, p. 123.

¹⁰⁹⁶ *Id.*, p. 268.

signe blanc pour séduire Leda et la forme d'Amphitruon pour avoir la mère d'Hercule. Le belliqueux Mars est épris de la déesse Vénus qui est tombée amoureuse d'Adonis. Après sa subite et brutale mort, elle a passé des années à pleurer la perte de son bien-aimé et de son sang une fleur a poussé et a pris son nom.

Or, la réponse de Quezistra décèle un dédain sous-jacent vis-à-vis des amants qui, de lascivité, sont aliénés ; et de l'amour qui ne fait que supplicier et molester les soupirants. Son discours repose principalement sur le blâme, en dénigrant les amants et le sentiment amoureux. Le réquisitoire prend ainsi une dimension universelle :

Guenelic, par ce que je puis comprendre, vous amans qui estes attains de ceste lasciveté, soubz esperance de victoire, vous voulez qu'à vostre obstinée insolence, divinité soit attribuée (...) sy ceste essence d'amours est digne de si grande commendation comme vous dictes, à quelle occasion n'est il de vous tousjours louer et extoller ? Mais souventesfoys le contaminez et desprisez, et selon vostre appetit est fait une heure ung dieu est adoré, veneré et regratié : croyant de de luy proceder son contentement. Mais qui se treuve refusé, contristé et irrité, luy adapte toute faulte et coulpe. Et par ce je presuppose que vous amantz le plus souvent estes de vous mesmes alienez. Et de ce que vous dictes que par non entendre la beatitude d'amours, je veulx denigrer sa puissance, Plus me plaist estre dict ygnorant de telle volupté (...) que pour en participer, souffrir fatigues trop longues et ameres, et encore nulle bonne fin ne s'en esperer.¹⁰⁹⁷

Apprenant la raison de la précipitation de Guenelic à partir, le prince de Bovacque l'exhorte à délaisser son amour concupiscent en disant : « considerez que ce n'est acte d'homme prudent ensuyvre la sensualité et laisser la raison : Car nous ne meriterions le nom de creatures rationnelles, si la raison vers nous aucun lieu ne tenoit »¹⁰⁹⁸. Il souligne que le désir charnel bestialise l'homme et le rend « pusillanime ».

Le dialogue entre Hélienne et le religieux au premier récit des *Angoysses* renvoie à celui de Guenelic et de l'homme saint. Les deux amants réagissent de la même manière en négligeant leurs conseils et en continuant à suivre leur désir. Or si la réponse d'Hélienne relève d'une certaine immaturité, celle de Guenelic paraît plus mature et illustre la transcendance de son amour charnel en un amour sincère. En effet, le saint homme exhorte Guenelic à résister à sa lascivité pour « ne succomber en ce vilain peché de luxure »¹⁰⁹⁹. Il emploie des arguments religieux et philosophiques pour le convaincre de résister à ses

¹⁰⁹⁷ *Les Angoysses*. p. 270.

¹⁰⁹⁸ *Id.*, p. 388/389.

¹⁰⁹⁹ *Id.*, p.406.

« tentations charnelles ». Il cite saint Augustin : « Soys fugitif de luxure, ad ce que tu ne soye brouillé en deshonneste renommée » ; et saint Pierre : « Je vous obsecrè comme estrangiers et peregrins , que vous absteniez des delitz charnelz : car continuellement ilz bataillent et sont adversaires de l'ame ». Il évoque aussi Boèce soulignant que « luxure est ardeur à l'assembler, et chose fetide au departir, brieve delectation du corps, et de l'ame destruction »¹¹⁰⁰.

Aux recommandations et avertissements du religieux, Guenelic fournit une longue réponse (en huit pages) à travers laquelle il a tenté de défendre, de manière acharnée, son amour et sa dame. Il souligne que sa passion est, au contraire, source de vertu ; et il énumère les sept péchés que le soupirant doit éviter pour gagner l'estime de sa Dame : [...] car vous debuez croire que l'amoureux qui pretend d'acquérir la beneuolence de quelque noble & vertueuse dame : pour à icelle parvenir, de luy sera séquestrée toute chose vitieuse ».¹¹⁰¹ Il considère que l'amour, loin de le faire tomber dans la concupiscence et la lubricité, éloigne l'amant des sept vices. Il détaille les différentes qualités qu'acquiert progressivement un « vray amoureux » tout en appuyant son argumentation sur des exemples d'autorité (religieux, philosophiques, et littéraires) tels Socrate, Chilon le Lacédémonien, l'évêque de Constantinople et docteur de l'Église saint Jean Chrysostome, Caton l'Ancien ou Caton le Censeur qui est un homme politique et un écrivain romain.

Guenelic souligne qu'il est, comme Hélisenne, prédestiné à la souffrance en amour. Né sous le signe de l'amour, il sollicite le soutien de Vénus pour apaiser sa douleur et l'aider à exaucer son vouloir de se réunir avec son objet de désir : « O estoille marine & sidere journal precedant le soleil matutin, laquelle comme je croy à esclairé á ma natiuité, en propinant à ma conception influence amoureuse, et complexion totalement venerienne ».¹¹⁰² Le « saint homme », que les deux amis ont rencontré, a souligné aussi l'influence de Vénus sur sa vie et il lui a prédit que ses retrouvailles avec Hélisenne vont très vite tourner mal :

O mon amy, à l'heure de ta naiscence, ton horoscome estoit Aquarius: le soleil, au signe du Lyon: Phebe, en l'escorpion, Saturne, au Lyon: Juppiter, en Aquarius: Mars, en l'escorpion, et Venus avec Mercure, au signe de Geminy. Laquelle conjunction (selon l'influence des corps celestes) signifie que pour le moyen de cupidité venericque, tu souffriras extremes calamitez. Et combien que tu recouvres la dame que tu desires,

¹¹⁰⁰ *Id.*, p.406.

¹¹⁰¹ *Id.*, p.410.

¹¹⁰² *Id.*, p.299.

tu n'en jouyras paisiblement: mais pour te contraindre de la restituer s'en ensuyvra merveilleux tumulte, qui ne sera sans grande effusion de sang, dont je suis commeu à commiseration.¹¹⁰³

Le recours à l'astrologie est suggestif. Guenelic ne prête pas attention aux prédictions du saint homme, et il décide de poursuivre sa quête pour retrouver Hélienne. Il convient de noter qu'il existe deux types d'astrologie : l'*astrologia doctrinalis* et l'*astrologia judiciorum stellarum*¹¹⁰⁴. L'astrologie scientifique ou naturelle aide les médecins à mieux traiter leurs patients, en s'appuyant sur les données astronomiques et les dates des fêtes liturgiques. Quant à l'astrologie judiciaire, elle permet aux pronostiqueurs de prédire l'avenir. Jean Calvin dénonce les astrologues judiciaires, en ces termes :

Il y a eu de long temps une folle curiosité de juger par les astres de tout ce qui doit advenir aux hommes, et d'enquerir de là et prendre conseil de ce qu'on avoit affaire. Nous monstrerons tantost, au plaisir de Dieu, que ce est une superstition diabolique¹¹⁰⁵.

Rabelais pratique l'astrologie médicale et compose des almanachs ; mais il parodie l'astrologie judiciaire, perçue comme une science faillible et inexacte, entravant le libre arbitre : « Autrement en predire seroit légèreté à moy, comme à vous simplese d'y adjouter foy »¹¹⁰⁶, dit-il. De la même manière, Hélienne de Crenne laisse à son personnage la possibilité de choisir, selon son libre arbitre, entre l'amour et la raison.

Par ailleurs, Guenelic, désespéré, aspire à la mort : « car je suis le deffortuné qui tres affectueusement la mort desire, qui me seroit liberatrice de mes peines et insupportables travaulx »¹¹⁰⁷. Il recourt aussi à la violence physique en se torturant le corps : « Ce pendant que proferoye telles parolles, par plus grande yre me frapoye, et desrompoye mes cheveulx que ne faisoit Agamenon lequel par furieuse douleur sa belle perrucque dilaceroit et rompoit »¹¹⁰⁸. Cet épisode de violence inattendue rappelle les sévices subis par Hélienne. C'est pourquoi, nous nous demandons si c'est vraiment Guenelic qui parle et agit ou si c'est Hélienne de Crenne qui imagine et reproduit la même

¹¹⁰³ *Id.*, p. 418.

¹¹⁰⁴ John Lewis, « Les pronostications et la propagande évangélique », *Divination et controverse religieuse en France au XVI^e siècle*, Paris, Cahiers V. L. Saulnier, 1987, p. 73 .

¹¹⁰⁵ Jean Calvin, *Advertissement contre l'astrologie judiciaire* [1549], éd. Olivier Millet, Genève, Droz, co II . « Textes littéraires français », 1985, p.51.

¹¹⁰⁶ François Rabelais, « Almanach pour l' an 1535, calculé sur la noble cité de Lyon, à l' elevation du Pole par xlv degrez xv minutes en Latitute, et xxvi en Longitude », *Pantagruéline prognostication pour l' an 1533 : avec les almanachs pour les ans 1533, 1535 et 1541. La grande et vraye pronostication nouvelle de 1544*, textes établis par M. A. Screech et al. , Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1974., p. 46.

¹¹⁰⁷ *Les Angoysses.*, p. 243.

¹¹⁰⁸ *Id.*, p. 244.

scène. S'agit-il d'un brouillage énonciatif ? La parole de la principale locutrice, comme elle le signale au début du second récit, se confond-elle avec celle du narrateur intradiégétique qu'est Guenelic ? Ce changement brusque de l'instance narrative serait-il producteur d'un brouillage générique pour mélanger les deux voix masculine et féminine ?

Toutefois, si la souffrance d'Hélisenne est à la fois physique et psychologique, celle de Guenelic est bel et bien psychique. Blessé, lors d'une bataille contre des bandits, Guenelic ne pense point à sa blessure : il est « griefvement navré au bras »¹¹⁰⁹ mais il considère que son tourment amoureux est plus douloureux que sa plaie. Obsédé par l'absence d'Hélisenne et par le désir de la retrouver, Guenelic ne peut plus s'empêcher de penser à elle : « [...] sinon la piteuse memoire et recordation de ma dame, dont l'absence m'estoit si grieve, que ne me povoye contenir sans me plaindre et lamenter »¹¹¹⁰ ; « car le simulachre d'Helisenne, avec si grand vehemence en ma triste memoire assistoit, que d'aulture imagination n'estoit ma pensée occupée »¹¹¹¹. Il rappelle constamment à son ami Quezistra le motif de leur voyage : « [...] Mais je luy disoye que trop me desplaisoit si long séjour, et que si aulcunement il estoit desireux de subvenir à l'urgence necessité, qu'il convenoit sans dilation departir pour retrouver la dame de moy tant affectueusement désirée »¹¹¹².

Participant à une fête solennelle avec son mari, Hélisenne fascine tous ceux qui la regardent par sa beauté extraordinaire. Mais elle se soucie peu du regard amoureux des gens et de leurs paroles élogieuses et elle ne cherche qu'à retrouver Guenelic :

Je cheminoie lentement, tenant gravité honneste, tout le monde jectoit son regard sur moy [...] C'estoit une chose admirable de veoir le peuple qui s'assembloit entour de moy, [...] me monstrant semblant amoureux, par doux et attrayants regards tyres du coing de l'œil, pour essayer de me divertir et decepvoir, mais je ne m'en soulcioye aulcunement. Car toutes mes pensées estoyent accumulés en ung seul.¹¹¹³

Arrivés à Gorenflos, Guenelic et Quezistra ont été accueillis par Zelandin dans son palais. Dirigés vers une immense salle où des belles femmes se délectent à danser de manière agile et séduisante, Guenelic n'éprouve aucune jouissance en les regardant. Au contraire, sa douleur s'intensifie en pensant à l'enfermement de sa bien-aimée :

¹¹⁰⁹ *Id.*, p. 250.
¹¹¹⁰ *Id.*, p. 251.
¹¹¹¹ *Id.*, p. 255.
¹¹¹² *Id.*, p. 262.
¹¹¹³ *Id.*, p. p.123.

Elles cheminoient en dansant, que c'estoit chose singuliere à voir. Mais helas ce ne m'estoit que chose triste et desplaisante, et disois en moymesmes : O ma Dame, quelle violente prison te possede ? Quel lieu indigne te retient, parquoy je suis privé de ta veue ? Qui me cause si extreme anxiété et douleur, que pour ouyr la delectable armonie de la resonance du doulx son des instrumens, ne me puis aulcunement letifier. Mais au contraire me sont augmentations de mon ennuy.¹¹¹⁴

Guenelic renonce aux plaisirs mondains. Ni la musique ni la danse des dames ne l'enchantent. Les questions rhétoriques montrent son désespoir et son attitude ascétique. Privé de la vue de sa bien-aimée, il ne souhaite que retrouver Hélienne pour la libérer de son enfermement. C'est pourquoi, les récréations mondaines deviennent une source de déplaisir et il préfère s'isoler pour se lamenter sur son sort. Toutefois, Hélienne, séquestrée par son mari, décide d'écrire son tourment amoureux : « je donnay commencement à l'œuvre presente [afin qu'] tombe entre les mains de [son] amy »¹¹¹⁵. Elle espère que Guenelic la retrouve et la libère de sa séquestration. Guenelic, quant à lui, subit le même sort. Enfermé par l'amiral et sentant l'approche de la mort, il aspire à l'union avec Hélienne, perçue comme une source de lumière et de résurrection.

Il convient de noter que le troisième récit des *Angoysses* met un terme à la séparation des deux amants. Guenelic et Quezinstra trouvent enfin le château où est enfermée Hélienne. Ils décident de fuir mais ils ont fait face aux sbires du mari. Mettant Hélienne à l'abri, ils les combattent et sortent vainqueurs. Or Hélienne, agonisante, l'invite à transcender son amour charnel en un amour spirituel et à ne pas craindre la mort car c'est elle qui rend à l'homme sa vraie essence. Guenelic, souhaitant que son âme s'allie à celle de son amie, fait acte de repentir envers Dieu et rend l'âme. La décision de Guenelic de rejoindre Hélienne dans l'au-delà confirme l'union définitive de deux âmes et le triomphe de l'amour.

2.2. Entre le *dire* féminin et l'*agir* masculin : les marques de l'androgynie

L'écriture masculine et féminine se complètent afin d'unifier les deux sexes et de montrer que la création verbale est par essence androgyne. Le féminin et le masculin se réunissent à nouveau pour retrouver l'unité androgyne perdue par le biais de l'écriture.



¹¹¹⁴ *Id.*, p.261.

¹¹¹⁵ *Id.*, p.218.

Ceci renvoie bel et bien au mythe de l'androgynie, raconté par Platon dans *Le Banquet*¹¹¹⁶. Platon analyse dans ce discours les variations du sentiment amoureux et met l'accent sur la différence des sexes. Il affirme l'existence de trois espèces d'hommes : Homme/ Homme (le mâle)/ Femme/Femme (la femelle) et Homme/Femme (l'androgynie). Ovide reparle, dans le *Livre IV des Métamorphoses*, du mythe de l'androgynie : Salmacis, une belle naïade, éprise d'un beau garçon, a tenté de le séduire et s'approprier son objet du désir. Elle surprend le jeune homme, réticent, entrain de se baigner. Son corps nu l'éblouit et intensifie son désir. Elle le serre violemment pour que les deux corps s'enlacent :

[...] Le pressant, le serrant corps à corps,
Incrustée, elle dit : bats-toi bien, polisson,
Tu ne me fuiras pas ! Dieux, ordonnez que lui
De moi ni moi de lui ne s'éloigne jamais !
Les dieux agréent son vœu, et leurs deux corps mêlés
Se condonnent prennent l'aspect d'un être unique.
Tels deux rameaux qu'on joint sous une même écorce
Et qu'on voit se souder, croître et forcer ensemble,
Tels, l'un à l'autre unis d'une étreinte tenace,
Ils n'ont plus aucun sexe et les ont tous les deux.¹¹¹⁷

L'androgynie repose étymologiquement sur cette dualité entre masculin et féminin. Le substantif provient du grec ancien *androgynê*, constitué de deux noms *aner-andros* désignant l'« homme » et *gynê-gynaïkos* la « femme ». La fusion des deux noms permet d'unir les deux sexes en une seule entité et de former cet être originel et absolu, illustrant la parfaite complétude de l'Être. Force est de noter que la première catégorie Homme/ Homme, a été châtiée par les divinités car les hommes étaient « porteurs de l'altérité dans leurs seins, [ils] se suffisaient à eux-mêmes et n'avaient aucunement besoin de la présence divine ». ¹¹¹⁸ Zeus les a donc séparés et l'homme devait chercher perpétuellement son double. C'est dans cette perspective que Platon analyse les notions de « complétude » et de « complémentarité ». Autrement dit, pour que l'être humain, étant primitivement double, retrouve son identité complète, il a besoin de chercher et d'accepter l'Autre en soi.

Hélisenne de Crenne, en se dédoublant et en s'essayant à l'écriture virile, a-t-elle cherché cet autre masculin pour pouvoir cristalliser et confirmer son Être total ?



¹¹¹⁶ Platon, *Le Banquet* [380 av. J.-C.], Paris, Garnier Flammarion, Philosophie, 1999, 189c – 193e.

¹¹¹⁷ Ovide, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye (Paris, Belles Lettres, 1928), Tome, Livre IV, vv. 32-35, p.127/128.

¹¹¹⁸ Hélène BARTHELMEBS, « L'Androgynie au service de la différence des sexes : l'exemple d'*Orlanda* (1996) de Jacqueline Harpman », paru dans *Loxias*, Loxias 34, mis en ligne le 15 septembre 2011, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6903>

Si, dans chaque Epître dédicatoire de ses *Angoysses*, l'auteur affirme qu'elle est la seule locutrice de l'œuvre, nous déduisons que c'est d'un personnage-source (qui est Hélisenne de Crenne) que naîtra le second Guenelic. Hélisenne de Crenne donne naissance par le biais de l'écriture à son opposé. Guenelic, lui-même, a mené une double quête : la quête de la bien-aimée et celle de soi. Retrouver Hélisenne permet, certes, au narrateur intradiégétique de retrouver son opposé androgénique. Mais la quête de soi, elle, est décrite à cause de son tiraillement entre l'exercice belliqueux et l'activité littéraire. Pour mieux se retrouver, Guenelic est confronté à son double masculin Quezinstra.

La question de l'androgynie n'est-elle pas analysée et explicitée par Raison dans *Le Songe de Dame Hélisenne* ? Pour répondre à l'interrogation de Dame Hélisenne sur le rapport égalitaire entre les deux sexes, Raison s'appuie sur des arguments religieux. Elle souligne que, selon l'*Ancien Testament*, Ève est issue de la côte droite d'Adam. La femme est, en ce sens, l'autre versant de l'homme qui est originellement porteur de deux sexes jusqu'au moment où elle a été séparée de lui. C'est pourquoi, la complémentarité et la complétude caractérisent ce rapport entre les deux sexes puisque les deux genres existent en chaque individu. Hélisenne de Crenne cède la place à son opposé masculin Guenelic, qui lui aussi se dédoublera dans le second récit des *Angoysses*. Les deux part de son être, féminin et masculin, fusionneront et cohabiteront à la fin des *Angoysses*, dans *Les Champs Elysseens*. Il convient de noter aussi que cette confrontation entre ces deux opposés a donné naissance à une œuvre totale et complète, qui a été engendrée par l'intermédiaire d'un personnage, qui prône en lui toutes les valeurs d'un être parfait. Ceci a été résumé par Collete H.Winn ainsi : « Tel est l'amour qui a finalement unit Hélisenne et Guenelic : le guerrier se réunit et s'identifie à sa Dame pour permettre « le retour de l'Autre (la femme) au Même (l'homme) sous la forme de la divinisation ». ¹¹¹⁹

Dans les *Epistres familiales et invectives*, le « je » féminin se métamorphose délibérément en un « je » masculin. Hélisenne de Crenne se dédouble pour donner naissance à l'androgynie : son *ego* et son *alter ego*. L'épistolière, qui est censée donner conseil à son amie pour qu'elle soit ferme et inaccessible à l'égard de son amant, change rapidement de posture et elle se montre elle aussi, peinée et chagrinée, à cause de l'inconstance de son amant. C'est ce dédoublement générique qui dévoile le dédoublement

¹¹¹⁹ Collete H.Winn : « *Les comptes amoureux de Jeanne Flore : un texte-écho* », *Actualité de Jeanne Flore*, direct. Diane Desrosiers-Bonin, Elian Viennot et Régine Reynolds- Cornell, Editeur Honoré Champion, Paris, 2004, p.158.

d'Hélisenne de Crenne. Autrement dit, l'épistolière se dévoile et révèle sa vraie intention au moment où elle a réalisé son incomplétude. Les deux entités se complètent donc grâce à ce passage du féminin au masculin. Cette altérité qui constitue, selon Platon, un principe incontournable de l'identité, permet la cohabitation de deux sexes, formant les deux parties de l'androgynie. C'est dans ce sens, que Françoise Rétif définit l'androgynie :

L'androgynie est le même et l'autre, l'identique et le différent, le masculin et le féminin, réunis en un. On peut même dire que, dans l'androgynie, le couple masculin/féminin, est conçu comme le prototype même de l'altérité. L'androgynie pose et résout en soi le problème de la coexistence, de l'égalité et de la réciprocité des contraires¹¹²⁰.

La division du personnage féminin permet de donner naissance non pas seulement à son double, mais aussi à l'auteur du triptyque hélisennien qui est l'androgynie originel. Hélisenne de Crenne deviendra donc triple. De plus, si Hélisenne-narratrice, offre à son personnage la possibilité de s'unir avec son objet de désir par le rêve et par l'échange épistolaire, Hélisenne-auteur cristallise ce dédoublement salvateur par le biais de l'écriture. Entre autres, l'auteur intervient pour se recréer, en recréant le lien entre la narratrice et son personnage. L'écriture est donc rédemptrice car elle permet de confronter les deux entités de l'être originel qui se composent du Moi (*ego*) et d'un autre Moi (*alter-ego*). Grâce à ce phénomène de dédoublement, Hélisenne de Crenne est justement capable de définir sa propre identité.

La décision d'Hélisenne de Crenne de lutter, dans ses *Epistres invectives*, contre la misogynie masculine et de revaloriser le sexe féminin, ainsi que son acharnement dans le *Songe* contre Sensualité, qui a cherché à humilier la « condition muliebre », dissimulent un désir de changement. Le triptyque hélisennien dépeint ainsi l'évolution de la *persona* féminine. Pour contrecarrer le sexe masculin, elle crée une nouvelle identité sexuée. C'est ce changement générique qui a permis de rendre la plume d'Hélisenne de Crenne performative. Le genre devient en ce sens une variable transformatrice et évolutive. Le phénomène de dédoublement et de changement générique souligne que les personnages présentés par cette Hélisenne tripartite résident, en réalité, dans un seul et même être. L'altérité constitue donc une partie intégrante de cet être originel qui est androgénique.

Hélisenne s'enfante, elle-même, en enfantant l'œuvre des *Angoyssees douloureuses qui procedent d'amours*. Le passage de « *Mes Angoyssees* » aux « *Angoyssees* » permet à

¹¹²⁰ Françoise Rétif, *Simone de Beauvoir : L'autre en miroir*, Paris, L'Harmattan, Bibliothèque du féminisme, 2010, pp. 70-71.

Hélisenne d'incarner un Masculin absolu car elle se libère de toutes les contraintes et s'affranchit même de la nécessité d'une matrice exclusivement féminine. L'identité d'Hélisenne de Crenne est édifiée sur l'anéantissement et la négation de cette même identité.

Étant seule contre tous, Hélisenne de Crenne affronte ses agresseurs et se libère de toutes les contraintes sociales. Elle expérimente des stratégies d'écriture variées, en laissant libre cours à son imagination. La présence de Dame Hélisenne comme témoin au début du *Songe*, lui a permis de réfléchir simultanément sur la condition féminine et sur sa propre identité. C'est ce rapport entre identité et altérité qui pourrait garantir de retrouver la totalité de son être. Dans les *Angoyssees*, la fusion entre *Masculin* et *Féminin*, symbolisée par la mort et la publication de l'œuvre, a produit « une sorte d'androgynat spirituel représenté »¹¹²¹. Le retour à l'être originel repose sur un acte atroce, qui est la mort d'Hélisenne et le suicide de Guenelic. Mais les deux amants ont enfin réussi à se retrouver, après leur mort. Nous passons ainsi de l'exclusion sociale d'Hélisenne-vivante, à sa réintégration après sa mort. Les divinités, décidant de publier l'œuvre de ses *Angoyssees*, lui donnent une légitimité culturelle et sociale. L'androgynat est donc recréé et l'identité redevient totale, voire singulière.

¹¹²¹

Collete H. Winn, *op.cit.*, p.158.

CHAPITRE 3 : L'éthique du corpus hélisennien

L'entreprise d'Hélisenne de Crenne consiste à redonner au sexe féminin sa liberté et à reconsidérer le statut de la femme-écrivain. Pour ce faire, Dame Hélisenne doit contrecarrer et affronter les interdictions et les tabous des institutions sociale et religieuse. Défier l'interdit exige aussi bien une voix retentissante qu'une écriture réformatrice. Pour cette raison, l'armature du triptyque hélisennien repose sur la dualité digression-exemplarité. Autrement dit, l'écriture cherche à retrouver, dans le paradoxe et la contradiction, une unité et une harmonie discursive. Cette stratégie d'écrire, bien qu'elle dérouté le lecteur, le fascine et le séduit car elle le transforme en un véritable actant. Or, il est à noter qu'Hélisenne de Crenne vise un lecteur bien particulier. Elle espère retrouver un lecteur averti et sagace, capable d'assimiler son texte, de déceler sa littéarité et de percevoir sa scientificité au sens de *scientia*. C'est dans cette perspective que nous allons montrer comment Hélisenne de Crenne a donné unité à un corpus disparate. Pourquoi a-t-elle recours à la digression ? L'a-t-elle utilisée comme un procédé esthétique pour plaire au lecteur, ou comme un outil d'argumentation pour qu'il découvre, seul, la moralité du texte ? Nous montrerons enfin, comment elle a réussi, en repensant le rapport entre les sexes et en s'exerçant à une écriture, scientifiquement féminine, à confirmer sa *persona* auctoriale et son pouvoir de persuasion vis-à-vis des hommes « scientifiques ».

1. La poétique de la digression

1.1. La bigarrure entre logique et disparité

Les digressions dans le triptyque hélisennien se traduisent de plusieurs façons : certaines relèvent de la fonction explicative du récit (récits rétrospectifs, récits prospectifs, précisions données sur personnage, ...), d'autres sont dues à sa fonction méta-narrative (réflexions sur le sens du livre écrit, annonces, rappels, renvois à d'autres livres, auteurs et philosophes...), d'autres à l'insertion au cours de la narration de formes d'écritures différentes (lettres, discours, nouvelles...). En revanche, il existe des épisodes dont nous ne comprenons pas initialement le lien qu'ils entretiennent avec le déroulement général de la trame narrative et qui illustrent l'aspect décentré du texte, qui s'éloigne constamment de la

voie qu'il s'est tracé, au premier abord. Or, un lecteur averti peut comprendre, grâce à cet écart, le fonctionnement réel du roman. Étant donné que l'objectif initial d'Hélisenne de Crenne consiste à mettre en place une œuvre moralisante, pourrions-nous observer les bigarrures et les détours comme une forme d'enseignement, d'instruction et de persuasion pour convaincre le lecteur et atteindre son inconscient ?

Le récit relève de trois degrés de détour : le premier repose sur la simple technique d'enseignement, le second relève, à travers le dialogue, du souci de pédagogue, quant au troisième, il dévoile l'intuition psychologique de l'un et de l'autre. Hélisenne de Crenne adopte dans le *Songe* plusieurs postures : de témoin, elle devient commentateur et disciple. Le dévoilement du récit se présente dans la tierce partie des *Angoysses* et dans le *Songe* de Dame Hélisenne. Le lecteur a suivi attentivement les aventures de Guenelic et de Quezinstra et a apprécié les récits des retrouvailles de deux amants. Or, un nouvel épisode nous entraîne soudain à l'écart de la voie, qu'il nous promettait, en séparant à nouveau les amants et par l'insertion d'un récit fictif, parlant cette fois de la production et la publication des *Angoysses*. La genèse de l'œuvre se confirme après la mort de son auteur.

L'œuvre d'Hélisenne de Crenne ne relève pas seulement d'une digression exégétique ou de l'articulation des épisodes, mais elle témoigne aussi d'une digression intertextuelle. Dans la première partie des *Angoysses*, l'émoi intérieur du personnage féminin est traduit à travers la mise en place d'une Hélisenne tripartite, tiraillée entre l'amour (l'héroïne), la passion et la raison (la narratrice) et la volonté de montrer son savoir féminin (l'auteur). Dans la deuxième partie des *Angoysses*, Guenelic est tiraillé entre deux images du héros : l'amoureux et le chevalier. Bien que les aventures guerrières de Guenelic et de Quezinstra occupent une place importante dans l'histoire et la sphère géographique, où se déroulent les événements, l'accent est mis principalement sur le sentiment amoureux. L'œuvre elle-même initie les deux amants vers un nouveau destin littéraire : la publication de l'œuvre.

La digression dans Les *Epistres* se traduit à travers le désir de *copia* et une volonté de s'affirmer dans le domaine masculin. L'auteur est le premier lecteur de son propre texte. Le premier récit des *Angoysses* illustre la jouissance qu'éprouve la protagoniste en lisant les lettres échangées avec son amant.

La digression relève d'un enseignement, d'une morale, d'un divertissement et

d'une réflexion sur un type littéraire ou sur des stratégies discursives. Elle engage le lecteur, tout en l'enseignant et le séduisant, à participer à l'acte d'écriture. La digression permet de dynamiser la lecture et lui donner un sens, en donnant au texte digressif une unité. Qui, de ou du lecteur, serait-il capable de retrouver, dans la digression, une unité et d'opérer la cohésion de l'ensemble ?

Désordre, égarement, incohérence, défaillance logique, et amplification¹¹²² sont des termes utilisés fréquemment dans la rhétorique classique pour définir la digression. En témoignent les propos de Vico, récusant sévèrement ce type d'écriture, qui manque d'unité logique et de cohérence fonctionnelle et qualifiant les écrits féminins de régressifs, car ils sont intempestifs et se laissent détourner de ce qui a été initialement programmé.

Les digressions s'expliquent par la grossièreté des temps héroïques alors que les hommes étaient incapables de s'en tenir à ce qui ne se rapportait que directement au sujet ; nous l'observons encore chez les faibles d'esprit et surtout chez les femmes.¹¹²³

Tzvetan Todorov condamne, dans sa *Poétique de la Prose*, le recours au discours digressif dans un texte classique. Il affirme que la digression est une forme d'interpolation qui doit être excisée¹¹²⁴. Or, il importe de souligner que le principe de digression ne repose pas seulement sur la contradiction. Elle relève aussi d'une dynamique discursive qui crée un effet d'attente chez le lecteur et attise sa curiosité. Henri Morier a souligné que la digression narrative crée une sorte de suspension, permettant au lecteur de suivre de manière haletante le récit du début à la fin.¹¹²⁵ Le schéma narratif est constamment suspendu par l'émergence des récits enchâssés, qui reportent de manière habile et subtile la révélation finale. En ce sens, si Hélienne, personnage, souhaite que le moment de lecture des lettres échangées avec Guenelic perdure, Hélienne, narratrice, désire produire le même effet chez le lecteur en insérant les événements les plus inattendus.

Le deuxième récit des *Angoysses* relève principalement de la recherche d'Hélienne. Mais chaque péripétie éloigne le protagoniste de son objectif. S'agit-il ainsi d'un récit à tiroirs ?¹¹²⁶ Le triptyque hélisennien repose à la fois sur la digression et la progression du schéma narratif. Hélienne recourt à la subversion pour bouleverser toute

¹¹²² Fabri en fait un moyen d'amplification.

¹¹²³ Cité par M. Charles, *Digression, régression*, in *Poétique* n° 40, novembre 1979, p. 397.

¹¹²⁴ T. Todorov, *Le récit primitif*, in *Poétique de la Prose*, éd. Seuil, 1971, p. 68.

¹¹²⁵ H. Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 143-144.

¹¹²⁶ T. Todorov, *Poétique de la Prose*, *op.cit.*, p. 75.

l'architecture exégétique traditionnelle. Cherche-t-elle à mettre en dérision la narration classique ? La narration du premier récit des *Angoysse*s paraît factice, voire mensongère. Bien que les effets de la passion adultérine soient l'idée directrice du triptyque hélisennien, Hélienne de Crenne multiplie les intertextes pour mettre en place une composition romanesque, à la fois, paradoxale et unificatrice. Au vu de ce constat, c'est au lecteur de reconstruire le sens de l'œuvre d'Hélienne de Crenne. Il participe ainsi au geste créateur de l'auteur. Autrement dit, si l'écriture digresse, le lecteur, en quête de sens, la fait progresser et la transforme.

1.2. Entre digression et *exemplum*

Le discours didactique au Moyen Âge repose sur des règles strictes et rigoureuses. Il est bel est bien fondé sur une thématique, logique et structurée, mise en lumière dès le prologue. La trame narrative exige, ensuite, un retour systématique sur l'objet de l'écriture en faisant le point par une récapitulation ou par une annonce de la suite. En ce sens, Hélienne de Crenne rappelle régulièrement, dans le premier récit des *Angoysse*s, son désir de tout raconter à ses interlocutrices ; et elle annonce à la fin de son récit sa volonté de reprendre l'acte d'écriture afin de se libérer de son cachot. La même démarche narrative se dévoile, dans le second récit des *Angoysse*s, dans la mesure où Guenelic nous rappelle constamment le motif de son périple : retrouver sa bien-aimée. Dans cette perspective, A.Strubel et Ch. Saulinier affirment que « la répartition claire et ordonnée des matériaux [...] évite les chevauchements ou les digressions ».¹¹²⁷ C'est pourquoi, le recours à la digression dans un discours didactique implique une déviation de ce qui a été programmé initialement par le narrateur. En témoigne la définition de Quintilien présentant la digression comme « une partie ajoutée contre l'ordre naturel du discours, qui traite un point étranger, mais néanmoins utile à la cause »¹¹²⁸.

Le discours digressif relève du *pathos* car il émeut les passions. Pour cette raison, la digression constitue, pour Quintilien et Cicéron, un procédé d'amplification rhétorique. Les deux figures se présentent dans le discours didactique à travers la répétition ou la contradiction. Le plaisir de la parole se traduit à travers la répétition amplificatrice. Mais elle se manifeste aussi à travers l'interrogation sur son propre mécanisme discursif par le recours à la parenthèse, au commentaire, au vocabulaire...etc. La digression serait donc



¹¹²⁷ A.Strubel et Ch. Saulinier, *La poésie de la chasse au Moyen Age*, PUF, 1994, p.71.

¹¹²⁸ Cité par G. Molinié, *Dictionnaire de Rhétorique*, Le livre de Poche, 1992, Article « Digression ».

comme l'a souligné R. Sabry : « le retour de la parole du discours sur lui-même et sur ses possibilités ». ¹¹²⁹ Le plaisir de la parole se dévoile aussi à travers l'emploi des commentaires et relève d'une prise de position de l'auteur. En ce sens, la parole devient subjective. Digression et subjectivité s'entrecroisent.

Il importe de noter que si l'*exemplum* repose principalement sur la narration, la digression est fondée sur une dynamique discursive à la fois subjective et performative. Hélisenne de Crenne avoue, dès le préambule, son péché. Elle multiplie les monologues pour accentuer son tourment et justifier son tiraillement entre le désir d'appropriier son objet de désir et le devoir de rester chaste et pudique. Le « je » littéraire annonce vouloir raconter ses angoisses, mais il change progressivement de posture, en brouillant les pistes par l'imprévisibilité de ses commentaires et de son intention. Le tiraillement du personnage féminin confirme la forme diptyque des *Angoysses*, bâtie sur un paradoxe sous-jacent : bien que le livre liminaire relève d'un enseignement général, il est ponctué par des discours et des infléchissements qui relèvent d'une voix individuelle différente.

L'*exemplum* se définit comme un récit édifiant. Selon Claude Bremond, il « ne désigne jamais un homme mais un récit, une histoire à prendre dans son ensemble comme un objet, un instrument d'enseignement et/ou d'édification ». ¹¹³⁰ Welter définit l'*exemplum* ainsi : « Par le mot *exemplum*, on entendait au sens large du terme, un récit ou une historiette, une fable ou une parabole, une moralité ou une description pouvant servir de preuve à l'appui d'un exposé doctrinal, religieux ou moral ». ¹¹³¹ L'*exemplum* se caractérise, en ce sens, par son intention didactique et sa nature allégorique. De plus, le récit exemplaire est représentatif de trois niveaux : le niveau narratif qui représente l'histoire, le niveau interprétatif qui sert à commenter l'histoire et lui donner un sens et le niveau pragmatique annonciateur d'une action ou d'un impératif adressé au destinataire (le lecteur). Dans cette perspective, Suleiman affirme que « le texte parabolique est un texte qui raconte une histoire, telle que cette histoire suscite une interprétation univoque et une



¹¹²⁹ R. Sabry, *Stratégies discursives. Digressions, transition, suspens*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales, 1992, p.46.

¹¹³⁰ Claude Bremond, Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, « *Exemplum* », *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, Turnhout, Brepols, 1982, p.28.

¹¹³¹ J-T Welter, *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen-Âge*. Paris et Toulouse, 1927 (Réimp. Slaktine, 1973).

injonction (une règle d'action) ». ¹¹³²

Le songe de madame Helisenne a pour dessein de convaincre le lecteur de choisir la voix qui lui correspond. Bien que la protagoniste, la Dame amoureuse, préfère finalement le repentir, Dame Hélienne, narratrice, décide de transcrire son *Songe* de peur de l'oublier. Quant à l'auteur, elle nous expose deux postures différentes pour permettre au lecteur de choisir de manière indépendante et autonome sa vraie vocation. Brémond souligne que « la pédagogie de l'*exemplum* tire dans la plupart des cas une leçon de morale positive de la description d'un comportement négatif (transgression d'une règle) et de ses conséquences néfastes (tentation diabolique) ». ¹¹³³

Le prologue et l'épilogue du premier récit des *Angoysses* dissimulent la structure subversive et ironique du récit. Autrement dit, si l'épître dédicatoire est dédiée aux honnêtes Dames pour les mettre en garde contre les effets de l'amour adultérin, la fin du récit marque un impératif autre. La clausule, au lieu de présenter un principe moral auquel le lecteur doit tirer une leçon, intervient pour contredire ce que la narratrice a prétendu vouloir démontrer. Contrairement à l'objectif défini dans le prologue, Hélienne de Crenne offre à son personnage la possibilité de se libérer de son enfermement par le biais de l'écriture. La protagoniste décide enfin d'écrire ses tourments à son amant pour qu'il vienne la délivrer :

Et si ceste beatitude m'estoit concedée : alors en consolée lyesse luy recomptroye toutes mes peines et travaux et ce qui m'a esté triste et ennuyeulx à souffrir, à luy reciter me seroit felice [...] Mais quand je considere qu'il est impossible que jamais je le voie, ne luy moy, s'il ne s'esvertue par un magnanime courage de me jecter de ceste captivité... ¹¹³⁴

Les pages clausulaires du premier récit des *Angoysses* incitent les lectrices à re-lire l'histoire différemment. Le message est donc subverti. Dans sa réflexion sur l'ironie, Eric Gans souligne que : « C'est donc l'évidence ou la présence de la vérité qui cautionne l'ironie, laquelle a pour but moins d'exprimer cette vérité au moyen de son contraire que de confondre celui qui avait pris ce contraire pour la vérité même ». ¹¹³⁵

¹¹³² Suleiman, S. « Pour une poétique du roman à thèse, l'exemple de Paul Nizan », *Critique*, 330 (1974), p.995-1021.

¹¹³³ Claude Brémond, *Exemplum.op.cit*, p.86.

¹¹³⁴ *Les Angoysses*, p.220.

¹¹³⁵ Eric Gans , « Hyperbole et ironie », *Poétique*, 24 (1975), p.493.

L'*exemplum* se définit dans la *Rhétorique à Herennius* comme : « la citation d'un fait ou d'une parole de quelqu'un, dans le passé, avec la référence d'un auteur digne de confiance »¹¹³⁶. Hélienne de Crenne recourt constamment aux *exempla*. Ses références sont tirées de l'Antiquité et des textes bibliques. Elle utilise aussi des exemples historiques. Son apologie de Marguerite de Navarre en est une palpable illustration. Il convient de noter qu'Hélienne varie ses *exempla* afin d'ancrer son écrit dans la réalité et de mettre en place une vérité sur la femme universelle. Ou peut-être, elle s'inspire des exemples mythologiques et bibliques afin de créer un nouvel *exemplum* revalorisant le sexe féminin. C'est dans ce sens que Claude la Charité considère que : « si chez Hélienne de Crenne, les anciennes étaient garantes de la dignité des modernes (illustres ou inconnues), désormais, il semble que les illustres modernes soient à même de démontrer, à elles seules, la supériorité féminine et partant aussi la dignité des anciennes »¹¹³⁷. Le récit héliennien est ainsi représentatif d'une *fabula*, fondée sur la Bible et la mythologie afin d'idolâtrer les anciennes. Mais son *exemplum* acquiert rapidement une nouvelle dimension dans la mesure où les exemples relèvent de l'*historia* et les exemples sont annonciateurs d'une nouvelle phase, rappelant en quelque sorte la querelle entre les anciens et les nouveaux. Dans son *Epistre invective IV*, envoyée à Elenot, Hélienne de Crenne énumère les *exempla* des femmes illustres et doctes. Ces figures féminines sont issues de la mythologie gréco-latine. L'épistolière souligne aussi qu'en plus de ces *exempla*, il existe d'autres figures féminines contemporaines dotées d'un savoir illustre.

La réflexion sur l'égalité entre les deux sexes qui rythme le *Songe* d'Hélienne de Crenne constitue un *topos* récurrent au XVI^e siècle. Dame Hélienne n'abolit pas l'inégalité entre l'homme et la femme, mais elle confirme que les femmes sont supérieures à l'homme. Ceci a été confirmé par Marguerite de Valois, affirmant que la femme surpasse l'homme en perfection parce qu'elle a été créée après lui et parce qu'elle constitue la toute dernière œuvre divine :

La femme étant encore faite après l'homme et comme dernière création de Dieu, que l'excellence et suprême degré de dignité lui doivent être attribués, ainsi que les plus grandes perfections sont en elles, étant formée comme l'homme des mains de Dieu, mais d'une matière d'autant plus élaborée que la cote de l'homme surpasse la fange en degré

¹¹³⁶ Claude La Charité, *op.cit.*, p. 314 (en note de bas de page).

¹¹³⁷ Claude La Charité : « Les anciennes et les modernes, d'Henri Corneille Agrippa à Marguerite de Valois », *Les femmes et l'écriture de l'histoire: 1400-1800*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, sous la direction de Jean-Claude Arnould et Sylvie Steinberg, 2008, p.319.

d'excellence.¹¹³⁸

Le discours logico-déductif de Marguerite de Valois rappelle les propos d'Henri Corneille Agrippa dans son traité *De nobilitate et procellentia foeminei sexus*. Il souligne que les femmes et les hommes sont égaux car ils ont été créés à l'image de Dieu. Il décèle aussi l'excellence de la femme et sa suprématie, car il met en elle toute sa puissance et sa sagesse :

Postremo vero creavit sibi similis homines duos, marem inquam primum, et postremo foeminam, in qua perfecti sunt coeli et terra, et omnis ornatus eorum, as muleris enim creationem, veniens creator, quievit in illa, ut nihil honoratius creandum prae manibus habens, in ipsaque conclusa et sonummata est omnis creatoris sapientia, atque potestas.¹¹³⁹

Gabriel Gilbert affirme encore la supériorité des femmes sur les hommes dans le domaine des « sciences » car elles ont « par la naissance ce que les hommes n'acquièrent que par le travail »¹¹⁴⁰. En outre, Hélienne use l'exemple d'Adam et Ève pour s'interroger sur le rapport entre les deux sexes. Cet *exemplum*, reprenant le récit de la Genèse, est réutilisé et repensé de manière différente. L'interrogation de Dame Hélienne l'illustre : « Eve a-t-elle été conçue, comme Adam, à l'image de Dieu ? »¹¹⁴¹ marque un changement au niveau de la perception de l'*exemplum*. Autrement dit la *fabula*, bâtie initialement sur l'emploi des références mythologiques et bibliques, devient un sujet de réflexion et d'argumentation. Au moyen d'une interprétation linguistique, Hélienne de Crenne redéfinit le rapport entre l'homme et la femme. L'histoire fictive mêle ainsi l'irréel et le vraisemblable, la *fabula* et l'*historia*. En opérant un continuum entre les anciennes et les contemporaines, Hélienne de Crenne finit par se positionner par rapport aux femmes illustres. Marguerite de Navarre et la reine de Carthage constituent deux *exempla* qui lui ont permis de vanter le savoir notoire de la première et de commenter l'expérience amoureuse de la deuxième. Une telle visée historiographique confirme la présence des femmes illustres à toutes les époques et cristallise la grande culture d'Hélienne de Crenne,

¹¹³⁸ Marguerite de Valois, *Mémoires et discours*, éd. Eliane Viennot, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2004, p.217-218.

¹¹³⁹ Henri Corneille Agrippa, *De nobilitate et procellentia foeminei sexus (1529)*, Anvers, apud Michaellem Hilenium in Rapo, 1529, A5, v° et A6, r°. Traduction de Claude La Charité, op.cit, p.322 :

« Dieu créa deux humains semblables à lui, premièrement l'homme, puis la femme, dans laquelle sont compris les cieux et la terre et tous leurs ornements, parce que le créateur, parvenu à la création de la femme, comme il ne restait plus rien d'autre à créer de plus honorable, il mit en elle toute la sagesse et la puissance de créateur ».

¹¹⁴⁰ Gabriel Gilbert, *Panegyrique des Dames*, Paris, Augustin Courbé, 1650, p.14.

¹¹⁴¹ *Supra.*, p.286.

qui mérite, elle aussi, d'être reconnue comme une figure auctoriale érudite.

2. L'œuvre enfantée, une métaphore de l'être

2.1. Repenser le rapport entre les sexes dans les *Angoysses*

Le triptyque hélisennien constitue une réflexion sur le rapport entre les deux sexes. En effet, Hélienne de Crenne utilise des expressions qui renvoient simultanément aux hommes et aux femmes afin d'éradiquer la différence entre eux. Décrivant initialement son désir de plaire et de se faire valoir, la narratrice considère, que son attitude est naturellement féminine : « [...] Mais suyvant le naturel du sexe foeminin (lequel n'est jamais rassasié de veoir et d'estre veu) »¹¹⁴². Aveuglée par son désir concupiscent, Hélienne de Crenne devient de plus en plus hardie et téméraire et elle tente sans cesse de justifier ses pensées et ses actes impudique, en affirmant sa vulnérabilité devant la puissance d'« Amours » : « [...] l'impétuosité d'Amours avoit rompu en moy les laqz de temperance et moderation, qui me faisoit excéder toute audace foeminine ».¹¹⁴³ L'expression « toute audace foeminine » est suggestive car elle rend la souffrance d'Hélienne universelle puisqu'elle touche visiblement tout le sexe féminin.

L'audace et la variabilité du sexe féminin se cristallise aussi à travers les échanges entre Hélienne et Guenelic. Le désir obsessionnel de ce dernier d'assouvir son désir se dévoile dans chaque conversation. L'obstination d'Hélienne et son refus de céder à sa volonté, le rendent plus insistant et le poussent à mettre en cause ses paroles : « Ma dame, quant aux devises, je m'en contente, et vous en quitte, car si bien considerez la comsumation de temps, à la longue), servitude merite permiation et si vous estes ingrante de si grand amour, vous pervertirez l'ordre de vostre gentile nature, laquelle pour aymer semble estre née ».¹¹⁴⁴ Il lui demande de révéler sa vraie intention : « Et si vostre deliberation secrete est de m'expulser de vostre amour, et de ceste naturele ingratitude foeminine me guerdonner, avec moyens plus honnestes le debvriez declairer ».¹¹⁴⁵ Or, Hélienne demeure ferme et inaccessible car, selon elle, « si la Dame est tardive à guerdonner, l'amour sera plus parfaite ».¹¹⁴⁶ Piégé par des rapporteurs, il condamne Hélienne et met en doute la véracité de son amour et sa bonne conduite « ce n'est acte

¹¹⁴² *Les Angoysses*, p.101.

¹¹⁴³ *Id.*, p.128.

¹¹⁴⁴ *Id.*, p.185.

¹¹⁴⁵ *Id.*, p.193.

¹¹⁴⁶ *Id.*, p.202.

vertueux d'user de telles mocqueries ». Il s'adresse, ensuite, à tout le sexe féminin, pour le condamner et s'innocenter : « c'est que je ne suis seul abusé de ce variable sexe foeminin, et l'unique reffuge des miserables, est de veoir les aultres de semblables passions oppressez ». ¹¹⁴⁷

Appréhendant le départ de son amant et craignant sa perte, Hélienne montre par plusieurs gestes son excessif amour. Or, la relative adjectivale « [...] par mes gestes, qui sembloient estre pleine de lascivité foeminine, je feisse indice de l'excessive amour » ¹¹⁴⁸ semble surprenante. Comme si les mouvements d'Hélienne étaient observés d'un œil masculin. Ou, peut-être, Hélienne, craignant l'éloignement de son ami, devient hardie et fait face à ses craintes et ses peurs en dévoilant, en public, son désir pour son ami. Hélienne de Crenne a exprimé clairement ses appréhensions à l'égard de son amant et elle en profite pour montrer la feintise des amants à l'égard de leurs bien-aimées :

Mon amy, je comprendz voz parolles et profonde eloquence tant efficacime, qu'elle pourroyt pervertir la pensée de la chaste Penelope , et attirer le courage invincible de la belle Lucrece : mais peult estre que voz douces et attractives parolles sont fainctes et simulées : car le plus souvent, vous aultres jouvenceaux usez de telles fainctises et adulations, pour circonvenir la simple credulité féminine, aulcunesfoys peu constante et trop liberale, et ne tendez à aultre fin, sinon qu'à priver d'honneur celles que vous dictes tant aymer. ¹¹⁴⁹

Le changement de pronom personnel (« mon ami » , « aultres jouvenceaux ») est significatif car il illustre, encore une fois, que l'homme use généralement de la crédulité féminine pour arriver à ses fins et se soucie peu de sa réputation. La forme adverbiale « le plus souvent » souligne ainsi la fréquence et la durée ; ce qui donne à la constatation d'Hélienne une allure universelle. De même, martyrisée par l'inconstance de son ami, elle exprime dans un monologue intérieur, son amertume. L'emploi anaphorique de l'interjection : « O tres ignare nature fominine, O dommageuse » ¹¹⁵⁰ souligne à la fois sa détresse et sa vulnérabilité. Hélienne s'auto-accuse aussi et aspire à la mort : « [...] a quoy vous imposeriez fin en ce cueur variable, qui s'est laissé surprendre et vaincre d'amour ». ¹¹⁵¹



¹¹⁴⁷ *Id.*, p.183.

¹¹⁴⁸ *Id.*, p.187.

¹¹⁴⁹ *Id.*, p.176.

¹¹⁵⁰ *Id.*, p.192.

¹¹⁵¹ *Id.*, p.205.

En outre, le mari vindicatif accuse et outrage constamment sa femme en employant, de manière répétitive, des interjections dévalorisantes¹¹⁵² : « O meschante femme », « O meschante et malheureuse creature, remplie d'iniquité, qui ne désire que l'exécution de ton appétit désordonné », « O meschante et detestable, [...] O miserable, je te voy submergée et noyée en ceste damnable volupté [...] je suis delibéré de te priver de vie [...] pour purger la terre d'une creature si abominable, toute vermoulue d'iniquité ». Les injures du mari s'intensifient de plus en plus et il décide d'éloigner Hélienne en considérant qu'« il seroit impossible qu'on se peust garder de ceste vulpine subtilité feminine ».¹¹⁵³ L'expression « ceste vulpine subtilité feminine » prend une dimension universelle dans la mesure où elle ne qualifie pas seulement la conduite d'Hélienne, mais aussi celle du sexe féminin.

Pour se défendre auprès du religieux, Hélienne de Crenne fait allusion aux prédécesseurs, les plus expérimentés en science, afin de montrer qu'ils n'ont pas pu résister à un tel embrassement « mais nonobstant la sublimité de leurs entendemens, se sont renduz humiliez et captivez »¹¹⁵⁴. Elle emploie un argument d'autorité afin de montrer qu'elle est incapable de surmonter les charges de l'amour, tels ses prédécesseurs masculins. En outre, sa question rhétorique « si j'estimoye superer amours, à quoy les hommes n'ont peu faire resistance ? » lui permet de se protéger et de se défendre. Quant au religieux, il conseille à Hélienne de suivre le droit chemin en lui rappelant son infériorité par rapport à l'homme. Il l'invite à être patiente et à garder espérance afin de dépasser sa souffrance en disant : « vous dictes [...] veu et considéré que les hommes n'ont sceu resister. Pour cela ne debvez perdre l'esperance ».¹¹⁵⁵ Il compare les deux sexes et invite Hélienne à modérer son ardeur en s'éloignant de son amant et en évitant de le revoir. Son discours passe du particulier au général dans la mesure où il s'adresse à la « condition muliebre ». En témoigne l'emploi répétitif de l'appellatif « votre sexe » :

[...] Combien que votre sexe soit plus fragile et moins constant, car les hommes liberalement se soubmettent à amour, pensant n'estre dignes de reprehension, car entre eulz cela n'est estimé pour vice, mais au contraire s'en ventent et glorifient, quand par leurs deceptions, faintises, et adulations ilz ont circonvenu vostre sexe trop croyable, et d'escouter trop curieux, ce qui vous doibt estre exemple de n'estre si facile de adjouter foy à leurs blandices, et vous debvez garder de frequenter

¹¹⁵² *Id.*, p.135-139- 205-206.

¹¹⁵³ *Id.*, p.208.

¹¹⁵⁴ *Id.*, p.150.

¹¹⁵⁵ *Id.*, p.153.

familierement avecques eulx.¹¹⁵⁶

Les qualificatifs « fragile », « moins contant », « trop croyable », « trop curieux » sont associés au sexe féminin afin d'illustrer son irrationalité et sa *variabilité* vis-à-vis du sexe masculin. Les intensificateurs « moins et trop » ont une valeur dépréciative et péjorative. Ce qui dévalorise la femme et la met en position de subordination et de soumission devant le sexe masculin.

Or, Hélisenne de Crenne avoue, plus tard, que la femme est naturellement menteuse. Sa phrase « Soubdainement par diligeant conseil foeminin trouvoye quelque artificielle mensonge »¹¹⁵⁷ souligne l'ambivalence du personnage féminin et son dédoublement. Cherche-t-elle à confirmer les reproches que son mari, son amant et le religieux ont faits pour souligner la variabilité du sexe féminin et sa simulation ?

Un épisode comique a été raconté par Guenelic au troisième récit des *Angoysse*s pour mettre en dérision les jugements que font les hommes pour caractériser l'attitude du sexe féminin. Arrivés dans une île où tous ses habitants ont fait preuve d'orgueil et de méchanceté, les deux amis ont décidé de demander de l'aide à une dame qui les observait de sa fenêtre en pensant que « la condition foeminine estre inclinée à toutes begninité, urbanité et clemence : ou aultrement deffailent de leurs naturelles conditions »¹¹⁵⁸. Mais celle-ci s'est montrée plus tyrannique et cruelle que les habitants et elle les a même menacés. Cet épisode se donne à lire comme une parodie contre les jugements irréfléchis et erronés que portent les hommes sur les femmes.

En somme, la confrontation entre les deux sexes se dévoile dans les *Angoysse*s, à travers les couples Hélisenne/ le mari, Hélisenne/Guenelic et Hélisenne/le religieux. Quant à Hélisenne-narratrice, elle présente sa protagoniste comme un être fragile et vulnérable. En témoignent les interjections suivantes¹¹⁵⁹ : « O pauvre dame infelice et malheureuse » et « O pauvre Hélisenne, miserable plus que nulle vivante ». Elle décrit son déchirement intérieur entre la vertu et la volupté. Elle dépeint les tourments infligés par son époux, son amant et les rapporteurs. Mais Hélisenne, narratrice, offre aussi à son personnage la possibilité d'extérioriser ses angoisses et sa douleur par le biais de la parole et de l'écriture. Autrement dit, la narratrice emprunte un point de vue interne, lui permettant de

¹¹⁵⁶ *Ibid.*,

¹¹⁵⁷ *Id.*, p.190.

¹¹⁵⁸ *Id.*, p.424.

¹¹⁵⁹ *Id.*, p.207-208 .

se glisser sous la peau de son personnage pour nous dévoiler en détail ses tourments et ses envies. C'est à travers le personnage d'Hélisenne, que Hélisenne-narratrice dévoile son désir d'écrire sur son expérience amoureuse. L'écriture devient alors une échappatoire. Hélisenne de Crenne, narratrice et auteur, l'a déjà souligné en s'adressant directement aux Dames :

O mes nobles dames, considerant l'extremité ou je suis reduicte, pour ne vouloir ressembler aux miserables [...] je me letifie à rediger par escript mon infortune : affin qu'il passe en manifeste exemple à toutes dames et demoyelles, en considerant que de noble et renommée dame, je suis devenue pedisque et subjecte ». ¹¹⁶⁰

2.2. Revaloriser le sexe féminin dans *Les Epistres invectives* et *Le Songe de madame Helisenne*

2.2.1. *Les Epistres invectives*

Les Epistres invectives se donnent à lire comme une apologie du sexe féminin. En effet, Hélisenne de Crenne repense le rapport entre l'homme et la femme et élucide leur différent rapport au langage. *Les Epistres invectives* II, III et IV constituent, comme l'a déjà souligné Jerry C.Nash dans son Introduction des *Epistres*, « un débat littéraire sur le féminisme et l'antiféminisme ». ¹¹⁶¹ Autrement dit, l'épistolière montre que l'homme et la femme utilisent un discours différent, voire contradictoire. La deuxième *Epistre invective* met l'accent sur la haine qu'éprouve le mari pour son épouse. Certes. Mais elle dévoile aussi sa misogynie, son hostilité et sa suspicion vis-à-vis de la nature féminine. En témoigne l'assertive : « il déteste tout le sexe féminin ». ¹¹⁶² Cette lettre, jalonnée de contradictions, révèle l'ambivalence du mari et l'ambiguïté de son discours.

L'époux utilise des propos dévalorisants pour décrire l'attitude dissimulatrice d'Hélisenne et pour illustrer sa simulation. En témoignent les expressions suivantes ¹¹⁶³ : « deceptiz escriptz », « prolixie narration », « illusion », « mensonges », « ta lubricque langue », « tu ne soys sincere » et « ta mensongere langue ». Le discours prend progressivement une dimension universelle. Le mari recourt initialement au blâme pour l'humilier et il emploie des épithètes péjoratives : « ta detestable personne », « ta faulse personne » et « maldicte creature » et pour illustrer sa lubricité « ta luxure

¹¹⁶⁰ *Les Angoysses*, p.203.

¹¹⁶¹ *Les Epistres*, p.30.

¹¹⁶² *Id.*, p.133.

¹¹⁶³ *Id.*, p.135-138.

abominable »¹¹⁶⁴. Il la compare ensuite à la voluptueuse Sémiramis, connue par sa lubricité et sa libidineuse luxure. Après la mort de son mari Ninus, elle multiplie les conquêtes amoureuses et elle fait castrer tous ses amants pour les empêcher de parvenir au plaisir vénérien avec une autre femme. Elle a été tuée par un de ses eunuques, mutilé par ses ordres. L'époux associe les actes cyniques et libidineux de la reine de Babylone à ceux d'Hélisenne afin de confirmer sa perverse intention et sa concupiscence. En témoigne la causale « car toy qui en subtilité femenine les aultres excede avec ton esprit maling, soubz ombre de bonté persuade les Dames d'estre chastes ».¹¹⁶⁵ Il recourt encore à l'anaphore afin de dévoiler son dédain et son aversion et son acharnement face à l'infidélité et l'inconstance de la nature féminine :

O que miserables creatures sont toy, et toutes celles qui te ressemblent, dont grande multitude se retrouve : Car la greinne de fidelité est peu semée entre cest inconstant sexes femenin. O frauduleuse condition, tant plus on te croit, tant plus on erre, tant plus on te preste, tant plus on pert, tant plus on t'ayme, tant plus on s'offence.¹¹⁶⁶

Il convient de noter que l'époux se sert du pronom indéfini « on » pour illustrer l'ampleur du mal que subit l'homme face à l'inconstance des femmes. Pour consolider son argument, il fait allusion à la société de mariage, en affirmant que plusieurs écrits ont averti les hommes des peines, qu'ils risquent de subir en se mariant. Le couple Socrate et son épouse Xanthippe en constitue, selon lui, une belle illustration. Le philosophe a fait preuve de patience vis-à-vis de sa femme et a comparé le sexe féminin à un arbre appelé « Adelfa »¹¹⁶⁷ qui est à la fois beau et venimeux. À la fin de son *Epistre*, l'époux utilise trois pronoms personnels « je », « nous » et « vous » : le premier renvoie au mari ; le deuxième est collectif et il englobe tout le sexe masculin. Quant au dernier, il fait allusion au sexe féminin. L'association des pronoms personnels est suggestive, car elle permet à l'époux d'accuser sa femme, d'exprimer sa méfiance vis-à-vis de la condition féminine, perçue comme le « périlleux ennemy de l'homme »¹¹⁶⁸ et de mettre en garde les hommes contre les plaisirs charnels. En outre, le mari considère que la beauté corporelle est une source de condamnation et de damnation, car la femme cherche à se faire valoir pour séduire l'homme et le provoquer. Un tel argument semble contradictoire dans la mesure où le mari a montré dans les premières pages des *Angoysses* un plaisir intense, en contemplant



¹¹⁶⁴ *Id.*, p.135-139.

¹¹⁶⁵ *Id.*, p.135.

¹¹⁶⁶ *Id.*, p.139.

¹¹⁶⁷ *Id.*, p.138.

¹¹⁶⁸ *Id.*, p.135-140.

la beauté de sa femme. En plus, il l'incite à prendre soin de sa toilette et de « s'accoutre[r] triomphalement »¹¹⁶⁹ pour l'accompagner.

Si le mari a recours à un discours d'une violence acerbe et déraisonnable, Hélienne de Crenne semble dans son *Epistre I*, rationnelle et prudente. Elle recourt à la persuasion pour reprocher à son mari sa crédulité et pour l'accuser d'avoir porté foi aux calomnies des rapporteurs. Le mari, qui désire que sa femme soit punie publiquement « car l'offense que [sa] detestable personne a envers [luy] commise, est si griefve, qu' [elle] n'ayant qu'une seule vie, ne scauroys avec la perte d'icelle satisfaire »¹¹⁷⁰, paraît aussi incapable, après avoir découvert et lu ses écrits, de distinguer la *persona* du personnage inventé :

Parquoy la precipiteuse charge de ton cueur, à telle ymagination t'a conduit, que tu as estimé cela (que pour eviter ociosité j'ay escript) eus testé par moy composé, pour faire perpetuelle commemoration d'une amour impudicque. Et d'avantaige tu crois que telle lascivité se soit en ma personne expérimentée.¹¹⁷¹

Un renversement de situation brusque et inattendu s'opère dans la mesure où les rôles se sont inversés : face au discours rationnel et persuasif d'Hélienne, l'époux, furieux et aveuglé par sa colère, réagit de manière excessive, déchaînée et irrationnelle. Une telle posture ne pourrait être qu'avantageuse et bénéfique pour Hélienne de Crenne. Autrement dit, la crédulité du mari, devenu incontrôlable et « fou », rend son discours non crédible face à ses « lecteurs debonnaires ».¹¹⁷² Hélienne convainc son public et vainc son mari publiquement. Elle déconstruit ainsi l'*ethos* de son adversaire masculin.

En outre, l'*Epistre invective IV* illustre de manière poignante et cynique la phallocratie masculine. Cette lettre constitue une réponse à Elenot qui a fait preuve d'hostilité et de misogynie à l'égard des femmes de lettres. Il dénigre « la muliebre condition » en réduisant son rôle à une seule occupation « le filler »¹¹⁷³ et en considérant qu'elle n'est pas capable « des bonnes lettres ». ¹¹⁷⁴ C'est pourquoi, Hélienne de Crenne lance une diatribe contre lui pour le dénoncer et le déshonorer. Elle affirme sa « presumption » en employant de manière récurrente et hyperbolique des expressions

¹¹⁶⁹ *Les Angoyssees*, p.117 .

¹¹⁷⁰ *Id.*, p.133-134.

¹¹⁷¹ *Id.*, p.125-126.

¹¹⁷² *Les Epistres*, p.123.

¹¹⁷³ *Id.*, p.150.

¹¹⁷⁴ *Ibid.*,

illustrant sa déraison telles¹¹⁷⁵ : « tu es jointct au comble de temeraire folie », « Les superbes et audacieuses parolles », « ta folle ymagination », « il est manifeste que tu es naturellement addonné au detestable vice de detracton », et « tes superflues parolles ».

Hélisenne de Crenne tourne en dérision les propos irréfléchis et arrogants de son adversaire et met en doute son érudition en disant : « Pour certain toutes telles tiennes presumptions, me provocqueroient à rire, n'estoit qu'en te travaillanr pour t'exalter, tu t'esforce de totalement deprimer les aultres : et par especial tu increpe la muliebre condition ». ¹¹⁷⁶ La diffamation atteint son paroxysme au moment où elle affirme l'ignorance de celui qui prétend être « scientifique » et qui passe sous silence l'avènement des femmes doctes et érudites : « Si tu avois esté bien studieux en diversitez de livres, aultre seroit ton opinion ». ¹¹⁷⁷ Pour discréditer et vaincre son adversaire, l'épistolière cite des femmes illustres qui ont réussi à séduire et à convaincre leurs adversaires masculins par leurs élégants et éloquents discours. Ce panégyrique de femmes savantes dévoile d'un côté l'érudition d'Hélisenne de Crenne, perçue comme une lectrice studieuse et avertie ; et de l'autre il met en avant des dames connues pour leur vertu ou leur savoir. L'épistolière puise ainsi ses références des *Institutiones oratoriae* de Quintilien, du livre des *Juges* et de l'*Histoire des Roys*. Nous trouvons donc des femmes issues de l'Antiquité gréco-latine et latines : Hortensia et Lelia, filles d'Hortensius. Elles ont soutenu et plaidé la cause des dames romaines, riches, devant les triumvirs Marc-Antoine, Octave et Lépide. Autrement dit, pour s'approprier leurs terres et biens et subvenir aux frais de la guerre, ces derniers ont exigé qu'elles déclarent leurs revenus pour éviter de payer une amende. Quintilien affirme l'érudition et le pouvoir persuasif d'Hortensia et Lelia ainsi : « On dit que la fille de Lélius ne parlait pas moins bien que son père. Pour la fille d'Hortensius, on en peut juger par le harangue qu'elle prononça devant les triumvirs, qui lui ferait honneur indépendamment de son sexe » ¹¹⁷⁸. L'épistolière cite encore Damas, la fille de Pythagore. Philosophe, elle est connue par son éloquence verbale et elle est devenue célèbre en analysant, expliquant et commentant les sentences de son père. La reine Zenobie est une femme d'une exceptionnelle puissance. Elle était courageuse, ambitieuse et masculine. Elle aimait monter à cheval tel un guerrier. Longin, philosophe et rhéteur grec, était son conseiller. Grâce à lui, elle a appris et maîtrisé « l'habondante et reluysante science des

¹¹⁷⁵ *Id.*, p.149-150-152-152-153.

¹¹⁷⁶ *Id.*, p.150.

¹¹⁷⁷ *Id.*, p.151.

¹¹⁷⁸ Quintilien., *Institution.Oral.*, L.1^{er}, ch 1^{er}.

escriptures ». ¹¹⁷⁹ Delbora ¹¹⁸⁰ est une femme hébraïque d'une prudence et intelligence considérables. Elle est devenue prophète et juge du peuple d'Israël. Autrement dit, elle a prédit aux Israéliens le mal qu'ils allaient subir à cause de Jabin, roi de la Canané, lequel a envoyé son capitaine Cisara pour les subjuguier. Elle a donc conduit une armée de dix mille hommes contre Cisara, elle l'a vaincu, elle a tué le roi et elle a réussi à assiéger la cité d'Assaz.

En outre, sa lecture de *l'Histoire des Roys* lui a permis de découvrir d'autres figures féminines comme Athalie, devenue reine de Juda durant six ans. Les textes bibliques la représentent comme une usurpatrice idolâtre. Cornélie, mère des Graques, est une femme très cultivée et lettrée. Elle a participé de manière très active à la vie politique et elle a consacré sa vie à l'éducation et à l'instruction de ses fils, qui ont essayé de réformer le système social romain, en soutenant les pauvres. La vierge et martyre romaine Valérie est connue pour sa parfaite maîtrise des lettres grecques et latines et elle est l'exégète de Virgile. Elle a cité encore Aspasia, la préceptrice de Socrate ; Alpaides, l'interprète de la Bible ; Areste, une femme très savante et mère du philosophe Aristippe et Istrine qui a enseigné le grec à son fils Salem. Sosipatra, experte en « science poétique ». ¹¹⁸¹

En plus de ce panorama de femmes illustres appartenant à l'Antiquité, l'épistolière éprouve la nécessité d'évoquer un *exemplum* contemporain qui est celui de Marguerite de Navarre, représentée « sous des traits si exemplaires que toute autre référence à des femmes écrivains de l'époque devient inutile ». ¹¹⁸² C'est dans cette perspective que Jerry C. Nash estime que :

Crenne peaufine et utilise une rhétorique de l'exemplarité féminine, le « je » épistolaire réveille et cite le passé comme témoin véritable, transformant la mémoire en sentiments favorables à la femme. L'acte d'écrire est ici une (re)création du passé à travers une mémoire féminine sélective qui donne au passé une nouvelle vie. ¹¹⁸³

Toutefois, bien que l'attaque que lance Hélienne de Crenne contre son adversaire soit acerbe, elle recourt à la fin de son *Epistre* à l'avertissement pour inciter son

¹¹⁷⁹ *Les Epistres*, p.151.

¹¹⁸⁰ Antoine Dufour, *Les vies des femmes célèbres*, texte annoté et commenté par G. Jeanneau, Genève. Librairie Droz, 1970, p.37.

¹¹⁸¹ *Les Epistres*, p.152.

¹¹⁸² Jean-Philippe Beaulieu, ouvr. cité, p. 149.

¹¹⁸³ Jerry C. Nash, op.cit.,p.33-34.

destinataire à se ressaisir et à renoncer à ses remontrances ; sinon il « seroit cause de faire esmouvoir la fureur de [sa] plume: laquelle [la] stimuleroit de [luy] escrire propos plus fascheulx, [qu'il] ne pourr[oit] precogiter». ¹¹⁸⁴ Il convient de noter que cette mise en garde n'est qu'un prétexte pour glorifier le « gracieux sexe féminin » ¹¹⁸⁵ et pour affirmer sa clémence et sympathie.

Si Hélienne de Crenne se révolte, dans ses *Epistres III* et *IV*, contre son mari et son collègue Elenot et elle répond aux outrances adressées au sexe féminin afin de les soutenir, les revaloriser et lutter contre l'hégémonie masculine, elle réfute et dénonce, dans son *Epistre V*, les accusations des habitants d'Icuoc, faites pour critiquer ses *Angoysses* et pour déshonorer les « magnanimes Chevaliers Guenelic et Quezinstra ». ¹¹⁸⁶ Hélienne de Crenne recourt à l'ironie pour affirmer la cruauté, la perversité et la stupidité des habitants. En témoigne l'antithèse : « aupres de vous, vices sont vertuz, la pudicité est incontenance, fraulde est foy, trahison est innocence, et fureur vous est clemence ». ¹¹⁸⁷ De plus, sa réfutation se concentre manifestement sur un citoyen anonyme qui a véhémentement critiqué son livre liminaire. Ce dernier considère que son œuvre : « estoit trop intelligible: et qu [Hélienne] debvoi[t] plus occultement parler, sans ainsi faire designations des lieux ». ¹¹⁸⁸ Hélienne de Crenne l'outrage et le rabaisse en multipliant les épithètes dévalorisantes : « O mauldict et plus que mauldict, meschant et malicieux, O faux dissimulateur : O scelere traditeur, qui ne scaurois nyer qu'en toy n'habitent toutes deceptions, fraudes et collusions ». ¹¹⁸⁹ Le discours de l'épistolière relève de l'arrêté dans la mesure où elle accuse son adversaire de manière franche et intrépide. La franchise de l'épistolière et sa parfaite maîtrise du discours invectif s'illustrent, à la fin de son épître, dans la mesure où elle formule deux souhaits si virulents et violents : le premier a permis d'anéantir son adversaire en dévoilant son infériorité et sa petitesse « ne voulant plus aultre chose escrire, sinon que te donner certitude de mon desir, qui totalement aspire, que anticque, infirme, aveugle, sourd, muet, indigent, et souffreteux te puisse veoir » ; quant au deuxième, il dissimule son désir de martyriser son adversaire et lui faire subir une souffrance physique irrémédiable :



¹¹⁸⁴ *Id*, p.155.

¹¹⁸⁵ *Ibid.*,

¹¹⁸⁶ *Les Epistres*, p.152.

¹¹⁸⁷ *Id*, p.161.

¹¹⁸⁸ *Ibid.*,

¹¹⁸⁹ *Id*, p.160.

Je voudrois qu'apres telle dissolution, ton corps sans honneur de sepulture, peult demorer: affin qu'il devint pasture de liepars, loups affamez, lions, Ours, Tigres, et toutes bestes feroces pour à leur exorbitante faim, de ton malheureux corps satisfaire.¹¹⁹⁰

En outre, Hélienne de Crenne achève son *Epistre IV* par un dernier avertissement, adressé, cette fois, aux habitants en espérant qu'ils endurent le supplice subi par Dathan et Abiron pour leur révolte contre Moïse : « Je voudrois que ce qu'il intervint à Dathan, et Abron, leur peult advenir ».¹¹⁹¹ L'*Epistre* s'achève ainsi par la déconstruction de l'ethos du détracteur et par le triomphe de la voix féminine.

Il convient de noter que l'attitude vindicative d'Hélienne de Crenne est justifiable. Elle répond à l'attaque de son adversaire par une contre-accusation virulente : elle condamne son arrogance, son agression et sa sottise. Érasme légitime dans son *De Conscribendis epistolis* l'emploi de l'invective en affirmant que « nous dirons que nous sommes contraints d'écrire, à l'encontre de nos propres habitudes et inclinations ; que nous ne le suivrons pas dans ses accusations, mais, nous gardant des insultes, nous rejetterons tout simplement les allégations »¹¹⁹². Mais il considère aussi que l'invective est un exercice périlleux, car elle relève de l'agression verbale et de l'art de la malédiction.¹¹⁹³ Hélienne de Crenne souligne, dans son *Préambule*, la dangerosité d'une telle pratique scripturaire. Elle explicite, comme l'a remarqué Emily Butterworth, que l'écriture de l'invective est acte à la fois nécessaire et impulsif.¹¹⁹⁴ Elle l'affirme ainsi : « je derelinque le stile accoustumé des *Epistres familiares*, considerant que ma fortune acerbe ne permet en icelluy perseverer : Certes sa crudilité intolérable me stimule de sorte qu'elle me contrainct (nonobstant mon nature au contraire) qu'aux *Epistres Invectives* je donne commencement »¹¹⁹⁵. Le passage à l'acte devient ainsi une nécessité pour pouvoir lutter contre l'hostilité et la misogynie masculine et elle offre au lecteur la possibilité de penser et repenser le raisonnement de deux clans : masculin et féminin. C'est dans cette perspective qu'Emily Butterworth estime que « l'invective est un genre qui crée une communauté ; elle démontre une fonction constructive comme les jeux d'insultes où l'égalité des participants

¹¹⁹⁰ *Id.*, p.161.

¹¹⁹¹ *Id.*, p.161.

¹¹⁹² Érasme, *De Conscribendis epistolis*(1522), in *Opera omnia* 1 : 2, éd. Jean-Claude Margolin (Amsterdam : North Holland Publishing, 1971),p. 536.

¹¹⁹³ *Ibid.*, p.537.

¹¹⁹⁴ Emily Butterworth : « Harmoniques des cris : le contrepoint au féminin (16^e – 18^e) Les epistres familiares et invectives », *Invectives. Quant le corps reprend la parole*. Textes réunis et étudiés par Didier Girard et Jonathan Pollock. Presses Universitaires de Perpignan. 2006. p.179.

¹¹⁹⁵ *Les Epistres*, p.122.

est renforcée pas l'outrance des insultes échangées ». ¹¹⁹⁶ Hélienne de Crenne recourt ainsi à l'*Invective* pour divertir et convaincre son lecteur. C'est l'une des principales caractéristiques de cet exercice ludique qui consiste principalement à divertir et à persuader le public. Qu'Hélienne soit, en ce sens, coupable ou innocente vis-à-vis de son mari, elle doit gagner l'acquiescement de son lecteur par le biais du discours. L'objectif de l'épistolière ne se dévoile plus donc dans la recherche de la vérité car la vraisemblance tient une place plus importante.

Hélienne de Crenne cherche-t-elle, comme Delbora, à préparer la voie féministe à tous ceux qui la suivent, masculins et féminins, afin de lutter contre l'autorité masculine ? Si l'épistolière s'acharne contre Elenot et les misogynes qui limitent le rôle de la femme à la quenouille, c'est pour défendre son droit au métier des bonnes lettres. Elle a montré, à travers les exemples qu'elle a cités des femmes illustres, que l'infériorité des femmes est d'ordre social et qu'elle a été imposée par les hommes ; et elle affirme que les deux sexes ont les mêmes capacités dans tous les domaines : littéraires, philosophiques, et religieux.

2.2.2. *Le songe de madame Hélienne*

Dans le *Songe*, Dame Hélienne reprend l'expérience amoureuse d'Hélienne sous une nouvelle forme. Le dialogue mythologico-allégorique confère au texte une valeur édifiante et didactique. Les personnages des *Angoysses* sont manifestement doublés pour mettre en lumière la déception d'Hélienne, torturée par le caractère fuyant de son amant, et son repentir final. En ce sens, nous relevons les couples : la Dame amoureuse et Hélienne, l'Amant et Guenelic, Jalousie et l'époux, Pallas et Raison et Vénus et Sensualité. En outre, Pallas et Vénus, qui se sont disputées dans l'épilogue des *Angoysses* la propriété de l'œuvre d'Hélienne, interviennent dans le *Songe* pour rivaliser à nouveau entre elles. Elles exposent respectivement leurs attributs et pouvoirs divins afin de convaincre les deux amants de choisir entre la passion ou la raison. La moralité de l'œuvre se dévoile enfin à travers Raison, le double chrétien de Pallas. Grâce à ses arguments théologiques, elle a réussi à vaincre Sensualité, l'*alter ego* de Vénus, et a persuadé Dame réduite de délaisser les plaisirs mondains au profit de la félicité éternelle.

Toutefois, Dame Hélienne réemploie, au début, l'argument médiéval pour repenser le rapport entre les deux amants et pour parodier et tourner en dérision le principe de la

¹¹⁹⁶ Emily Butterworth, *art.cité*, p.179.

fin'amor. Autrement dit, le premier récit des *Angoysses* rappelle, à travers les échanges entre Hélistenne et Guenelic, les règles de la *fin'amor* supposant la glorification de la bien-aimée et la législation de l'obéissance et de la servitude de l'homme vis-à-vis de sa Dame. Or, ces règles n'ont pas été respectées par Guenelic qui a fait preuve d'inconstance et de nonchalance et qui a voulu, à tout prix, satisfaire son plaisir vénérien. Ce qui a suscité l'enfermement du personnage féminin par son mari, dans le château de Cabasus. Pour cette raison, Dame Hélistenne reconstitue le même couple pour le parodier et pour aider progressivement la Dame amoureuse à prendre revanche contre son Amant et à tirer vengeance de Guenelic et de tous les hommes volages.

Les premières pages du *Songe* dépeignent de manière emphatique et succincte la beauté de la Dame amoureuse qui, en se promenant dans une vallée singulièrement délectable, se livre à elle-même et exprime, dans un poignant soliloque, ses craintes et ses inquiétudes vis-à-vis de son ami. Incapable de cerner ses véritables intentions et craignant de salir sa réputation, elle cite initialement des figures masculine qui ont trompé et abandonné leurs amantes : Thésus, Jason, et Alchide, auxquels elle associe respectivement des épithètes dévalorisantes : « frauduleux, desloyal et trompeur ». ¹¹⁹⁷ Quant à leurs amantes Adrienne, Médée et Déjanire, elle leur attribue une épithète commune, accentuée par un adverbe intensificateur « trop credules ». La Dame amoureuse dénonce, en ce sens, l'inconstance des hommes et déplore la crédulité des femmes. En témoigne la question rhétorique « combien est variable l'humaine virile condition, la plus part du monde d'infidélité et d'assimulation pullule : et si ceste lubricité entre les hommes vulgairement se retrouve, que puis je esperer, sinon perpetuelle infelicité ? » ¹¹⁹⁸. Mais elle change rapidement de stratégie et elle envisage la suite de ses amours avec moins d'appréhension : « et peut être que la fin ne sera si facheuse comme je la juge, pource que combien qu'il soit grande multitude de telz hommes, que j'ay preallegué, si s'en trouvent ilz aucuns fideles. Certes toutes les dames qui au plaisir des hommes se submettent, ne sont si mal tracitées que ces miserables que j'ay predictes ». ¹¹⁹⁹ La Dame amoureuse met aussi en avant la fidélité de Priam envers la fille de Leda, le dévouement d'Aristote pour Hérmiat et de David pour Bersabée. Son attitude rappelle celle d'Hélistenne dans les *Angoysses*. Toutefois, les soupçons de la Dame amoureuse se confirment suite à son dialogue avec son Amant. Ce dernier paraît craintif et réticent. Autrement dit, si la Dame montre qu'elle est

¹¹⁹⁷ *Le Songe*, p.57.

¹¹⁹⁸ *Id.*, p.58.

¹¹⁹⁹ *Id.*, p.58.

prête à tout pour assouvir ses plaisirs vénériens, son Amant l'exhorte à rester prudente et à trouver un autre moyen pour communiquer. Il lui propose d'échanger par « le benefice litteraire ». Les deux amants, incapables de trouver un moyen pour s'unir rappellent le couple Hélisenne/Guenelic, mais les rôles ont été inversés. Autrement dit, Hélisenne, craignant son mari, a privilégié dans les *Angoysses* l'échange épistolaire pour ne pas souiller sa réputation et Guenelic, qui a cherché à tout prix à satisfaire son appétit libidineux, n'a obtenu d'elle que le regard et le parler ; Dame amoureuse, quant à elle, a tenté de parvenir au *Don de mercy*, malgré la réticence et l'indécision de son Amant, craintif. Elle a employé l'expression « debilité femenine »¹²⁰⁰ pour montrer, d'un côté, son attachement excessif à son amant ; et de l'autre, son refus d'attendre et de supporter encore la pression qu'exerce sur elle son mari et les rapporteurs :

Mais emerveille toy comment la dibilité femenine, a peu par si long temps la violente oppresse des amoureux aguillonemens tolerer et soustenir. Et si bien tu considere, tu jugeras que la persistance de telz extremitez, peut tant la condition muliebre attieder, que facilement la patience se sequestre.¹²⁰¹

Les propos insistants de la Dame amoureuse à l'égard de son Amant marquent un revirement de situation suggestif dans la mesure où son obstination rappelle celle de Guenelic qui, poursuivant sa quête amoureuse, cherche à s'approprier son objet de désir :

Je suis celluy qui, à tout dernier supplice, m'offriroye [...] car en vostre vouloyr consiste toute ma persente et future beatitude et felicité, ou ma perpetuelle calamité : et si à votre bonne grace je suis accepté, ma vie en sera douce et tranquille, et si autrementvous disposez, soubdainement au vivre feray cession [...] Je vous supplie de mollifier vostre cueu, et veuillez retribuer ou remunerer ung vostre serviteur entier et cordial de tant de fatigues par luy soutenues.¹²⁰²

Hélisenne de Crenne abolit ainsi l'inégalité entre les deux sexes en matière d'amour. Ceci sera confirmé, plus tard, par Vénus qui, cherchant à convaincre l'Amant de s'adonner aux plaisirs vénériens, souligne la naturelle inclination des hommes à l'amour, tout comme « la condition muliebre ». Elle l'incite à profiter de ses « tendres ans » et de sa « gracieuse jeunesse » car son indécision et sa crainte « sont contraires à la propre inclination naturelle des jeunes gens de [son] aage ».¹²⁰³ Ce qui montre que l'homme est disposé, telle la femme à succomber aux plaisirs vénériens. Hélisenne de Crenne l'a déjà



¹²⁰⁰ *Id.*, p.72.

¹²⁰¹ *Id.*, p.73.

¹²⁰² *Les Angoysses*, p.175.

¹²⁰³ *Le Songe*, p.88.

souligné à la fin du premier récit des *Angoysses* : « J'imposeray fin à ma doloieuse complaincte, vous priant mes dames que vueillez considerer quel est ou peult estre mon mal, moy estant prisonniere en la fleur de ma jeunesse »¹²⁰⁴.

En outre l'intervention de Vénus, Adonis et Pallas a engendré un second renversement de situation dans la mesure où Dame amoureuse, d'une femme vulnérable, enflammée par sa passion libidineuse et torturée par l'inconstance de son Amant, reprend le contrôle de ses émotions, grâce à Cupidon, qui a transpercé le cœur de la Dame d'une flèche plombée pour qu'elle soit insensible aux charmes de son Amant et pour qu'elle le rejette définitivement. Libérée de toute charge amoureuse, la Dame amoureuse abandonne donc son Amant. Un tel aboutissement ne pourrait que satisfaire Hélienne de Crenne, qui a réussi enfin à venger son personnage ; et à venger Hélienne, qui a enduré une souffrance insurmontable à cause de son mari jaloux et de son amant nonchalant. Il convient de noter que la délivrance du personnage féminin dissimule la volonté de Dame Hélienne, écrivain, de se libérer-elle aussi- en libérant sa plume. Autrement dit, les dialogues entre les deux amants et les divinités incitent Dame Hélienne à y intervenir directement et à s'interroger sur les rapports égalitaires entre l'homme et la femme. Elle fait intervenir aussi des abstractions personnifiées et allégorisantes (Sensualité, Raison, Fame, Honte, Chasteté, Charité, Humilité et Vérité). Ce qui nous plonge dans un univers onirique et nous place à la croisée de deux chemins : la vertu et la volupté. Il est à remarquer également que l'omniprésence de Raison et son active participation aux différents échanges est connotatif. Elle nous rappelle les premières pages des *Angoysses* où le personnage d'Hélienne, torturé entre la vertu et sa naissante passion, a échangé, dans une scène mythologique moralisante, avec Raison qui lui a conseillé de rester ferme et pudique en lui disant : « Comment, veux-tu prendre le vilain chemin, ord et fétide, et laisser la belle sente, remplie de fleurs odoriférantes ? [...] O pauvre dame, veux-tu preferer amour lascif à l'amour matrimonial »¹²⁰⁵ Mais si Hélienne, personnage et narratrice, ne l'a pas écoutée au premier récit des *Angoysses* et a suivi sa folle amour, Dame Hélienne, narratrice et auteur, est devenue sa disciple dans le *Songe*.

Au vu de ce constat, Dame Hélienne prend la parole au moment où Sensualité profère des propos dédaigneux et méprisants à l'égard du sexe féminin. Elle rappelle la faute originelle et elle demande à Raison de défendre plutôt le sexe viril « car

¹²⁰⁴ *Les Angoysses*, p.220.

¹²⁰⁵ *Id.*, p.103.

vulgairement la femme se regit et gouverne plus selon [elle], et à sa fantaisie, que ne fait l'homme ». ¹²⁰⁶ Dépitée, Dame Hélienne quitte son rôle de témoin et elle participe activement aux débats en interrogeant Raison sur « notre condition femenine tant vituperoit ». ¹²⁰⁷ Le possessif collectif « notre » permet à Dame Hélienne de s'intégrer dans la conversation pour défendre la cause féminine. La narratrice externe adopte ainsi un point de vue interne pour repenser les rapports égalitaires entre l'homme et la femme.

À travers le discours démonstratif de Raison, Hélienne de Crenne montre qu'elle est capable de penser, commenter et interpréter les textes bibliques comme les hommes savants. Le choix de « dame Raison » comme maître et pédagogue pour éclairer Dame Hélienne sur les rapports entre l'homme et la femme, sur leurs rapports à Dieu et sur le libre arbitre n'est pas anodin. Hélienne de Crenne ajoute dans ses dernières pages du *Songe* le mot « dame » à Raison, pour prouver sa capacité d'interprétation.

De plus, bien que son recueil fasse allusion au songe médiéval, Dame Hélienne déroge aux règles par la mise en place d'un mécanisme fictionnel différent et novateur. Autrement dit, si le songe médiéval repose principalement sur l'illusion et le faux et relève d'une histoire merveilleuse et herméneutique, qui n'a pas de référent historique, *Le Songe de Dame Hélienne* est une fiction narrative, ayant une dimension mystique, voire un exercice spirituel fondé sur la recherche de la vérité. L'œuvre est ainsi représentative d'une vocation authentique, qui a permis à la Dame réduite de renoncer à la volupté de la chair et de se convertir. Le *Songe* constitue un moyen de révélation et de dévoilement de la volonté divine. Le *Songe* ne se définit plus chez Hélienne de Crenne comme une illusion, qui détourne de la vérité, mais comme un moyen efficace pour l'atteindre.

3. Et le lecteur ?

3.1. Le lecteur idéal d'Hélienne de Crenne

Le triptyque Héliennien repose sur une belle réflexion sur l'importance du lecteur. En effet, l'architecture exégétique composite et protéiforme qui caractérise sa trilogie nécessite l'intervention d'un lecteur, averti et sagace, capable de retrouver l'ordre et d'établir l'unité de l'œuvre. Hélienne de Crenne présente plusieurs types de lecteurs. Dans le premier récit des *Angoysses*, si l'auteur destine le récit de son expérience amoureuse aux

¹²⁰⁶

Le Songe, p.111.

¹²⁰⁷ *Ibid.*,

« honnestes dames », Hélienne, personnage et narratrice, avait comme lecteurs Guenelic et son mari. Elle-même, elle était lectrice des lettres échangées avec son amant. Autrement dit, Hélienne communique, initialement, par correspondance avec le jeune homme, et elle éprouve une jouissance immodérée en lisant sa lettre. Elle lit et relit leurs écrits et espère que ce temps de lecture se perpétue. Quant à l'époux, il soupçonne l'attitude de sa femme et il finit par découvrir et lire les lettres échangées entre sa femme et Guenelic. Hélienne multiplie les mensonges et elle tente de le duper, en prétendant que son œuvre est une fiction pour échapper à l'oisiveté. C'est dans cette perspective que Mawy Bouchard présente le mari comme « le double du lecteur réfractaire à toute forme de fiction »¹²⁰⁸. L'époux dément les propos d'Hélienne, exprime son dédain et sa colère, et la condamne aussi bien dans les *Angoysses* que dans *l'Epistre invective II*.

Le rapport conflictuel entre Hélienne et son mari, qui se poursuit dans les *Epistres invectives*, dissimule en quelque sorte la querelle entre les femmes de lettres et les hommes « scientifiques » tels les religieux et les savants « lesquelz par la sublimité de leurs entendements composent livres, dont les matieres ne sont moins jocundes que difficiles et ardues [...], que nostre condition foeminine n'est tant scientifique que naturellement sont les hommes ».¹²⁰⁹ Autrement dit, si dans son *Epistre invective I*, l'épistolière tente d'expliquer à son mari « comment en plusieurs lieux de [ses] compositions [elle] deteste amour illicite, [elle] exore les dames de toujours le vivre pudicque observer », ¹²¹⁰ ce dernier refuse de la croire et souhaite qu'elle soit châtiée cruellement et publiquement. Le mari nous propose ainsi une lecture misogyne de la lettre d'Hélienne. Sa réaction rappelle celle d'Elenot, dans son *Epistre IV*. Il remet en question la capacité intellectuelle des femmes et leur pouvoir de composer des œuvres doctes tels les hommes. C'est pourquoi, l'épistolière dénonce de manière cuisante son époux, Elenot et toutes les personnes qui se prennent pour « scientifiques » dans ses *Epistres III, IV et V* et qui se présentent comme critiques de ses compositions. Hélienne de Crenne défend ainsi son droit à l'écriture, de manière courageuse, en ces termes :

Car puis que l'homme se dict excéder la femme en prudence, il ne debvroit conserver avec cela qui se persuade luy estre nuisibleet perilleux : mais nonbstant qu'il se die tant scientifique, derelinquant la

¹²⁰⁸ Mawy Bouchard, *Avant le roman. L'allégorie et l'émergence de la narration française au 16^e siècle*, Amsterdam-New York, éd. Rodopi B.V., 2006, p.199.

¹²⁰⁹ *Les Angoysses*, p.222.

¹²¹⁰ *Les Epistres invectives*, p126.

raison, à la sensualité adhère.¹²¹¹

De ce point de vue, le refus d'accepter la fiction d'Hélisenne de Crenne, présentée comme un « solacieux exercice littéraire » ayant une visée moralisante, reflète tout le drame que subit la femme-écrivain. L'épithète laudative « solacieux » confirme que l'écriture procure chez Dame Hélisenne un sentiment de jouissance intense et lui ôter ce droit est en réalité une condamnation et un rejet de la femme écrivain. C'est pourquoi, l'œuvre d'Hélisenne se caractérise par une recherche continuelle d'un lecteur, capable de mettre fin à cette injustice et de redonner à Hélisenne de Crenne une existence littéraire et une identité narrative féminine. Le lecteur est exhorté ainsi à comprendre cette continuité fictionnelle, qui caractérise les *Angoysses*, les *Epistres* et le *Songe*. De plus, si la critique, représentée fictivement à travers le mari, le religieux, les rapporteurs, Elenot, les habitants d'Icuoc et Sensualité, a refusé d'accepter ses *Œuvres*, Dame Hélisenne a choisi de les confier à des lecteurs « nobles » pour qu'elle puisse s'authentifier et légitimer son existence. Pour ce faire, Hélisenne de Crenne suit un cheminement périlleux, mais constructif.

Enfermée dans un tour par son mari et à la suite de recommandations de sa servante, Hélisenne-personnage décide d'écrire à son amant pour la libérer. Guenelic est perçu en ce sens comme un lecteur rédempteur qui pourrait changer son sort. Un nouveau défi se lance pour Hélisenne car elle réalise enfin que l'écriture et la lecture constituent une ultime issue pour s'émanciper. Pascale Mounier décrit sa décision en ces termes :

La vieille servante et Hélisenne entreprennent de déjouer le cours funeste de l'histoire d'amour. La première affirme que Guénélic va venir délivrer celle dont il n'a pas encore eu de jouissance et la seconde décide d'écrire son histoire pour que, si son ami en a connaissance, il sache qu'elle l'aime plus que tout. Cette décision de « donner principe au vivre joyeux » donne une ligne de fuite à la destinée d'Hélisenne-personnage et interdit de souscrire à la démonstration par la narratrice des dangers de la passion.¹²¹²

Si Guenelic détient un pouvoir salvateur et libérateur pour Hélisenne-personnage, Hélisenne, narratrice et auteur, compte sur la compassion et la sympathie de ses « honnestes dames » pour retrouver « quelque refrigeration medicamente »¹²¹³ et pour donner vie à son livre. Hélisenne de Crenne apostrophe, fréquemment, ses interlocutrices pour les mettre en garde contre l'amour lascif. Or, elle avoue rapidement son incapacité à



¹²¹¹ *Id.*, p.143.

¹²¹² Pascale Mounier, *Le roman Humaniste : un genre novateur Français 1532-1564*, op.cit .p.106.

¹²¹³ *Les Angoysses*, p.96.

résister à son appétit sensuel qui ne cesse de la consumer et la dominer. Elle adopte ainsi deux postures contradictoires qui nous incitent à réfléchir sur l'objet réel de son œuvre. Cherche-elle à plaire aux Dames ou à les instruire ?

Il se peut qu'Hélisenne de Crenne tâche, dans sa confession amoureuse, de trouver un soulagement et un réconfort. Mais nous pourrions imaginer aussi qu'elle souhaite produire un effet de plaisir chez les lectrices, qui prétendent explicitement à la chasteté et éprouvent implicitement une joie intense, en s'adonnant même fictivement aux plaisirs de la passion adultérine. Le concept aristotélicien de *Catharsis* est omniprésent dans le texte hélisennien. Mais, si Hélisenne de Crenne attribue à son texte la fonction de plaire (et non pas instruire), comment va-t-elle purifier l'âme ? La purgation serait-elle possible ? L'analyse du mot *catharsis* est ici fondamentale dans la mesure où il est lié au soulagement. Le radical *cathar* signifie pureté. Ce qui montre que la *catharsis* renvoie à la vie originelle et libère l'âme de toutes les souffrances. La recherche de la pureté et du salut ne se réalise en ce sens que par et à travers la souffrance. C'est pourquoi, la *catharsis* est l'emblème d'un parcours initiatique et purgatoire, qui se définit comme une « purification morale en vue d'un salut éternel ».¹²¹⁴ Le lecteur comprendra progressivement la visée didactique d'Hélisenne de Crenne, dans ses seconde et tierce parties des *Angoysses* et dans son *Songe*. Hélisenne-personnage et « Dame reduicte » se convertissent et choisissent délibérément l'amour divin et la félicité intérieure aux appétits et plaisirs mondains. Ces deux itinéraires initiatiques ont été partagés avec le lecteur. C'est pourquoi, le lecteur doit, comme l'a souligné Dante, « aller épier à travers les écritures, pour s'en servir [lui-même] »¹²¹⁵ afin de relever le sens moral ou typologique de l'œuvre.

Mais l'activité d'interprétation n'est pas une tâche anodine. C'est pourquoi, Hélisenne de Crenne cherche continuellement à séduire et à captiver l'attention de son lecteur, en variant ses manières d'écrire. En passant du récit sentimental à la chevalerie, elle tâche de l'instruire et d'accroître son plaisir. Elle souligne aussi l'importance de la lecture en mentionnant l'exemple d'Alexandre qui se délecte en lisant l'*Iliade* d'Homère. Elle précise que sa lecture « l'instigait l'efficace et esmotion à chevalerie ».¹²¹⁶ La lecture fusionne ainsi le plaisir et l'apprentissage. Hélisenne le précise en ces termes : « j'ay indubitable foy que l'œuvre presente excitera, non seulement les gentilz hommes

¹²¹⁴ Mary-Anne Zaghdoun, *L'esthétique d'Aristote*, France, éd.CNRS, 2011.p. 255.

¹²¹⁵ Dante Alighieri, *Le Banquet (II Convivio)*, Philippe Guibertean (trad), Paris, Les Belles Lettres, 1968, II, I,2,p.243.

¹²¹⁶ *Les Angoysses*, p.229.

modernes, au marcial exercice : mais pour l'advenir stimulera la posterité future d'estre vrais imitateurs d'icelluy ». ¹²¹⁷ Cela fait écho aux plaisirs qu'éprouvait Hélienne en lisant ses lettres d'amour ; et grâce à ses lectures, elle a exprimé ce continuel besoin de prendre la plume pour transcrire tout ce qu'elle ressent et vit dans ses rêves. La fin du *Songe* le montre ainsi : « le sommeil se departist. Et lors estant timide, que chose digne de si grand mémoire ne me tournast en oblivion [...] je prins la plume pour par mes escriptz le rediger ». ¹²¹⁸ De même, Dame Hélienne adresse son *Songe* aux nobles lecteurs pour les enchanter et les inciter à la réflexion sur un univers métaphorique délectable :

Car c'est chose certaine, que l'estude de poesie est remplie de delectation infatigable : en icelle l'esprit travaillé se repose, l'entendement pressé se recrée, la pensée triste se letifie : et l'engin vexé se refocille, qui est cause par telle corroboration de rendre puis apres l'esprit de l'homme plus subtil , et apte à l'intelligence des choses altissimes ¹²¹⁹.

L'étude de la poésie produit un plaisir intense, d'ordre intellectuel. Ceci se traduit à travers l'hyperbole « remplie de delectation infatigable », les constructions oxymoriques « l'esprit travaillé se repose », « l'entendement pressé se recrée », « la pensée triste se letifie » et « l'engin vexé se refocille » ; et l'énumération des verbes intransitifs « se repose, se recrée, se letifie, se refocille » qui relèvent d'une gradation *in crescendo* produisant un effet de jouissance transcendantale voire absolue.

Hélienne de Crenne annonce encore, dans le Préambule de ses *Epistres familiares et invectives*, qu'en variant son discours et son style d'écriture, elle peut « propiner quelque recreation aux lecteurs ». ¹²²⁰ Mais avant tout, qu'est-ce que nous entendons par le mot plaisir ? Aristote définit le plaisir artistique et le classe en deux catégories ¹²²¹ : le plaisir actif et le plaisir passif. Le premier s'opère par l'appréciation de quelque chose de nouveau par reconnaissance ou par déduction alors que le second se crée par la simple observation de « l'objet » de désir qui pourrait être l'objet formel ou esthétique. Boccace a instauré une subdivision intéressante à l'intérieur du plaisir actif : la jouissance intelligente et le divertissement instantané. Le plaisir intellectuel naît de la lecture des récits qui incitent à la méditation (récits historiques et vraisemblance) et le plaisir immédiat se nourrit de la lecture des fables et des romans de chevalerie qui produisent un effet immédiat, un plaisir



¹²¹⁷ *Id.*, p.229.

¹²¹⁸ *Le Songe*, p.132.

¹²¹⁹ *Id.*, p.45.

¹²²⁰ *Les Epistres*, p.61.

¹²²¹ Jean Frère, « Le paradoxe du plaisir selon Aristote », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, T. 169, No. 4 (Octobre-Décembre 1979), pp. 427-442.

qui provient d'un pur étonnement (sans reconnaissance). Le plaisir textuel se produit ainsi dans l' « intermittence ». ¹²²²C'est la perte, la faille qui séduit et qui opère un effet érotique. Comme Hélisenne de Crenne cherche à s'approprier son objet de désir par le biais de l'écriture, le lecteur est invité à s'approprier, lui-aussi, ce livre-corps pour le vivifier :

Peut-être faudrait-il, les yeux fermés, toucher le livre, le prendre dans les mains, le serrer sous le bras, le presser contre la joue, le palper, en faire ronfler les pages sous le pouce pour se persuader qu'il n'est pas le texte mais d'abord un objet que le texte a suscité. Ainsi s'imposerait l'idée qu'entre le moment où l'auteur a déposé le mot fin sur la dernière page de son manuscrit, et celui où le premier lecteur a ouvert le livre, une métamorphose s'est opérée ¹²²³.

En ce sens, nous pouvons déduire qu'Hélisenne de Crenne produit délibérément un effet de plaisir intellectuel chez ses lecteurs en les incitant à abandonner les plaisirs charnels au profit d'un plaisir purement spirituel et scripturaire. Plaire et instruire s'entrecroisent ainsi pour montrer l'éloquence de l'auteur, qui a su marier avec brio plaisir textuel et avertissement moral.

Toutefois, l'interprétation de l'armature textuelle du triptyque hélisennien nécessite le passage par plusieurs étapes. Premièrement, le lecteur découvre le texte grâce à la collaboration de deux instances « auctoriale » et « éditoriale » pour faciliter la lecture de l'œuvre. Nous avons déjà montré l'importance de l'intervention éditoriale : l'éditeur est le premier lecteur du livre. Il participe à sa conception et à sa production car il s'identifie au lecteur et il pense à sa réaction. En ce sens, l'instance auctoriale produit le texte et l'instance éditoriale le pense et le modifie pour le rendre plus accessible au lectorat féminin. Pour cette raison, Chartier estime que :

Contre la représentation, élaborée par la littérature elle-même [...], selon laquelle le texte existe en lui-même, séparé de toute matérialité, on doit rappeler qu'il n'est pas de texte hors le support qui le donne à lire (ou à entendre), partant qu'il n'est pas de compréhension d'un écrit, quel qu'il soit, qui ne dépende pour une part des formes dans lesquelles il atteint son lecteur. ¹²²⁴

Les pratiques littéraire et éditoriale tiennent leur pouvoir de la participation lectoriale, et la fabrique de l'œuvre relève d'une « opération d'affranchissement,

¹²²² Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, éd. Seuil, 1970, p.19.

¹²²³ Hubert Nyssen, *Du texte au livre, les avatars du sens*, Paris, éd. Armand Colin, 2005, p.11.

¹²²⁴ Roger Chartier, *Culture écrite et société. L'Ordre des livres (XVI^e XVII^e)*, Paris, Albin Michel, 1998, p.151-152.

[permettant] de donner au lecteur le moyen de se constituer sa propre science ». ¹²²⁵ Au vu de ce constat, la libération d'Hélisenne, personnage, narratrice et auteur, n'est possible que si son œuvre tombe entre les mains d'un lecteur apte à donner une explication objective du texte. Ce qui empêchera l'agonie de son corps-texte. Nous avons démontré, précédemment, que la mort d'Hélisenne à la fin des *Angoyssees* n'a pas entravé la publication de son œuvre. De ce fait, le lecteur donne vie à l'auteur en donnant corps à son livre. C'est dans cette perspective que Claude Fintz estime que l'écriture et la lecture permettent le passage du statut du « corpus » à celui de « corps communiel » pour former ce corps-livre ¹²²⁶ que Claude Fintz décrit ainsi:

Cette peau du dedans de son auteur, une fois retournée en une enveloppe externe, transite vers l'extérieur; d'écran hallucinatoire qu'elle est pour son auteur, cette peau externalisée, devenue œuvre, sert de surface projective pour le lecteur. Cette peau retournée, commune et seconde, de l'œuvre, suture "imaginativement" les corps séparés pour en faire au sens fort des individus: par cette communauté de peau, par la peau des œuvres, les lecteurs échappent à la fragmentation sociale et accèdent à une terre humaine, communuelle et mythique. ¹²²⁷

Après avoir lu le texte, le lecteur est exhorté à le repenser pour décortiquer et commenter son fonctionnement textuel et pour saisir l'intention de son auteur.

Hélisenne de Crenne a fait des « nobles Dames » des parfaites confidentes, auxquelles elle a confié son tourment amoureux et son désir de prendre la plume pour transcrire sur papier son expérience amoureuse. En parallèle, elle a continué à cacher sa passion concupiscente et à duper son mari. Elle établit en ce sens une nette dissociation entre ce qu'elle dit au lecteur et ce qu'elle raconte à son mari. Il est vrai aussi qu'Hélisenne de Crenne a voulu divertir ses « lecteurs benevoles », en passant du récit amoureux au récit épique. En revanche, la dispute entre Pallas et Vénus à la fin des *Angoyssees* contrarie le lecteur et le déconcerte dans la mesure où il doit identifier le genre auquel appartient le livre : s'agit-il d'un roman d'amour ou un roman parlant de « choses belliqueuses » ?

En d'autres termes, dans l'Ample narration, Mercure se dirige vers l'Olympe pour montrer le livre, qu'il a trouvé auprès du corps d'Hélisenne, à Pallas :



¹²²⁵ Yannick Séité, *Du livre au lire La nouvelle Héloïse, Roman des Lumières*, Paris, éd., Honoré Champion, 2002, p.19.

¹²²⁶ *Id.*, p.115.

¹²²⁷ Claude Fintz, *op.cit.*, p.120.

O Déesse procrée du cerveau de l'Altitonant Juppiter, pource que certain suis que vous vous delectez souverainement aux lectures, je vous veux faire present d'ung petit livre : lequel j'ay trouvé la bas en ceste region terrestre : Et à l'occasion que j'ai congneu que bien estoit digne d'estre distinctement entendu, je l'ay conservé esperant qu'en voz pudicques mains lieu d'acceptation recouvrera.¹²²⁸

Apercevant Pallas entrain de lire le livre, Vénus se rapproche d'elle ; « estant fort curieuse de veoir choses nouvelles, voulut estre à la lecture participante »¹²²⁹. Apprenant que le livre parle de choses amoureuses et voluptueuses, elle exprime manifestement son dépit à l'égard de Mercure et affirme que le livre lui revient de droit : « Vous m'avez frustrée de ce livre qui de soy mesmes doibt estre dedié à ma divinité ».¹²³⁰ Les propos de Vénus, désenchantée, deviennent de plus en plus menaçants et hardis vis-à-vis de Pallas aussi : « Et pourtant si Pallas ne me le delivre, bien la puis improperer, luy disant qu'elle usurpe ce qui ne luy appartient ».¹²³¹ Face aux propos téméraires de Vénus, Minerve affirme que le livre lui appartient, car il parle des choses belliqueuses. Le livre constitue ainsi la pomme de discorde, jetée entre Vénus et Pallas car il relève à la fois de l'amour et de la chevalerie. Christine de Buzon l'a bien explicité en ces termes :

Roman d'armes et d'amours, roman chevaleresque et d'amour, roman sentimental, certes, mais qui ne peut servir selon Jupiter qu'à exposer « peines, travaux et angoisses douloureuses » de l'amour, et non, comme le souligne Mercure, à encourager les fidèles serviteurs parisiens de Vénus¹²³².

Pour mettre fin à cette altercation, que l'on trouve aussi dans le *Songe*, Jupiter décide d'y intervenir et récupère « la chose contentieuse »¹²³³. Les dieux réfléchissent ainsi sur le destin du livre. Mercure demande à ce que le livre soit retourné au monde terrestre. C'est pourquoi, Juppiter, propose de l'imprimer, dans la cité de Paris. Force est de noter que le choix du lieu d'impression « la tres inclite et populeuse cité de Paris » entraîne une seconde querelle entre Minerve et Vénus. Elle porte, cette fois, non pas sur l'objet du livre mais sur sa réception. Autrement dit, Minerve exprime son enchantement, en éprouvant son attachement et son affection à l'égard de cette cité perçue comme « une vraye scature et source de sapience et science » et qui contient une « infinie multitude de gens

¹²²⁸ *Les Angoysses*, p.501.

¹²²⁹ *Ibid.*

¹²³⁰ *Ibid.*

¹²³¹ *Ibid.*

¹²³² Christine de Buzon, « La réception des Angoysses douloureuses d'Hélisenne de Crenne », *Œuvres critiques. Regards sur le Roman d'amour d'Hélisenne de Crenne à Jean -Pierre Camus*, dir. Rainer Zaiser, Tübingen, éd. Narr Francke Attempto, 2005, p.31.

¹²³³ *Les Angoysses*, p.503.

merveilleusement studieux ». ¹²³⁴ Minerve supplie aussi Mercure de se renseigner sur les nouvelles productions et publications auprès des nobles orateurs, poètes et historiographes. Les paroles de Minerve font écho à celles d'Hélisenne de Crenne à la fin du premier récit :

Bien suis certaine que ceste mienne petite œuvre se trouvera de rude et obnubilé esperit, au respect de celles que povez avoir leu, qui sont composées par les Orateurs et Hystoriographes, lesquelz par la sublimité de leurs entendemens composent livres, dont les matieres ne sont moins jocundes que difficiles et ardues : mais en cela me doibt servir d'excuse, que nostre condition foeminine n'est tant scientifique que naturellement sont les hommes. Et encores ne seulement à apparier aucunes Dames en science de littérature : car comme je croys il y en a qui sont de si hault esperit douées, qu'elles composeroient en langaige trop plus elegant, qui rendoit (au benevolles lecteurs) l'œuvre plus acceptable. Mais si mon debile scavoir est cause qu'il n'est en langaige plus aorné et modeste, à luy se doit attribuer la faulte, et non au deffault de mon vouloir et aspirant desir, comme celle qui totalement est studieuse et affectée pour vous faire congnoistre mon affection. ¹²³⁵

Aux propos de Minerve s'ensuivent ceux de Vénus. Elle demande à Mercure de transmettre ses recommandations aux « faulx serviteurs » et de promettre la victoire à ses « fidels servans ». ¹²³⁶ Or, Mercure, qui prône la voix de la sagesse, refuse sa demande et clame qu'elle est digne de condamnation car la servitude de Guenelic et d'Hélisenne en amour, les a conduits à la mort. Les altercations de Vénus et de Minerve continuent, en attendant le jugement de Jupiter. Mercure descend sur terre pour accomplir sa mission et n'attend pas la sentence définitive. Même Quezinstra souligne qu'il « ne scez ce qu'il en advint depuis ». ¹²³⁷ Il reviendra donc au lecteur de choisir, selon son libre arbitre, le genre du roman dans la mesure où la question de généricité est restée suspendue.

C'est autour du lecteur que s'organise l'entreprise littéraire d'Hélisenne de Crenne. Mais bien qu'il soit plongé dans les *Angoysses* dans deux univers opposés qui parlent de l'amour et de la chevalerie, il importe de préciser que l'accent est mis sur le sentiment amoureux. Nous avons déjà souligné que Guenelic est le double masculin d'Hélisenne et c'est sa passion pour elle qui l'a incité à poursuivre et accomplir son voyage picaresque. Le lecteur comprendra à la fin des *Angoysses*, que le récit épique n'avait qu'un seul objectif retrouver une Hélisenne, transformée, et publier le récit de ses *Anoysses* afin de détourner le lecteur de la tentation de l'amour sensuel et l'aider à atteindre la sérénité intérieure en



¹²³⁴ *Les Angoysses*, p.504.

¹²³⁵ *Id.*, p.222.

¹²³⁶ *Id.*, p.504.

¹²³⁷ *Id.*, p.505.

choisissant l'amour de Dieu.

À la fin du *Songe*, Dame Hélisenne, réveillée, paraît plus attristée qu'avant de s'être assoupie au début de l'œuvre. Ayant peur de tout oublier, elle a pris la plume pour consigner par écrit son rêve. L'œuvre d'Hélisenne de Crenne est ainsi le produit d'une aventure imaginée et pensée. Se substituant fictivement en un homme, elle a raconté les exploits guerriers de Guenelic et de Quezintra et elle a guidé et initié son amant pour corriger ses erreurs et prouver son amour. Hélisenne de Crenne s'émancipe ainsi par l'écriture et elle retrouve son épanouissement dans la littérature. La fiction donne vie au personnage féminin et elle contribue à la construction de sa *persona* littéraire. Au vu de ce constat, le lecteur doit comprendre que le livre retrouvé auprès de son corps n'est qu'une fiction, qui mêle intelligemment deux expériences amoureuses (féminine et masculine) et une pléthore de références érudites (mythologiques, historiques et bibliques). D'ailleurs, Hélisenne de Crenne, en racontant les approches de sa mort, invite implicitement le lecteur à être lucide et clairvoyant en le mettant en garde contre toute interprétation réaliste du roman. C'est dans cette perspective que Gabriel-André Pérouse estime qu'un tel roman est :

Une machine pour rêver. Arracher le roman au jeu et le dédier à la vie intérieure, l'arracher à tous les artifices de la « vraisemblance » mimétique pour en faire l'espace de l'imaginaire sentimental, voilà des initiatives qui mériteraient déjà à Hélisenne une place signalée dans la création du roman moderne¹²³⁸.

En ce sens, il convient de noter que l'œuvre d'Hélisenne de Crenne ménage, délibérément, les bigarrures et les contradictions afin d'inciter le lecteur à chercher le sens de l'œuvre et à retrouver l'unité qui caractérise implicitement le triptyque hélisennien. C'est dans cette perspective que Raphaël Cappellen affirme que :

Les Angoisses douloureuses donnant à lire les conditions fictives de sa condition et de son impression, mais rarement comment les jeux de miroir permettaient de problématiser la question de la réception et du sens. La réflexion sur la tension entre vérités et mensonges de la fiction cristallise ce problème de la signification et se trouve particulièrement liée, selon nous, à l'évolution de plus en plus allégorique du corpus hélisennien.¹²³⁹

¹²³⁸ Gabriel-André Pérouse, «Écriture et rêve romanesque chez Hélisenne de Crenne. A propos des Seconde et Tierce Parties des *Angoisses douloureuses*». In: *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°49, 1999.p.65.

Raphaël Cappellen. «“Car facilement se desprise ce que l'on n'entend”. Allégorie et signification romanesque chez Hélisenne de Crenne ». *Allégorie et vérité cachée*, 2011, Caen, France. p.p.67-68.

La cohérence du corpus Héliennien se cristallise à travers ce cheminement progressif des *Angoysse*, au *Songe* allégorique, passant par *Les epistres familiares et invectives*, qui s'interrogent et répondent aux difficultés interprétatives posées dans les *Angoysse*. Si l'identité d'Hélienne de Crenne, pseudonyme de Marguerite Briet, reste mystérieuse et fait l'objet de plusieurs études et commentaires, il importe de préciser que les trois livres forment un ensemble homogène et la publication des *Œuvres de madame Helisenne*, chez Charles Langelier, en 1543, en constitue une belle illustration. Le lecteur reconstruit ainsi le corpus Héliennien. Blanchot souligne que le lecteur « écrit » le livre parce qu'il l'interprète et lui donne sens et unité. Le livre relève d'un processus de construction à travers lequel l'écrivain est encore à venir car la production de l'œuvre et son accomplissement s'opèrent par et à travers la lecture. Lire est alors un acte performatif car au fil de la lecture, le lecteur s'interroge sur la production et la fabrication de l'œuvre : « [...] toute lecture [...] est une prise à partie qui [...] annule [l'auteur] pour rendre l'œuvre à elle-même, à sa présence anonyme, à l'affirmation violente, impersonnelle, qu'elle est »¹²⁴⁰.

De ce point de vue, le corpus hélisennien relève d'une réflexion sur le statut de l'auteur et sur sa vraie fonction. Ce n'est plus l'auteur qui est l'organisateur du texte. L'abolition de la notion d'auteur, donne naissance à une nouvelle instance qui est à l'origine de l'organisation textuelle, à savoir le lecteur. C'est dans ce sens que Roland Barthes estime que :

Un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation : mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur. Le lecteur est l'espace même où s'inscrivent sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture : l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit.¹²⁴¹

Toutefois, Hélienne de Crenne parcourt dans ses trois fictions le même risque : son projet littéraire serait-il compris par le lecteur ? Le sens de ses *Œuvres* serait-il assimilé et interprété convenablement ? La critique a déjà souligné l'ambiguïté de ses *Angoysse* et



¹²⁴⁰ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p.306.

¹²⁴¹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 64.

considère que le projet d'Hélisenne de Crenne est subverti par son tiraillement entre exemplarité et contre-exemplarité. Dans les *Epistres familiares et invectives*, c'est le retour aux *Angoysses* pour clarifier le sens qui risque d'être incompris. Quant au *Songe*, c'est le sens de l'allégorie qui peut ne pas être décrypté et dévoilé à bon escient. C'est pourquoi, Hélisenne de Crenne a pris le soin de choisir son lecteur idéal. Les *Angoysses* ont été imprimées et publiées, selon le commandement de Jupiter, dans la cité de Paris : « O que ceste noble cité est de moy aymée [...] car la se trouve infinie multitude de gens merueilleusement studieux. [...] ceste noble cité nommer une vraye scaturie et source de sapience et science ». ¹²⁴² Un lieu auquel Hélisenne de Crenne exprime un attachement remarquable ; et elle éprouve une admiration et une confiance notable en ses habitants. Son assertion dans son *Epistre invective IV*, l'illustre parfaitement :

Je suis indubitablement assurée, qu'eulx se delectant à la lecture de mes petites œuvres, leurs seroient acceptables. O que ce m'est une inestimable felicité, quand je medite que mes livres ont leurs cours en ceste noble Parisienne cité : laquelle est habitée d'innumerable multitude de gens merueilleusement scientificques, et amateurs de l'amenité, douceur et suavité qui se retrouve en la delectable accointance de Minerve. ¹²⁴³

Minerve, l'emblème de la sagesse, met l'accent sur l'importance de l'intellect et du discernement dans la recherche de la Vérité :

[...] triplicites accoustréments [...]. La triplicité desquelz, avec ses entrecangeantes couleurs estranges et non usitées, signifie que sapience est fort occulte et celée aux ignorans : et que peu de gens peuvent discerner de sa variété admirable et excellence interieure. ¹²⁴⁴

Il est ainsi à remarquer que si Hélisenne de Crenne destine ses *Œuvres* aux lecteurs studieux, c'est parce qu'elle est docte, et son écriture est scientifiquement érudite.

3.2. Hélisenne de Crenne et l'avènement d'une trilogie « scientifiquement » féminine

Pourrions-nous considérer que le triptyque hélisennien est un « texte scientifique » au sens de *scientia* ? Etant donné que les œuvres d'Hélisenne de Crenne sont destinées à êtres lues et commentées par les « tres chieres et honorées Dames » ¹²⁴⁵, au début ;

¹²⁴² *Les Angoysses*, p.503.

¹²⁴³ *Les Epistres invectives*, p.154.

¹²⁴⁴ *Le Songe*, p.100.

¹²⁴⁵ *Les Angoysses*, p.222.

Guenelic, ensuite et les « lecteurs benevoles »¹²⁴⁶ et studieux¹²⁴⁷ enfin ; elles ont une fonction de transmission. Hélisenne de Crenne met en œuvre une trilogie associant naturellement les *artes* à la *practica*. Si elle dissocie, au premier récit des *Angoysses*, *ars* et *scientia*, en mettant l'accent sur le conflit entre les hommes « scientifiques » et les femmes-écrivains « [...] que nostre condition foeminine n'est tant scientifique que naturellement sont les hommes »¹²⁴⁸, elle les lie, aux seconde et tierce parties des *Angoysses*, en mariant le récit sentimental et le récit chevaleresque. En outre, la dernière partie des *Angoysses* est composée dans un style noble et poétique. Il s'agit d'une :

Ample et accommodee narration, faicte par le magnanime Quezinstra, pour exhiber la mort immaturée de son compaignon fidele le gentil Guenelic [...] et dame Helisenne apres leurs deplorables fins, ce qui se declarera avec decoration du delectable stile poetique.¹²⁴⁹

La mise en place d'une fiction mythologique, représentative de figures allégoriques réfléchissant sur le destin du livre d'Hélisenne de Crenne, relève bel et bien d'un style poétique. Jacques Legrand intègre la « Poetrie » à sa rhétorique, et il la définit comme une « science qui aprent a faindre et a faire fictions fondees en raison et en la semblance des choses desquelles on veult parler. Et est ceste science moult necessaire a ceulx qui veulent beau parler ; et pour tant poetrie a mon avis est subalterne de rethorique ». ¹²⁵⁰ Selon Teresa Chevrolet¹²⁵¹, la fable est le noyau de la poésie. D'ailleurs, les termes « poésie », « fable » et « fiction » sont synonymes dans la terminologie de la première Renaissance et ils relèvent manifestement de la mythologie. Ronsard l'affirme ainsi :

[...] la fable et fiction est le subject des bons poètes, qui ont esté depuis toute memoire recommandez de la posterité : & les vers sont seulement le but de l'ignorant versificateur, lequel pense avoir fait un grand chef d'œuvre, quand il a composé beaucoup de carmes rymeZ...¹²⁵²

Nicolas de Gonesse souligne que la fable, par son style poétique, a « une puissance sublime d'inventer et de dire ce qui a été inventé sous le voile de fables, et conçue principalement pour émouvoir les sentiments des hommes ». ¹²⁵³ De ce fait, le Préambule



¹²⁴⁶ *Id.*, p. p.228.

¹²⁴⁷ *Les Epistres invectives et le Songe*, p.p. 136-150.

¹²⁴⁸ *Les Angoysses*, p.228.

¹²⁴⁹ *Id.*, p. p.486.

¹²⁵⁰ Jacques Legrand, *Archiloge Sophie, Livre des bonnes mœurs*, éd. J. Beltran, Genève-Paris, Slatkine, 1986, p. 149.

¹²⁵¹ Teresa Chevrolet, p.31.

¹²⁵² Ronsard, « Abbrégé de l'Art poétique françois » in *Œuvres complètes*, éd. par J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993-94, 2 vol, vol. II, p. 1180.

¹²⁵³ Nicolas de Gonesse, *Collatio artis poeticae*, éd. in G. di Stefano, *Multa mentiere poetae, le débat sur la*

du *Songe de dame Hélisienne* explicite la volonté de son auteur de raconter et d'écrire un songe en prose sur le mode allégorique :

[...] estant commencé par le stile qu'une muse gentille [luy] a produit [...]recueil et grace devant les yeulx des nobles lecteurs : Car c'est chose certaine, que l'estude de poesie est remplie de delectation infatiguable : en icelle l'esperit travaillé se repose, l'entendement pressé se recrée, la pensée triste de letifie : et l'engin cexé se refocille, qui est cause par telle corroboration de rendre puis apres l'esperit de l'homme plus subtil, et apte à l'intelligence des choses altissimes.¹²⁵⁴

La répétition et l'association de deux termes : « stile » et « poetique » est significative. Il ne s'agit pas d'une poésie versifiée ; mais d'une manière d'écrire docte et illustre. Jean Lecoite nous fournit un bel éclairage sur les différents sens que véhiculent ces deux mots. Il précise qu'avant l'*Art poétique français* de Sébillet (1548), les « arts poétiques » se définissent comme des « arts de seconde rhétorique », ou de « rhétorique métrifiée ». Cette appellation qui a été confirmée, plus tard, en 1538 dans l'édition de *L'Adolescence clémentine* procurée par Dolet. En effet, Marot, au vers 400 du « Temple de Cupido », changera l'expression « art poetique » par « art rhetorique » qu'il avait usé dans sa première rédaction, en 1515.¹²⁵⁵ Le substantif « poète » est ainsi attribué aux « rimeurs » et aux « rhetoriqueurs ». De plus, l'usage de la mythologie qui constitue une pratique scripturaire caractérisant l'écrit des poètes anciens et païens, donne au récit poétique une valeur allégorique. En outre, certains étymologistes associent le terme *poeta* au verbe grec *fingerere* qui signifie « créer des fictions mythologiques, à peu près infailliblement à valeur allégorique »¹²⁵⁶. Cette association est suggestive car elle dévoile que le style poétique permet de composer des fictions en prose ou en vers. C'est dans cette perspective que J. Legrand définit la poésie comme une « poetrie est science qui aprent à faindre et à faire fictions fondees en raison et en la semblance des choses desquelles on veult parler ».¹²⁵⁷ La poésie ne relève pas donc de l'art de versifier, mais plutôt d'une science qui permet d'étudier la spécificité de son mécanisme scripturaire. Autrement dit, la compréhension de la prose poétique exige l'étude grammaticale et rhétorique du discours. De même, l'allégorie est une composante incontournable du « stile poetique » car la fiction et la morale sont intrinsèquement liées. Hélisienne de Crenne choisit ainsi le style poétique pour

poésie de Boccace à Nicolas de Gonesse, Montréal, Cérès, 1989, § 59, p. 52).

¹²⁵⁴ *Le Songe*, p. 45.

¹²⁵⁵ Lecoite Jean, « Du récit moralisé au récit moralisant : les Œuvres d'Hélisienne et l'Amant ressuscité de la mort d'amour », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°77, 2013. p. 158.

¹²⁵⁶ Lecoite Jean, *arti.cité*, p.159.

¹²⁵⁷ J. Legrand, *Archiloge Sophie Livre de bonnes mœurs*, éd. E. Beltran, Paris, Champion, 1986, livre II, 23, p. 141.

mettre en place une fiction didactique et moralisante. Le recours à ce style noble confirme que ses écrits relèvent de la « science » et qu'Hélisenne de Crenne est « scientifique » tels les écrivains de la Renaissance.

L'adjectif « scientifique » est employé dans le premier récit des *Angoysses* pour distinguer les deux sexes. Mais, Hélisenne de Crenne l'a utilisé aussi par humilité vis-à-vis de ses prédécesseurs masculins et pour confirmer son savoir faire, dans les deuxième et tierce parties. Dame Hélisenne a déjà souligné, dans la péroraison du premier récit des *Angoysses*, qu'il faut être habile en « science de littérature »¹²⁵⁸ pour que l'œuvre soit plus « acceptable »¹²⁵⁹ vis-à-vis du lecteur. C'est pourquoi, sa réflexion sur l'amour s'est approfondie graduellement. Dans son premier récit des *Angoysses*, elle a choisi de raconter les prémices et les circonstances de sa passion libidineuse de manière cohérente et « scientifique ». La passion d'Hélisenne est présentée initialement comme un mal irrémédiable. La maladie corporelle constitue une métaphore continue traduisant l'aliénation d'Hélisenne, agonisant progressivement. Le récit fourmille d'indices, illustrant la débilitation du corps et le changement subit de la couleur :

[...] mon amoureux cueur se debatoit dedans mon estomach, en muant couleur, du principe, devins palle est froide, puis apres une chaleur vehemente, licencia de moy la palle couleur, et devins chaulde, et vermeille, et fuz containcte me retirer pour l'affluence des soupirs, dont j'estoye agitée comme le monstrois par indices evidens, gestes exterieures, et mouvemens inconstans. Et quand je voulois prononcer quelque propos, par manieres de plainctes et exclamations, l'extreme detresse de ma douleur interrompoit ma voix, je perdis l'appetit de manger, et de dormir m'estoit impossible.¹²⁶⁰

Au frissonnement de l'héroïne et au battement de son cœur s'ajoute la transformation fulgurante de sa couleur marquée par l'opposition entre « palle », « froide » et « une chaleur vehemente », « chaulde », « vermeille ». Le passage de la pâleur à la chaleur montre l'accablement de l'héroïne, étouffée et asphyxiée par ses gémissements et soupirs suffocants. De plus, la fièvre, évoquée de manière répétitive, rend critique sa situation. Hélisenne exténuée ainsi son corps. En témoignent les qualificatifs et les subordonnées relatives adjectivales, ayant pour antécédent, « fiebvre »¹²⁶¹ ainsi que les consécutifs intensifs (si...que) : « une insidieuse fiebvre », « qui me debilitoit et dissipoit le corps, avecq si grande vehemence, que impossible m'eust esté me soutenir », « une

¹²⁵⁸ *Les Angoysses*, p.222.

¹²⁵⁹ *Ibid.*,

¹²⁶⁰ *Id.*, p.107.

¹²⁶¹ *Id.*, p. p.178-181.

fièvre si très froide...que je m'esvanouyssoye ».

En revanche, les Seconde et Tierce parties des *Angoisses* représentent une nouvelle conception de l'amour. Face à l'épreuve de la séparation, Guenelic prône la posture d'un amant vertueux et loyal pour mériter l'estime de sa bien-aimée. Les continuels conseils de son ami Quezinstra de délaisser sa passion pour Hélienne et de consacrer sa vie à « l'exercice martial » n'ont pas abouti. Rencontrant un « saint homme » et en lui précisant le motif de son voyage, ce dernier a tenté de le convaincre de résister à sa passion en faisant allusion à saint Pierre, saint Paul, saint Augustin, à Boèce et aux *Écritures saintes*. Guenelic lui a révélé, en revanche, que l'amour aide le vrai amoureux à éviter les sept péchés capitaux : l'orgueil, l'envie, l'ire, l'avarice, la paresse, la gourmandise et la luxure. Il renforce ses arguments par la citation des *Écritures saintes*, des philosophes tels Socrate, Platon, des politiciens comme Pittacos de Mytilène et des hommes de lettres tel Athenus le Poète. Face à la détermination de Guenelic, le saint homme renonce à ses conseils et décide d'interpréter les étoiles afin de prévoir son avenir. Il lui a confirmé qu'il allait retrouver Hélienne. Mais il a annoncé que leurs retrouvailles seraient bouleversées par une violente lutte. C'est pourquoi, il lui a conseillé de faire appel à son libre arbitre afin de sauver sa vie et échapper à la disposition des étoiles. En outre, bien que les prédictions astrologiques du saint homme soient confirmées, les deux amoureux ont vécu un rebondissement inattendu. La contrition d'Hélienne, avant sa mort, et le suicide de Guenelic marquent le passage de l'amour sensuel à l'amour spirituel.

L'adjectif scientifique a été employé, à deux reprises, par Minerve-Pallas, dans *Le Songe de Dame Hélienne*, pour convaincre le jeune homme de ne pas se soumettre « au périlleux gouffre [des] abominables lascivitez ». ¹²⁶² Elle l'exhorte à suivre « ceux qui sont amateurs de la science » ¹²⁶³ et le conseille d'être raisonnable et intellectuel ainsi : « sois investigateur de la congnoissance des choses ardues : et en cela, mon attitude desire te favoriser : et telement de Helicon t'arrouser, qu'en toy l'on jugera estre la divinité Platonique : la Socraticque raison, l'eloquence de Cicero, et l'Aristolelicque invention ». ¹²⁶⁴ Elle met en opposition la vie contemplative des « scientifiques » et la vie ténébreuse des voluptueux. Elle emploie aussi l'hyperbole « [...] puis que tu derelinqueroyz l'accumuler des thresors scientifiques : auquel consiste toute felice

¹²⁶² *Le Songe*, p.82.

¹²⁶³ *Ibid.*,

¹²⁶⁴ *Id.*, p.83.

beatitude »¹²⁶⁵ pour souligner que le recours à la philosophie assure la connaissance de soi et le rejet des vices. Le chemin de la sagesse est alors « un reposé exercice »¹²⁶⁶ permettant de vaincre la sensualité. Minerve l' a déjà montré à travers la structure chiasmatisque : « Et si par fantasia en amour tu es entré, par sapience, tu en peulx yssir »¹²⁶⁷.

L'œuvre devient l'emblème d'un laboratoire de recherche où l'auteur cherche constamment une manière d'écrire différente et novatrice. Hélisenne de Crenne a donné respectivement la parole à trois instances narratives différentes afin de varier ses écrits et d'associer deux univers qui bien qu'ils soient en apparence opposés, sont étroitement liés : l'amour et la chevalerie. La science et la littérature se nourrissent ainsi l'une de l'autre pour mettre en place une écriture scientifique variée par sa variété discursive et narrative. Pour articuler le discours scientifique et la littérature, il importe d'analyser le texte littéraire dans sa double dimension : littéraire et savante. Autrement dit, la pratique littéraire et le discours érudit permettent, ensemble, de peindre une histoire de la culture permettant à travers la jonction du couple science/littérature de donner sens et vie à l'auteur et à l'histoire littéraire.

L'Encyclopédie définit le mot « science » comme une : « connoissance claire et certaine de quelque chose fondée, ou sur des principes évidens par eux-mêmes, ou sur des démonstrations »¹²⁶⁸. Elle se décline en quatre branches : l'intelligence, la sagesse, la prudence et l'art qui se définissent comme suit :

L'intelligence consiste dans la perception intuitive du rapport de convenance ou de disconvenance qui se trouve entre deux idées; telle est la science de Dieu, telle est la connoissance que nous avons des premiers principes. La sagesse s'élève toujours aux vues générales, et ne considère dans les êtres que les rapports qu'ils ont les uns avec les autres, pour en tirer des conclusions universelles. Les êtres spirituels sont aussi de son ressort. La prudence s'applique à former les mœurs à l'honnêteté, conformément à des règles éternelles et immuables. [...] L'art donne des règles sûres et immanquables pour bien raisonner.¹²⁶⁹

Le même article souligne qu'un homme de lettres doit fusionner les deux domaines :

[...] si les belles-lettres prêtent de l'agrément aux sciences, les sciences



¹²⁶⁵ *Id.*, p.89.

¹²⁶⁶ *Id.*, p.90.

¹²⁶⁷ *Ibid.*,

¹²⁶⁸ [Auteur inconnu], «Science», *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1751-1765, tome XII, p. 787.

¹²⁶⁹ *Ibid.*,

de leur côté sont nécessaires pour la perfection des belles-lettres. [...] Pour les rendre florissantes, il est nécessaire que l'esprit philosophique, et par conséquent les sciences qui le produisent, se trouvent, sinon dans l'homme de lettres lui-même, du moins dans le corps de la nation, et qu'elles y donnent le ton aux ouvrages de littérature.¹²⁷⁰

L'intérêt de l'encyclopédie consiste non pas à exposer les connaissances et à tout dire, mais elle sert à mieux comprendre le dessein de l'auteur et l'objet de son œuvre. Hélienne de Crenne nous incite-elle à repenser l'utilité de la compilation ? Cherche-t-elle à s'approprier et à renouveler les textes sources pour partager ses « *Angoisses* » avec le lecteur ? Son œuvre serait-elle une exhortation pour repenser et comprendre les connaissances transmises par les Anciens ?

Selon Lucien Febvre, l'encyclopédie sert à « abattre les cloisons : rétablir des ensembles ; d'un mot : refaire le monde ». ¹²⁷¹ Hélienne de Crenne tente-t-elle de rétablir le statut de la femme écrivain et de confirmer son savoir afin d'intégrer un monde, réservé aux hommes ? Le triptyque héliennien relève d'un travail encyclopédique minutieux et dense. Le terme d'encyclopédie ne désigne pas le tas de connaissances et d'informations qu'un auteur présente pour confirmer son érudition. Saint-Simon définit la fonction de l'encyclopédie en ces termes :

Encyclopédie, ce mot dont les racines sont grecques, signifie enchaînement des connaissances ; il ne devrait pas servir de titre aux dictionnaires généraux.(...) Rendre un compte-rendu systématique des connaissances acquises, présenter de nouveaux moyens pour accélérer le progrès des lumières, sont des obligations à remplir par les auteurs qui décorent leurs travaux du titre d'*Encyclopédie*.¹²⁷²

Jacqueline Vons souligne qu'une « des particularités des livres scientifiques de la Renaissance est cette fusion entre un vocabulaire imagé, entre des noms appartenant à des langues différentes – c'est à dire un désordre lexical –, et parallèlement les premiers essais pour ordonner et sérier les notions abordées, en utilisant les procédés aristotéliens de l'*ars docendi* ». ¹²⁷³ Fiction, traduction et compilation caractérisent ainsi les contenus des livres scientifiques. Il importe, par contre, de trouver une manière d'écrire nouvelle et novatrice afin de vivifier les anciennes notions abordées, les commenter ou les critiquer. L'*ars docendi* d'Aristote repose principalement sur la manière de transmettre le savoir.



¹²⁷⁰ *Ibid.*,

¹²⁷¹ Fabvre, Une encyclopédie française : pourquoi ? Comment ? », 1934 ? Tome I ? *L'outillage mental, Pensée, langage, mathématique*, dir. Abel Rey, Antoine Meillet, Paul Montel, 1973, 1 04- 11 à 14.

¹²⁷² Saint-Simon, *circa* 1810, p.5, texte et note 1.

¹²⁷³ Jacqueline Vons, Giacomotto-Charra Violaine, *Les textes scientifiques à la Renaissance*, art. cité. p. 11.

Autrement dit, il ne suffit pas d'accumuler les connaissances, mais la méthode d'enseignement et l'effort de transmission sont aussi importants que l'exercice du jugement : « *Non solum scire aliquid artis est, sed quaedam ars est docendi* »¹²⁷⁴.

Hélisenne de Crenne recourt constamment aux commentaires, et aux paraphrases employées dans l'enseignement médiéval. Elle fait constamment référence, de manière explicite ou implicite, aux textes antiques : philosophique, littéraire et religieux. Or, il convient de noter que ces sources sont employées dans une nouvelles perspective afin d'interroger le savoir contemporain par rapport à la tradition.

Toutefois, Hélisenne met en place dans le *Songe et à la fin des Angoysses* une méthode de réflexion et d'enseignement universitaire, récurrente à la Renaissance : les disputations qui privilégient le débat et la réflexion sur des sujets variés. La parole est alors puissante car elle recourt à l'argumentation pour convaincre. Cet exercice rhétorique, qui repose sur le questionnement, peut se transformer en une querelle où les avis peuvent diverger pour déboucher sur des attaques et des contre-attaques. Le recours au blâme dissimule-t-il la volonté d'Hélisenne de Crenne de vulgariser le savoir afin d'instruire et de plaire au lecteur ? Un rapport étroit lie en ce sens les textes savants et les textes pratiques. C'est dans cette perspective que Vons Jacqueline considère que :

Les artisans, les artistes, se révèlent être des hommes cultivés, qui ont des lettres et qui entretiennent des relations avec les grands de ce monde, princes et papes; ils ont lu et ont confronté leurs lectures avec ce qu'ils avaient pu observer de leurs yeux, que ce soit en architecture, en anatomie, pour co-difier et enseigner le savoir nouveau¹²⁷⁵.

En ce sens, plusieurs instances communiquent et collaborent ensemble pour diffuser le savoir. Ce lieu de communication se construit au sein du livre lui-même où s'édifient et fusionnent tous les savoirs.

La *fictio personnae* est employée par Hélisenne de Crenne dans le *Songe*. Elle introduit du matériau romanesque dans une fiction allégorique à personnifications. Autrement dit, l'intervention progressive des figures mythologiques et des entités abstraites animées est précédée par la mise en place d'une thématique amoureuse, où les deux amants échangent pour trouver un moyen permettant de satisfaire leur appétit vénérien. Tel est le cas dans les *Angoysses* dans la mesure où l'apparition des divinités



¹²⁷⁴ Aristote, *De leg.* I, 23, 61(Trad. G. de Plinval, Paris, 1959).

¹²⁷⁵ Vons Jacqueline, *artic.cité.* p. 13.

dans l'*Ample narration* est précédée aussi de deux pèlerinages initiatiques : celui d'Hélisenne (le récit sentimental) et celui de Guenelic (le récit chevaleresque).

Au vu de ce constat, le *Songe* qui vient clore la trilogie d'Hélisenne de Crenne a permis de lever le doute et les ambiguïtés du roman liminaire. Le projet littéraire et moral de Dame Hélisenne est éclairci. La signification du *Songe* se dévoile sous le mode de l'allégorèse. Les sens moral et anagogique, explicités respectivement à travers le couple Vénus-Pallas et Raison, ont été déjà développés dans les *Angoisses*. Autrement dit, le tiraillement d'Hélisenne entre la raison et la sensualité et son repentir final ont été reproduits dans le *Songe* à travers la Dame amoureuse. Cette réitération dissimule la volonté d'Hélisenne de Crenne de confirmer son érudition et son savoir féminin. Ce passage du roman sentimental, caractérisé par son aspect hétéroclite et bigarré, qui échappe à toute forme de codification à un récit allégorique codé, témoigne de la volonté de Dame Hélisenne de détourner les attentes de son lecteur. Robert Cottrel a mis l'accent aussi sur la volonté de l'auteur d'acquérir le statut d'un auteur digne d'être introduite à la Cour par le retour aux genres nobles.¹²⁷⁶ Cela se confirme aussi dans sa traduction du texte virgilien. Elle aspire, peut-être, au « Projet de l'éloquence royale »¹²⁷⁷ qui s'est formé autour du roi François 1^{er}. Ce dernier se compare et s'identifie déjà au personnage virgilien Énée, dans une lettre envoyée à sa sœur Marguerite de Navarre. Il le prend comme un modèle :

Mais quel exemple à moy sera propice
Pour declairer quel est le mien office ?
Viens, donc, Aenée, en portant la pitié
En secourant paternelle amitié,
Portant les ans lesquels t'avoient fait naistre
Dessus ton col, te donnant heureux estre.
Dis moy comment ny quel moyen trouvas
Que dieux et peres, toy et enfans saulvas ?
Certes, grand besoin j'auroys de ton ayde
Pour en tel temps trouver un tel remede.
Je suis celuy de qui la longue absence
De mes enfans procure diligence.¹²⁷⁸

Chagriné par l'absence de ses fils, François et Henri d'Orléans, emprisonnés en Espagne, François 1^{er} fait allusion à un épisode de l'*Énéide* de Virgile où Énée a pris la

¹²⁷⁶ Robert Cottrel, « Le Songe d'Hélisenne de Crenne », trad. de l'anglais par H. Lucuix, dans *Hélisenne de Crenne. L'écriture et ses doubles*, op. cit., p. 217-240.

¹²⁷⁷ Mireille Huchon, « La prose d'art sous François 1^{er}: illustrations et conventions », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 104, no 2, 2004, p. 295.

¹²⁷⁸ François 1^{er}, *Œuvres poétiques*, Genève, éd. J. E. Kane, Slatkine (La Renaissance française), 1984, Épître 1, vers 91-94.

fuite de la ville de Troie, en flammes, accompagné de son père Anchise, de son fils Lule et de son épouse :

Il avait dit et déjà parmi les maisons le feu se fait entendre plus distinctement, les incendies déjà plus près de nous roulent leurs tourbillons. « Allons, père chéri, place-toi sur notre cou ; c'est moi qui te soutiendrai de mes épaules et cette charge ne me sera point lourde. Quoi qu'il advienne, les mêmes périls, le même salut nous seront communs à tous deux. Que le petit Lule m'accompagne et qu'un peu plus loin mon épouse suive bien notre marche¹²⁷⁹ .

En soutenant sa famille, Énée fait preuve de courage et d'altruisme. Énée est parti, au début, vers Italie. Il a séjourné ensuite à Carthage et il est retourné enfin, en Italie, sous les ordres des dieux, pour fonder une nouvelle Troie. Le renvoi à Énée est en ce sens suggestif car il dissimule d'un côté le souhait de François I^{er} de surmonter cette dure épreuve comme Énée, et de l'autre, « il signale pour la France la possibilité d'un lendemain qui fut pour Énée la conquête du Latium [...] François I^{er} établit [...] une filiation, on voit à quel point le rêve italien demeure et s'offre comme la véritable solution au problème politique alors rencontré par François I^{er} »¹²⁸⁰ .

En vouant sa traduction de l'*Énéide* à François I^{er}, notre traductrice souhaite visiblement intégrer le cercle culturel, qui s'édifie autour du roi, en produisant en quelque sorte une épopée nationale.

¹²⁷⁹ Virgile, *Énéide*. Livres II, Texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1977, p.65.

¹²⁸⁰ : Jean-Max Colard, « Le courage. "La veine royale" de François Ier poète », *Devenir roi. Essais sur la littérature adressée au Prince*, Sous la direction d'Isabelle Cogitore et Francis Goyet, Grenoble, Ellug, 2001, p. 119-146, ici p. 58.

Conclusion

Hélisenne de Crenne se présente comme un écrivain en pleine construction et mutation. Elle est en perpétuelle recherche des nouvelles stratégies d'écrire pour donner naissance à une trilogie protéiforme. Elle exprime, dans les *Angoysses*, une particulière délectation en lisant les lettres de son amant. Elle éprouve constamment le besoin de dire et d'écrire son tourment amoureux pour atténuer sa douleur. Mais pour enchanter le lecteur, elle change, dans les seconde et tierce parties des *Angoysses*, de posture et elle revêt une *persona* masculine dans la mesure où elle donne la parole à Guenelic. Elle imagine le voyage picaresque qu'il a entamé, avec Quezinstra, pour la rechercher. Mais en faisant allusion à Alexandre qui se délectait à la lecture de l'*Illiade*, elle exhorte « les gentils hommes modernes au marcial exercice ».¹²⁸¹

Dans l'épilogue de la dernière partie, c'est à Quezinstra d'achever l'histoire d'Hélisenne et de Guenelic et de prendre en charge la publication du livre. Ce dédoublement générique, qui se dévoile aussi dans sa lettre familière XIII où elle se déguise en homme pour parler librement de son amour pour Guenelic, dissimule la volonté d'Hélisenne de Crenne de retrouver son « Autre » afin de définir sa propre identité. Autrement dit, Hélisenne réunit Guenelic et Quezinstra, deux hommes à la fois opposés et complémentaires, afin de créer son idéal masculin, cet être originel qui n'est que son double androgénique.

Cette variété énonciative et discursive se dévoile encore, dans le *Songe*, dans la mesure où les interventions de Dame Hélisenne ont permis aux personnages allégoriques d'y intervenir pour se débattre entre eux et réfléchir sur l'amour et sur les rapports entre les sexes. Les *Epistres* se donnent à lire aussi comme un délectable exercice littéraire dans la mesure où Hélisenne de Crenne varie ses manières d'écrire en passant des lettres familières, traduisant sa sympathie et sa bienveillance à l'égard de ses destinataires, à des lettres invectives où elle change de style et elle recourt à la violence. Sa traduction des quatre premiers chants de l'épopée virgilienne l'*Enéide* est composée dans un style

¹²⁸¹ Les *Angoysses*, p.229.

amplifié, chargé de mots obscurs et latinisants. Ces écritures, diverses et variées, confirment l'habileté et l'élégance verbale de Dame Hélienne.

De plus, la diversité des schémas énonciatifs, le travestissement textuel et la variation des registres ont permis de mettre en place une trilogie, à la fois déstabilisante et séduisante, et une *persona* mouvante qui s'interroge sur sa propre situation de femme-écrivain. Le texte hélisennien est le fruit de multiples lectures, d'un habile travail de montage citationnel et d'une marqueterie d'emprunts développés de manière rigoureuse et diversifiée dans la trame narrative.

Le dessein d'Hélienne de Crenne consiste principalement à détourner le lecteur de l'amour charnel. Son projet est manifestement didactique et moralisant. Mais l'interprétation du triptyque hélisennien est loin d'être évidente. Les *Œuvres* de Dame Hélienne se construisent comme « ambivalence » car elles sont représentatives d'une armature textuelle bigarrée et composite. De plus, la fiction fusionne l'histoire d'une expérience amoureuse vécue, les références mythologico-allégoriques et les *exempla* bibliques et historiques. Or, il importe de noter, qu'Hélienne de Crenne, recourt délibérément à la contradiction et aux ambiguïtés afin d'inciter le lecteur à décoder un texte qui parle de sa propre composition et impression. Les questions du sens et de la réception sont intimement liées. Le passage de la mise en texte à la mise en livre nécessite d'interroger les livres de manière simultanée. Le rapport d'intertextualité, qui associe les *Epistres* et le *Songe aux Angoysses*, doit être assimilé pour pouvoir déchiffrer les difficultés interprétatives, qui caractérisent le texte liminaire.

En outre, si l'identité de Marguerite Briet a fait l'objet de plusieurs études et remises en question, il importe de préciser que le passage d'un texte à l'autre offre au corpus hélisennien une certaine cohérence et homogénéité. En ce sens, l'accent est mis sur la création d'une identité littéraire (Hélienne de Crenne) dans une unité textuelle diverse et variée.

La mise en écriture se traduit initialement à travers les lettres échangées entre les amants et qui seront trouvées par l'époux. Le mari découvre et lit ensuite les « escriptures » d'Hélienne et décide de l'enfermer dans le château de Cabasus. Enfin, la dame maldisante saisit une nouvelle copie du récit d'Hélienne, composée pour raconter à son ami Guenelic les douleurs endurées. Ces « escriptures », retrouvées à trois reprises,

dépeignent la vraie histoire d'amour vécue par Hélienne et son amant. Elles représentent, comme l'a bien dit Raphaël Cappellen, « la vérité de la parole littéraire, qui n'a rien d'un artifice de composition, mais se veut un aveu de la puissance de l'amour charnel »¹²⁸². L'histoire de l'avènement du livre est présentée à la péroraison des *Angoysses* au moment où Quezinstra a assumé la narration. Il nous explique comment le livre a été transporté chez les dieux et nous transmet la décision de Jupiter de le faire imprimer à Paris. L'essence et la genèse du livre se réalise ainsi au fil de la narration. Parallèlement, Hélienne de Crenne s'interroge sur sa possible réception. Cherche-t-elle à guider le lecteur à comprendre l'objet de son livre ou à le déstabiliser?

Il est à noter que la composition des *Angoysses* a passé par plusieurs stades d'écriture. Le premier lecteur des « escriptures » d'Hélienne est le mari. Or cette découverte opère une opposition entre les dires de l'époux incriminant sa femme ; et ceux d'Hélienne, niant la vérité des lettres d'amour qu'elle a échangées avec son amant, et prétendant que ses écrits sont composés par exercice. La seconde réception se concrétise dans l'épilogue des *Angoysses*, à travers la confrontation entre Vénus et Pallas. Les deux déesses se disputent la propriété du livre, bâti sur une double thématique : l'histoire d'amour d'Hélienne et le récit chevaleresque de Guenelic. La question de réception est reprise aussi dans les *Epistres invectives* dans la mesure où Hélienne de Crenne exprime d'un côté sa joie pour l'impression de son livre à Paris, et de l'autre elle montre sa crainte vis-à-vis d'Enelot « seule ignorante, scelere et mauvaise personne »¹²⁸³ qui pourrait mal interpréter son œuvre. Bien qu'il s'agisse d'une réception fictive, il importe de préciser qu'Hélienne de Crenne a déjà choisi son lecteur. Elle n'apostrophe, dans ses *Œuvres*, que les personnes appartenant à la noblesse et elle souhaite que ses écrits soient lus par les habitants de Paris car ils sont, selon elle, studieux et savants.

De plus, la réflexion sur l'impression et la réception des *Œuvres* d'Hélienne de Crenne nécessite, certes, de mettre l'accent sur l'intervention éditoriale qui a contribué, comme l'a pertinemment montré Anne Réach-Ngô, à faciliter l'accès au livre imprimé. Mais, il nous semble que la fonction de l'éditeur, bien qu'elle soit indispensable, reste secondaire vis-à-vis du vrai producteur du livre, qu'est Hélienne de Crenne, pseudonyme de Marguerite Briet. Le recours fréquent aux emprunts, rend évidemment la structure de l'œuvre déconcertante et complexifie son interprétation. Mais, Hélienne, personnage et

¹²⁸² Raphaël Cappellen, *op.cit.*, p.73.

¹²⁸³ *Les Epistres*, p.160.

narratrice, a bel et bien montré dans ses *Angoysses*, que ses lectures sont à l'origine de ses « escriptures ». L'entreprise d'Hélisenne de Crenne consiste ainsi à repenser le féminin par l'invention d'une figure littéraire féminine, à la fois unique et plurielle, et à s'interroger sur la création littéraire, dans une culture humaniste si diverse et riche.

En somme, réunir les *Angoysses*, les *Epistres* et le *Songe* d'Hélisenne de Crenne dans un seul corpus, par Langelier (1543 et 1551) et Groulleau (1553 et 1560) confirme le succès que le triptyque hélisennien a connu. En d'autres termes, l'édition des *Œuvres* illustre l'importance de l'intervention éditoriale dans la création d'une figure auctoriale, érudite et « scientifique », car elle a composé un ensemble « acceptable »¹²⁸⁴, « agreable »¹²⁸⁵ et « rempli de delectation infatigable [...] qui est cause par telle corroboration de rendre puis apres l'esperit de l'homme plus subtil, et apte à l'intelligence des choses altissimes »¹²⁸⁶.



¹²⁸⁴ *Les Angoysses*, p.222.

¹²⁸⁵ *Les Epistres*, p.61.

¹²⁸⁶ *Le Songe*, p. 45.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Le triptyque Héliennien est le produit des lectures différentes et d'une collecte de citations développées avec brio dans la trame narrative. Cette hétérogénéité textuelle, fondée sur le changement du point de vue et sur le débat entre plusieurs entités abstraites ou personnages fictifs, témoigne d'une pratique propre au XVI^e siècle. Luce Guillerm souligne qu' Hélienne de Crenne, en s'inspirant des livres-sources, forme une marqueterie où : « les mots cousent ensemble des lambeaux de textes, quelques bribes, une métaphore, une phrase, tout un paragraphe, arrachés de façon plus ou moins exacte à ce qui constitue une bibliothèque possible des années 1530 »¹²⁸⁷. Ces emprunts reposent sur l'esthétique de la *varietas*. Hélienne de Crenne réemploie fréquemment, dans ses *Angoysse*, les propos du personnage boccacien, Flammette, et du protagoniste de Jacopo Caviceo, Pérégrin, pour transformer son récit en un véritable exercice de style. Ce qui permet, selon Érasme, d'enrichir le vocabulaire (*verba*) et de maîtriser les figures (*figuras*). Mais elle reprend aussi les topiques du roman sentimental (les traditions espagnoles et italiennes) afin d'inventer une nouvelle stratégie scripturaire fusionnant l'imitation et l'innovation. Elle retrace un parcours féminin, doté d'une liberté d'expression, afin d'analyser les variations de l'amour ; et elle s'écarte des canons du roman de chevalerie en inscrivant son œuvre dans une nouvelle forme, fondée sur l'imagination et le rêve. En témoignant les seconde et tierce parties des *Angoysse*, qui attachent moins d'importance aux aventures et aux exploits guerriers de Guenelic, et qui se focalisent principalement sur la quête amoureuse et sur l'analyse du sentiment amoureux. Hélienne de Crenne rivalise ainsi avec l'hégémonie du roman chevaleresque, caractérisée par la pratique immodérée de la glose et de l'emprunt à d'autres textes, en combinant dans ses *Angoysse* récit et discours.

Toutefois, Dame Hélienne s'inspire, dans ses *Epistres familiares et invectives*, des *Epistolae ad familiares* de Cicéron et de l'*Opus de Conscribendis epistolis* d'Érasme. Mais elle déroge aux règles en s'opposant, tel Érasme, au formalisme cicéronien et en rompant avec l'épistolographie médiévale. Elle applique les règles d'épistolarité préconisées par Érasme, en composant des lettres de consolation, d'information, de conseils, d'exhortation... Mais ses épîtres ne sont pas réelles. Elles sont écrites dans le cadre d'une épistolarité fictionnelle afin de : « propiner quelque recreation aux lecteurs, veu la diversité des propos en icelles redigez »¹²⁸⁸. De même, l'épistolière commente et résume parfois le



¹²⁸⁷ Luce Guillerm : « La prison des textes ou Les angoysse douloureuses qui procedent d'amours d'Helisenne de Crenne (1538) », *Revue des Sciences Humaines*, n° 196, tome LXVII, oct-déc. 1984, p.9.

¹²⁸⁸ *Les epistres familiares et invectives, op.cit.*, p.45.

contenu des lettres antérieures, telle sa neuvième épître envoyée à Clarice. Cette stratégie discursive se rattache plutôt au genre romanesque. De plus, les *Epistres* d'Hélisenne de Crenne relèvent de la *contentio orationis*. Ce qui confirme qu'elle s'écarte des préceptes d'Érasme favorisant le *sermo*.

En outre, en se référant au *Songe* de Scipion et aux *Écritures saintes*, Hélisenne de Crenne met en place une fiction poétique, représentative d'un dialogue mythologico-allégorique. Quant au référent religieux, il a permis de s'interroger sur les rapports égalitaires entre l'homme et la femme et sur le lien entre l'humain et le divin ; et d'acquiescer une certaine autorité littéraire. Or, bien que le recueil d'Hélisenne fasse allusion au songe médiéval, il propose un mécanisme fictionnel différent. En d'autres termes, si le songe médiéval se caractérise par la représentation d'une histoire merveilleuse et herméneutique, bâtie sur le faux et l'illusion, celui d'Hélisenne de Crenne se veut une fiction narrative ayant une dimension mystique, voire un exercice spirituel fondé sur la recherche de la vérité. Dame Helisenne en « s'appropriant ainsi une série de textes amoureux, [...] les (re)-génère, les dynamise, les (re)-crée comme objets nécessaires à son sens, comme prolongements de [d'elle-même et de son texte] »¹²⁸⁹.

Par ailleurs, la lecture du triptyque hélisennien nous a permis d'identifier des phénomènes de dédoublement et de reprise, sur le plan des instances discursives et narratives, confirmant que cette tripartition raconte et développe la même matière : les répercussions de la passion adultère sur la vie privée et sociale d'une femme mariée ainsi que l'avènement d'une figure auctoriale érudite. De ce point de vue, les *Angoisses douloureuses qui procedent d'amours* constituent la pièce maîtresse autour de laquelle se greffent les deux ouvrages ultérieurs, *Les epistres familiares et invectives* et *Le songe*. La connivence entre amour conjugal et amour extraconjugal constitue un leitmotiv révélateur d'une harmonie intérieure au sein des trois textes. Mais cette harmonie textuelle dévoile implicitement une cacophonie représentative de toutes les difficultés rencontrées par l'auteur pour mettre en parallèle les données de l'expérience amoureuse et les conventions sociales et morales.

Cette trilogie forme un laboratoire d'écriture, représentatif de multiples questions et réponses qui servent à expliciter la position d'Hélisenne de Crenne, face aux courants littéraires de son époque. La répétition a certainement établi un lien entre l'invariant et la

¹²⁸⁹ Teresa Chevrolet, *L'idée de la Fable*, Genève, Droz, 2007, p.30.

variante et entre le répétitif et l'évolutif. Autrement dit, la répétition, en rivalisant, en quelque sorte, avec la variante, la modifie et l'innove en témoignant d'une différence par rapport à un état antérieur. L'écriture est avant tout un acte de relecture perpétuelle. Hélienne de Crenne l'a pertinemment montré dans sa trilogie. L'originalité de l'écriture féminine réside ainsi dans cette recherche de se situer par rapport à une écriture, déjà présente, et de montrer que l'acte d'écrire est un exercice d'investigation qui nécessite de reproduire, traduire, déplacer et transformer ce qui a été écrit. La création verbale devient ainsi intéressante au moment où elle interroge elle-même son propre fonctionnement et non pas seulement son contenu.

Le triptyque héliennien serait-il en ce sens le fruit d'un mélange discursif composite et bigarré ou d'une linéarité textuelle unificatrice ?

Du Fail définit le terme bigarrure comme « un mélange de choses disparates ».¹²⁹⁰ Plusieurs auteurs ont cherché à varier leur manière d'écrire et ont employé fréquemment les verbes « mesler » et « entremesler » pour illustrer cette constante recherche de la variété et de la diversité. Le triptyque héliennien répond par son aspect disparate et varié à ce principe de bigarrure, de mélange et d'hybridation générique. Ceci se traduit par l'association déconcertante de formes d'écriture, de registres et de tonalités différentes. Autrement dit, Hélienne de Crenne mêle des discours sérieux et plaisants. Elle lie les tonalités tragique et comique, elle multiplie les formes narratives et discursives et varie le style en associant la prose au style poétique. C'est dans ce sens que nous rejoignons l'idée d'Estelle Ziercher, qui en s'interrogeant sur les caractéristiques et les limites des discours bigarrés par rapport au récit humaniste, estime que le récit relève d'une « poétique du mixte »¹²⁹¹, rejetant les genres narratifs canoniques et mettant en place une nouvelle forme narrative, marquant l'évolution du récit humaniste. Le récit serait alors assimilé à un exercice de style, voire un laboratoire de recherche des nouvelles formes d'écrire.

De plus, bien qu' Hélienne de Crenne précise, grâce à certains éléments péritextuels, le genre de chaque livre, ce travail de catégorisation n'est pas totalement respecté. L'auteur prétend vouloir raconter, dans ses *Angoysses*, les circonstances de son désir lascif sur sa vie conjugale et sur son avenir d'écrivain. Mais, en réalité, les trois récits

¹²⁹⁰ Noël Du fail, *Les contes et discours d'Eutropel*, Rennes, Noël de Quimpercoentin, 1586, chap.I, " De la justice", p.28-29.

¹²⁹¹ Estelle Ziercher : « Les discours bigarrés, métamorphose ou continuation du récit humaniste », *Contes et discours bigarrés*, Paris, éd.Franc Lestingant, Pups, 2011, p.17.

relèvent respectivement de la fiction narrative. Une opposition entre la véracité des faits vécus et l'évocation des événements imaginés ou imaginaires se met en place pour montrer qu'un impératif fonctionnel n'a pas été respecté : celui de la finalité didactique voire encyclopédique du récit. L'aspect didactique de l'histoire est donc subverti. L'entreprise de l'auteur se définit par la finalité de son discours. Or, Dame Hélisenne détourne les attentes des lecteurs en dérogeant aux règles. Une série d'oppositions caractérise aussi bien les *Epistres* que le *Songe*. L'épistolière évoque, dans ses lettres familières, un lien de parenté vis-à-vis de certains destinataires, mais ses *Epistres* sont, en réalité, fictives. En outre, Hélisenne de Crenne précise, dès le préambule, la tonalité plaisante et divertissante de son recueil. Mais le contenu de ses *Epitres invectives* marque bel et bien un changement de tonalité en passant des propos plaisants aux propos sérieux. Ses discours élogieux et bienveillants (les épîtres familières) laissent la place au blâme et au réquisitoire (les épîtres invectives). Quant au *Songe*, il met en scène des débats virulents entre des personnages allégoriques qui s'opposent constamment.

Les récits d'Hélisenne de Crenne présentent manifestement une poétique du mixte par le recours aux *exempla* et par l'emploi d'une rhétorique de la vérité. Ce qui confirme l'identité générique de l'œuvre comme roman sentimental/ recueils épistolaire et allégorique ; mais le contenu présente une subversion des intentions narratives annoncées au début. Pascale Mounier a montré, dans son étude sur le roman humaniste, que l'hybridité générique et l'aspect composite du récit se traduisent par la confluence des genres. C'est dans cette perspective qu'Estelle Ziercher estime que : « l'unité du récit réside dès lors uniquement dans la mise en scène de l'acte d'écriture et dans le jeu générique et intertextuel des références mises en œuvre »¹²⁹².

Certains critères rhétoriques ont été présentés par l'auteur telle la mise en place du dialogue (rhétorique de la vérité). Ce qui rappelle le débat médiéval qui est fondé sur l'entrelacement du narratif et du dialogique. Le récit devient alors le lieu d'une expérimentation formelle. Ce que confirme Estelle Ziercher, en considérant que « les auteurs du XVI^{ème} siècle associent le genre narratif à un jeu conscient sur la forme qui constitue en soi un enjeu du récit »¹²⁹³. Ce n'est plus le contenu qui importe, mais c'est la mise en scène de l'acte d'écriture lui-même qui détermine l'identité de l'auteur et l'essence



¹²⁹² Estelle Ziercher : « Les discours bigarrés, métamorphose ou continuation du récit humaniste », *artc.cit.*p.20.

¹²⁹³ *Id.*, p.26.

de l'œuvre. Hélienne de Crenne le signale constamment dans ses *Angoisses*. La venue à l'écriture est un acte crucial et une phase importante, permettant de peindre un vécu douloureux.

Interroger la forme, les enjeux et les limites du récit relève alors d'une pratique humaniste, récurrente illustrant l'aspect composite et indéfinissable du récit, qui échappe à toute tentative de catégorisation générique. Le dialogue joue un rôle fondamental dans la poétique du mixte dans la mesure où il se caractérise par son aspect ambivalent : il est à la fois un genre et une composante formelle du récit. Il est doté d'un pouvoir de persuasion et est perçu comme un outil de réflexion critique. Il montre, comme l'a déjà souligné Claude La Charité dans *Les Serrés*, la relativité des savoirs opposés. Le *Songe* décèle cette confrontation des idées opposées en mettant en scène deux clans contradictoires : les partisans de l'amour (Vénus, Adonis, Sensualité) et les alliés de la Sagesse (Minerve, Raison).

Toutefois, Hélienne de Crenne raconte son rapport à l'œuvre et au savoir. L'avènement d'Hélienne de Crenne – écrivain s'est réalisé progressivement. Autrement dit, nous assistons à une double essence : celle de l'œuvre et de son écrivain. L'accès au savoir et la maîtrise des règles de la rhétorique classique constituent deux critères incontournables pour devenir femme de lettres et pour acquérir une identité féminine. Il convient de noter, que l'acquisition de ce savoir commence obligatoirement par l'appropriation des écrits masculins. Ce travestissement identitaire, bien qu'il soit difficile à endurer, est nécessaire pour défendre le sexe féminin et pour se libérer, en rendant le discours universel. Hélienne de Crenne nous retrace ainsi le chemin qui l'a conduite à une évolution intellectuelle, et qui lui a permis de vaincre l'obstacle que représente la misogynie masculine, représentée à travers l'époux, le religieux et les rapporteurs, dans les *Angoisses* ; Jalousie dans le *Songe* ; et l'époux, Elenot et les habitants d'Icuoc, dans les *Epistres*.

En ce sens, l'écriture constitue un moment de frustration et d'angoisse car elle consiste à apprendre du masculin et être masculin pour former une *persona* féminine, capable de se révolter contre une société qui la prive de son droit à l'étude et à la participation à la vie culturelle. Elle s'empare dans ses *Angoisses* et ses *Epistres invectives* du pouvoir masculin en s'exerçant « aux oeuvres viriles » pour libérer la voix de la censure masculine. Hélienne de Crenne brave ainsi l'interdit en exprimant son appétit

d'apprendre et de maîtriser la science. Elle s'authentifie et légitime son existence sociale et littéraire par l'explication du dire des Anciens. Autrement dit, le renvoi constant à l'autorité confère au « dit » féminin une crédibilité littéraire.

Dès son livre liminaire, Hélienne de Crenne s'auto-décrit, s'auto-analyse et s'auto-critique. Elle se confirme et se montre à la fois comme une lectrice et comme une écrivaine. Elle acquiert au fil de la narration, ces deux statuts, afin de révéler que la lecture et l'écriture sont deux activités interdépendantes qui servent à former l'écrivaine qu'elle est devenue. Il convient de noter que ce cheminement montre aussi comment la personnalité de l'auteur se crée. Le brouillage énonciatif qui a marqué les trois récits des *Angoysse*, le travestissement textuel qui a caractérisé la treizième *Epistre familiere*, et les débats qu'elle a menés dans les *Epistres invectives* et le *Songe* constituent des principes d'écriture fondamentaux pour confirmer son identité sociale et intellectuelle. L'anonymat et le pseudonymat se présentent ainsi comme un déguisement ostentatoire pour marquer l'évolution de son *ethos*.

Dans cette perspective, la reproduction des œuvres masculines permet à notre auteur de confirmer son érudition. Il est question en ce sens d'un exercice intellectuel qui nécessite une certaine habileté car nous avons montré qu'Hélienne de Crenne, en imitant les Anciens, déroge doctement et intelligemment aux règles masculines. En se présentant, tels les hommes, comme une femme « scientifique », elle s'aventure audacieusement dans un monde masculin interdit et périlleux. Écriture romanesque, style poétique, allégorie et épîtres, tels sont les styles d'écriture, que notre auteur adopte pour outrepasser les interdits et les limites masculins.

En ce sens, la femme surpasse, par son entendement et sa rationalité démonstrative, le sexe masculin. Mlle Guillaume attaque de manière cuisante la vanité de certains hommes et leur dégénérescence morale car ils se prennent pour savants et ils ne cessent pas de dénigrer les femmes de lettres :

Bien que la science soit un don de Dieu, l'ornement, et la béatitude de la principale puissance de l'ame raisonnable, l'elevant dans la jouissance de son objet, qui est la vérité...nonobstant tous les grands avantages que nous en tirons, il s'est rencontré des hommes qui ont passé pour subtiles entre les sçavants, qui neantmoins ont voulu faire croire qu'ils en faisoient tres peu d'estime, et quand mesme ils ont crû estre devenus Maistres, ils se sont efforcez de nous en donner de l'horreur, quoy qu'ils en eussent tiré

d'extrêmes vanitez.¹²⁹⁴

Les exordes et les péroraisons d'Hélisenne de Crenne illustrent son attitude transgressive. L'acte d'écrire, lui-même, confirme cette volonté de subversion. Elle conteste les règles qu'impose le sexe opposé : la modération et la retenue. Autrement dit, bien qu'elle fasse preuve de bienveillance et de sympathie dans ses *Préambules*, elle ne cherche pas en réalité la compassion des dames dans le premier récit des *Angoysses* ou dans l'exorde de ses *Epistres familiares*. Elle tente plutôt de capter l'attention de ses lecteurs sur son statut social et littéraire qui représente en réalité la « condition muliebre ». C'est pourquoi la tonalité adoptée par Hélisenne de Crenne mélange implicitement la sympathie et la provocation. De même, les péroraisons de Dame Hélisenne montrent son incapacité de retenir sa colère et sa volonté d'exprimer son indignation à l'égard de son adversaire ou son désir de se libérer des contraintes sociales.

La fausse modestie d'Hélisenne se traduit à travers ses propos ostentatoires et haineux envoyés à Elenot. Elle intimide délibérément son adversaire et le rabaisse. Ses propos laissent apparaître une confiance en soi car elle s'affiche publiquement, en annonçant qu'elle est l'auteur des *Angoysses* « quand me souvient que de ta bouche abhominable t'ay ouy proferer, que affectueusement tu desirois de te t'occuper à la lecture des *Angoysses*, qui est de mes petites compositions »¹²⁹⁵ et en exprimant sa fierté pour la publication de son œuvre dans la cité de Paris :

O que ce m'est une inestimable felicité, quand je pense que mes livres ont leurs cours en ceste noble Parisienne cité : laquelle est habitée d'innombrable multitude des gens merueilleusement scientifiques, et amateurs de l'amenité, douceur et suavité, qui se retourve en la delectable accointance de Minerve.¹²⁹⁶

Hélisenne de Crenne confirme, dans ses *Angoysses*, que l'écriture permet de fuir l'« ociosité ».¹²⁹⁷ Il s'agit d'un exercice littéraire divertissant. Le personnage d'Hélisenne, l'a répété, à maintes reprises, à son mari dans les *Angoysses* et dans l'*Epistre invective I* pour justifier l'objet de ses « ecriptures » retrouvées et soupçonnées par le mari. Mais elle montre aussi, à l'exorde du premier récit des *Angoysses* et dans ses œuvres ultérieures, que l'écriture est un véritable engagement. C'est pourquoi, le verbe « écrire » doit s'employer



¹²⁹⁴ Jacqueline Guillaume, *Les dames illustres ou par bonnes & fortes raisons, il se prouve que le sexe feminin surpasse en toutes sortes de genres le sexe masculin*. Par damoiselle J. Guillaume, Paris, éd. Thomas Jolly, 1665, p.181-182.

¹²⁹⁵ *Les Angoysses*, p. 153.

¹²⁹⁶ *Les Epistres*, p.154.

¹²⁹⁷ *Les Angoysses*, p.116.

de manière érudite et docte.

Il convient de noter que, des *Angoysses* au *Songe*, Hélienne de Crenne ne se contente pas de dépeindre son rapport au livre ; mais elle nous révèle aussi, de manière très subtile, la différence entre cet exercice littéraire et la création elle-même. Autrement dit, si le personnage d'Hélienne se délecte, au début de sa relation avec Guenelic, à lire et à relire les lettres échangées avec son amant, cela a nourri en elle le désir d'écrire sur ses angoisses. Hélienne, personnage, décide à la fin du premier récit de devenir narratrice et auteur de son œuvre, en essayant d'écrire les tourments d'une expérience individuelle tortueuse, non pas seulement pour se libérer de son enfermement, mais aussi pour se libérer de toutes les contraintes sociales qu'impose l'institution du mariage. Il est vrai que le mariage n'a pas été vécu comme une contrainte au début des *Angoysses*, mais la rencontre avec Guenelic a bouleversé la stabilité du couple et a engendré sa séquestration.

L'entreprise d'Hélienne de Crenne est visiblement moralisante et didactique. Elle exhorte le lecteur à délaisser l'appétit vénérien. Pour le convaincre, elle emploie des arguments variés telles les *exempla*, tirés de la mythologie gréco-romaines, bibliques et philosophiques. De plus, le projet d'Hélienne, bien qu'il débute par la description d'une histoire d'amour tumultueuse, cette expérience continue et s'accomplit grâce aux œuvres ultérieures : les *Epistres* et le *Songe*. Les critiques ont mis l'accent sur l'ambiguïté des *Angoysses* et sur sa bigarrure formelle et structurelle. Mais, il est à remarquer que l'originalité de l'œuvre se dévoile par et à travers cette ambiguïté et par les contradictions qui la caractérisent. Autrement dit, l'accent a été généralement mis sur l'intelligibilité des *Angoysses*, mais la réflexion sur le fonctionnement de l'œuvre et la réception n'ont pas été abordés de manière approfondie. Interroger les trois livres, en même temps, permet donc de dévoiler le sens que cache chaque texte et de déterminer les difficultés de compréhension que le livre liminaire a posées. Les trois livres forment un ensemble cohérent et harmonieux. Cette cohésion se confirme par la volonté d'Hélienne de Crenne de mener une quête à la fois unitaire et identitaire. La publication des *Œuvres*, par Langelier, en 1543, illustre ainsi l'importance d'analyser la trilogie hélisennienne simultanément.

Par ailleurs, l'armature diégétique du *Songe*, bien qu'elle repose sur la fiction, s'inscrit dans un discours savant, illustrant le pouvoir persuasif de Dame Hélienne. En effet, le recueil relève d'une pratique scolastique, représentative d'un débat d'idées. Le

dialogue entre Dame Hélisenne et Raison montre que la prose poétique a pour objectif non pas la constitution d'une forme allégorisée herméneutique ; mais la quête d'un savoir « scientifique », permettant de confronter des sources contradictoires et d'interpréter le texte-source afin de recomposer une nouvelle vision sur la femme. Pour ce faire, Hélisenne de Crenne réutilise la théorie des quatre sens de l'*Écriture* pour l'appliquer à son allégorie. Mais son entreprise relève-t-elle d'une « reconduction à la spiritualité chrétienne »¹²⁹⁸ ou plutôt d'un processus de libération permettant de reconstituer et de redynamiser le texte médiéval pour lui donner un nouveau sens ?

Dame Hélisenne met en scène des figures mythologiques pour guider ses personnages à choisir de manière autonome leur vocation. L'Amant, persuadé par le discours délibératif de Pallas, a choisi la vertu à la volupté. La Dame amoureuse, récompensée initialement par Vénus et Cupidon, a compris, à la fin du *Songe*, que les plaisirs mondains sont éphémères. C'est pourquoi, elle a suivi les conseils de Raison et elle s'est convertie. La Dame amoureuse est donc nommée, à la fin du *Songe*, « Dame reduicte » car elle a trouvé dans l'ascèse et dans l'amour divin son salut. La mythologie grecque présente ainsi une double fonction morale et esthétique car elle est utilisée comme un outil de réflexion et de persuasion, et non pas comme un idéal à suivre. À cet égard, Hélisenne de Crenne se sert de cette pratique du quadruple sens pour donner à son texte un sens philosophique qui relève de la pensée néo-platonicienne. En d'autres termes, elle offre à ses lecteurs la possibilité de proposer leur propre lecture et interprétation des *Écritures*.

Il est à noter que la posture de Dame Hélisenne, à la fin de son *Songe*, montre clairement qu'elle ne prend aucune position par rapport à ce qu'elle a vu et dit. Autrement dit, suite à son réveil, Dame Hélisenne, chagrinée, n'a exprimé qu'un seul souhait : transcrire sur papier son rêve. Ce qui nous incite à nous interroger sur la raison de son désarroi : est-elle vraiment convaincue par le discours de Raison ? Va-t-elle vraiment se convertir tel son personnage Dame réduite, ou regrette-elle la tournure des événements ? Hélisenne de Crenne s'ingénie à déjouer les attentes du lecteur et l'incite à repenser l'exemplarité du *Songe*. Il se peut qu'elle refuse délibérément de donner son avis pour exhorter le lecteur à se positionner en matière d'interprétation et à donner une explication « scientifique » du texte.

¹²⁹⁸ Teresa Chevrolet, *op.cit.*,p.34.

En somme, Hélienne de Crenne dépeint l'histoire d'une expérience féminine, représentative d'un processus de construction littéraire et scientifique. Au récit de son expérience, s'ajoutent d'autres récits fictifs qui permettent à Dame Hélienne d'acquiescer un double statut : à la fois érudit et témoin. Personnage, lectrice et narratrice, voilà comment elle se présente et s'authentifie progressivement pour construire son *ethos* féminin et pour captiver ses lecteurs et les inciter à interpréter de manière sagace et lucide son texte. De la même manière, l'autorité d'Hélienne de Crenne s'intensifie dans ses *Epistres* en passant des lettres familières aux lettres invectives. Son discours, délibératif et épideictique, lui a permis de renforcer son pouvoir de persuasion, de vaincre ses adversaires masculins et de reconsidérer la « condition muliebre ». Hélienne de Crenne atteint, ainsi, les trois objectifs perlocutoires à la rhétorique, assignés par Cicéron : *docere* (instruire son auditoire), *delectare* (plaire et charmer) et *movere* (émouvoir).

De plus, le triptyque héliennien échappe par son aspect atemporel à toute forme d'historicité. C'est pourquoi, ses *Œuvres* forment une encyclopédie du savoir¹²⁹⁹ qui, bien qu'elle se nourrisse des textes antérieurs, édifie d'elle-même sa propre idéologie. Dame Hélienne initie et guide son lecteur et c'est à lui de fabriquer par « sa lecture » son savoir. Le corpus héliennien réfléchit ainsi sur sa propre réception. Dans ses *Angoisses*, la lecture des « escriptures » d'Hélienne par son mari, a entraîné la détérioration de sa vie conjugale et son enfermement. Perçu comme un lecteur misogyne, le mari accuse Hélienne et il refuse de croire que ses écrits sont composés comme un exercice littéraire pour éviter l'oisiveté. À la fin des *Angoisses*, la question de réception est reprise à travers la querelle entre Minerve et Vénus, se disputant la propriété du livre.

Dans ses *Epistres invectives*, envoyées à Elenot et aux habitants d'Icuoc, Hélienne de Crenne a montré que la réception est un lieu de tension perpétuelle. Les habitants d'Icuoc considèrent que ses *Angoisses* sont « intelligible[s] : et qu'[elle] dev[oit] plus occultement parler, sans ainsi faire designations des lieux »¹³⁰⁰. Quant à Elenot, il a été dénigré par Dame Hélienne au moment où il a exprimé son désir de lire son livre et a clamé que ses *Angoisses* sont destinées aux personnes érudites. Hélienne de Crenne aspire à ce que ses compositions soient lues et interprétées par des lecteurs doctes, qui se réjouissent en décortiquant ses différents sens et qui participent à sa fabrication et à sa reconstitution sans modifier sa première intention : C'est dans ce sens qu'Antoine

¹²⁹⁹ L'expression « une encyclopédie du savoir » est utilisée par Teresa Chevolet à la page 45.

¹³⁰⁰ *Les Epistres invectives*, p.160.

Compagnon estime que :

L'histoire de la réception d'une œuvre littéraire est une suite de va-et-vient entre l'allégorie et la philologie, entre l'allégorie qui tire le texte à nous, révèle son actualité, ce qu'il a encore à nous dire, et la philologie qui le remet à sa place, le tient à distance, le reconduit à ses circonstances historiques, et à l'intention de son auteur.¹³⁰¹

La fable devient en ce sens un outil d'enseignement et de pédagogie moral et scripturaire. La richesse de l'œuvre d'Hélisenne de Crenne se décèle aussi dans sa pluralité et sa variété interprétative. Si l'auteur a opté pour une forme narrative associant la fiction romanesque et le style poétique, c'est pour montrer que ses *Œuvres* sont éligibles à toutes les interprétations possibles, même les plus contradictoires. Serait-il ainsi le rêve d'Hélisenne de Crenne de produire des *Œuvres* qui, par leur variété discursive et énonciative, se suffisent à elles-mêmes ? De toute façon, Hélisenne de Crenne a réussi à confirmer son savoir féminin et à lutter contre la misogynie masculine en donnant à son texte une nouvelle posture : il est le lieu du possible et de l'impossible, du vraisemblable et de l'invraisemblable. En ce sens, Hélisenne de Crenne enchante et éconduit à la fois son lecteur afin de le pousser à repenser le texte en le décryptant et en se l'appropriant. L'acte interprétatif devient ainsi performant et créatif. Marie-Madeleine Fragonard l'explicite ainsi : « l'*allegoria in verbis* qui fait intrusion dans l'*allegoria in factis* pour la révéler : la lecture prend alors le même statut que le rêve et le même statut que la divination ». ¹³⁰² C'est alors au lecteur de prendre le texte comme une base métaphorique à déchiffrer pour pouvoir en révéler le sens. Le texte est donc, comme le dit fort bien Roland Barthes :

Texte veut dire *tissu* : mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile.¹³⁰³

C'est dans cet espace critique, que l'auteur se construit et se crée en tant que figure auctoriale cherchant à se crédibiliser littérairement. La quête d'Hélisenne de Crenne est plutôt d'ordre littéraire. Ce jeu de miroir entre le texte et l'intertexte permet à Hélisenne de Crenne, de lier le passé et le présent et de donner à son texte une dimension universelle. Hélisenne de Crenne s'approprie et subvertit délibérément et habilement les canons

¹³⁰¹ A. Compagnon, *Chat en poche, Montaigne et l'allégorie*, op. cit., p. 50.

¹³⁰² Marie-Madeleine Fragonard, « L'*Allegoria in factis* et le déchiffrement du présent », art.cité, p.558.

¹³⁰³ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, pp.100-101.

classiques, afin de donner à son lecteur suffisamment de matière pour aménager les ambiguïtés et les disparités. Elle réécrit et renouvelle ce qu'elle a lu et elle attend du lecteur qu'il se détache aussi du texte lu, pour le réécrire selon son libre arbitre. Une œuvre en chantier, voilà comment le corpus se définit et se positionne.

En s'adressant aux Dames, Hélienne éprouve le besoin de partager son lot avec l'Autre. Cet autre peut être la femme ou le censeur: la femme pour partager avec elle son tourment et le censeur pour le défier. La perception de soi se dévoile et se confirme par et à travers l'autre, source de révélation et d'affranchissement. En écrivant sur la femme, l'auteur réécrit le féminin. Dans cette perspective Cixous souligne qu' :

En s'offrant en exemple aux dames sous prétexte de les conserver de tel embrasement, Hélienne rejette à la fois les interdits sociaux et les stéréotypes; elle ébranle les cloisons; vide les structures; r-écrit le féminin[...]Au silence, à la modestie, à la chasteté, associée alors au féminin, au vieux corps qu'on lui a imposé, elle oppose la parole, les regards impudiques, la lascivité féminine¹³⁰⁴.

L'œuvre d'Hélienne est le témoignage d'un parcours identitaire, d'une identité en construction qui se nourrit du changement et de la mutation du personnage féminin. C'est une identité en devenir qui pense et repense le féminin. De plus, Hélienne de Crenne défend son statut et son pouvoir d'écrivain en dénonçant les propos offensifs d'Elenot qui réduit le rôle de la femme au « filler ». Pour ce faire, elle a choisi de présenter un panégyrique de femmes illustres, anciennes et modernes, afin de prouver son habileté et son aptitude à la création littéraire. De plus, la métaphore du livre qui se produit au fil de la narration et la décision finale des dieux de publier les *Angoyssees*, permettent certes d'honorer Hélienne et d'annoncer son avènement en tant qu'auteur qui retrace les douleurs d'une expérience individuelle; mais la publication dévoile aussi ce rapport physique entre le sujet écrivant et l'objet écrit. Hélienne de Crenne a déjà montré, surtout dans le premier récit des *Angoyssees*, ce lien étroit entre son corps épuisé et la plume: un lien exténuant car, en dépit de la souffrance physique et mentale, la plume s'avère révoltée et récalcitrante.

L'anxiété et le désarroi n'ont jamais réussi à arrêter Hélienne de Crenne à prendre en main la plume afin de montrer qu'en écrivant: « l'esprit travaillé se repose,

¹³⁰⁴ Hélène Cixous, *Sorties*, p.210; cité dans Colette H.Winn: *R-écrire le féminin: "Les Angoyssees douloureuses qui procèdent d'amours d'Hélienne de Crenne": Autour des notions de transgression et de "jouissance"*(1ère partie), Revue Renaissance et Réforme, Vol 16, N° 1 (1992), p.179.

l'entendement pressé se recrée, la pensée triste se letifie et l'engin vexé se refocille »¹³⁰⁵. L'écriture transforme ainsi le personnage féminin torturé en une *persona* puissante et créatrice qui se construit et se forge progressivement. Hélienne de Crenne a rendu, docte, son nom grâce à sa persévérance et à sa patience. Elle a démenti, dans son triptyque, les préjugés sur l'infériorité de la femme et son incapacité de devenir écrivain. Mais l'entreprise éditoriale a assuré aussi, comme l'a indubitablement montré Anne Réach-Ngô, la fabrication, l'impression et la diffusion de ses *Œuvres*. Que cette figure auctoriale soit inventée (Hélienne de Crenne) ou réelle (Marguerite Briet), elle nous a fait découvrir le processus de création de l'œuvre et de son créateur. Le projet éditorial relève ainsi d'un travail de production littéraire et identitaire (la genèse du livre et de son auteur) et de transmission didactique (le lecteur).

¹³⁰⁵ *Le Songe*, p.45.

BIBLIOGRAPHIE

I/- CORPUS D'ÉTUDE

a/- Corpus principal

1. *Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours*

- CRENNE, Hélisenne de, *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours*, Paris, éd. D. Janot, 1538.
- , *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours*, Lyon, éd. D. de Harsy, 1539.
- , *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours*, Paris, éd. P. Sergent, 1541.
- , *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours (Première partie)*, éd. Jérôme Vercruysse, Paris, Minard, 1968.
- , *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours : 1538. Première partie*, éd. Paule Demats, Paris, les Belles Lettres, 1968.
- , *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours*, éd. Christine de Buzon, Paris, Honoré Champion, 1997.
- , *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours*, éd. Jean Philippe Beaulieu, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Collection « La cité des dames », 2005.

2. *Les epistres familiares et invectives*

- CRENNE, Hélisenne de, *Les Epistes familiares et invectives*, Paris, éd. Denys Janot, 1539.
- , *Les épistres familières de ma dame Hélisenne : de nouveau veuës et corrigées oultre les précédentes impressions*, Paris, éd. E. Groulleau, 1550.
- , *Les Epistres familiares et invectives*, éd. Jean-Philippe Beaulieu et Hannah Fournier, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995.
- , *Les Epistres familiares et invectives*, éd. Jerry C. Nash, Paris, Honoré Champion, 1996.
- , *Les Épîtres familières et invectives. Le Songe*, éd. Jean-Philippe Beaulieu, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2008.

3. *Le songe de madame Helisenne*

- CRENNE, Hélisenne de, *Le Songe Madame Helisenne, composé par la dicte dame, la considération duquel est apte à instiguer toutes personnes de s'alliéner de vice, et s'approcher de vertu*, Paris, éd. D. Janot, 1540.
- , *Le Songe Madame Helisenne, composé par la dicte dame, la considération duquel est apte à instiguer toutes personnes de s'alliéner de vice, et s'approcher de vertu*, Paris, éd. D. Janot, 1541.

- , *Le Songe Madame Helisenne*, Paris, éd. Jean-Philippe beaulieu, Idigo et Côté-femmes, 1995.
- , *Le Songe Madame Helisenne*, éd. Jean-Philippe beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin, Paris, Honoré Champion, 2007.

4. Traduction

- CRENNE, Hélisenne de, *Les quatre premiers livres des Eneydes du treselegant poete Virgile*, Paris, éd. D. Janot, 1541.

5. Les Œuvres de Madame Helisenne

- CRENNE, Hélisenne de, *Les Œuvres de Madame Helisenne qu'elle a puis nagueres recogneues et mises en leur entier. Cest ascauoir les angoysses douloureuses qui procedent d'amours, Les Epistres familiares et invectives. Le songe de ladicte Dame, le tout mieulx que par cy deuant redigées au vray, et imprimées nouvellemēt par le commandement de ladicte Dame*, Paris, éd. Charles Langelier, 1543.
- , *Les Œuvres de Madame Helisenne de Crenne. Ascauoir, les angoysses douloureuses qui procedent d'amours. Les Epistres familiares et invectives. Le songe de ladicte Dame. Le tout reveu et corrigé de nouveau par elle*, Paris, éd. Estienne Groulleau, 1553.
- , *Les Œuvres*. Réimpression de l'édition revue et corrigée par Claude Colet, publiée à Paris par Etienne Groulleau en 1560, éd. de Jérôme Vercruyse. Genève, Slatkine Reprints, 1977.

b/- Corpus secondaire

- BOCCACCIO, Giovanni, *Flammette, complainte des tristes amours de Flammette a son amy Pamphile, translatée d'italien en vulgaire françoys*, Lyon, Claude Nourry, 1532.
- , *Complainte très piteuse de Flammette à son amy Pamphile, translatée d'italien en vulgaire françois, le tout reveu et corrigé*, Paris, D. Janot, 1541.

—, *Libro chiamato Elegia di madonna Fiammetta*, dans *Tutte le opere*, a cura di Vittore Branca, Milan, Mondadori, 1994, vol.V, t.2.

CAVICEO, Jacopo, *Dialogue tres elegant intitulé le Pérégrin, traictant de l'honneste et pudique amour concilié par pure et sincere vertu, traduit de vulgaire italien en langue françoise par maistre François Dassy*, Lyon, Claude Nourry, 1528.

—, *Dialogue très élégant intitulé le Pérégrin, traduit de vulgaire italien en langue françoise par maistre François Dassy*, Paris, D. Janot, 1535.

La Deplourable fin de Flamete, Elegante invention de Jehan de Flores espagnol, traduite en Langue Francoise, Lyon, François Juste, 1535.

La Deplourable fin de Flamete, Elegante invention de Jehan de Flores Espagnol, traduite en Langue Françoise, Paris, Denys Janot, 1536.

LORRIS, Guillaume de, *Le Roman de la Rose*, Paris, éd. Clément Marot, 1529, V.192-193.

—, *Le Roman de la Rose*, Bretagne, éd. Incertain Sens, 2012.

GIUDICI Enzo, *M. Scève, traduttore e narratore. Note su La deplourable fin de Flamete*, Cassino, éd. Garigliano, 1978.

VIRGILE, *Énéide*. Livres II, Texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1977.

II/- ÉTUDES SUR LE CORPUS

a/- Thèses

CÔTÉ, Julie, *Voix et échos des romancières aux XVIe et XVIIe siècles*, Thèse de maîtrise sous la direction de Mawry Bouchard, Université d'Ottawa, 2012.

FRESARD, Caroline, *Les latinismes et leur correction dans Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours d'Hélisenne de Crenne 1538-1560*, thèse réalisée sous la direction de Andres Kristol, Paris, 2009.

GILLES-CHIKHAOUI, Audrey, *D'une voix l'autre : Plaisirs féminins dans la littérature française de la Renaissance*, 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, (dir. Mawy Bouchard et Daniel Martin, Ottawa, Canada.

INCARDONA, Scannella Janine, *Le genre narratif sentimental en France au XVI Siècle: structures et jeux onomastiques autour des Angoysses douloureuses qui procedent d'amours d'Helisenne de Crenne*, thèse élaborée sous la direction de Dra Dolores Jiméne ZJ Plaza, Valencia, 2003.

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.

—, *L'Écriture éditoriale à la Renaissance. Genèse et promotion du récit sentimental français*, Genève, éd. Droz, 2013.

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.

VAILLANCOURT, Luc, *La lettre familière au XVIe siècle : rhétorique humaniste de l'épistolaire*, Paris, éd. Honoré Champion, 2003.

b/- Ouvrages, revues et articles sur le triptyque hélisennien

BEAULIEU, Jean-Philippe et Diane, DESROSIERS-BONIN, « Allégorie et épistolarité : les jetés de l'érudition féminine chez Hélisenne de Crenne », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 99, no 6, 1999, p. 1155-1167.

- BEAULIEU, Jean-Philippe, « Didactisme et parcours discursif dans les Epistres d'Hélisenne de Crenne », dans *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, vol. 18, no 2, 1994, p. 31-43.
- BEAULIEU, Jean-Philippe et DESROSIERS-BONIN, Diane, (dir.). *Hélisenne de Crenne, L'écriture et ses doubles*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- BEAULIEU, Jean-Philippe, *Le didactisme amoureux et sa réalisation textuelle dans les œuvres d'Hélisenne de Crenne*, Ph. D. University of Ottawa, University of Ottawa (Canada) (0918), 1988.
- , « 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.
- , « 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.
- INCARDONA Janine, « Jeux onomastiques dans les Comptes amoureux de Madame Jeanne Flore », *Renaissance & Classicisme, Homenatge a Caridad Martínez*, Francisco Lafarga y Marta Segarra (eds), Barcelona, PPU, 2004, p. 169-187.
- , « Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours (1538) une vision ambiguë de l'amour », *Réforme Humanisme Renaissance* (R.H.R.), 22e année, n° 42, 1996, p. 7-28.
- KEMP, William, « Les éditions parisiennes et lyonnaises de la Complainte de Flammette de Boccace (1531-1541) », dans *Studi Francesi*, XXXIII, 1989.
- , « Textes composés ou traduits par des femmes et imprimés en France avant 1550 : bibliographie des imprimés féminins (1488-1549) », dans *L'Écriture des femmes à la Renaissance française, Littératures*, n° 18, Montréal, McGill, 1998.
- LECOINTE, Jean, « Du récit moralisé au récit moralisant : les Œuvres d'Hélisenne et l'Amant ressuscité de la mort d'amour », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°77, 2013.
- 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.

- REYNIER, Gustave, *Le roman sentimental avant l'Astrée*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1908].
- STOLF, Serge, « Traductions et adaptations françaises de l'Elegia di madonna Fiammetta », dans *Cahiers d'études italiennes*, n° 8, 2008, pp. 177-194.
- 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.
- BOUCHARD, Mawly « “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.
- BUTTERWORTH, Emily, « Harmoniques des cris : le contrepoint au féminin (16^e – 18^e) Les epistres familiares et invectives », *Invectives. Quant le corps reprend la parole*. Textes réunis et étudiés par Didier Girard et Jonathan Pollock. Presses Universitaires de Perpignan. 2006.
- BUZON, Christine de, « Roman et style piteux : les angoysses douloureuses qui procedent d'amours (1538) », *Mezi radky Jirimu Pecharovi k 70. narozeninam Entre les lignes*, éd. H. Hanreich, M. Sedlackova, P. Stehlikova, Filosofia, Prague, 2019.
- BUZON, Christine de, « La réception des Angoysses douloureuses d'Hélisenne de Crenne », *Œuvres critiques. Regards sur le Roman d'amour d'Hélisenne de Crenne à Jean – Pierre Camus*, dir. Rainer Zaiser, Tübingen, éd. Narr Francke Attempto, 2005.
- COLARD, Jean-Max, « Le courage. ”La veine royale” de François Ier poète », *Devenir roi. Essais sur la littérature adressée au Prince*, Sous la direction d'Isabelle Cogitore et Francis Goyet, Grenoble : Ellug, 2001.
- D.COTTREL, Robert, « 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.
- DEBAISIEUX, Martine, « “Subtilitez féminines” : l'art de la contradiction dans l'œuvre d'Hélisenne de Crenne », dans *Études littéraires*, vol. 27, no 2, 1994, p. 25-37.

- , « "Des dames du temps jadis" : fatalité culturelle et identité féminine dans *Les Angoysses douloureuses*, *Symposium*, XLI, 1, 1987, p.28-41.
- DELVALLÉE, Ellen, « Hélienne de Crenne : traduire, réécrire, amplifier Virgile au xv^e siècle », *Exercices de rhétorique*, 5, 2015 (en ligne).
- DESROSIERS-BONIN, Diane, « Hélienne de Crenne et la traduction des quatre premiers livres de l'Énéide », *RHR, Réforme Humanisme Renaissance*, n°85, déc. 2017, p. 71-190.
- , « L'architecture exégétique du *Songe* d'Hélienne de Crenne », dans *Hélienne de Crenne. L'écriture et ses doubles*, Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin(dir.), Paris, Honoré Champion, 2004.
- EHLING, Sara et KARLSSON, Britt-Marie, « *Didon et Énée dans le seizième siècle français. La version d'Hélienne de Crenne de l'Énéide* » *Milli mála*, 7, 2015 ; elles annoncent une édition, p. 200, note 7.
- H.Winn, Colette, « *R-écrire le féminin « Les Angoysses douloureuses qui procèdent d'amours d'Hélienne de Crenne » (1^{ère} partie):Autour des notions de transgression et de "jouissance"* », *Revue Renaissance et Réforme*, Vol 16, N° 1 (1992).
- INCARDONA, Janine, « *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours, une vision ambigüe de l'amour* », *Revue Scientifique Persée*, volume 42, année 1996, p7-28.
- LOVIOT, Louis, « Hélienne 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'Hélienne de Crenne (1538) », dans *Hélienne de Crenne. L'écriture et ses doubles*, Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin (dir.), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 83-109.
- MARSHALL, Sharon Margaret, *The Aeneid and the Illusory Authorness: Truth, Fiction, and Feminism in Hélienne de Crenne's Eneydes*, Exeter, University of Exeter, 2011.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « " Cui narro haec " ? Problématique du roman

autobiographique (Hélisenne de Crenne, Agrippa d'Aubigné. ») ; *Le roman à la renaissance*, Actes du colloque international de Tours, dir. Michel Simonin, publié par Christine de Buzon, Lyon., RHR, 2012.

MOUNIER, Pascale, « *Les Angoysses douloureuses d'Hélisenne de Crenne : un antiroman sérieux* », *Études françaises*, vol. 42, n° 1, 2006, p. 91-109.

PÉROUSE, Gabriel-André, *Écriture et rêve romanesque chez Hélisenne de Crenne. A propos des Seconde et Tierce Parties des Angoysses douloureuses*. In: *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°49, 1999.

PRAROND, Ernest, « *De Abbavilla capite comitatus Pontivi* », Paris, A. Picard, 1902, in-4.

ROCHEFORT, Florence, *Qu'est-ce que le genre ?* Sous la direction de Laurie Laufer, Paris, éd. Payot et Rivages, 2014.

STUREL, René, « La prose poétique au XVI^e siècle », *Mélanges Lanson*, Genève, Slatkine, 1972.

TRAN, Trung, « Le texte illustré au XVI^e siècle, Stratégie éditoriale ou création littéraire », *L'acte éditorial : publier à la Renaissance et aujourd'hui*. Etudes et essais sur la Renaissance sous la direction de Mireille Huchon, Paris, Editions Classiques Garnier, 2010.

VERCRUYSSE, Jérôme, « Hélisenne de Crenne : notes biographiques », *Studi Francesi*, XI, 1967, p. 77-81.

WINN H. COLETTE, « La femme écrivain au XVI^e siècle. Écriture et transgression », *Poétique*, n° 84, 1990, p. 435- 452.

WINN, Colette H., « Ré-écrire le féminin : Les Angoysses douloureuses qui procèdent d'amours d'Hélisenne de Crenne (1^{ère} partie). Autour des notions de transgression et de "jouissance" », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XVI, 1992, p. 39-55.

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.

III/- TEXTES CONSULTÉS DE L'ANTIQUITE AU XVI^{EME} SIÈCLE

a/- Auteurs

AGRIPPA, Henri-Corneille, *De la grandeur et de l'excellence des femmes au-dessus des hommes*, trad. J. d'Arnaudin, Paris, éd. François Rabuty, 1713.

—, *De nobilitate et procellentia foeminei sexus*, Genève, éd. Droz, 1990.

ALIGHIERI, Dante, *Le Banquet* (II Convivio), Philippe Guiberteau (trad), Paris, Les Belles Lettres, 1968.

AQUIN, Thomas d', la *Somme théologique*, partie II b, question 73, articles 1 et 2.

ARISTOTE, *Rhétorique*, Tome I, Livre I, traduit par Médéric Dufour, Lille, Livre broché, Collection des universités de France Série grecque - Collection Budé, 1968.

BELLAY, Joachim du, *La deffence et illustration de la langue françoise*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Librairie Droz, 2001 [1549].

BELGES, Jean Lemaire de, *Illustrations de Gaule et singularitez de Troie*, Paris, éd. Geffroy de Marnef, 1513.

BILLON, François de, *Le Fort inexpugnable de l'honneur du sexe féminin*, Paris, éd. Jean Dallier, 1555.

BOCCACE, Jean, *Le livre de Jehan Bocasse de la louenge et vertu des nobles et cleres dames*, Paris, éd. Antoine Vérard, 1493.

BRUTO, Giovanni, *L'Institution d'une fille de noble maison*, Anvers, Christophe Plantin, 1555.

CALVIN, Jean, *Advertissement contre l'astrologie judiciaire* [1549], éd. Olivier Millet, Genève, Droz, co II . « Textes littéraires français », 1985.

- CICÉRON, *De l'invention*. Texte établi et traduit par G. Achard. Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- , *Dialogue sur les partitions oratoires*, Traduction de E. Bompard, Revue par J.P. Charpentier. 1898 :
https://mediterranees.net/art_antique/rhetorique/ciceron/partitions.html
- , *Divisions de l'art oratoire (Partitiones oratoriae)*, § 27, traduction H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- , *Œuvres complètes*, traduction en français publiée sous la direction de M. Nisard de l'académie française, tome V, Paris, chez Firmin Didot frères, fils et Cie :
<http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/fam1.htm>
- , *L'Orateur*, texte établi et traduit par Albert Yon, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- , *Tusculanes IV, X.23.*,. Sous la direction de P.-M. Schuhl, trad.E. Bréhier, Paris, Galimard 1962.
- CHAMPIER, Symphorien, *La Nef des dames vertueuses*, éd. Judy Kem, Paris, Honoré Champion, 2007.
- CHANTRAINE, Georges, *Mystère et philosophie du Christ selon Érasme. Etude de la lettre à P. Volz et de la Ratio verae theologiae (1518)*, Namur, Presses universitaires de Namur, 1971.
- DE NAVARRE, Marguerite, *L'Heptaméron*, éd. Michel François, Paris, Classiques Garnier, 2005.
- , « Au lecteur », *Miroir de l'âme pécheresse*, éd. Renja Salminen, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1979.
- DRUSAC, Gratien du Pont de, *les Controverses des sexes masculin et femenin* , Toulouse, Colomiés, 1534.
- ÉRASME, *Opus de Conscribendis epistolis*, Paris, éd. Simon de Colines, 1536.
- , *De Conscribendis epistolis(1522)*, Amsterdam, éd. Jean-Claude Margolin.1971.
- Œuvres complètes de Dante*, trad. A. Pézard, Paris, La Pléiade, Gallimard, 1965.

Œuvres de François Rabelais, Edition critique publiée sous la direction d'Abel Lefranc, tome cinquième. *Tiers Livre*, Paris, Honoré Champion, 1931.

FABRI, Pierre, *Le grand et vrai art de pleine rhétorique* (1521), Genève, Slatkine Reprints, 1969.

FICIN, Marsile, *Commentaire sur Le Banquet de Platon*, texte du manuscrit autographe présenté et traduit par Raymond MARCEL, Paris, Les Belles Lettres, 1956 [1484].

FLORE, Jeanne, *Contes amoureux par Madame Jeanne Flore*, Lyon, éd. Gabriel-André Pérouse, CNRS, Presses Universitaires de Lyon, 1980.

Guillaume, Jacquette, *Les dames illustres ou par bonnes & fortes raisons, il se prouve que le sexe féminin surpasse en toutes sortes de genres le sexe masculin . Par damoiselle J. Guillaume*, Paris, éd. Thomas Jolly, 1665.

HERMOGÈNE, *L'art rhétorique : exercices préparatoires, états de cause, invention*, trad. Pierre Laurens, éd. Lausanne, L'Age d'Homme, 1997, redécouverte et intégrée par Georges de Trébizonde dans sa *Réthorique* (Paris, éd. Gilles de Gourmont, 1520).

LABÉ, Louise, *Œuvres complètes*, éd. critique par Enzo Giudici, Genève, Droz, 1981.

LA SALE, Antoine de, *Jehan de Saintré*, trad. Michel Quereuil, éd. Joël Blanchard, L.G.F, Paris, Livre de Poche, 1995.

Les Essais de Michel Seigneur de Montaigne, Livre III, chap. 3, Paris, éd. Michel Nivelle, 1611.

MARQUETS, Anne de, *Sonets spirituels*, éd. Gary Ferguson, Genève, Droz, 1997.

MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, éd. Jean Balsamo, Alain Legros, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, 2007.

—, *Essais*, Livre III, chapitre V, Paris, éd. J. Bry, 1859.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye (Paris, Belles Lettres, 1928), Tome, Livre IV, vv. 32-35.

PLATON, *Phèdre*, traduction d'É. Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

- PIZAN, Christine de, *Œuvres poétiques, L'Épître au dieu Amours Tome II*, Paris, publiées par Maurice Roy, Librairie de Firmin Didot et Cie, 1884.
- , *Le Livre des epistres du debat sus le Rommant de la Rose*, Paris, Éditeur scientifique Valentini Andrea, Collection: Classiques Jaunes, n° 658, 2014.
- , *Le Livre de la Cité des Dames*. Traduction, Introduction par Eric Hicks et Thérèse Moreau, 1986, (Stock/Moyen Âge), Romania, 1987.
- , *Le livre de trois vertus*, éd.E.Hicks, Champion, 1989.
- PONT-ALLAIS, Jean du, *Louenge des dames*, Voy. Fr. De Billon , fol . 17 de son *Fort inexpugnable de l'honneur féminin*, Paris, éd. J. d'Allyer, 1555.
- Psautier de Cambridge*, Paris, éd. F. Michel, 1876.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, texte établi et traduit par J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, coll. « CUF », 2003, VIII, 4, 9-10.
- , *Rhétorique à Herennius*. IV. Texte établi et traduit par Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres.
- RABELAIS, François, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.
- , *Pantagruéline pronostication pour l'an 1533 : avec les almanachs pour les ans 1533, 1535 et 1541. La grande et vraye pronostication nouvelle de 1544*, textes établis par M. A. Screech et al. , Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1974, 179 pages.
- REYNIER, Gustave, *Le roman sentimental avant l'astrée*, Paris, Armand Colin, 1908.
- ROCHES, Madeleine et Catherine des, *Œuvres et Secondes Œuvres*, éd. Anne Larsen, Genève, Droz, 1998
- ROMIEU, Marie de , *Les premières oeuvres poétiques de Mademoiselle Marie de Romieu Vivaroise [Texte imprimé], contenant un brief discours que l'excellence de la femme surpasse celle de l'homme, non moins récréatif que plein de beaux exemples.....* , Paris , L. Breyer, 1581.

SCÈVE, Maurice, *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Pascal Quignard. Mercure de France, 1974.

SVOBODA, karel, *L'Esthétique de Saint Augustin et ses sources*, Brno, 1933.

TEMPLERY, Joseph Leven de, *L'Eloquence du temps, enseignée à une dame de qualité* [1699], Bruxelles, Jean Leonard, 1707.

TERTULLIEN, *Les spectacles (De spectaculis)*, introduction critique, traduction et commentaire de Marie Turcan, Paris, Editions du Cerf, 1986.

VIRGILE, *Énéide. Livres I-IV*, Texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

VIVÈS, Jean-Louis, *Livre de l'Institution de la femme chrétienne tant en son enfance que mariage et viduité aussi du mary* (1543), éd. Pierre de Changy, Genève, Slaktine, 1995.

b/- Autres textes qui portent sur l'Antiquité, le Moyen Âge et la Renaissance

ASSAËL Jacqueline, « Tisser un chant, d'Homère à Euripide », *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n° 6, 2002, pp. 145-168.

BERNARD, Jacques-Emmanuel, « Amitié et *officium* épistolaire : les lettres de Cicéron à P. Cornelius Lentulus Spinther », *Interférences* [En ligne], 8 | 2015.

BOUCHARD, Mawly, *Avant le Roman : L'allégorie et l'émergence de la narration française au XVIe siècle*, Amsterdam-New York, éd. Rodopi, 2006.

BREMOND, Claude, LE GOFF, Jacques et SCHMITT, Jean-Claude, « *Exemplum* », *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, Turnhout, Brepols, 1982.

BERNAS, Steven, *Archéologie et évolution de la notion d'auteur*, Paris, L'Harmattan, 2001.

- BERRIOT-SALVADORE, Évelyne, *Les Femmes dans la société française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1990.
- CAMBIS, Marguerite de, *Épître consolatoire de messire Jean Boccace envoyée au Seigneur Pino de Rossi (1556)*, texte établi, commenté et annoté par Colette H. Winn, Paris, Honoré Champion, 2003.
- CHARTIER, Roger et MARTIN, Henri-Jean, *Histoire de l'édition française. Le livre conquérant. Du Moyen Age au milieu du XVII^e siècle*. Sous la direction de Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Fayard, Cercle de la Librairie, 1989.
- , *Culture écrite et société. L'Ordre des livres (XVI^e XVII^e)*, Paris, Albin Michel, 1998.
- , « Du livre au lire », *Pratiques de la lecture*, Paris, Petite bibliothèque de Payot, 1993.
- CHEVROLET, Teresa, *L'Idée de fable: théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.
- CHOMARAT, Jacques, *Grammaire et rhétorique chez Érasme II*, Paris, Les belles lettres, 1981.
- CHIRON, Pierre, « Allégorie et Langue, Allégorie et style, allégorie et persuasion : le témoignage des traités de rhétorique », *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, études réunies par Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichek-Lojkine, Paris, Champion, 2004.
- CLÉMENT, Michèle, *Maurice Scève et le paradoxe contre les lettres*, Librairie Droz, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, T.56. N°1, 2003.
- COILLY, Nathalie et TESNIÈRE, Marie-Hélène, *Le Roman de la rose : l'art d'aimer au Moyen Âge*, Paris, BNF, 2012.
- DAUMAS, Maurice, *Le mariage amoureux: Histoire du lien conjugal sous l'Ancien Régime*, Paris, éd. Armand Colin, 2004.
- DEMAULES, Mireille, *La personnification du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, Rencontres 9, 2014.

DESROSIERS-BONIN, Diane, « Les femmes et la rhétorique au XVI^e siècle français », *La rhétorique au féminin*, (dir.), Annette Hayward, Québec, Nota Bene, 2006, p. 83- 101.

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.

Femmes savantes, savoirs des femmes : du crépuscule de la Renaissance à l'aube des Lumières, Colette Nativel (dir.), Genève, Droz, 1999.

FEUGÈRE, Léon, *Les Femmes poètes du XVI^e siècle*, Paris, Didier, 1860.

FRAGONARD, Marie-Madeleine, « L'*Allegoria in factis* et le déchiffrement du présent », *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, études réunies par Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichek-Lojkine, Paris, Champion, 2004.

FRÈRE, Jean, « Le paradoxe du plaisir selon Aristote », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, T. 169, No. 4 (Octobre-Décembre 1979).

GAUTIER, Pierre, « Aspects de la norme : Les liminaires féminins au XVI^e siècle », *Les normes du dire au XVI^e siècle*, Textes réunis par Jean-Claude Arnould et Gérard Milhe Poutigon, Actes du colloque de Rouen, (15-17 novembre 2001) organisé par Le Ceredi, Paris éd. Honoré Champion, 2004.

GUILLAUMONT, François, « Vie publique et vie privée dans les lettres de Cicéron à Terentia (*Ad Familiares* 14, 1-4) », *Interférences*, 8, 2015.

HICK, Eric : « La mise en roman des formes allégoriques : Hypostase et récit chez Guillaume de Lorris », *Etudes sur le Roman de la rose de Guillaume de Lorris*, textes recueillis par Jean Dufournet, Paris, éd. Honoré Champion, collection Unichamp, 1984.

HUCHON, Mireille, « La fabrique des Euvres de Louïze Labé Lionnoize », *Créations d'atelier. L'éditeur et la fabrique de l'œuvre à la Renaissance*, Anne Réach-Ngô (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2014.

- , « La prose d'art sous François 1er: illustrations et conventions », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 104, no 2, 2004.
- , *Louise Labé, une créature de papier*, Genève, Droz, 2006.
- JACQUES, Étienne et CHANTRAINE, Georges, « *Mystère* » et « *Philosophie du Christ* » selon Érasme, préf. de H. de Lubac. 1971. In: *Revue théologique de Louvain*, 4^e année, fasc. 4, 1973.
- JUNG, Marc-René, *Études sur le poème allégorique en France*, Berne, éd. Francke, 1971.
- KAMENETZ, Georgette « La promenade d'Amant comme expérience mystique », *Études sur le Roman de la rose de Guillaume de Lorris*, textes recueillis par Jean Dufournet, Paris, éd. Honoré Champion, 1984.
- KUBISZ, Kazimierz, « Y a-t-il une énigme Jeanne Flore ? », *Zeszyty naukowe Uniwersytetu Łódzkiego Nauki humanistyczno-społeczne*, série I, n°98, 1973, p. 55-68.
- KUSHNER, Eva, *Le dialogue à la Renaissance: histoire et poétique*, édition Droz, Genève, 2004.
- LA CHARITÉ, Claude et ROY, Roxane *Femmes, rhétorique et éloquence sous l'Ancien Régime*, L'école du genre, Publications de l'Université de Saint-Etienne 2012.
- LA CHARITÉ, Claude, « Les anciennes et les modernes, d'Henri Corneille Agrippa à Marguerite de Valois », *Les femmes et l'écriture de l'histoire: 1400-1800*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, sous la direction de Jean-Claude Arnould et Sylvie Steinberg, 2008.
- , « L'émergence de la lettre familière érasmiennne : le cas de Jean Bouchet et d'Hélisenne de Crenne », *Littératures*, Montréal, n° 18, 1998.
- , « Marie de Romieu et l'écriture androgyne: les marques de généricité du sujet lyrique dans *Les Premières œuvres poétiques* (1581) », *Sextant*, Bruxelles, 17-18, 2002.

- , « Supercherie et désattribution des Premières œuvres poétiques (1581) : l'improbable inexistence de Marie de Romieu », *Femmes à l'œuvre dans la construction des savoirs*, sous la direction de Caroline Trotot, Claire Delahaye, Isabelle Mornat, éd. Lisa, Collection "Savoirs en texte", Université Gustave Eiffel, 2020.
- LAFOND, Jean, « Le discours de la servitude volontaire de la Boétie et la rhétorique de la Déclamation », dans *Mélanges sur la littérature française à la mémoire de V-L. Saulnier*, Société française des seiziémistes, Genève, Droz, p.735-754.
- 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, coll. « Littératures modernes », 1985, p. 9-16.
- LE BOULLUEC, Alain, « De Paul à Origène : continuité ou divergence ? », *Allégorie des poètes, Allégories des philosophes, Etudes sur la poétique et l'herméneutique de l'allégorie de l'Antiquité à la Réforme*, Actes publiés sous la direction de Gilbert Dahan et Richard Goulet, Paris, J.Vrin, 2005.
- Le discours du livre : mise en scène du texte et fabrique de l'œuvre sous l'Ancien Régime*, Etudes réunies par Anna Arzoumanov, Anne Réach-Ngô et Trung tran, Paris, éd., Classiques Garnier, 2011.
- LE FLANCHEC, Van Dung, « La désignation de l'allégorie dans le débat de Folie et d'Amour de Louise Labé », *Styles, Genres, Auteurs : La quête de Graal, Louise Labé, Cyrano de Bergerac, Beaumarchais, Tocqueville, Michel Leiris*, textes réunis par Gérard Berthomieu et François Rullier-Theuret, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.
- LEGRAND, JEAN, *Archiloge Sophie Livre de bonnes mœurs*, éd. E. Beltran, Paris, Champion, 1986, livre II, 23, p. 141.
- LE SOURD, Auguste, *Recherches sur Jacques et Marie de Romieu*, Villefranche, Imprimerie du Réveil du Beaujolais, 1934, p. 95-101.
- LETOUBLON, Françoise, *Le roman grec et les lieux communs*, Leiden, Brill, 2018.

- LEWIS, John, « Les pronostications et la propagande évangélique », *Divination et controverse religieuse en France au XVI^e siècle*, Paris, Cahiers V. L. Saulnier, 1987.
- LUBAC, Henri de, *Exégèse médiévale : les quatre sens de l'Écriture*, Première Partie, t. I et II, 712 p., coll. Théologie 41, Paris, Aubier, 1959.
- MARCHELLO-NIZIA, Christiane, « L'invention du dialogue amoureux », in Marie-Louise Oilier éd., *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Paris-Vrin et Les Presses de l'Université de Montréal, 1988.
- MOUNIER, Pascale, *Le roman Humaniste : un genre novateur Français 1532-1564*, Paris, éd. Honoré Champion, 2007.
- , « Périphrase et référence mythologique dans le récit amoureux de la Renaissance », *Stylistiques ?*, direct. Judith Wulf et Laurence Bougault, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 229-247.
- MOUREN, Raphaële, « La varietas des philologues au XVI^e siècle : entre varia lectio et varia lectiones », *La varietas à la Renaissance*. Dominique de Courcelles [dir.], Actes de la journée d'études organisée par l'École nationale des chartes (Paris, 27 avril 2000), Paris, École des chartes, coll. « Études et rencontres de l'École des chartes », 2001.
- NICOLET, Michel, *Cicéron, Écrivains de toujours*, 52, Paris, 1964.
- NYSSSEN, Hubert, *Du texte au livre, les avatars du sens*, Paris, éd. Armand Colin, 2005.
- OUVRY-VIAL, Brigitte et RÉACH-NGÖ, *L'acte éditorial : publier à la Renaissance et aujourd'hui*, Paris, éd. Classiques Garnier, 2010.
- PAPADOPOULOU-BELMEHDI, Ioanna, *Le Chant de Pénélope*, Paris, Belin, 1994.
- PÉROUSE, Gabriel-André, *Nouvelles françaises du XVI^e siècle : images de la vie du temps*, Genève ; Paris, Droz ; Minard [diff. Champion], 1977.
- PIGEAUD, Jean, *La maladie de l'âme, Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres 1989.

- RAPIN, René, *Comparaison des poèmes d'Homère et de Virgile*, Paris, Claude Barbin, 1664.
- 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.
- ROBERT, Ernst, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin* (trad. fr.), Paris, PUF, 1956.
- SERVET, Pierre et SERVET-PRAT, Marie-Hélène, *Parole de l'autre et genres littéraires: XVIe-XVIIe siècles. Illustrations, interactions et subversions*, ouvrage publié avec le concours de l'Université Jean Moulin-Lyon3, Genève, 2007.
- SCHÖCH, Christof, « L'ekphrasis comme description de lieux : de l'antiquité aux romantiques anglais », *Acta fabula*, vol. 8, n° 6, Novembre-Décembre 2007.
- SERVET, Pierre, et SERVET-PRAT, Marie-Hélène, *Parole de l'autre et genres littéraires: XVIe-XVIIe siècles. Illustrations, interactions et subversions*, *Cahiers du GADGES*, n°5, Genève, Droz, 2007.
- STRUBEL, Armand, « *Grant senefiance* » *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, éd. Honoré Champion, 2002.
- TABOUROT, Estienne, *Les Bigarrures du Seigneur des Accords*, édition critique par Francis Goyet, Genève, Droz, 1986.
- TESNIÈRE, Marie-Hélène, « Arts d'aimer, art d'écrire, art d'interpréter », dans Nathalie Coilly et Marie-Hélène Tesnière, *Le Roman de la rose : l'art d'aimer au Moyen Âge*, Belgique, BNF, 2012.
- THOMAS, Jean-François, « Le mot latin *Allegoria* », *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, études réunies par Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichek-Lojkine, Paris, éd. Champion, 2004.

- TIMMERMANS, Linda, *L'Accès des femmes à la culture (1598-1715) : un débat d'idées de saint François de Sales à la marquise de Lambert*, Paris, Honoré Champion, 1993.
- WALCH, Agnès, *Histoire de l'adultère XVI^e-XIX^e siècle*, Perrin, Saint -Amand-Montrond, janvier 2009.
- WAJEMAN, Lise, *La parole d'Adam, le corps d'Eve, le péché originel au XVI siècle*, les seuils de la modernité, collection dirigée par Michel Jeanneret et Max Engammare, volume 11, Genève, 2007
- WELTER, J-T., *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen-Âge*. Paris et Toulouse, 1927 (Réimp.Slaktine, 1973).
- ZAGDHOUN, Mary-Anne, *L'esthétique d'Aristote*, France, éd. CNRS, 2011.

IV/- OUVRAGES GÉNÉRAUX

- ALBERONI, Francesco, *Le Choc amoureux*, Pocket, 1993.
- ALVERNAY, Marie-Thérèse d', « Comment les théologiens et les philosophes voient la femme », *Cahiers de civilisation médiévale*, XX, 78, 1977.
- BELLEGARDE, Jean-Baptiste Morvan de, *Reflexions sur l'Elegance et la politesse et la politesse du Stile* [Paris, Pralard, 1695], Genève, Slatkine Reprints, 1971.
- BOSSUET, *Maximes et réflexions sur la Comédie*, Paris, Flammarion, 1985.
- BOSSUET, *Traité de la concupiscence*, texte établi et présenté par CH. Urbain et EUG. Levêque, Collection des Universités de France, publiée sous les auspices de l'Association Guillaume Budé, Paris, éd.Fernand Roches, 1930.
- BOURDIEU, *Pratiques de la lecture*, dir. par Roger Chartier, Payot, 1986.
- CERQUIGLINI, Bernard, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, coll. « Des Travaux », 1989.

- COSTANS, Ellen, *Parlez-moi d'amours: le roman sentimental; des romans grecs aux romans aux collections de l'an 2000*, PULIM, Presses Universitaires de Limoges.
- DADOUN, Roger, *L'érotisme*, collection "Que sais-je? ", Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
- DELLA GUISTINA, Vanni, *Le corps et l'écriture: "le corps légendaire: l'institution du corps dans les formations discursives. Son remodelage dans l'atelier d'écriture"*, Actes du colloque sous la direction de Claude Jamart, organisé les 7 et 8 juin 1996.
- DEL LUNGO A., *L'Incipit romanesque*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 2003.
- DUFOUR, Antoine, *Les vies des femmes célèbres*, texte annoté et commenté par G. Jeanneau, Genève, Librairie Droz, 1970.
- ECO, Umberto, *Histoire de la beauté* (traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, traduction du latin et du grec par François Rosso), Flammarion, 2004.
- EVAIN, Aurore, « Histoire d'autrice, de l'époque latine à nos jours », *Séméion*, Travaux de sémiologie n° 6, « Femmes et langues », février 2008, Université Paris Descartes (actualisé le 13 novembre 2012).
- Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, Hélène Baby (dir.), Paris ; Budapest ; Kinshasa, L'Harmattan, 2006.
- FINTZ, Claude, « Les imaginaires des corps dans la relation littéraire. Approche socio-imaginaire d'une corporéité partagée », dans *Littérature*, n°153, 2009, p.114-131
- FREUD, Sigmund, *Inhibition, symptôme et angoisses*, dans *Œuvres complètes, XVII*, Paris, PUF, 1992.
- , *Psychanalyse*, textes choisis par Dina Dreyfus, France, Presses Universitaires de France, 2011.
- , « Remémoration, répétition, perlaboration », dans *La technique psychanalytique, Œuvres complètes*, Paris, PUF, 2007.

- , *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, trad. Blanche Reverchon Jouve, Paris, Gallimard, 1962.
- GILBERT, Gabriel, *Panegyrique des Dames*, Paris, Augustin Courbé, 1650.
- HOUEL, Annik, *l'adultère au féminin et son roman*, Paris, éd.Arman Colin, 1999.
- La BARRE, François Poulain de, *De l'égalité de deux sexes (1673)*, Paris, Fayard, 1984.
- IMBERT, Christophe et MAUPEU, Philippe, *Le paysage allégorique Entre image mentale et pays transfiguré*, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- LE CHAPELAIN, André, *Traité de l'amour courtois*, Paris, Claude Buridan (éd.), Klincksieck, 1974.
- LE THANK, Khoi, *Un désir de beauté*, Paris, éd. Horizons du monde, 2000.
- MAISONNEUVE, Jean et BRUCHON-SCHWEITZER, Marilou, *Le corps et la beauté*, collection « Que sais-je? », Presses Universitaires de France, 1990.
- MARTIN, Henri-Jean, « Pour une histoire de la lecture », *Le Débat*, n° 22, novembre 1982.
- MARIE-LAURE, Noelle « La fenêtre : quelques ongles d'approche », *littérature, Culture et langue*, mercredi 5 Décembre 2007 :
<http://www.lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article831>
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La rhétorique des passions*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.
- M. UBERSFELD, Coulombe, Anne, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.
- ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent : La scène de première vue dans le roman*, Paris, éd.José Corti, 1981.
- SÉITÉ, Yannick, *Du livre au lire La nouvelle Héloïse, Roman des Lumières*, Paris, éd, Honoré Champion, 2002.

STAROBINSKI, Jean, *L'idée de la ville*, Actes du colloque international de Lyon, sous la direction de François Guéry, Editions Champs Vallon, Collection Des villes, 1980.

VAN STREIN-CHARDONNEAU, Madelaine, *Féminités et Masculinités dans le texte narratif avant 1800: la question du "Gender"*, actes du XIVème colloque de la Sator, Amsterdam/Leyede, 2000

ZAWISZA, Elisabeth, « Les Introductions auctoriales dans les romans des Lumières ou du bon usage de la préface », in *Romanic Review*, vol.83 (1992).

—, « Sur le discours préfacier dans les romans au XVIII^e siècle », *Acta Universitatis Wratislaviensis* 319 (1977).

V/- OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES

ADAM, Jean-Michel, *Genres de récits : narrativité et Généricité des textes*, Edition Harmattan-Academia, Collection Sciences du langage : carrefour et points de vue, n°14, Louvain-La-Neuve, 2011.

AUGÉ, Daniel d', *Deux Dialogues de l'invention poétique, de la vraye cognoissance de l'histoire, de l'art oratoire, et de la fiction de la fable : tres utiles à un chascun desirant bien faire, dire et deliberer, ainsi qu'en ont traicté les anciens*, Paris, R. Breton, f° 62 r°.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Trad. du russe par Daria Olivier, Russie, Gallimard, Collection Tel (n° 120), 1978.

—, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1988.

BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique, 1963-73*, Paris, Points Seuil, 1973.

—, « Ecrire la lecture », *Essais critiques IV Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

—, « La mort de l'auteur », *Essais critiques IV Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984..

—, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1970.

- , « Théorie du texte », *l'Encyclopédia Universalis*, France, 1973.
- DU FAIL, Noel, « De la justice », *Les contes et discours d'Eutropel*, Rennes, Noel de Quimpercorentin, 1586.
- EVERERT-DESMEDT, Nicole, *Sémiotique du récit*, Bruxelles, Editions de Boeck Université, 2000.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits, 1954-1988*, éd. Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 2001.
- , « Qu'est-ce qu'un auteur ? » *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63^e année, n° 3, juillet-septembre 1969, p.100.
- FONTANIER, Pierre, 1967 [1818], *Les Tropes de Dumarsais, avec un commentaire raisonné*, Genève, Slatkine Reprints, tome II.
- FOUQUELIN, Antoine *La Rhétorique française*, Paris, Andre Wechel, 1555.
- GANS, Eric, « Hyperbole et ironie », *Poétique*, 24 (1975).
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.
- , « Introduction à l'architexte » et Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », dans *Théorie des genres*, Paris, Seuil (Points Littérature, 181), 1986.
- , *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GODARD, Anne, *Le Dialogue à la Renaissance*, Paris, P.U.F., « Écriture », 2001.
- GRALL, Catherine, « Rhétorique, Narratologie et Sciences cognitives : Quel statut pour le narrateur ? », *Littérature, représentation, fiction*, Essais réunis par Jean Bressière, Paris, éd. Honoré Champion, 2007.
- JEAN-CLAUDE, Margolin, « L'apogée de la rhétorique humaniste (1500-1536) », *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. (1450-1950)*. Presses Universitaires de France, 1999.
- KERBRAT- ORECCHIONI, Catherine, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.

KRISTEVA, Julia, « Une poétique ruinée », Préface. M .Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, 1970, p.12-13.

KUSHNER, Eva, « Le dialogue de 1580 à 1630 : articulations et fonctions », in *L'Automne de la Renaissance, Actes du colloque de Tours des 2-13 juillet 1979*, Vrin, 1981.

GRIZE, Jean-Blaise, *Logique et langage*, Paris, Ophrys, 1997.

LECOINTRE S. et Le Galliot J., « Texte et paratexte. Essai sur la préface du roman classique », *Panorama sémiotique*, 1979.

LE FAUCHEUR, Michel, *Traité de l'action de l'Orateur; Ou de la prononciation et du geste*, Paris, Augustin Courbé, 1657.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autodiographique*, Paris, Seuil, 1975.

MACÉ, Stéphane, « L'amplification dans la rhétorique de Louis de Grenade », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 28 novembre 2014, consulté le 05 mars 2019.

MARGOLIN, Jean-Claude, « La poétique de la variété chez Érasme : l'apogée de la rhétorique humaniste 1500-1536 », *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, dirct, Marc Fumaroli, France, ed. Puf, 1999, p.223.

PIÉGAY- GRO, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, éd. Gautier-Villars, 1996.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Points, 1970.

RASTIER, François, « Sens et textualité », *Genres de récits : narrativité et Généricité des textes*, dir.Jean-Michel Adam, éd. Harmattan-Academia, Louvain-La-Neuve, Collection Sciences du langage : carrefour et points de vue, n°14, 1989.

REBOUL, Olivier, *La Rhétorique*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1984.

RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

—, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1996.

RIFFATERRE, Michael, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979

- ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent, La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1984.
- SABRI, Randa, *Stratégies discursives. Digressions, transition, suspens*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales, 1992.
- SÉBILLET, Aneau, PELETIER, Fouquelin, RONSARD, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*. Introduction, notices et notes de Francis Goyet. Paris, Le Livre de Poche Classique, 1990.
- SOURIOU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, P.U.F, 1985.
- SULEIMAN, Susan Rubin, « Pour une poétique du roman à thèse, l'exemple de Paul Nizan », *Critique*, 330 (1974).
- TODOROV, Tzvetan, « Les genres littéraires » dans *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, 1970.
- , *Le récit primitif*, in *Poétique de la Prose*, éd. du Seuil, 1971.
- VALOIS, Marguerite de, *Mémoires et discours*, éd. Eliane Viennot, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2004.
- ZAWISZA, Elisabeth, « Sur le discours préfacier dans les romans au XVIII^e siècle », *Acta Universitatis Wratislaviensis* 319 (1977).

IV/- DICTIONNAIRES

- ARON, Paul, Saint-Jaques, DENIS et VIALA, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, France, Puf, 2006.
- CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1969.
- 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 XVII^e siècle, éd. Michel Simonin, Paris, Fayard, 2001.

Dictionnaire historique de la langue française, sous la direction d'A. Rey, Montréal, Dictionnaires Le Robert, 1992, nv. Ed.1995.

FABVRE, « Une encyclopédie française : pourquoi ? Comment ? », 1934 ? Tome I ? »
L'outillage mental, Pensée, langage, mathématique, dir. Abel Rey, Antoine Meillet, Paul Montel, 1973.

FONTANILLE , Jacques, « Pitié », *Dictionnaire des passions littéraires*, Belin, Paris, 2005.

GAFFIOT, Félix et FLOBERT, Pierre, *Le grand Gaffiot : dictionnaire latin-français*, Paris, France, Hachette, 2000.

Grand dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle, Pierre Larousse Editeur Imprimeur, 1866-1876.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Dictionnaire du moyen français*, Larousse, 2001.

GRIMAL PIERRE, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, [1951] 1994

GUIRAUD, Pierre, *Dictionnaire érotique : précédé d'une introduction sur les structures étymologiques du vocabulaire érotique*, Paris, Payot, 1993.

HUGUET, Edmond, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Honoré Champion, 1925.

Le Trésor de la Langue Française informatisé. Mis à disposition par l'ATILF et le CNRS à l'adresse suivante : <http://atilf.atilf.fr>.

MORIER, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

- POUEY-MOUNOU, Anne-Pascale, « Les dictionnaires d'épithètes, laboratoires de l'*aptum* », dans M.-Th. Jones-Davies dir., *Culture : collections, compilations, Actes du colloque de Paris 2001-2002*, Paris, Champion, 2005.
- REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, 2vol. Paris, Le Robert, 1992, articles « fiction », p.1422, et « feindre », p.1408.
- RIEGEL, Martin PELLAT, Jean-Christophe et RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1997.
- ROBERT, Paul, *Le petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, nouvelle édition millésime 2013.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	4
Abstract.....	4
Remerciements.....	5
Sommaire	7
INTRODUCTION	9
PREMIÈRE PARTIE: L'HÉTÉROGÉNÉITÉ TEXTUELLE DU CORPUS HÉLISENNIEN: LE TEXTE ET L'INTERTEXTE	33
CHAPITRE1 : Entre Variante et invariants	34
1. <i>La Flammette</i> de Boccace et <i>Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours</i> d'Hélisenne de Crenne: deux quêtes féminines piteuses	36
1.1. L'inscription de la quête amoureuse dans la trame narrative.....	40
1.2. Flammette et Hélisenne: deux héroïnes emblématiques	45
1.3. Deux « exemplarités expérientielles » discordantes	49
2. <i>Le Pérégrin</i> de Jacopo Caviceo et <i>Les angoysses douloureuses qui procèdent d'amours</i> d'Hélisenne de Crenne : deux récits chevaleresques iniatiques.....	54
2.1. L'architecture exégétique de deux récits: entre similitude et disparité	56
2.2. La quête de l'objet de désir : entre conjonction et disjonction.....	60
2.3. Le récit sentimental et/ ou le récit belliqueux : Le chevalier et/ou l'écrivain	65
3. Les sources des <i>Epistres familières et invectives</i> d'Hélisenne de Crenne.....	69
3.1. Les <i>Epistulae ad familiares</i> de Cicéron : entre voix privée et voix publique	71
3.2. La pratique du genre familial dans <i>Les Epistres</i> d'Hélisenne de Crenne et du <i>DE Conscribendis epistolis</i> d'Érasme	77
3.3. Les <i>Epistres invectives</i> de Dame Hélisenne et le <i>De Conscribendis epistolis</i> d'Érasme....	84
4. L'esthétique de la mise en abîme dans <i>Le songe de madame Helisenne</i> : des récits allégorisés emboîtés.....	89
4.1. <i>Le Songe</i> de Scipion et les <i>Écritures saintes</i> : deux sources fondatrices.....	93
4.2. L'exégèse allégorique dans les <i>Songes</i> d'Hélisenne de Crenne et de Guillaume de Lorris	103
4.3. Les deux <i>Songes</i> de Madame Hélisenne et de Guillaume de Lorris : entre allégorie et allégorèse.....	109

CHAPITRE 2 : L'hybridation générique du triptyque hélisennien	116
1. L'esthétique de <i>varietas</i> dans <i>Les angoyssees douloureuses qui procedent d'amours</i>	118
1.1. De l'autobiographie fictive?	119
1.2. Le dialogue dans <i>Les Angoysses</i>	123
2. <i>Les epistres familiares et invectives</i> : une prérogative féminine protéiforme	129
2.1. Entre dédoublement fictionnel et travestissement textuel	130
2.2. Le parcours d'une <i>persona</i> en pleine mutation	134
3. L'allégorie : produit d'un débat discursif intellectualisé.....	137
3.1. La polyphonie discursive du <i>Songe de madame Helisenne</i>	138
3.2. La "signifiante" du <i>Songe de madame Helisenne</i>	143
CHAPITRE 3 : Le texte hélisennien, un intertexte «redistributif»	149
1. La poétique du paradoxe	150
1.1. Le paradoxe sémantique	151
1.2. Le paradoxe constructif de la <i>Fabula</i>	155
2. Vers une unification du triptyque hélisennien : les <i>Œuvres</i> d'Hélisenne de Crenne	159
2.1. Le triptyque hélisennien : une relation de « coprésence ».....	161
2.2. Le triptyque hélisennien : une relation de « dérivation ».....	164
Conclusion	170
DEUXIÈME PARTIE : «LA VENUE À LA PAROLE, À L'ÉCRITURE ET AU SAVOIR» : ENTRE DIRE, ÉCRIRE ET ÊTRE	175
CHAPITRE 1 : L'analyse de la passion adultérine	176
1. Du « vivre pudicque » aux « trebuchantz appetitz ».....	178
1.1. La scène du coup de foudre	179
1.2. Le tiraillement intérieur entre pudicité et lubricité	184
1.3. L'exclusion progressive de l'époux	189
2. Parler d'amours	192
2.1. « Le style piteux »	196
2.2. L'amplification	203
2.2.1. L'amplificatio <i>verborum</i> dans les <i>Angoysses</i>	205
2.2.1.1. <i>L'épithète</i>	205
2.2.1.2. <i>La répétition</i>	212
2.2.1.2.1. La sémantique de la répétition	212
2.2.1.2.2. La répétition : sens et intérêt	216
2.2.2. La <i>copia rerum</i> dans les <i>Œuvres</i> d'Hélisenne de Crenne.....	222

CHAPITRE 2 : Les effets de la passion adultérine	230
1. Hélienne, une héroïne en perpétuel danger	230
1.1. L'époux jaloux : une figure misogyne tyrannique	230
1.2. Guenelic : une figure textuelle inconstante et volage ?	236
1.3. L'impact de la parole diffamatoire dans le triptyque hélisennien	239
2. L'enfermement et le rejet d'Hélienne.....	243
2.1. Le monologue intérieur.....	244
2.2. Hélienne : seule contre tous	250
CHAPITRE 3: L'éclosion d'un livre-corps au féminin	253
1. L'érotisation du livre-corps	253
1.1. La célébration de la beauté féminine.....	253
1.2. La quête de l'objet du désir (approche narratologique)	258
2. Le parallélisme entre séduction corporelle et séduction scripturaire.....	262
2.1. La verbalisation du désir adultérin : l'érotisation du langage amoureux	262
2.2. Le « benifice littéraire »	265
2.3. Le dialogue amoureux dans les <i>Angoisses</i> et <i>Le songe de madame Helienne</i>	267
Conclusion.....	275
TROISIÈME PARTIE : DE LA «MISE EN TEXTE» À LA «MISE EN LIVRE» DU TRIPTYQUE HÉLISENNIEN	279
CHAPITRE 1 : Penser la production et la publication du triptyque hélisennien	280
1. La mise en écriture	281
1.1. Entre parole et écriture.....	281
1.2. Écrire pour (se) plaire ?	285
1.3. Écrire pour se libérer	290
1.4. Produire un livre « <i>sutil</i> »	294
2. L'intervention de l'instance éditoriale.....	298
2.1. Quelques éléments péritextuels	299
2.1.1. Les pages de couverture du triptyque hélisennien	300
2.1.2. Le discours prologal	304
2.2. L'éditeur, le premier lecteur du texte-manuscrit.....	311
2.2.1. <i>Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours</i>	311
2.2.2. <i>Les Epistres</i> et <i>le Songe</i>	316
2.3. La collaboration de deux instances : auctoriale et éditoriale	320
CHAPITRE 2 : La construction d'une figure auctoriale féminine .	330
1. Marguerite de Briet une autrice aux visages multiples.....	331
1.1. Marguerite Briet et/ou Hélienne de Crenne	331

1.2. La fonction de l'auteur	336
2. Le « je » féminin, s'exerçant « aux œuvres viriles ».....	340
2.1. La mise en parallèle entre l'expérience féminine et l'expérience masculine	340
2.2. Entre le <i>dire</i> féminin et l' <i>agir</i> masculin : les marques de l'androgynie	347
CHAPITRE 3 : L'éthique du corpus hélisennien.....	352
1. La poétique de la digression	352
1.1. La bigarrure entre logique et disparité	352
1.2. Entre digression et <i>exemplum</i>	355
2. L'œuvre enfantée, une métaphore de l'être	360
2.1. Repenser le rapport entre les sexes dans les <i>Angoysses</i>	360
2.2. Revaloriser le sexe féminin dans les <i>Epistres invectives</i> et <i>Le songe de madame Helisenne</i>	364
2.2.1. <i>Les Epistres invectives</i>	364
2.2.2. <i>Le songe de madame Helisenne</i>	371
3. Et le lecteur ?	375
3.1. Le lecteur idéal d'Hélisenne de Crenne	375
3.2. Hélisenne de Crenne et l'avènement d'une trilogie « scientifiquement » féminine.....	386
Conclusion	396
CONCLUSION GÉNÉRALE	401
BIBLIOGRAPHIE	415
TABLE DES MATIÈRES	445

Écrire le féminin dans les œuvres d'Hélisenne de Crenne : *Les angoisses douloureuses qui procedent d'amours, Les epistres familiares et invectives* et *Le songe de Madame Helisenne*

Notre étude consiste à mettre l'accent sur l'avènement d'Hélisenne de Crenne-écrivain et sur la genèse d'une trilogie, variée, par sa diversité discursive, générique et énonciative. La première partie de ce travail porte sur l'hétérogénéité du triptyque hélisennien. Pour mettre en garde les lecteurs contre les dangers du désir charnel, Dame Hélisenne imite, expérimente et innove les textes-sources (la *Flammette* de Bocace, le *Peregrin* de Caviceo, les *Ad familiares* de Cicéron, le *Opus de Conscribendis epistolis* d'Érasme et le *Songe* de Scipion). Elle cherche constamment de nouvelles formes d'écrire (roman sentimental, épîtres, allégorie) pour séduire le lecteur et confirmer son *elegantia* et son érudition. La deuxième partie se focalise, quant à elle, sur l'analyse des variations de l'amour et ses répercussions sur le personnage féminin. Pour ce faire, Dame Hélisenne recourt à l'emphase pathétique (le style piteux), juxtapose les genres et les registres, multiplie les figures de pensée et les *exempla* et s'exerce en « œuvres viriles » afin de défendre la cause féminine, revaloriser le statut de la femme-écrivain ; et prouver son savoir et son évolution intellectuelle, dans une culture humaniste dense et riche. La troisième partie **est enfin centrée sur** la production, la publication et la réception de ces textes singuliers, révélateurs d'une double quête identitaire et unitaire.

Mots clés : féminin, intertextualité, roman, épître, allégorie, prose poétique, auteur, édition, lecteur, variété, fiction...

Writing the feminine in the works of Hélisenne de Crenne: *Les angoisses douloureuses qui procedent d'amours, Les épistres familiares et invectives* and *Le songe de Madame Helisenne*

Our study focuses on the advent of Hélisenne de Crenne-écrivain and the genesis of a trilogy, varied in its discursive, generic and enunciative diversity. The first part deals with the heterogeneity of the Hélisenne triptych. To warn readers against the dangers of carnal desire, Dame Hélisenne imitates, experiments and innovates the source texts (the *Flame* of Bocace, the *Peregrin* of Caviceo, the *Ad familiares* of Cicero, the *Opus de Conscribendis epistolis* of Erasmus, the *Dream* of Scipio and the Holy Scriptures). She is constantly looking for new forms of writing (sentimental novels, epistles, allegory) to seduce the reader and confirm her *elegantia* and erudition. The second part focuses on the analysis of the variations of love and its circumstances on the female character. In order to do this, Dame Hélisenne resorts to pathetic emphasis (the pitiful style), juxtaposes genders and registers, multiplies figures of thought and *exempla*, and exercises herself in "virile works" in order to defend the feminine cause, revalue the status of the woman-writer; and prove her knowledge and intellectual evolution, in a dense and rich humanist culture. Finally, the third part focuses on the production, publication and reception of these singular texts, revealing a double quest for identity and unity.

Key words: feminine, intertextuality, novel, epistle, allegory, poetic prose, author, edition, reader, variety, fiction...

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE V « Concepts et Langages »

Adresse de l'ED : Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Langue française