



CONVENANCE ET INCONVENANCE DANS *LES ANGOISSES DOULOUREUSES QUI PROCEDENT D'AMOUR*

Louise MILLON-HAZO (Nantes Université)

*Humano capiti cervicem pictor equinam
Jungere si velit, et varias inducere plumas,
Undique collatis membris, ut turpiter atrum
Desinat in piscem mulier formosa superne :
Spectatum admissi risum teneatis, amici ?.*

Horace

L'image de la chimère horatienne a connu un franc succès à la Renaissance². Les commentateurs humanistes de l'*Art poétique* auront longuement disserté sur les enjeux esthétiques, rhétoriques et moraux de cette image liminaire paradoxale, décriée et dans le même temps plaisamment décrite, repoussée et tout à la fois inscrite en bonne place, en figure de proue de l'épître didactique. Cette tête humaine plantée sur une encolure de cheval, prolongée par un corps emplumé aux membres hétérogènes, ce beau buste de femme se terminant en queue de poisson, représente visiblement l'erreur de composition, la faute de goût d'un assemblage maladroit, la disposition erronée de parties mal raboutées, trahissant l'harmonie naturelle. Il en va assez certainement de l'ordonnement des parties du poème, qui doivent convenir les unes aux autres, s'articuler de manière homogène. Or c'est bien ce premier enjeu de la convenance et de la cohérence des parties qui a suscité l'émoi du lectorat d'Hélisenne de Crenne, à un autre niveau, non pas celui de la composition poétique, mais celui de la langue et celui de l'*ethos*. Sa langue a pu être perçue comme un assemblage mal digéré de morceaux empruntés au latin et à l'italien. Quant à la personnalité de ses personnages ou à la sienne, mise en abyme dans ses œuvres, elle a pu paraître incongrue, inapte, elle aussi mal composée, juxtaposant des facettes discordantes.

C'est en premier lieu le langage d'Hélisenne de Crenne qui a heurté certains contemporains, trouvant sa « parlure » trop éloignée du *naturel*. Ainsi Étienne Pasquier, dans ses *Lettres* de 1586, enjoint-il à ses contemporains de se donner « loi de fureter par toutes les autres langues de notre France, & rapporte[r] à nostre vulgaire tout ce qu'ils trouveront digne

¹ « Si un peintre voulait ajuster sous une tête humaine le cou d'un cheval et appliquer des plumes de diverses couleurs sur des membres pris de tous côtés, dont l'assemblage terminerait en hideux poisson noir ce qui était par en haut une belle femme, pourriez-vous, introduits pour contempler l'œuvre, vous empêcher de rire, mes amis ? », Horace, *Art poétique*, Paris, Les Belles Lettres, éd. François Villeneuve, 2002 (1934), p. 201-202, v. 1-5.

² Voir l'article d'Olivier Millet sur la fortune de ces vers liminaires chez les commentateurs d'Horace à la Renaissance, « Poétique, rhétorique et allégorie : les interprétations humanistes de la chimère horatienne (*Art poétique*, v. 1-13), *Camena* n°13, octobre 2012.



d'y être approprié³ ». Il invite encore à *trafiquer*⁴ « avec les langues qui ont quelque communauté avec la nostre, comme l'Espagnole & l'Italienne⁵ », mais précise et resserre son conseil en exceptant les « sotars⁶ » qui « ineptement⁷ » *italianisent*, « couchant à chaque bout de champ quelques mots Italiens⁸ ». L'étalon doit être l'« usage commun » « contre lequel [Pasquier] ne serai[t] jamais d'avis que l'on se heurte⁹ ». Il faut rechercher l'emprunt « tres-propre & naturel », il convient de « mesnager les autres vulgaires dans le nostre, mais avec une telle dextérité que l'on ne s'en aperçoive¹⁰ ». À ce sujet, Pasquier prend en exemple à suivre Pétrarque, qui ne s'est pas arrêté au langage toscan mais a su emprunter « toutes parole d'eslite en chaque sujet de diverses contrees d'Italie¹¹ » et a « su les naïvement adapter à ce qu'il traittoit¹² ». Pasquier transpose ce conseil d'importation de la diversité des langues vulgaires aux langues anciennes : il faut en faire autant avec le latin et le grec anciens. Cependant, le juriste préconise là encore la mesure et le sentiment du naturel. C'est à cet endroit de son propos prescriptif que Pasquier fait d'Hélisenne de Crenne l'exact opposé de Pétrarque ; selon lui, elle représente le parangon des écorcheurs de latin, le repoussoir de tout écrivain naturel et distingué :

Le semblable devons nous faire chacun de nous en nostre endroit pour l'ornement de nostre langue, & nous ayder mesmes du Grec & du Latin, non pour les escorcher ineptement : comme fait sur nostre jeune aage Helisaine, dont notre gentil Rabelais s'est mocqué fort à propos en la personne de l'escolier Limosin, qu'il introduit parlant à Pantagruel en un langage escorche-latin. Mais avec telle sobriété, que comme le bon estomach qui ne se charge point mal à propos de viandes ne les rend morceau pour morceau, ains les digere & les transforme en un sang pur¹³ [...]

On reconnaît dans ce passage satirique, propre à rejeter Hélisenne de Crenne de l'histoire littéraire et à mieux y asseoir Pétrarque et Rabelais, le motif de l'innutrition introduit en 1549 par Joachim Du Bellay dans sa *Deffense et illustration de la langue française*¹⁴. De manière générale, cette épître « A Monsieur de Querquisinen seigneur d'Ardivilliers » relève de l'*ars*, il s'agit d'exposer comment enrichir le plus correctement la langue française, comme l'indique la

³ Étienne Pasquier, *Les lettres d'Estienne Pasquier conseiller & advocat general du Roy à Paris. Contenans plusieurs belles matieres & discours sur les affaires d'Estat de France, & touchant les guerres civiles*, Paris, Jean Petit-Pas, 1619, t. I, p. 104.

⁴ Le verbe *trafiquer* est employé par Pasquier en un sens métaphorique. Ce terme de marine désigne le fait de « commercer au loin ». Par exemple, *trafiquer avec draps, savons et autres marchandises* renvoie au fait d'échanger ces denrées. Chez Pasquier, on fait commerce de langues lointaines.

⁵ Étienne Pasquier, *Les lettres*, op. cit., p. 104.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Étienne Pasquier, *Les lettres*, op. cit., p. 105.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ Étienne Pasquier, *Les lettres*, op. cit., p. 106.

¹⁴ Joachim Du Bellay, *Deffense et Illustration de la langue française*, I-VIII, « D'amplifier la Langue Françoisse par l'immitation des anciens Auteurs Grecz, et Romains » : « Se compose donq' celui, qui voudra enrichir sa Langue, à l'imitation des meilleurs auteurs Grez, et Latins : et à toutes leurs plus grandes vertuz, comme à un certain but, dirige la pointe de son Style. Car il n'y a point de doute, que la plus grand'part de l'Artifice ne soit contenue en l'immitation, et tout ainsi que ce fut le plus louable aux Anciens de bien inventer, aussi est ce le plus utile de bien immiter, mesme à ceux, dont la Langue n'est encor' bien copieuse, et riche. Mais entende celui, qui voudra immiter, que ce n'est chose facile que de bien suivre les vertuz d'un bon Auteur, et quasi comme se transformer en luy, veu que la nature mesmes aux choses, qui paroissent tressemblables, n'a sçu tant faire, que par quelque notte, et difference elles ne puissent estre discernées. », Genève, Droz, 2007, édition Jean-Charles Monferran, p. 93.



manchette liminaire : « Quelle est la vraie naïveté de nostre langue, & en quels lieux il la faut chercher¹⁵ ». À la suite de Du Bellay, Pasquier insiste sur la qualité de l'assimilation, il s'agit de *se transformer en l'autre*, de *pénétrer dans les plus cachées et intérieures parties* de l'auteur imité, nullement de s'adapter *au premier regard*, ni d'imiter *au pied levé*, pour reprendre les formules bellayennes.

Hélisenne de Crenne est présentée comme la mauvaise illustratrice de la langue française, la maladroite emprunteuse au latin et à l'italien, celle qui a mal digéré les parties de la langue et du discours d'autrui, et les rend de manière dégoûtante et grotesque. Pasquier fait de l'aristocrate picarde le modèle réel de l'écolier limousin alors même que l'épisode apparaît dans le *Pantagruel* dès la première édition de 1532, soit six ans avant la *princeps* du premier livre de l'autrice, *Les angoysses douloureuses*. La métaphore filée des viandes mal digérées provient du chapitre VI de *Pantagruel*, où le géant est tellement furieux d'entendre le langage affecté et impropre du jeune Limousin, qu'il lui fait *égorcher le renard*, c'est-à-dire rendre gorge, Rabelais jouant sur la proximité des expressions « écorcheur de latin » et « écorcher le renard » :

« Et bren, bren ! dist Pantagruel, qu'est ce que veult dire ce fol ? Je croy qu'il nous forge icy quelque langaige diabolicque, et qu'il nous chermme comme enchanteur. » A quoy dist ung de ses gens : « Seigneur, sans nulle doute, ce gallant veult contrefaire la langue des Parisiens ; mais il ne fait que escorcher le latin, et cuyde ainsi pindariser, et luy semble bien qu'il est quelque grand orateur françoys, parce qu'il dédaigne l'usance commun de parler. » [...] « J'entends bien dist Pantagruel. Tu es Lymousin, pour tout potaige. Et veulx icy contrefaire le Parisien. Or viens çà que je te donne un tour de peigne ! » Lors le print à la gorge, luy disant : « Tu escorches le latin : par saint Jehan je te feray escorcher le renard ; car je te escorcheray tout vif¹⁶ ».

Dans l'édition Pléiade des œuvres complètes de Rabelais, Mireille Huchon rappelle combien l'« escorchure du latin » a tôt fait l'objet de récriminations¹⁷. Dans la *Sottie nouvelle tresexcellente des coppieurs et lardeurs*, sottie anonyme de la fin du XV^e siècle, se trouve le personnage de « Teste creuse », glorieux sot qui écume allégrement le latin. Gérard Defaux, dans son ouvrage *Pantagruel et les sophistes*¹⁸, a noté combien l'écolier limousin pouvait en outre allégoriser les « vices d'incongruité » et les « vices d'innovation » dénoncés par Pierre Fabri dans sa *Rhétorique* de 1521. Il est hautement significatif que Pasquier place en 1586 (date de première publication de sa correspondance mais l'épître en question est sûrement plus ancienne) Hélisenne de Crenne dans la lignée des écorcheurs de latin.

La langue latinisante et italianisante de l'autrice est de la sorte présentée comme une sorte de chimère, faite de parties hétérogènes, disharmonieuses, nullement intégrées au génie d'un créateur national. Cette langue monstrueuse et saugrenue serait faite pour susciter le rejet et la moquerie. La dame picarde aurait été incapable d'adopter « l'usance commun de parler » (Rabelais), « l'usage commun », de faire des emprunts *très propres et naturels*, d'illustrer et d'orner la langue avec *dextérité* et *propriété* (Pasquier). À un autre niveau, et plus près des publications du vivant d'Hélisenne de Crenne, l'éditeur Claude Colet a cru bon et nécessaire d'amender la langue de l'autrice lorsqu'il a établi le texte de son triptyque personnel (*Les angoysses douloureuses qui procèdent d'amours, Les Espistres familiares et invectives, Le Songe*)

¹⁵ Étienne Pasquier, *Les lettres*, op. cit., p. 102.

¹⁶ François Rabelais, *Pantagruel*, éd. V.L. Saulnier, Genève, Droz, 1965, p. 33-34.

¹⁷ François Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, 1994, p. 1258.

¹⁸ Gérard Defaux, *Pantagruel et les sophistes. Contribution à l'histoire de l'humanisme chrétien au XVI^e siècle*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1973. L'épisode de l'écolier limousin fait l'objet de tout le chapitre III, « De l'écolier limousin à l'incluye académie », p. 81-120. Defaux lit dans cet épisode la dénonciation d'un vice : « l'affectation, le pédantisme, la fausse science ». Il ajoute plus loin, « la philautie », soit l'amour de soi (p. 86).



en 1551 à Paris, chez Étienne Groulleau. Le correcteur souligne « l'obscurité de beaucoup de termes¹⁹ », « les motz obscurs et trop approachans du latin²⁰ », les « termes trop scabreux et obscurs²¹ » et déclare, sûr de son bon droit et de son devoir, qu'il lui appartient de « rendre en nostre propre et familier langage²² » le texte des *Angoisses*, des *Espitres* et du *Songe*.

En 1551, sous la plume et le rabot de Claude Colet, la langue d'Hélisenne de Crenne est ainsi désignée comme « scabreuse », c'est-à-dire difficile voire périlleuse, en raison de son inclination à l'hermétisme, à l'impropriété et à l'étrangeté. En 1586, derechef, la langue de l'autrice des *Angoisses* est pointée du doigt par Pasquier et de surcroît raillée pour son hétérogénéité, sa bigarrure incongrue et risible, faisant de l'écrivaine un personnage de sottie ou de farce, placée au rang de l'écolier limousin et de Teste creuse.

La réception la plus proche de la publication des *Angoisses* de 1538 provient du dialogue véhément et édifiant du moine de Fontevrault, Gabriel du Puy Herbault, Putherbus sous son nom latin. Dans un dialogue acerbe comptant trois livres denses, Putherbus met à l'index toute une série d'œuvres antiques, médiévales et contemporaines de son temps, qu'il estime incompatible avec la morale chrétienne. Publié en 1549, le *Liber de tollendis malis libris* [*Livre pour se débarrasser des livres malfaisants*] se présente comme un échange entre plusieurs personnages qui sont autant d'émanations du moine, dont le principal, éponyme, est Theotimus. Dans l'*Index rerum & verborum memorabilium, quae in tribus libris De tollendis malis libris continentur* [« Index des matières et des termes mémorables, qui sont contenus dans les trois livres sur la suppression des livres malfaisants »], on ne rencontre ni l'entrée *Lancelotus*, ni *Merlinus*, ni *Arturus*, ni *Ogerius*, ni *Peregrinus*, ni *Galatea*, ni *Helisenna*, ni *Flametta*. Pourtant, les huit personnages apparaissent bien en tir groupé dans la prise de parole de Nicolaus à la page 28 du livre²³. Ils relèvent de l'entrée « *Adulteriorum unde tanta seges* » [« D'où une si grande moisson d'adultères »]. La manchette indique : « *Malorum ac sordidorum aliquot librorum catalogus* » [« Catalogue de quelques livres malfaisants et honteux »], on lit dans le corps du texte l'indignation de Nicolaus :

Mirum ego putarim, & loco portenti habendum, si aliqua reperiatur aut mulier, aut puella tam absolutae & constitutae castitatis & pudicitiae, ut ex huiusmodi lectionibus & historiis peregrina libidine non saepe ad furorem usque accendatur. Quot faces suppeditat Lancelotus ab lacu ? quot Merlinus Anglus ? Quot incendia tibi suggerit Arturus Britannus ? Quot despumat libidinibus Ogerius Danus ? Et ut ad naenias horum temporum descendam, quod sulphur violentius urit Peregrini dictione ? Quid putidius Galatae lectione ? Quid Helisennae, quid Flammetae ignibus impudentius ? ut ne immensa adducam rhythmorum, comoediarum, cantionum plaustra, quibus nihil unquam sordidius, nihil foetidius vidit haec aetas. Et talibus libellis onerantur, sternuntur, ornantur bibliopolarum officinae : in viis etiam publicis vaenales vel inuitis & despuentibus viatoribus obtruduntur. Et tamen quae in iis libris plurimum est edocta puella, quae ex illis scit eiaculari dicteria, & ex horum disciplina cum procis & nihili hominibus ad multas horas facunde confabulari, & ad hos prolixas architectari literas, ea demum vere honesta, commoda, gratiosa & aulica est²⁴.

¹⁹ *Œuvres de ma dame Hélisenne de Crenne*, Paris, Étienne Groulleau, 1551, f. Zvii v.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ Gabrieli Putherbei, *Theotimus sive De tollendis & expungendis malis libris*, Paris, Jean Roigny, 1549.

²⁴ « Je considérerais que ce serait comme une merveille, ou plutôt comme un prodige, de trouver une femme ou une jeune fille d'une chasteté et d'une pudeur si pures et si fortes que de telles lectures et histoires ne l'enflamment pas souvent jusqu'à la folie. Combien de torches ardentes Lancelot du Lac ne fournit-il pas ? Ou Merlin l'Anglais ?



Je me permets de citer *in extenso* ce long propos de Nicolaus, qui est souvent repris de manière tronquée depuis la thèse de Diane S. Wood²⁵, dans la mesure où cette tirade tout à la fois condamne l'impudeur et la lascivité brûlantes des romans courtois et des romans sentimentaux — célébrant l'adultère et le désir charnel de telle sorte qu'aucune lectrice, même la plus chaste, ne saurait résister à leur brûlure — et souligne l'éducation exceptionnelle de la lectrice, qui se trouve honteusement *edocta*, instruite, par ces ouvrages pernicieux. Putherbus laisse entendre la dissonance qu'il perçoit entre le chant lascif émanant de ces œuvres et l'instruction féminine, que ce soit au niveau du lectorat, composé de jeunes filles de bonne famille, qu'à l'échelle des héroïnes locutrices en particulier dans la *Flammette* et dans *Les Angoisses*. Il semble gêné par cette instruction, par cette culture et par cette maîtrise de l'art littéraire, en particulier par ce génie de l'écriture épistolaire. On relève dans cette réplique du *Theotimus* la dénonciation d'une double inconvenance : l'étalage du désir charnel au féminin et, à plus forte raison, le déploiement d'un discours érotique féminin maîtrisé et savant. L'épithète latine « *commoda* », prise dans l'énumération antiphastique « *honesta, commodata, gratiosa & aulica* », manifeste l'indécence d'une telle femme.

Dès sa réception contemporaine, en 1549, en 1551 et en 1586, la langue, la morale et l'*ethos* féminins d'Hélisenne de Crenne ont été frappés par le jugement d'inconvenance. Il y aurait quelque chose de contre-nature dans son discours si orné, si décalé, dans sa voix si érotique et dans son *ethos* si savant. On retrouve dans les chroniques de l'historien d'Abbeville (1552-1595), Nicolas Rumet, la périphrase *perdocta mulier* à propos de l'écrivaine picarde, qui fait écho à l'*edocta puella* de Putherbus. À partir de ces témoignages éloquentes, traduisant les attentes et les étalons d'une certaine caste masculine, le moine, l'éditeur et le juriste, cet article propose d'interroger le couple notionnel convenance et inconvenance en analysant la singularité rhétorique des *Angoisses* puis en examinant la caractérisation éthique de ses personnages, pour finir par réfléchir à l'auctorialité mise à l'œuvre et en œuvre dans ce premier texte signé Hélisenne de Crenne.

Combien de feux Arthur de Bretagne n'attise-t-il pas en toi ? De combien de désirs libidineux Ogier le Danois n'écume-t-il pas ? Et pour en venir aux futilités de ce temps, quel soufre brûle plus violemment que le discours du Peregrin ? Quoi de plus infect que la lecture de Galatée ? Quoi de plus impudique que les flammes d'Hélisenne et de Flamette ? ceci pour que je n'amène pas d'infinies charretées de mètres, de comédies et de chansons, dont cette époque n'a jamais rien vu de plus sordide ni de plus dégoûtant. Et de tels torchons les officines des libraires sont encombrées, jonchées et parées ; et comme on les vend aussi dans la rue, les passants, qui pourtant n'en veulent pas et les repoussent avec mépris, se les voient imposer. Et cependant, la jeune fille qui tire sa principale éducation de ces livres, qui sait puiser en eux les bons mots à lancer, qui, grâce à leurs enseignements, peut converser éloquemment avec des prétendants et des hommes de rien pendant de nombreuses heures, et composer à leur intention de longues lettres, cette jeune fille, en vérité, est précisément celle que l'on nomme honorable, convenable, gracieuse et courtoise. ». Je traduis, avec l'aide de Perrine Galland-Hallyn, que je remercie chaleureusement. On remarquera le paradigme des tisons de la passion charnelle : « *accendatur* » ; « *faces* » ; « *incendia* » ; « *sulphur* » ; « *ignibus* ». Cette brûlure mise en scène dans les romans courtois et sentimentaux ne peut que contaminer la lectrice. J'hésite sur le référent exact de l'*edocta puella* » dans la clause : s'agit-il de l'introuvable « *puella absolutae castitatis* » du début, c'est-à-dire de la lectrice suffisamment chaste ? ou bien de la protagoniste et locutrice des romans sentimentaux ? Il me semble que l'antécédent est ambivalent : à la fois la lectrice, la protagoniste et la locutrice. Putherbus met bien en scène la jeune femme en situation de discourir et d'écrire des lettres. Il y a, me semble-t-il, circulation des instances. On pourrait déceler de l'ironie dans l'énumération finale « *honestata, commodata, gratiosa & aulica* ». Certes, les quatre épithètes peuvent qualifier la jeune femme bien née à qui de telles lectures ne conviennent nullement et qui se verraient corrompre par ces textes pernicieux, mais il serait aussi envisageable, me semble-t-il, de considérer cette énumération comme antiphastique, la jeune lectrice a déjà été pervertie par la locutrice, protagoniste impudique qui peut se confondre avec l'autrice dans le cas d'Hélisenne, citée par Nicolaus au début de l'extrait.

²⁵ Diane S. Wood, *Helisenne de Crenne, At the Crossroads of Renaissance Humanism and feminism*, Londres, Associated University presses, 2000, p. 28.



UNE RHETORIQUE CHIMÉRIQUE ?

L'union contre-nature du roman sentimental et du roman de chevalerie ?

Dans le propos liminaire de son article sur les « données chevaleresques » dans les *Angoysse*s, Jean-Philippe Beaulieu note : « À la fois roman sentimental, roman chevaleresque et vaste *exemplum*, les *Angoysse*s *douloureuses qui procèdent d'amour*, d'Hélisenne de Crenne, ont souvent dérouté les critiques soucieux d'attribuer à cet ouvrage l'étiquette générique lui convenant le mieux²⁶. » C'est en effet ce souci de convenance générique qui a conduit Gustave Reynier, au début du XX^e siècle, à juger la composition du roman peu cohérente²⁷, ou Jérôme Vercruyssen à publier isolément la première partie, en 1968²⁸. Jeanine Incardona, dans son article sur la « vision ambiguë de l'amour²⁹ » dans les *Angoysse*s fait le même constat à propos des mutilations éditoriales de Paule Demats³⁰ et de Jérôme Vercruyssen au cours de l'année 1968. Jeanine Incardona ajoute que nombre de critiques ne se sont consacrés qu'à la première partie des *Angoysse*s, n'appréciant et ne considérant que cet « authentique petit chef d'œuvre³¹ » ou ce « roman vécu³² » maladroitement corrompu par les Seconde et Tierce parties, perçues comme superfétatoires et dénaturantes.

La réception du XX^e siècle, du moins jusqu'en 1970, a donc prolongé celle du XVI^e siècle dans ce sentiment d'inconvenance. Tout comme la langue d'Hélisenne de Crenne serait faite de morceaux mal assimilés, tout comme sa morale serait inappropriée, les parties de son roman seraient mal ajustées, irréconciliables. Et, dans la continuité du geste correctif de Claude Colet, l'éditrice et l'éditeur de 1968 se sont munis d'un ciseau pour trancher les membres malades du roman d'Hélisenne de Crenne. Qu'en est-il ? La Première partie diffère-t-elle foncièrement de la Seconde et de la Tierce ? Pour reprendre l'image de la chimère horatienne, la Première serait-elle cette belle femme promiseuse, tandis que la Seconde et la Tierce prolongeraient le roman en un hideux et risible assemblage ? La romancière met elle-même en scène cette tension thématique dans le débat mythologique qui clôt et résout l'histoire d'amour adultère entre Hélisenne et Guénélic. Alors que Mercure offre le « petit livre » d'Hélisenne à Pallas, Vénus, curieuse de « voir choses nouvelles » s'approche, se rend compte que l'ouvrage traite « des choses amoureuses et vénériennes³³ » et le revendique dès lors pour sien, le disputant à la déesse du savoir et de la guerre. À son tour, Pallas réclame le livre comme son dû :

Vénus, grandement je m'émerveille de vos propos qui sont si superbes ;
et semble que votre audacieux parler aura puissance de me tollir ce que
par évidente démonstration appert être mien. Car si bien le regardez, vous
trouverez qu'il traite des choses belliqueuses, lesquelles sous moi se
doivent conduire. (p. 360)

S'ensuivent les « grandes altercations », la « contention » et le « débat » (p. 360), jusqu'à ce que Jupiter se fasse juge de leur dispute, arrache le livre à toutes deux et le confie à Mercure

²⁶ Jean-Philippe Beaulieu, « Les données chevaleresques du contrat de lecture dans les *Angoysse*s *douloureuses* d'Hélisenne de Crenne », *Études françaises*, 32-1, 1996, p. 71.

²⁷ Gustave Reynier, *Le Roman sentimental avant « L'Astrée »*, Paris, Armand Colin, 1908, p. 122.

²⁸ Hélisenne de Crenne, *Les Angoysse*s *douloureuses qui procèdent d'amour (Première partie)*, éd. Jérôme Vercruyssen, Paris, Minard, Lettres modernes, 1968.

²⁹ Jeanine Incardona, « *Les angoysses douloureuses qui procèdent d'amours*, une vision ambiguë de l'amour », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°42, 1996, p. 7.

³⁰ Hélisenne de Crenne, *Les angoysses douloureuses qui procèdent d'amours (Première partie)*, éd. Paule Demats, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

³¹ Hélisenne de Crenne, *Les angoysses*, éd. Jérôme Vercruyssen, *op. cit.*, p. 18.

³² Hélisenne de Crenne, *Les angoysses*, éd. Paule Demats, *op. cit.*, p. XXVIII.

³³ Hélisenne de Crenne, *Les angoysses douloureuses qui procèdent d'amour*, éd. Jean-Philippe Beaulieu, Presses Universitaires de Saint Étienne, 2024 (2005), p. 359. Sauf mention contraire, toutes les références aux *Angoysses* proviennent de cette édition.



pour qu'il se charge d'en faire imprimer « la copie » « afin de manifester au monde les peines, travaux et angoisses douloureuses qui procèdent à l'occasion d'amour » (p. 361). Aussi, à travers ce dialogue mettant aux prises deux déesses jalouses de leurs prérogatives, Hélienne de Crenne met en abyme et en jeu la dialectique qui anime son livre. Elle laisse volontairement perdurer l'ambivalence, qui investit plusieurs niveaux de cette saynète mythologique : le lieu, les personnages et le refus d'un jugement ou d'une élection. La scène se passe en la « maison de Vulcain », époux de Vénus, qui entretient elle-même une liaison adultérine avec Mars, dieu de la guerre, lui aussi présent au banquet, si bien que Vénus comprend elle-même une valeur ambivalente entre *eros* et *polemos*. Face aux deux déesses emblématisant plus ou moins nettement les matières de l'amour et de la guerre, Jupiter ne tranche pas, conserve intacte l'ambiguïté, retire la copie aux deux déesses et confie à Mercure le soin de publier le livre. Aussi, la tension qui se joue sur un mode satirique entre Pallas et Vénus prolonge celle qui anime la Première partie, d'une part, et la Seconde et la Tierce, de l'autre.

Cependant, tout le livre ne dit que les « peines, travaux et angoisses » de la passion amoureuse. De fait, les plaintes d'Hélienne enfermée dans la chambre conjugale, dévorée par l'obsession de son ami, se répercute dans l'espace ouvert de la quête chevaleresque dans la Seconde et la Tierce parties. Si la parole lyrique est déplacée, quittant l'espace urbain et domestique pour résonner à l'échelle du monde, elle est néanmoins prolongée. Parole lyrique féminine et parole lyrique masculine se répondent en écho. Émerge un diptyque tonal cohérent entre les deux volets amoureux du roman. S'entend d'abord la longue élégie de l'amoureuse empêchée, pleurant seule dans sa chambre, puis la longue complainte de l'amoureux, perdu dans l'espace du monde et de la lice chevaleresque.

Ajoutons que le roman de chevalerie, *a fortiori* le roman courtois, n'est en rien étranger au discours lyrique. Dès ses naissances, le roman médiéval est associé au développement, voire à l'hypertrophie des intrigues amoureuses. C'est le cas du roman antique dans la première partie du XII^e et du roman arthurien à la fin de ce même siècle. Comme le note le médiéviste Michel Zink : dès ses débuts, l'« amour est la grande affaire du roman³⁴ ». La prouesse et l'aventure sont toutes tendues vers la conquête de la dame. Aussi le roman médiéval fait-il en quelque sorte la synthèse de la lyrique occitane (matière amoureuse) et de la chanson de geste en langue d'oïl (matière guerrière). Ce double fil du roman courtois court tout au long des mises en prose du XIII^e et des continuations des grands cycles chevaleresques jusqu'aux XV^e et XVI^e siècles, friands de ces récits mêlant quêtes amoureuse et chevaleresque³⁵. Aussi n'y a-t-il nulle inconvenance à marier ces deux matières au sein d'un même roman, dans la mesure où elles sont mêlées depuis près de cinq siècles, dès les naissances du genre romanesque, qui est d'abord translation de la matière latine en langue romane.

Il est d'ailleurs symptomatique que cet « assemblage » générique n'ait guère heurté que les lecteurs du XX^e et nullement ceux du XVI^e. Ceci étant, il est vrai qu'une telle étendue du discours lyrique féminin est propre à un genre nouveau, le « roman sentimental », peut-être né de l'amplification des *Héroïdes* d'Ovide, et réalisé par Boccace dans son *Elegia di Madonna Fiammetta* (ca 1344), donnant en prose et en vernaculaire une ampleur unique au discours amoureux féminin. Ce type de roman qui se constitue lentement fera des sentiments³⁶ son objet

³⁴ Michel Zink note à propos du roman antique, qui fait florès vers 1150 : « Tous ces auteurs [de romans antiques] peignent avec une abondance et une complaisance extrêmes la naissance de l'amour, le trouble d'un cœur virginal qui hésite à le reconnaître, les confidences à une mère ou à une nourrice qui permettent de l'identifier, les débats intérieurs, la timidité des amants, les ruses, les dérobades, les audaces, les trahisons, les aveux. [...] l'amour est dès ce moment la grande affaire du roman », *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1992, p. 140.

³⁵ Nous renvoyons aux tableaux éloquentes de Pascale Mounier en annexe de son *Roman humaniste. Un genre novateur français (1532-1564)*, Paris, Champion, 2007, p. 447 à 460.

³⁶ Sur le roman sentimental, nous renvoyons aux travaux fondateurs de Gustave Reynier et à leur discussion par Alexandre Lorian, respectivement, *Le Roman Sentimental avant l'Astrée*, Paris, Armand Colin, 1908 et « Vieux roman, roman nouveau et anti-roman à la Renaissance » *Travaux de littérature*, 7, 1994, p. 53-64.



propre et unique, si bien qu'il acclimata à la prose le discours lyrique, profondément solitaire et intime. Il est vrai que le cours des ratiocinations douloureusement amoureuses d'Hélisenne se rompt à la fin du chapitre XXVII, cependant, ce cours est largement réinvesti par son double masculin, Guénélic, qui résiste à toutes forces à l'univers chevaleresque dans lequel il est plongé et se réfugie dès que possible dans le huis-clos rassurant de la chambre, barrière contre le monde et l'altérité : « en notre chambre nous retirâmes » ; « retirés en notre secret hébergement » (p. 201) ; « en notre secrète chambre retiré » (p. 212) ; « nous retirâmes en notre chambre » (p. 215) ; « nous retirâmes en notre chambre » (p. 265). La chambre apparaît tant pour Hélisenne que pour Guénélic comme le lieu magnétique, le lieu désiré, l'espace parfait où laisser libre cours à leurs douleurs angoissantes³⁷. Ce refuge intime est appréhendé par les amants comme le reflet parfait de leur oppression sentimentale. Si les discours amoureux d'Hélisenne coulent en une parfaite solitude, ceux de Guénélic rencontrent la consolation de son ami Quézinstra au sein d'une chambre et d'un lit partagés. Le cadre lyrique est de la sorte quelque peu déplacé et dévoyé dans la mesure où le propre du chant lyrique consiste en l'absolue solitude du locuteur³⁸. Parfait miroir d'Hélisenne, Guénélic adopte le même langage des émotions et des larmes :

Et, en proférant telles paroles, s'ensuivaient larmes plus chaudes que la flamme du mont Etna ; et étais par ire et douleur si aiguillonné qu'il fut impossible de plus savoir aucunes paroles proférer³⁹.

Aussi n'y a-t-il guère dénaturation du discours lyrique mais continuation et déplacement. La voix féminine se fond dans une voix masculine, dont l'enveloppe « virile » et « martiale » se déchire en maints endroits⁴⁰ et s'ouvre à un univers aventureux pleinement investi par le compagnon d'armes de Guénélic, Quézinstra, mais nullement par l'amoureux lui-même. Il y a bien convergence des discours et des formes ; certes, l'appétit chevaleresque de Quézinstra engendre maintes stations martiales, mais l'obsession amoureuse de Guénélic demeure stable et monodique. Si l'amant déclare incessamment son désir de retrouver sa dame soustraite au monde par son mari jaloux, toute son âme se retourne continuellement sur elle-même et il semble bien plus goûter le *demeurer* que le *désiré partement*, dans la mesure où le séjour lui permet de laisser libre cours à sa plainte. La lamentation supplante largement, et chez Hélisenne et chez Guénélic, la volonté d'accomplissement, de réalisation et de rencontre, toujours criée, continuellement appelée, mais, dans le même temps, soigneusement laissée à distance, pour demeurer dans l'espace statique de l'introspection.

Le cadre édifiant débordé par le discours lyrique

Hélisenne de Crenne s'applique à faire dialoguer rhétorique lyrique et rhétorique héroïque. Néanmoins, s'élève et résonne à travers l'ensemble des trois parties et de l'Ample narration finale un plain-chant sentimental. L'autrice investit successivement trois instances

³⁷ Dans son article sur la première partie des *Angoisses*, Tom Conley considère la chambre comme le lieu typique de l'espace identitaire féminin, *Feminism, Écriture and the Closed Room : the Angoisses douloureuses qui procedent d'amours*, *Symposium*, vol. XXVII, n° 4, 1973, p. 322-332. Cathleen M. Bauschatz remarque de son côté, à propos de la Seconde partie, que Guénélic aussi peut être attiré par ce lieu, « Travestissement textuel dans la "Seconde partie" des *Angoisses douloureuses* », *Hélisenne de Crenne. L'écriture et ses doubles*, dir. Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin, Paris, Champion, 2004, p. 61.

³⁸ Dans son « portrait structural » de l'amoureux-se, Roland Barthes désigne de la sorte la position de l'amant-e : « la place de quelqu'un qui parle en lui-même, amoureuxment, face à l'autre (l'objet aimé), qui ne parle pas », *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 7.

³⁹ Hélisenne de Crenne, *Les angoisses*, *op. cit.*, p. 158.

⁴⁰ Je partage tout à fait l'interprétation de Cathleen M. Bauschatz qui lit dans la caractérisation de Guénélic un « travestissement textuel » : « De toute évidence, la représentation de Guenelic comme personnage masculin devient problématique dans la « Seconde Partie » des *Angoisses*. Nous entrevoyons la main et la voix d'Hélisenne, à travers celles de Guenelic, héros malgré lui, qui suit à son corps défendant la trace du plus viril Quézinstra. », « Travestissement textuel », *op. cit.*, p. 63.



discursives pour porter ces lamentations élégiaques, chantant l'inaccessibilité puis la perte de l'être aimé : Hélienne, épouse surprise d'amour pour un autre, Guénélic jeune homme épris d'une dame mariée, Quézinstra séduit par son ami efféminé pour qui il renonce *in fine* à la chevalerie afin de perpétuer sa mémoire. Ces trois discours élégiaques sont difficilement retenus et contenus par le discours édifiant jalonnant les différents seuils du roman. En ces lieux de *transition* et de *transaction*, pour reprendre les notions instituées par Gérard Genette⁴¹, Hélienne de Crenne met en abyme sa fonction auctoriale à travers l'*ethos* d'une malade d'amour repentie tâchant de prémunir les dames contre cette passion délétère et mortifère. Hélienne est alors présentée comme une écrivaine morale et droite, riche de son expérience amoureuse et soucieuse de la transmettre aux autres pour mieux les en protéger. En ces franges paratextuelles, la compositrice⁴² s'avance en dame sage ayant sublimé son expérience pour mieux l'enseigner à ses lectrices.

Se détachent deux paratextes inauguraux : l'épître « aux lisantes » (p. 29), seul texte versifié du roman, et l'épître dédicative « à toutes honnêtes dames » (p. 31). S'y ajoutent trois lisières intermédiaires : à la fin de la Première partie, « Conclusion du livre » adressée aux « Très chères et honorées dames » (p. 144-145), et à l'amorce des parties Seconde et Tierce, l'épître « à toutes nobles et vertueuses dames » (p. 147-150) et l'épître aux « nobles lecteurs » (p. 285-286). De surcroît, la voix de la moralisatrice peut resurgir dans le corps du texte, interpeler son lectorat pour lui signifier de nouveau la valeur exemplaire de son texte : l'expérience de désir lascif vécue par Hélienne et Guénélic ne serait transcrite que pour servir une seule finalité, celle d'avertir les lectrices des dangers de l'amour adultère, plein de concupiscence. On peut relever en outre quelques apostrophes ponctuelles qui renvoient au cadre édifiant : « (ô mes nobles dames) » (p. 35) ; « Ô mes dames » (p. 37) ; « (très chères dames) » (p. 48). On repère de surcroît aux pages 127-128 un substantiel discours édifiant, réinvestissant le corps du discours lyrique :

Ô mes nobles dames ! Considérant l'extrémité où je suis réduite, pour ne vouloir ressembler aux misérables desquels est le souverain refuge voir les autres de semblables passions oppressés, au contraire, je me létifie à rédiger par écrit mon infortune, afin qu'il passe en manifeste exemple à toutes dames et damoiselles, en considérant que, de noble et renommée dame, je suis devenue pédissèque et sujette. [...] Las, qu'il est heureux qui, par l'exemplaire d'autrui, évite cet amour sensuel, qui de coutume rend ses servants infélices et malheureux ! Amour n'est autre chose qu'une oblivion de raison, qui à personne prudente ne convient, parce qu'il trouble le conseil et rompt les hauts et généraux esprits. Il énerve toute la puissance, il fait la personne lamentable, ireuse, prodigue, téméraire, superbe, noisive, immémorable de Dieu, du monde et de soi-même. Et finalement les entretient en misère, détresse, langueur, martyre et inhumaine affliction ; et le plus souvent les conduit à cruelle mort, par un damnable désespoir. Hélas, je n'en parle comme ignorante, mais comme celle qui a le tout expérimenté ; si ne reste plus que la mort.

L'apostrophe aux dames est suivie d'une réflexion sur la volonté d'Hélienne, victime de Cupidon, de transformer son expérience en avertissement et en remède, en « manifeste exemple » à valeur didactique et morale. Elle souligne le bonheur de la personne prévenue « par l'exemplaire d'autrui » ainsi que l'ampleur de son expérience « celle qui a le tout expérimenté » — ne lui resterait qu'à vivre le dernier coup d'Éros, la mort. On entend bien ici la maîtrise d'un discours exemplaire fondé sur le *docere* plus que sur le *movere*. La valeur gnomique

⁴¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

⁴² J'adopte le terme *compositrice* pour désigner la fonction auctoriale mise en abyme dans l'œuvre, dans la mesure où Hélienne de Crenne note à l'ouverture des parties seconde et tierce qu'elle « compose » le discours transmis par Guénélic.



de la définition d'Amour, « cette oblivion de raison, qui à personne prudente ne convient » laisse percevoir l'*ethos* vertueux de la compositrice, capable de percevoir le caractère inconvenant de l'amour sensuel. La compositrice se « létifie », se réjouit, de pouvoir mettre en garde son lectorat. On peut *in fine* considérer que Quézinstra endosse le rôle de régulateur et de garant moral – dans une certaine mesure – dans la Seconde et la Tierce parties, ce qui expliquerait l'effacement des adresses au lectorat dans ces parties. Quant à l'épilogue mythologique, il met en scène la transfiguration de l'amour mondain par la mort des corps charnels et la résurrection des amis sous une forme sublimée au sein des *Champs Elysiens* et poserait de la sorte une dernière frontière morale pour endiguer le discours courtois.

Malgré ces précautions oratoires, malgré ces fenêtres de rationalité et de vertu, demeure le flot massif des paroles sentimentales, débordant largement les digues de la décence. Les monologues délibératifs tout comme les dialogues avec des représentants de l'ordre moral mettent clairement en exergue la volonté persistante de persévérer dans le désir libidineux. D'entrée de jeu, la psychomachie initiale orchestre, dans le cadre du discours autobiographique fictionnel, la lutte intérieure de la jeune mariée sur le point de succomber aux attraits de l'amour adultère. Après la scène de première vue, la jeune femme couchée auprès de son mari, tâche « d'expulser » amour « de son cœur » (p. 37). Raison s'invite dans ses réflexions et l'exhorte à se détourner du « vilain chemin, ord et fétide » pour suivre « la belle sente, remplie de fleurs odoriférantes » (p. 38-39). Défilent à la suite de Raison, pour mieux corroborer son propos apologétique en faveur de l'amour matrimonial, une série de femmes contre-exemplaires, ruinées par la passion charnelle : Hélène, Médée, la Lucrece d'Euryale, Guenièvre et Yseult. Malgré ces exemples persuasifs, alors même qu'elle est « délibérée » de se « désister » de son amour, « l'appétit sensuel » vient livrer un « très dur assaut » (p. 39) à la jeune femme, qui verse à partir de là totalement dans le discours sensuel. On observera le renversement de l'*ethos* mis en scène dans les textes allégoriques de Christine de Pizan, notamment dans la *Cité des dames* (1405), texte exemplaire s'il en est, où Raison, Droiture et Justice guident le personnage de Christine. Hélisenne, quant à elle, se dérobe à cette direction de conscience et s'en remet pleinement au règne vénérien. Aussi, le genre de la psychomachie, ici miniaturisé, semble être parodié par Hélisenne de Crenne, dans la mesure où la lutte n'a que très peu d'étendue. On pourra relever comme signe supplémentaire de cette tonalité distanciée, voire parodique, la notation ironique qui précède immédiatement ce passage : « ma renommée avait (jusqu'à présent) été claire ». La précision temporelle entre parenthèse souligne l'imminence du retournement, la perte toute prochaine de la *fama* conjugale.

De la même façon, dans la Seconde partie, les enseignements moraux de Quézinstra restent lettre morte dans le cœur de Guénélic, résistant ardemment aux discours les plus éloquents. Les « sollicitudes puérides » de l'amant aveuglent son jugement, abîment son discernement, l'amènent à préférer « la lumière à la gloire », à choisir les « ténèbres », à s'en remettre corps et âme à l' « amour sensuel » et à « l'effrénée lascivité », à suivre la trace de « ce pasteur troyen » « si très efféminé et rempli d'ineptitude » (p. 205). Guénélic reste totalement sourd au discours bienséant de Quézinstra et le retourne comme un gant pour prononcer un vibrant éloge de l'amour, non dénué de mauvaise foi — ce que ne manque pas de lui faire observer son compagnon :

« [...] Car, selon ma conception, Amour fait l'homme prudent en tous cas survenants, facond, magnanime, assuré, hilare, discret et libéral : parquoi en sa puissance totalement je me confie. » Comme je proférais de telles paroles, Quézinstra se prit à me regarder et en souriant me dit : « Accompagné n'êtes toujours de ces qualités [...] » (p. 206)

Cet échange, où pointe l'ironie auctoriale, désigne la manière dont Guénélic s'abandonne avec la plus grande complaisance aux vices du discours sentimental, qui se nourrit de lui-même. Guénélic tout au contraire de sa « conception » des pouvoirs vertueux de l'Amour donne à



entendre un amoureux à la parole et au caractère fragiles, pusillanimes, tremblants, larmoyants, obscènes et tournés sur eux-mêmes.

On aura constaté le jeu entre le cadre édifiant et le discours lyrique, la manière dont les deux discours restent étrangers, hermétiques l'un à l'autre, la disconvenance totale de leurs énergies respectives : *ernargeia* didactique et tenue d'une part, purement sentimentale et abandonnée, de l'autre.

La prose ornée, lit disconvenant d'un adultère bourgeois

Hélisenne de Crenne conserve dans l'ensemble de son grand œuvre la même hauteur de ton, se distinguant par l'idiolecte d'une *perdocta mulier*, traductrice des quatre premiers chants de l'*Énéide*. Les latinismes et les italianismes ornent sa prose, les *exempla* mythologiques l'animent et la saturent. Ce *gravis stylus* impose sa marque dès la première œuvre, les *Angoisses*, qui articule un thème relevant de l'*humilis stylus*, l'amour, à une écriture relevant du *gravis stylus*, propre au récit héroïque. De la sorte, Hélisenne de Crenne fait tourner la roue de Virgile⁴³, se confondent les catégories bien établies du style haut inspiré par l'*Énéide* et du style bas, dont les *Bucoliques* sont constituées en parangon. L'autrice tout à la fois travaille la nature prosaïque du cadre de son intrigue et adopte une écriture relevant du grand genre, le genre historique ou mythologique. Le couple marital est en effet montré dans son quotidien, au sein de la maison, dans ses relations avec la domesticité, dans le rythme de leurs affaires judiciaires et de leurs pratiques liturgiques. L'autrice développe une géographie urbaine fortement marquée par le *negotium*, en particulier par les lieux et les préoccupations juridiques. Se développe de la sorte une carte de la rencontre amoureuse dévoyant les édifices civils et religieux. Les lieux de la justice et de la vertu chrétienne deviennent les théâtres d'un amour adultère. Le conflit judiciaire est même constitué en raison et origine première de l'occasion amoureuse :

Et le moyen qui donna voie et ouverture à mes malheurs fut par une terre que nous avions litigieuse, parquoi nous fut chose urgente et nécessaire de nous trouver en une ville (laquelle n'est loin de ladicte terre en litige), à cause que celui pour qui étions inquiétés se tenait sur le lieu et était fort vigilant. (p. 36)

L'écrivaine désigne par toute une série de périphrases le palais de justice : « lieu où l'on fait droit et accord aux discordants » (p. 89) « au lieu plaidoyable » (p. 90) « au lieu judiciaire » (p. 91 ; p. 108). Ces périphrases désignent et réitèrent la destination première de ce bâtiment du droit mué en bâtiment de la transgression. Si le palais de justice est nettement moins présent dans les parties suivantes, le motif du droit revient au cours de la Seconde partie, lors de la nuit de noces entre le duc de Fouquerolles et la fille du comte de Merlieu. Alors que, selon les traditions festives, de jeunes gens viennent vérifier la bonne consommation de l'union, ils notent des signes d'abus : une jeune mariée « pâle et décolorée », une chemise « rompue » (p. 232). Est alors mise en place, selon Jean-Philippe Beaulieu, une « parodie de procès » (*ibid.*, n. 239). Je doute fort, pour ma part, de la valeur essentiellement ludique de cette mise en cause. Les faits sont graves et qualifiés. Ce sont les preuves d'un viol matrimonial qui sont ainsi mises en évidence ; en ce sens, par le truchement de ces personnages secondaires, la compositrice dénonce devant la loi les viols qu'elle-même a subis de la part de son mari, dès sa plus jeune adolescence⁴⁴. Se

⁴³ Afin de répartir les différents styles, qui correspondent à différents genres et registres littéraires, les théoriciens médiévaux ont établi ce qu'on appelle, d'après la *Parisiana Poetria* (ca 1220) de Jean de Garlande, la « Virgilis rotta ». À chaque grande œuvre du poète latin Virgile correspond un style et des caractéristiques. Le *gravis stylus* (style élevé) renvoie à l'*Énéide* et au genre héroïque ; le *mediocris stylus* (style moyen) aux *Géorgiques* et au monde rustique ; l'*humilis stylus* (style bas) aux *Bucoliques* et aux discours amoureux.

⁴⁴ À onze ans, à peine pubère, Hélisenne est mariée et souffre des sollicitations autoritaires de son mari, comme le suggèrent plusieurs notations : « santé qui de moi s'était séquestrée » ; « son absence était propre pour ma



répondent ainsi entre la Première et la Seconde parties deux tableaux interrogeant les notions de légalité et de justice. Quelle justice y a-t-il à donner en mariage une enfant ? à forcer une jeune fille à persévérer dans un amour matrimonial qu'elle n'a pas librement choisi ? Aussi y a-t-il plusieurs niveaux de discordance : la transgression adultère se déroule dans le secret du haut lieu du droit et de la règle, défendant l'institution du mariage, tout en étant réinvestie par l'authenticité sentimentale, tandis que le palais de la justice trône dans une ville abritant, perpétuant et protégeant les abus.

Le travail de la géographie ecclésiale épouse ce même mouvement de détournement. Dans un « petit temple » est jetée la « très perçante œillade » (p. 48) de l'amant ; au cours du « divin service », pendant « l'office solennel », l'amant marche sur la « cotte de satin blanc » (p. 56-57), métonymie de la dame ; le premier dialogue entre les amants se tient dans le sein d'un « temple » (p. 58-59) ; les amants se retrouvent encore en un « temple », où la dame aperçoit son ami parmi une « grande multitude de peuple » (p. 69). Encore en un « dévot monastère », auprès d'un « authentique religieux » (p. 76), Hélienne réaffirme la constance de son amour interdit : « je n'en ai contrition ni repentance, mais suis ferme et stable à l'amour de mon ami » (p. 77).

Le cadre mis en place est ainsi fortement ancré dans une société du *negotium* urbain. Si les églises sont des lieux de culte, des lieux sacrés, elles sont essentiellement présentées dans le roman comme des lieux de sociabilité et de rencontre. Hélienne apporte en outre, à travers le discours de son mari, une description tout à fait prosaïque de son quotidien urbain : « ne vous souciez de rien que de faire bonne chère et prendre récréation » (p. 41). Se superpose à cet espace et à ces occupations triviales, un cadre temporel systématiquement réhaussé par des périphrases mythologiques, dont la grandiloquence jure avec cette intrigue annonçant celle du drame bourgeois : « Au temps que la déesse Cybèle dépouilla son glacial et gélide habit, et vêtit sa verdoyante robe tapissée de diverses couleurs » (p. 33) ; « Mais quand Proserpine commença à cheminer en la maison du chien tricipite, et Phébus son char au Zodiaque accommodait, sur lequel icelui Phébus monté portait en son chef son diadème tout couvert de resplendissants et lucides rais, pour illustrer et éclaircir l'universel monde, je me levai subitement et commençai à m'appareiller. » (p. 55). La cadence mineure et la rupture de ton contenues dans cette période disent bien l'effet de disconvenance induit par les choix discordants de tonalité et de contenu.

On aura remarqué la forte tension entre la diégèse relatant un adultère bourgeois et le style haut, qui étire à grand renfort de *copia* sublime et exemplaire cette petite histoire vers la grande, vers les textes héroïques. La compositrice recompose son histoire autobiographique, transcende et élève, dès que possible, le vil matériau du vécu en un ample geste de transsubstantiation. Il s'agit, dans une sorte de métamorphose alchimique, de transformer, par la force de la superposition et de la contiguïté, le plomb de la vie vécue en l'or de la fable. Dans son lit de fantasmes grandioses, la compositrice redessine la petite carte de sa vie en un parcours tragique et sublime. Un travail similaire anime la construction éthique des personnages principaux.

UNE ETHIQUE MONSTRUEUSE ?

L'ethos multiple d'Hélienne

Le personnage d'Hélienne est suivi de sa naissance à sa mort en un complet parcours biographique. La compositrice relate d'abord les circonstances de sa naissance : Hélienne survient alors que ses parents sont déjà mûrs, comme un présent inespéré. Dès *l'incipit*, le récit donne une inclinaison malheureuse voire tragique à cette naissance inespérée :

santé » (p. 34). Une fois amoureuse de Guénélic, les désirs impérieux de son mari se font encore plus douloureux : « n'eût été contrainte, je n'eusse couché avec lui » p. 53.



Ô qu'à juste cause je dois maudire l'heure que je naquis ! Las, que je fus née en mauvaise constellation ! je crois qu'il n'était Dieu au ciel, ni Fortune en terre pour moi. Ô que j'eusse été heureuse si le lait maternel m'eût été venin, qui eût été cause de la transmigration de l'âme sans ce qu'elle eût été agitée de tant grande anxiété et tristesse. (p. 33)

Le récit de vie est d'emblée entaché par le désir de mort, qui donne une tonalité tragique au parcours de cette enfant. La figure du destin la marque profondément. Son enfantement coïncide avec le printemps, saison traduite dans la formule initiale par le motif de la reverdie, qui dit sa fatalité amoureuse. L'enfant grandit, atteint l'âge pubère, est mariée à onze ans à un gentilhomme de son rang. Elle accepte sa condition : « En persévérant en telles amours, ma personne croissait, et premier que je parvinsse au treizième an de mon âge, j'étais de forme élégante, et de tout si bien proportionnée que j'excédais toutes autres femmes en beauté de corps » (p. 34). Cependant, l'insistance sur la beauté de son corps ajoute un surcroît de déterminisme astral ; son aspect charnel attire et semble avoir été modelé en vue d'inspirer les amours impudiques : « le plus beau corps que je vis jamais » dit chacun de ses nombreux admirateurs, tout en ajoutant que son visage ne l'est pas tant (p. 34). Se dessine ici un infléchissement signifiant de la lyrique traditionnelle. La description du visage merveilleux, au teint pâle réhaussé de vermeille, tout comme celle de la belle chevelure dorée, est soigneusement évitée par Hélienne de Crenne, pour mieux souligner, semble-t-il, la nature corporelle de l'amour adultère à venir. Le seul détail du visage qui soit mis en évidence sont les yeux, « verts et irradiants » (p. 61 ; p. 114), dont la couleur et le feu connotent la lascivité et le péché. On perçoit à travers cette prosopographie minimale une éthopée ambivalente, faisant sans cesse jouer l'innocence et la culpabilité. La jeune femme n'est pas coupable, elle est victime de sa naissance fatale ; cependant, après un discours délibératif à peine esquissé, marquant tout de même son libre arbitre, elle se dépeint s'abandonnant rapidement et totalement à un amour sensuel. Le vocabulaire axiologique du péché et du vice est disséminé dans la Première partie, consacrée à son discours intérieur. Se développe amplement le paradigme de la luxure dès les tous premiers chapitres de la Première partie, sous forme d'adjectifs (*subverti, libidineux, luxurieux, inceste, langoureux, dissolu, impudique, vilain, ord, fétide*), de substantifs (*dissolution, ardeur, enflambement, sensualité*) et de locutions (*appétit sensuel, amour lascif, effrénée lascivité, grande ardeur, appétit vénérien, fol désir, plaisir de Vénus*). Aussi le discours moral porté par la compositrice sur les seuils de l'ouvrage est-il difficilement audible face à ce personnage persévérant dans le vice.

Ce portrait de jeune fille peu convenable socialement est esquissé dès le chapitre II. Alors que le premier chapitre s'achève par l'affirmation de sa force morale : « mon cœur n'avait varié et avait toujours ferme propos de vivre ainsi, en déprisant et ayant en abomination celles qui avaient bruit d'être flexibles et sujettes à tel délit » (p. 35), le suivant amène immédiatement la faiblesse et la sensualité de la jeune épouse : elle est heureuse parce que son mari cède à tous ses caprices, semble bien matérialiste et intéressée (p. 35), vaniteuse, conformément à son sexe « lequel n'est jamais rassasié de voir et d'être vu » (p. 36), paresseuse (il n'est pas dans sa « coutume » de se lever « matin », p. 36), curieuse, avide de quitter la maisonnée. Bref, la jeune fille disconvient au portrait moral attendu de la femme soumise à son époux. Son manque de vergogne, vertu première des femmes dans l'Occident chrétien, la mène à fréquenter l'espace liminaire de la fenêtre, dont le motif est particulièrement travaillé par la prosatrice. C'est ainsi que va se dérouler la scène d'*innamoramento*, de fenêtre à fenêtre, par-delà la rue. Elle aperçoit un jeune homme à sa fenêtre, qui la regarde également, et, au lieu de rougir, et de se détourner en fermant précipitamment la fenêtre, pour se prémunir de toute tentation, elle se prend « à le regarder ententivement » (p. 37), elle détaille en une sorte de petit blason les parties de son visage : « le visage riant, la chevelure crêpe, un petit blonde, et sans avoir de barbe, qui était manifeste démonstration de sa gentille jeunesse ». Dans ce passage, l'autrice renverse les rôles :



c'est le corps masculin qui est minutieusement dépeint par le regard féminin, c'est le visage du jeune homme qui est caractérisé, sa chevelure enluminée par la blondeur, sa peau glabre louée. Les regards s'abîment alors l'un en l'autre et à aucun moment la tendre dame ne tremble ni ne vacille ; elle plante outrageusement son regard dans celui du jeune homme au pourpoint noir et ne s'étonne guère que du fait que pour la première fois elle-même soit prisonnière de l'image d'un autre, alors qu'elle a l'habitude de prendre les hommes au piège de sa silhouette. Cette scène de première vue correspond exactement à la théorie psycho-physiologique de l'*innamoramento* chez Marsile Ficin⁴⁵ : l'amour entre dans l'âme par le regard, et l'image de l'être aimé s'y incruste. Dans les discours d'Hélisenne et de Guénélic se manifestent les ravages de cette maladie contagieuse, qui a contaminé le sang et l'imagination des deux amants *vulgaires*.

Cette disconvenance sociale va de pair avec une disconvenance éthique. Hélisenne, compositrice, instance discursive et personnage, impulse à son vécu la dialectique du vulgaire et de l'exemplaire. Sans cesse, l'amour vulgaire est mis en rapport avec de grandes amours mythologiques, littéraires et historiques. Ce qui est fascinant dans ce mouvement analogique, c'est la manière dont Hélisenne, et sous elle, l'autrice, maintient fermement les deux parties, la vulgaire et la noble. Ce mouvement singulier s'incarne brillamment dans l'épisode de fureur suicidaire, qui amène au point culminant de la Première partie. Hélisenne est trahie par l'une de ses servantes, puisque le cœur de « personne servile » ne porte « aucune chose intègre », puisque la domesticité est une « perfide et inique génération ». La servante rapporte au mari tous les gestes et tous les mots de la passion charnelle qui habitent Hélisenne. Elle brandit en preuve irréfutable de ses propos les « écritures » (p. 128) de l'amoureuse. La réaction du mari est comparée à la désolation de Priam lorsqu'il découvre le perfide cadeau que renfermait le cheval de Troie. Cette première comparaison épique donne le ton héroïque tandis que la réaction de l'époux replace la scène dans l'univers domestique et le règne patriarcal : il donne un « grand coup de pied contre l'huis » (p. 129) et brise la porte de la chambre d'Hélisenne. Il la menace de son épée. Ses servantes la mettent à l'abri dans sa chambre, où Hélisenne laisse libre-cours à un discours mortifère. Elle commence par implorer un remède, une consolation, faisant référence à la magie ancienne : « Quel art magique de Zoroastre et Bérose, quel mystère d'Orphée, quel aristotélique engin, quel pythagorique secret, quelle socratique sanctimonie, quelle platonique majesté, en telle désolation pourrait me consoler ? » (p. 130). Elle poursuit en invoquant de multiples morts mythologiques et historiques : celles d'Actéon, de Thiaceus, de Porcia, de Parnice et des Agontes et des Abidiens. Ces hommes déchirés par les chiens, ces femmes brûlées ou précipitées, ces peuples immolés par le feu suscitent l'envie d'Hélisenne, qui désire ardemment finir sa souffrance par la mort. Elle s'estime plus malheureuse que tous ces morts en ce sens que ses douleurs sont prolongées. Les registres mythologique et hyperbolique apportent la plus grande gravité à la scène alors que le cadre domestique, bourgeois et patriarcal (le mari jaloux et menaçant, la domesticité, l'univers urbain) rabaisse la scène à un niveau biographique et réaliste. Cette scène finale du chapitre XXII répond au désir de mort du chapitre XII, où Hélisenne tente de se transpercer par le fer. La geste théâtrale est alors soulignée par le travail sur l'objet scénique de l'épée. L'autrice met en exergue le mime tragique d'Hélisenne en faisant varier la désignation de l'arme, tantôt *glaiive* sublime, tantôt *petit couteau* trivial (p. 72-73).

L'*ethos* multiple d'Hélisenne est de la sorte illustré par les *personae* exemplaires dont elle se pare, la manière dont elle revêt les habits tragiques et héroïques, quand son caractère vicieux,

⁴⁵ Je renvoie à l'article de Nicolas Le Cadet sur le motif de l'*innamoramento* à la Renaissance, à partir des *Œuvres* de Louise Labé, « L'œil et la flèche : variations sur l'*innamoramento* dans les *Œuvres* de Louise Labé », *Fabula / Les colloques*, Lire les *Œuvres* de Louise Labé, URL : <http://www.fabula.org/colloques/documentu1690.php>, page consultée le 02 November 2024 : « [...] dans le septième discours de son *Commentaire sur le Banquet de Platon* (1469), Marsile Ficin expose sa doctrine psycho-physiologique de l'amour vulgaire (la passion érotique), qui s'appuie sur la théorie des esprits vitaux (parties subtiles du sang) et se présente sous la forme d'une fascination, d'un ensorcellement. Les esprits sanguins, légers et volatils, sortent des yeux de l'aimé (l'agresseur) et transpercent ceux de l'amant (l'agressé), avant de frapper son cœur et d'infecter son sang ».



mensonger et manipulateur est sans cesse rappelé par l'autrice au niveau le plus réaliste du discours. Aussi, l'exemplarité rapportée au personnage d'Hélisenne crée un effet de démesure et de disconvenance, il en va de même à propos de son ami Guénélic.

L'ethos défaillant de Guénélic

Le personnage de Guénélic répond parfaitement à celui d'Hélisenne en ceci que tous deux tout à la fois se parent des *personae* de personnages illustres tout en présentant une éthique défaillante. Guénélic ne fait preuve d'aucune vertu, son amour pour Hélisenne n'est nullement dépassé par le moindre des mérites. Il est oublieux des vertus théologiques qui guident le parfait amant chevaleresque, prêt à dépasser son amour humain par l'amour divin, par l'exercice de la *caritas*, comme Yvain, dans le *Chevalier au lion*, ou Perceval, dans le *Conte du Graal* — œuvres matricielles du roman de chevalerie, dues à Chrétien de Troyes. Guénélic est totalement oublieux de la foi et ne considère l'église que comme un lieu de rencontre, n'écoute nullement les enseignements des personnes les plus pieuses, comme le montre sa réaction au discours du saint homme dans la « Collution d'une religieuse personne avec un amoureux » (III, 2). Alors que le religieux développe une tirade pour détourner l'amant de *lascivité, vain appétit, sensualité, vilain péché de luxure, chair, délits charnels, et tentations charnelles*, à grand renfort de références scripturaires, alors qu'il porte un long discours édifiant sur les péchés, les vices et les vertus, voici comment réagit Guénélic à ses « salutifères paroles », à ses paroles porteuses de Salut :

Alors que cette bonne et religieuse personne eut imposé fin aux salutifères paroles (desquelles guère ne me souciais, pource qu'aux sourds et aux muets l'office d'oraison est de petite efficace. Et tant plus me remontrait, et plus la souvenance de ma dame Hélisenne d'ardent désir m'enflambait. Parquoi l'appétit dominant la raison ne permit discerner), lors, je lui dis » (p. 295)

Guénélic reste hermétique au discours religieux tout comme Hélisenne dans le chapitre XIV de la Première partie, où la dame est tellement infestée par la « venimeuse amour » (p. 79) qu'elle reste sourde à tout *saint admonestement*. Aucune charité ne touche Hélisenne ni Guénélic et il en va de même pour les deux autres vertus théologiques, foi et espérance, qui n'ont aucun espace pour fructifier au sein de leur âme obnubilée par la *libido amandi* la plus charnelle. Quant aux vertus cardinales, elles sont également ignorées par les amants, étrangers à de toute force d'âme, à toute prudence, à toute tempérance et à tout sens de la justice. Guénélic, à l'instar d'Hélisenne, ne résiste nullement à son désir libidineux, s'expose à la vue du mari, verse dans la passion la plus extrême et se moque de l'institution du mariage. Il ne répond nullement à l'éthique de l'amant chevaleresque ni à celle de l'amant courtois. Son amour n'est source d'aucune qualité ; franchise, générosité, humilité et honneur s'absentent de son âme. Hélisenne souligne à plusieurs reprises cette discordance entre l'ami adoré et l'ami réel : il est de « basse condition » (p. 43) ; il ne respecte ni la convenance sociale ni l'honneur de sa dame en faisant jouer des musiciens directement sous la fenêtre de sa chambre (p. 50) et en touchant sa robe de son pied (p. 57) ; il se montre orgueilleux et présomptueux en parlant de sa dame à ses compagnons, en public (p. 58), lâche et craintif devant la menace du mari qui lui inspire « pusillanimité » (p. 58) et « timeur » (p. 59), incapable de modestie (p. 60), enclin à la duplicité et à la dissimulation (*ibid.*), obsédé par la *fruition charnelle*, comme le montre apertement la première lettre remise à sa dame, où revient le motif du « beau corps », la « spéciosité [de la] forme » et où l'amant se fait pressant et impérieux, tout en revêtant les oripeaux d'un discours courtois :

Et pource, Madame, que je n'ai chose de moi plus estimée que ma personne, le plus fidèlement que je puis, je vous en fais présent pour un perpétuel mancipe, vous suppliant que de tel cœur l'acceptiez comme je le vous présente, considérez que ce n'est moindre vertu le gracieux



recevoir que le libéral donner. Autre chose donc ne reste qu'à un fidèle serviteur rendre guerdon. [...] je vous prie guerdonner, afin que, par dureté ou négligence de me secourir, ne me prêtiez matière de cruelle et violente mort. [...] soyez commue à pitié et compassion [...] Écrit par celui qui hardiment se peut nommer le serviteur en amour excédent tous autres en loyauté et fidèle servitude. (p. 62-63)

Se détache nettement la tension entre la posture de l'amant *couart* ou *esbahi* de la lyrique occitane, ici réinvestie par Hélienne de Crenne, et celle du *fol hardi*, qui pointe vers un discours bien plus ovidien, bien plus vindicatif que soumis et respectueux, comme le dicte le manuel de séduction du poète latin, l'*Ars amandi*. La dame n'est pas tant représentée comme une suzeraine ni l'amant comme son homme-lige, selon l'imitation par le discours lyrique du système social féodal, que comme un trophée à arracher. Guénélic contrevient au code courtois, il ne gravit pas un à un les échelons de l'amour, mais court à toutes jambes jusqu'au dernier⁴⁶. Il n'attend pas que la dame lui donne des espérances, lui offre un baiser, le fasse jouir des embrassements, mais lui demande immédiatement de jouir de toute sa personne, si bien qu'il revendique dès ses premiers mots la jouissance du quatrième et dernier échelon de l'amour (selon le traité d'André Le Chapelain ; ces quatre étapes sont redéployées en cinq dans *Les Angoisses* : « le regard, le baiser, le parler, l'attouchement, et le dernier est le plus désiré, auquel tous les autres tendent pour finale résolution, c'est celui qui par honnêteté est appelé le "don de merci"⁴⁷ »). Ni *amor purus*, qui s'en tient strictement aux trois premières étapes, ni *amor mixtus*, qui tient à distance le quatrième degré, le désir de Guénélic s'impose comme un amour discourtois feignant la courtoisie, mais ne cherchant que l'accomplissement de son appétit.

La même carence creuse l'*ethos* chevaleresque de Guénélic, réticent face à l'aventure, frileux devant l'épreuve et la prouesse. Dans les Seconde et Tierce parties la *copia* exemplaire investit encore davantage le texte d'Hélienne de Crenne, le remplit tant et si bien que les rares et timides actions de Guénélic paraissent dérisoires au regard des grands récits épiques et héroïques les côtoyant, et en comparaison de la valeur de son compagnon d'armes. Dès l'épître dédicatoire, la compositrice avance les paradoxes éthiques de Guénélic. Elle déclare vouloir exposer « aucunes œuvres belliqueuses » (p. 147) accomplies « avec vertu et magnanimité de cœur » (p. 148) tout en devançant la perplexité de son lectorat concernant le caractère de son amant : « Mais je doute qu'aucuns de vous admiration ne prennent de ce que le mien Guénélic (que j'ai nommé en mes Angoisses "hommes de basse condition") se serait ainsi adonné à l'art militaire. » (p. 148). Elle poursuit en évoquant son « honneur », ses « œuvres dignes de louange » et son mérite, le présente en pauvre gentilhomme exalté par ses vertus, ce que contredit largement le portrait d'amant pusillanime et enclin à la détraction développé dans la Première partie. La compositrice souligne encore dans la péroration de son épître la divergence entre le caractère exposé et celui qu'elle annonce. Elle écrit se souvenir des « importunités et déstractions de Guénélic », dénoncées dans la partie précédente et ajoute qu'il pourrait paraître « étrange que lui, ayant ainsi détracté, eût puis après enduré tant de fatigues pour sa dame retrouver ». Aussi Hélienne souligne-t-elle elle-même l'incompatibilité entre le programme chevaleresque annoncé et la personnalité de l'amant établie dans la Première partie. Elle anticipe de nouveau l'embarras des lecteurs : « Et pourriez me dire que ce n'est la coutume d'un cordial ami, non seulement de mal dire, mais aussi d'ouïr de sa dame mal parler, car le vrai naturel de ceux qui bien aiment est de servir, louer et obéir » (p. 149). Ces précautions et ces justifications font ressortir la conscience auctoriale d'un écart majeur entre le rôle masculin rêvé par la compositrice et la réalité du caractère de Guénélic. Il est difficile d'établir la tonalité de ces divergences. L'autrice recherche-t-elle des effets ironiques voire satiriques ? Tourne-t-elle en

⁴⁶ Voir le *Traité de l'amour courtois* d'André le Chapelain (fin XII^e siècle), où le clerc développe toute une théorie sur la *fin'amor* et sa casuistique.

⁴⁷ *Les Angoisses douloureuses*, p. 138.



dérision ses propres personnages ? Ou bien poursuit-elle seulement le but de montrer l'aveuglement et l'errance d'une conscience amoureuse, apte à tout sublimer, quitte à créer des situations invraisemblables ?

Le comportement de Guénélic dans cette geste chevaleresque où l'amant part en quête de sa dame sera en effet constamment rabattu sur son caractère lâche, peureux et efféminé. Il ne correspondra jamais à l'idéal du chevalier vaillant, sans peur et sans reproche. Dans le récit de sa quête recomposé par Hélistenne, Guénélic se montre régulièrement tombant en pâmoison. Quand il apprend l'« absence » de sa dame, cette « douloureuse transmigration », il entre en « si grande terreur » qu'il manque de tomber « mort », de succomber « en quelque inconvenient irrécupérable » (II, 2, p. 157) ; lorsque, dans le palais du seigneur de Goranflos, il a la vision de sa dame prise de « mortelle froidure » (p. 185), il se sent de nouveau mourir : « Hélas, je soutiens si grand travail et angoisseuses douleur que, sans aucun remède, en bref temps se terminera ma triste et dolente vie [...] quasi comme mort demeurai » (p. 187) ; après le siège d'Élivéba par l'amiral conquérant et ses cinq-cent-soixante navires, Guénélic, confondu avec Quézinstra à cause de la commune blancheur de leurs armes, se retrouve en « calagineuse et triste prison », où il est condamné à mort pour avoir cruellement « occis infini nombre de chevaliers », à l'annonce de cette sentence, il ne soutient plus ses « débiles membres » et « comme mort » « en terre tomb[e] » (p. 250-151). Alors qu'il annonce, avec superbe, au début du récit de sa quête : « j'ai ferme propos de ne pardonner à aucun péril. Je veux chercher en tous pays habitables, en surmontant d'Ulysse les pérégrinations, pour ma dame retrouver » (II, 2, p. 163), il se décompose à l'approche de la première « périlleuse aventure », lors de rencontre de brigands sur le chemin de Sirap. Guénélic est « commu de quelque timeur » tandis que Quézinstra l'exhorte à la « force », au « magnanime courage » et lui intime de « virilement » se défendre (p. 166). Alors qu'il a nouvellement été fait chevalier pour complaire au fils du duc de Goranflos, singulièrement ému par l'histoire de Quézinstra et de son compagnon, Guénélic à la veille de devoir réaliser ses premiers faits d'armes invoque la déesse de l'amour, Vénus, en une prière lyrique et nullement épique. Il doit en passer par le truchement de la maîtresse de Mars pour se préparer au combat, incapable de se colleter directement avec la condition chevaleresque et avec ses dangers : « ô sainte déesse dont j'invoque le nom, veuille m'être favorable en exorant pour moi celui lequel, pour acquérir ta bénévolence, tempéra ses fiers et durs regards ! Ce fut le dieu des batailles, Mars, auquel, en faveur de toi, j'ai parfaite confiance » (p. 208).

Alors que Guénélic disconvient et au code courtois et au code chevaleresque, on a le sentiment que son parfait ami, Quézinstra, est construit en antithèse, érigé en parangon de toutes les vertus courtoises et héroïques.

L'ethos exemplaire de Quézinstra ?

Quézinstra se distingue en effet d'Hélistenne et de Guénélic en ce sens que son *ethos* paraît parfaitement exemplaire. Il est paré des qualités du courtisan idéal, faisant régulièrement démonstration de « douceur, urbanité et clémence » (p. 168) et d'une éloquence si « élégante et douce » qu'elle excède celle de la « melliflue bouche » de Nestor (p. 160). Il est en outre présenté comme le parfait amoureux courtois, comme l'atteste le regard révérencieux qu'il porte sur le visage de Phénice, rappelant la Fénice de Cligès dans le roman éponyme de Chrétien de Troyes, roman qui partage avec les parties chevaleresques des *Angoisses* les motifs de la traversée et de la *translatio studii et imperii*, si ce n'est que la pérégrination géographique est inverse : de l'Occident vers l'Orient chez Hélistenne de Crenne, de l'Orient, de Constantinople, vers l'Occident, vers la petite Bretagne, chez Chrétien. Le portrait de Phénice esquissé par Quézinstra respecte à la lettre tous les lieux idéaux du portrait féminin établis par le trouvère Chrétien de Troyes :

En ce lieu, perdrait Vénus le prix de la pomme dorée, car l'excellente beauté de cette dame suffisamment ne se pourrait exprimer, sans



invoker l'aide de Calliope [...] Regardez ses cheveux d'esplendissante couleur lustrés, qui d'Apollon la similitude représente. Considérez l'amplitude de son clair front, avec le doux sourcil dont il est orné. Notez l'irradiante lumière de ses yeux verts, et plus reluisants que nuls astres ; la forme de son nez traitif, la fraîche couleur et le beau teint de sa face ; la rondeur de ses joues purpurines, la petitesse de sa bouche, avec l'élévation de ses lèvres corallines, qui en souriant découvre un trésor de perles orientales. Regardez la blancheur de sa gorge cristalline. Voyez la forme de ses petits tétins, qui deux pommes de roseaux représentent. (p. 193)

Se superpose à cet héritage médiéval la vogue humaniste du blason du corps féminin dont on reconnaît le style et la dynamique. L'admiration de Quézinstra pour Phénice est parfaite en ce sens qu'il demeure en cet état de contemplation et ne cherche nullement à poursuivre la dame. En ceci, Quézinstra rappelle un autre chevalier illustre de Chrétien, Perceval, franc adorateur de Blanchefleur, mais qui ne sombre jamais dans la *recreantise* amoureuse, reste parfaitement fidèle à son amour de la chevalerie. En effet, Quézinstra, tout comme Perceval dans le *Conte du Graal*, nourrit à l'égard de la chevalerie un sentiment extrême, qui se traduit en les mêmes termes que la passion érotique. Lorsque le jeune noble frustré de sa condition aristocratique par son père jaloux se voit empêché de participer au tournoi chez le duc de Goranflos, il est frappé par un trouble émotionnel rappelant irrésistiblement ceux d'Hélisenne et de Guénélic : « Mais Quézinstra désirait bien de s'excuser, car il ne demandait que se trouver seul, pour recommencer ses lamentables plaintes » (p. 197). Quézinstra ne se soucie que d'honneur et d'utilité, la rumeur publique le considère comme « fleur de la chevalerie » (p. 222) ou encore comme « le plus preux chevalier de l'universel » (p. 263). Il est le vrai chevalier, tandis que Guénélic n'est que son double trompeur. Si tous deux portent les mêmes armes blanches et peuvent être confondus, ces quiproquos sont vite levés au vu de la faiblesse de l'amoureux totalement transi et bien peu hardi.

Les deux amis se comprennent pourtant parfaitement et Guénélic lit dans le langage corporel et émotionnel de son compagnon comme en un livre ouvert : « j'eus certaine intelligence que mon compagnon souffrait une merveilleuse douleur intérieure, car la mutation de sa couleur le démontrait ». Guénélic reconnaît les signes de la passion chevaleresque qui minent son *alter ego* : sa pâleur, son « refroidissement » et sa « langue mute » sont « signification d'excessive anxiété » (p. 198). Guénélic connaît le secret du cœur de Quézinstra et peut parler en lieu et place de son ami. Les deux jeunes hommes apparaissent ainsi comme des âmes sœur, partageant la même chambre, voire le même lit, passant leurs nuits à parler d'amour, s'étonnant de la *pureté de leur amour* (p. 165), s'appelant « bien aimé compagnon » (p. 198). Un certain trouble frappe ce couple masculin. Leur rencontre en un « petit bois » (p. 156) place leur amitié sous le signe d'une intimité singulière, qui se poursuit en une sorte de gémellité lorsqu'ils sont confondus (II, 13). De surcroît l'humeur mélancolique de Quézinstra le rapproche du personnage d'Hélisenne (p. 194). Quézinstra, bien que parfait chevalier, bien qu'exerçant virilement le métier des armes, est lui aussi empreint d'une certaine féminité, d'un certain hermaphrodisme. On le remarque encore à l'occasion des retrouvailles avec Guénélic, alors que Quézinstra croyait son ami mort : « L'un de ceux qui prononçait tels propos l'alla annoncer à Quézinstra, lequel en fut si joyeux que par plus grand désir de ma venue attendait que ne faisaient les dames de Grèce la venue de leurs maris. » (p. 257). Cette féminité partagée ressort de nouveau quand les compagnons approchent sans le savoir du château de Cabasus, où est retenue Hélisenne, traversant une petite ville peuplée de gens « sans charité ni amour », qui raillent en ces termes les deux étrangers : « [...] vos belles faces blanches et délicates, avec les cheveux tant bien peignés à la vérité dire, vous remontent être plus aptes à la joute nocturne qu'à nulle autre » (III, 3, p. 303). Et que penser de l'attitude de Quézinstra dans l'Ample narration finale, qui abandonne son *ethos* de chevalier pour épouser celui d'une sorte de vestale protectrice du temple funéraire



des amants ? Aussi, celui qui semblait le plus apte et le plus convenable est également animé par une certaine indécence éthique, par une certaine labilité identitaire.

UNE AUCTORIALITE INCONVENANTE ?

À cette rhétorique chimérique et à cette éthique monstrueuse répond une certaine inconvenance auctoriale. L'instance auctoriale est en effet diffractée en plusieurs entités : la compositrice, la locutrice et la protagoniste. Surtout, la compositrice se plaît à exercer une espèce de ventriloquie en « parlant en la personne de son ami Guénélic » (p. 147 et p. 285). L'autrice signe son corpus Hélienne de Crenne et dans le même temps fait d'Hélienne l'héroïne de ses trois œuvres personnelles. Cette mise en fiction de la fonction auctoriale amène un effet de confusion identitaire entre la signataire — l'autrice garante de l'œuvre —, la compositrice rédigeant sa propre histoire et celle de son ami parti en quête, et le personnage perdu dans les affres de la passion, si bien qu'Hélienne ressort de l'œuvre comme une sorte de nouvelle figure chimérique, composite et dénaturée. Mais c'est précisément cette construction auctoriale hétérogène et troublante qui fait le sel de cette réflexion sur l'écriture féminine, patiemment explorée, mise en scène et en abyme. La responsabilité des *écritures* traverse aussi bien le personnage d'Hélienne que celui de Guénélic et de Quézinstra. C'est finalement Quézinstra qui inventera et transmettra le « petit paquet de soie blanche » comprenant le « livre » (p. 351) des *Angoisses*. C'est encore Quézinstra qui présidera au triomphe *hélien* d'Hélienne, transfiguration de l'amante lascive en parfaite amante exemplaire mais aussi intronisation de l'autrice, dont l'œuvre accède à la publication, à la postérité et à la « perpétuelle mémoire » (p. 357). Cette catabase triomphale répond à l'inscription d'Hélienne parmi les femmes fortes, les femmes illustres. Elle fait écho au portrait en majesté de la princesse d'Élivéba, sorte de nouvelle Penthésilée, jalouse de son indépendance et de sa puissance, constituée en double de l'autrice par l'indice du double palindrome marquant l'onomastique et la toponymie de cet épisode : Élivéba et Hennerc. On reconnaît l'autrice dans l'anagramme Élivéba faisant référence à Abbeville, ville de naissance de la dame de Crenne, mais aussi dans le port de la ville fictive, Hennerc, palindrome de Crenne. Aussi, l'autrice elle-même déroge à l'humilité et à la retenue attendues d'une écrivaine, se mettant sans cesse en avant, en fiction et en jeu, osant la publication de son œuvre au ciel comme en terre, faisant des *champs héliens*, les champs de l'apothéose auctoriale d'Hélienne. *A fortiori*, elle parvient de son vivant à faire publier ses *Œuvres*, sous ce titre réservé, sur le modèle des *Opera* des auteurs antiques, à la célébration et à la canonisation des morts. En 1543, elle est la première autrice française à publier ses écrits sous le titre *Œuvres*⁴⁸ après les auteurs Clément Marot (en 1538) et Hugues Salel (en 1539).

En outre, l'autrice Hélienne de Crenne atteste son souci de la vertu de *convenance* à maintes reprises dans les *Angoisses*. On relève un important paradigme des notions de convenance et d'inconvenance, dont on pourrait admettre la valeur métadiscursive, signe d'une écrivaine consciente et adroite, apte à faire de ses *Angoisses* une réflexion sur l'*aptum* et la *convenientia*, notions tout autant rhétoriques qu'éthiques. Au niveau le plus pratique, Hélienne de Crenne peut faire référence à l'aptitude médicinale : « herbes et racines convenables pour le soin et la guérison des plaie » (p. 171) ; « médicament convenable pour mitiger sa douleur » (p. 265). Elle souligne également ce qui est propre à un individu et à ses aspirations : « il convenait sans dilation partir » (p. 176) ; « cette vertu de clémence [...] bien est conveniente à votre altissime noblesse » (p. 273) ou encore ce qui relève de la convenance identitaire : « les moyens les plus convenables pour aucunement vous subvenir » (p. 200), ou sociale, dans le cadre de l'alliance matrimoniale : « condition assez convenante à la mienne » (p. 227) ; « à sa beauté et gentille jeunesse ne convient homme si antique, débile et cassé comme je suis » (p. 264).

⁴⁸ Voir 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, 70, p.73-101.



Hélisienne de Crenne réfléchit encore à la bienséance morale : « sans dilation, convenait que je retournasse comme je l'avais promis » (p. 260) ; « efforcer ma pusillanime vertu à rendre les grâces dues et convenables [...] considérer mon ineptitude » (p. 200) ; « il convenait qu'informations en fussent faites » (p. 231) ; « remerciements convenables au grand mérite » (p. 174) et à l'*aptum* temporel : « le temps n'était à parler d'amour ni propice » (p. 190). Enfin, l'autrice expose sa propre conscience et son propre questionnement sur la convenance rhétorique, à travers la parole de ses personnages fictifs : « style convenable » (p. 216) ; « ces paroles fussent tant accommodément narrées qu'elles excédaient la virgilienne prononciation » (p. 221). Cet échantillon de l'isotopie de la *convenientia* déployée au sein des *Angoisses* témoigne de l'intérêt profond que porte l'autrice à ces notions, qu'elle fait jouer avec tant d'habileté et d'audace, quitte à décontenancer son lectorat contemporain et ultérieur.

La chimère *hélisennienne* et *hélisienne* serait-elle apte à faire rire ? Relèverait-elle de cet hideux assemblage repoussé par Horace ? Sa langue chimérique serait-elle si immonde ? si mal digérée, si composite ? Peut-on, avec Étienne Pasquier, y reconnaître une affectation de mauvais étudiant, ridicule et balourd ? une sottise d'écorcheuse de latin et d'italien ? Fallait-il vraiment, avec Claude Colet, prendre le rabot pour la limer et la policer ? Devait-on, avec Putherbus, jeter Hélisienne et ses flammes sensuelles aux orties de l'histoire littéraire ? Une grande partie de la difficulté dans le discernement de l'inconvenance linguistique, rhétorique et éthique des *Angoisses* signées Hélisienne de Crenne tient en la confusion entre le nom de l'autrice, celui la locutrice (le personnage discourant à la première personne) et celui de la compositrice (l'autrice mettant en abîme et diffractant la fonction auctoriale au sein de récits enchâssés dans un cadre discursif édifiant). Si Pasquier fait des amours angoisseuses d'Hélisienne de risibles amours, si Colet fait des amours héroïques d'Hélisienne de scabreuses amours, si Putherbus fait de ces amours contre-exemplaires de maléfiques amours, si les éditeurs et les commentateurs des années 1960-1970 ont pu ne considérer que la Première partie de ce roman trop hétérogène à leur goût, comment le comprendre désormais ? Comment appréhender ce texte sans cesse travaillé par la conscience et l'ironie auctoriales, où, comme l'ont démontré Christine de Buzon⁴⁹ et Pascale Mounier⁵⁰, la seconde main de Philippe Hamon⁵¹ joue à plein régime, l'autrice décomposant et recomposant toute une série d'œuvres, les mettant en perspective, à distance et en jeu. C'est sûrement à cet endroit que réside la modernité d'Hélisienne de Crenne, dans cette capacité à plagier, à pasticher, à forger, tout en laissant paraître habilement, subtilement et discrètement, son ironie et son sourire. Pascale Mounier aura parlé à ce propos d' « antiroman sérieux », je ne suis pas certaine que cette écriture soit si *sérieuse*. Certes, la manière n'est ni comique ni burlesque, mais intensément ironique — me semble-t-il. J'ajouterais que le texte reste à mon sens hautement romanesque, le palimpseste ne délitant en rien la tension narrative et l'intérêt du lectorat, pris par la séduction des feux sensuels, amusé par les contradictions des protagonistes, déstabilisé et charmé par la liberté et l'ambivalence auctoriales. Toutes les failles, toutes les discordances — génériques, tonales, idéologiques, stylistiques, éthiques — creusent en bas-relief l'*ethos* d'une écrivaine singulière, qui aura tiré de la dialectique entre la convenance et l'inconvenance l'*enargeia* de sa prose.

⁴⁹ Voir l'introduction de son édition des *Angoisses douloureuses*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 7-41.

⁵⁰ Voir Pascale Mounier, « Les *Angoisses douloureuses* d'Hélisienne de Crenne : un antiroman sérieux », *Études françaises*, 42 (1), p. 91-109.

⁵¹ Voir Philippe Hamon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- ANDRE LE CHAPELAIN, *Traité de l'amour courtois*, éd. Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 1974.
- CRENNE DE Héloïse, *Œuvres de ma dame Héloïse de Crenne*, Paris, Étienne Groulleau, 1551.
- CRENNE DE Héloïse, *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour (Première partie)*, éd. Jérôme Vercruyse, Paris, Minard, Lettres modernes, 1968.
- CRENNE DE Héloïse, *Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours (Première partie)*, éd. Paule Demats, Paris, Les Belles Lettres, 1968.
- CRENNE DE Héloïse, *Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours*, éd. Christine de Buzon, Paris, Honoré Champion, 1997.
- CRENNE DE Héloïse, *Les angoysses douloureuses qui procèdent d'amour*, éd. Jean-Philippe Beaulieu, Presses Universitaires de Saint Étienne, 2024 (2005).
- DU BELLAY Joachim, *Deffense et Illustration de la langue française*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2007.
- DUPUY-HERBAULT Gabriel, *Theotimus sive De tollendis & expungendis malis libris*, Paris, Jean Roigny, 1549.
- HORACE, *Art poétique*, Paris, Les Belles Lettres, éd. François Villeneuve, 2002 (1934).
- PASQUIER Étienne, *Les lettres d'Estienne Pasquier conseiller & advocat general du Roy à Paris. Contenant plusieurs belles matieres & discours sur les affaires d'Estat de France, & touchant les guerres civiles*, Paris, Jean Petit-Pas, 1619.
- RABELAIS François, *Pantagruel*, éd. V.L. Saulnier, Genève, Droz, 1965.
- RABELAIS François, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, 1994.

Textes critiques

- BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- BEAULIEU Jean-Philippe, « Les données chevaleresques du contrat de lecture dans les *Angoisses douloureuses* d'Héloïse de Crenne », *Études françaises*, 32-1, 1996, p. 71.
- BAUSCHATZ Cathleen M., « Travestissement textuel dans la "Seconde partie" des *Angoisses douloureuses* », *Héloïse de Crenne. L'écriture et ses doubles*, dir. Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin, Paris, Champion, 2004, p. 55-70.
- CLEMENT Michèle, « 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, 70, p.73-101.
- CONLEY Tom, *Feminism, Écriture and the Closed Room : the Angoisses douloureuses qui procedent d'amours* », *Symposium*, vol. XXVII, n° 4, 1973, p. 322-332.
- DEFAUX Gérard, *Pantagruel et les sophistes. Contribution à l'histoire de l'humanisme chrétien au XVI^e siècle*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1973.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- HAMON Philippe, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.



- INCARDONA Jeanine, « Les angoisses douloureuses qui procèdent d'amours, une vision ambiguë de l'amour », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°42, 1996.
- LE CADET Nicolas, « L'œil et la flèche : variations sur l'*innamoramento* dans les Œuvres de Louise Labé », *Fabula / Les colloques*, Lire les Œuvres de Louise Labé, URL : <http://www.fabula.org/colloques/documentu1690.php>, page consultée le 02 Novembre 2024.
- LORIAN Alexandre, « Vieux roman, roman nouveau et anti-roman à la Renaissance », *Travaux de littérature*, 7, 1994, p. 53-64.
- MILLET Olivier, « Poétique, rhétorique et allégorie : les interprétations humanistes de la chimère horatienne (*Art poétique*, v. 1-13), *Camenae* n°13, octobre 2012.
- MOUNIER Pascale, *Le Roman humaniste. Un genre novateur français (1532-1564)*, Paris, Champion, 2007.
- MOUNIER Pascale, « Les Angoisses douloureuses d'Hélisenne de Crenne : un antiroman sérieux », *Études françaises*, 2006, 42 (1), p. 91-109.
- REYNIER Gustave, *Le Roman sentimental avant « L'Astrée »*, Paris, Armand Colin, 1908.
- WOOD Diane S., *Helisenne de Crenne, At the Crossroads of Renaissance Humanism and feminism*, Londres, Associated University presses, 2000.
- ZINK Michel, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1992.