

Les *Angoysse*s douloureuses d'Hélisenne de Crenne : un antiroman sérieux

Pascale Mounier

Volume 42, numéro 1, 2006

De l'usage des vieux romans

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/012925ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/012925ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mounier, P. (2006). Les *Angoysse*s douloureuses d'Hélisenne de Crenne : un antiroman sérieux. *Études françaises*, 42(1), 91–109.
<https://doi.org/10.7202/012925ar>

Résumé de l'article

Il est un parti pris discutable : celui qui consiste à valoriser les principes du roman comique par rapport à ceux du roman sérieux. Comme l'a montré Mikhaïl Bakhtine, le genre romanesque est caractérisé, dans son ensemble, par les liens qui l'unissent à d'autres textes et par la mise en cause de leur fonctionnement thématique, stylistique et idéologique. Cela peut être vérifié au sujet des *Angoysse*s douloureuses qui *procedent d'amours* d'Hélisenne de Crenne. Cette oeuvre atteste, en effet, l'existence d'une créativité romanesque proprement française à la Renaissance. Le paradoxe tient à ce qu'elle emprunte nombre de ses procédés d'écriture à des textes antérieurs. Sans explorer une voie parodique, elle se présente comme un antiroman sérieux. Tout en affichant son appartenance au genre sentimental, elle met ainsi à distance les traditions italienne et espagnole en même temps que la veine chevaleresque nationale. Elle tire profit du jeu d'influences entre les topiques qu'elle pastiche, mais explore également les incompatibilités entre ces hypotextes. Du coup, la formule narrative à laquelle elle parvient est tout à fait originale. À lire le texte, on voit ses attentes constamment trompées : tout pronostic générique est successivement confirmé, modifié et subverti et toute hypothèse interprétative infléchie, détournée et invalidée.

Les Angoysses douloureuses d'Hélisenne de Crenne : un antiroman sérieux

PASCALE MOUNIER

Y a-t-il un roman français avant le XIX^e siècle ? Plus personne, bien sûr, ne s'aviserait aujourd'hui de le nier. Avec l'assez récente reconsidération des « ténèbres gothiques », quelques œuvres de Chrétien de Troyes ont, en effet, rejoint les fanaux fébriles de la *Princesse de Clèves*, de *Jacques le fataliste* et de la *Nouvelle Héloïse*, isolés à la hâte du fond de l'obscur passé romanesque français. Tout le monde ne se satisfait pas de cette méconnaissance et lui cherche un palliatif terminologique : l'adjectif moderne excuse tout, voile tout, élude tout. Depuis la formule bien connue de Rimbaud, la modernité est devenue une valeur en soi et la perspective de l'actualité plus ou moins récente justifie l'éclipse de travaux antérieurs, qu'elle ramène au stade de tâtonnements inaboutis ou archaïques. L'histoire de la littérature, en fonction de ses nécessités, a ainsi qualifié de « premier romancier moderne » tour à tour Stendhal, Balzac et Flaubert¹ ; des critiques plus téméraires ont osé se référer à Lesage ou à D'Urfé²... Un parti pris positiviste a donc marqué les études sur le roman depuis la fin du siècle dernier jusqu'à l'aube des trois dernières décennies. Le projet formulé par R.-M. Albérès en tête

1. Voir respectivement Michel Raimond, *Le roman*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », p. 60 ; Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990, p. 150 ; et Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1972, p. 31.

2. Gustave Lanson, dans *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1912, p. 669, voit dans Lesage le « créateur » du roman tourné vers le vrai, tandis que Gérard Genette, dans *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1966, p. 110, fait de l'*Astrée* « l'étroit goulet par où tout l'ancien se déverse, se reverse dans tout le moderne ».

de sa magistrale *Histoire du roman moderne* fait comprendre les limites d'une telle démarche :

Nous laisserons son ampleur à la voix du présent, n'hésitant pas à faire la part plus belle aux contemporains. Mais le roman des siècles passés ne sera pas négligé, dans la mesure où, sur les modulations de l'actualité, il constitue un bruit de fond qu'on ne saurait éliminer [...]³

L'auteur choisit d'entreprendre son passage en revue des pierres d'attente du roman du xx^e siècle, objet central de son ouvrage, par le roman baroque du Grand Siècle. Il ne mentionne de la période précédente qu'*Amadis de Gaule* et *Pantagruel*⁴.

Ce type de préjugés amène à méconnaître la richesse et la complexité des romans produits durant l'Ancien Régime. On commence seulement à s'apercevoir, en particulier, que la Renaissance française constitue une période importante dans le développement du genre⁵. Paraissent alors aussi bien des récits en prose inspirés des cycles épiques et romanesques du Moyen Âge que des histoires sentimentales, grecques et pastorales importées des nations étrangères⁶. S'intéressant à quelques textes écrits ou traduits entre 1450 et 1560, Alexandre Lorian propose de définir trois sous-genres pour le roman de cette époque : dans les « vieux romans », il range *Saintré*, *Jehan de Paris*, *Amadis* et

3. R.M. Albères, *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962, p. 10.

4. Au sujet de ce dernier, il déclare qu'il est « déjà trois ou quatre siècles à l'avance, le roman qui contient tout » mais qu'il constitue une « exception » du xvi^e siècle (*ibid.*, p. 23). Il voit de même dans le *Berger extravagant* de Sorel un premier état du roman parodique gidien (*ibid.*, p. 19).

5. Outre le chapitre d'Henri Coulet, dans *Le roman jusqu'à la Révolution*, t. 2, Paris, Armand Colin, 1967, t. I, p. 98-135, et celui de Daniel Ménager, dans Colette Becker (dir.), *Le roman*, Rosny, Bréal, coll. « Grand Amphi Littérature », 2000 [1996], intitulé symptomatiquement « La crise du roman au xvi^e siècle », p. 47-76, trois colloques se sont intéressés à la question. Dans l'attente de la publication des actes de celui de Tours, intitulé *Le roman à la Renaissance*, qui a eu lieu en 1990, voir *Il Romanzo nella Francia del Rinascimento: dall'eredità medievale all'Astrea*, Actes du colloque de Gargnano des 7-9 octobre 1993, Fasano, Schena, 1996, et Michèle Clément et Pascale Mounier (dir.), *Le roman français au xvi^e siècle ou le renouveau d'un genre dans le contexte européen*, Actes du colloque de Lyon des 11-12 octobre 2002, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Europes littéraires », 2005.

6. Dans les annexes de notre thèse, intitulée *Le roman humaniste: un genre novateur français. 1532-1564*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque littéraire de la Renaissance » (à paraître), nous dressons un inventaire des romans mis sous presse en France entre 1500 et 1592. La grande majorité d'entre eux est le fruit de pratiques assez proches : l'édition — ou la réédition —, la traduction et le remaniement. Quelques textes, comme les cinq *Livres* de Rabelais, les *Angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne, la *Mythistoire barra-gouyne de Fanfreluche et Gaudichon* attribuée à Guillaume des Autels et *Alector* de Barthélemy Aneau, que nous qualifions de « romans humanistes », sont cependant à mettre au compte de l'inventivité nationale.

Alector; au roman sentimental, où l'aventure s'estompe et où s'ébauche l'analyse psychologique, il rattache la première partie des *Angoisses douloureuses*, *Daphnis et Chloé* et *l'Amant resuscité*; quant au « roman satirique et philosophique », il le voit réalisé dans les œuvres de Rabelais et dans la *Mythistoire barragouyne*⁷. Outre le fait qu'il ne repose pas sur des critères génériques, cet essai de classification a le tort de présenter la dernière catégorie comme la seule qui relève de « l'antiroman ». La référence au néologisme employé dans le sous-titre de l'édition de 1633 du *Berger extravagant* s'avère, en effet, restrictive. Si Sorel applique le terme à une œuvre qui se veut une « satire contre les Romains et contre quelques ouvrages poétiques » et qu'il la range parmi les « Romans comiques et burlesques »⁸, il semble délicat de faire de la mise en cause de certains traits de l'écriture romanesque l'apanage de la veine comique.

Au xvi^e siècle, en effet, l'imitation, l'allégation et l'emprunt sont des pratiques habituelles et il existe divers degrés par lesquels les écrivains manifestent leur singularité par rapport à leurs modèles⁹. Le renouvellement de la vieille technique du palimpseste implique une création par le réemploi de matériaux plus ou moins anciens, ce qui place chaque œuvre en relation avec celles qui l'ont précédée. On peut donc estimer que la Renaissance recèle des antiromans sérieux, ce que nous allons vérifier au sujet des *Angoisses douloureuses qui procedent d'amours*¹⁰. Publié pour la première fois en 1538 et neuf fois réédité jusqu'en 1560, ce texte a pour mystérieux nom d'auteur « Hélisienne de Crenne¹¹ ». Le titre

7. Voir Alexandre Lorian, « Vieux roman, roman nouveau et anti-roman à la Renaissance », *Travaux de Littérature*, Paris, n° 7, 1994, p. 63.

8. *La Bibliothèque française*, Paris, La Compagnie des libraires, 1667 [1664], p. 197-198.

9. Antoine Compagnon, dans *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, fait la démonstration au sujet de la citation. Alors que les clercs médiévaux se référaient à de grands auteurs dans le but de les commenter, les humanistes cherchent à relativiser les *auctoritates* en recourant à une pluralité de textes.

10. Le texte est consultable dans les éditions de Christine de Buzon, Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de la Renaissance », 1997, et de Jean-Philippe Beaulieu, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « La Cité des dames », 2005. Reproduisant l'édition originale parue chez Denis Janot, la première servira de base à notre travail; elle sera dorénavant désignée à l'aide des lettres (*AD*), suivies du numéro de la partie et de la page.

11. Les spécialistes admettent généralement qu'il s'agit du pseudonyme partiel de Marguerite Briet de Crenne. Pour la présentation de documents historiques authentifiant cette identification à l'auteure d'origine picarde, voir Diane S. Wood, *Hélisienne de Crenne. At the Crossroads of Renaissance Humanism and Feminism*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2000, p. 57-76. Trois autres œuvres sont signées de ce nom dans la première partie du xvi^e siècle : les *Epistres familiares et invectives* (1539), le *Songe* (1540) et une traduction partielle de *l'Énéide* (1541).

et les premières lignes de la narration rappellent un genre canonique, en vogue depuis la fin du xv^e siècle en Europe : le roman sentimental. Mais la suite détourne à la fois ces codes et ceux qui sont successivement convoqués, de sorte que l'unité et la signification du roman s'en trouvent affectées. La réception des *Angoysses douloureuses* met ainsi en jeu un processus de discernement générique et herméneutique. L'œuvre trace un parcours de lecture qui invite à mesurer la façon dont elle prend ses distances par rapport à diverses topiques romanesques.

Un roman sentimental français

Quand paraissent les *Angoysses*, Giovanni Boccaccio, Jacopo Caviceo, Diego de San Pedro et Juan de Flores ont déjà renouvelé l'écriture amoureuse. Inspirés par l'*Art d'aimer* d'Ovide, par le récit chevaleresque et par le *Roman de la rose*, ils ont « attaché moins d'importance aux aventures, aux événements extérieurs de l'action qu'à l'analyse et à l'expression des sentiments¹² ». Leurs histoires ont été adaptées en français par des auteurs aussi prestigieux que François d'Assy, Jean Martin, Gilles Corrozet et Maurice Scève¹³. Qualifiée par Gustave Reynier de « notre premier roman sentimental¹⁴ », l'œuvre d'Hélisenne de Crenne s'avère ainsi assimiler en profondeur les principes thématiques, stylistiques et structurels, autrement dit les « topiques », du récit d'amours malheureuses.

Mise en place de conventions génériques

Les épisodes du début de la vie de l'héroïne et de sa violente passion pour un inconnu reprennent ouvertement les codes des romans italiens et espagnols. Comme Fiammetta, Hélisenne naît au printemps dans une famille noble, reçoit une éducation soignée, est mariée en jeune âge, connaît les signes physiques de l'amour, se montre coquette et même vaniteuse au sujet de sa beauté et ressent des peurs nocturnes. Comme Lucretia aussi, le personnage de Piccolomini, elle aperçoit son amant

12. Gustave Reynier, *Le roman sentimental avant l'Astrée*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1908], p. 3. Le premier roman publié est l'*Historia de duobus amantibus Eurylo et Lucretia* d'Æneas Sylvius Piccolomini (1470) et le dernier le *Breve Tractado de Grimalte y Gradissa* de Jehan de Flores (vers 1495).

13. Le premier a donné *La prison d'amour* de Diego de San Pedro en 1525, le deuxième et le troisième *Le Peregrin* de Caviceo en 1527 et le dernier *La déplorable fin de Flamete* de Jehan de Flores en 1535. *L'Elegia di Madonna Fiammetta* de Boccace a connu une traduction anonyme en 1531, révisée en 1532.

14. *Le roman sentimental avant l'Astrée*, op. cit., p. 11.

alors qu'elle se trouve à sa fenêtre, échange des lettres avec lui et, ne pouvant assouvir son désir en raison de l'œil jaloux de son mari, s'épanche dans des monologues douloureux. Comme Peregrino encore, elle a un entretien avec celui qu'elle aime dans un temple, se fait à l'occasion conseiller par une vieille servante et se dit au paroxysme de la souffrance ; son amant, pour sa part, est victime des faux rapports de plusieurs détracteurs. Les influences thématiques de la première partie des *Angoisses* sont donc variées et les modèles interfèrent : avant Hélienne, Fiammetta, Lucretia et Peregrino ont déjà exhibé leur intimité.

Parmi les différentes sources de cette section, la *Fiammetta* de Boccace occupe une place de choix¹⁵. « L'épître dedicative de Dame Helisenne » est ainsi une réécriture du « *Prologo* » italien : les deux narratrices s'adressent aux « *innamorate donne* » ou à « toutes honnestes dames » en les exhortant « à bien et honnestement aymer », les engageant à verser une « *pietosa lagrima* » ou « quelques larmes piteuses » et prient le Ciel de soutenir leur main tremblante pour leur permettre d'achever l'œuvre qu'elles commencent¹⁶. L'interpellation de narrataires féminins et l'appel à la compassion se poursuivent au cours des deux narrations. Comme son archétype également, Hélienne se tourne vers Dieu pour lui demander d'atténuer son martyre amoureux :

« Ô Eternel, exalté et sublime Dieu, si quelque foys vous plaist ouyr les miserables pecheurs, prestez vostre ouye à ma priere et supplication, et ne regarder à mes pechez et iniquitez : Mais par vostre infinie bonté, douceur et clemence vueillez accepter et exaulcer ma requeste, qui est telle que vueillez preserver et garder le mien amy de la cruelle ferocité de mon mary. Ô paovre et desolée que je suis, je congnois et scay vous avoir grievement offensé par infinis desirs que j'ay eu d'accomplir mon appetit desordonné, et encores ne me puis repentir, parce que suis du tout privée et destituée de ma liberté. » (*AD*, I, 179)

Le trait saillant de la première partie des *Angoisses* est même emprunté au modèle boccacien : l'idée d'une confession féminine¹⁷. Ce à quoi on

15. Une comparaison entre le roman de Boccace et le début de celui d'Hélienne de Crenne est faite par Gustave Reynier, *ibid.*, p. 112-118, et par Mary J. Baker, dans « *Fiammetta and the Angoisses douloureuses qui procedent d'amours* », *Symposium*, New York, vol. XXVII, n° 4, 1973, p. 303-308.

16. Voir respectivement *Elegia di Madonna Fiammetta*, dans *Tutte le opere* de Boccace (éd. Carlo Delcorno), 10 vol., Milan, Arnoldo Mondadori, 1994, vol. 5, t. II, p. 23-24, et *AD*, I, 96-97.

17. Pour une étude des caractéristiques de la rhétorique de l'aveu, voir Virginia Krause, « Confessions d'une héroïne romanesque : les *Angoisses douloureuses* d'Hélienne de Crenne », dans Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin (dir.), *Hélienne de*

peut ainsi s'attendre au regard du titre et du début du récit, c'est aux confidences faites par une femme qui, pour la seconde fois, se prétend la plus meurtrie du monde...

Du pastiche au plagiat

Si l'on peut définir le pastiche comme une imitation non satirique, la première partie du roman relève exactement de ce que Gérard Genette appelle une « forgerie », c'est-à-dire d'une « imitation en régime sérieux, dont la fonction dominante est la poursuite ou l'extension d'un accomplissement littéraire précédent¹⁸ ». Mais un lecteur averti perçoit que l'œuvre va au delà de la reprise de canons narratifs : elle emprunte beaucoup de formules et de phrases non à des hypotextes étrangers, mais à leurs versions françaises ainsi qu'à quelques ouvrages d'invention nationale¹⁹. Comme l'explique Alexandre Lorian, la traduction est un important modèle d'écriture à l'époque, « une inépuisable source de clichés et de formules, de tours phrastiques et de techniques de style²⁰ ». L'auteur constate ainsi que, dans la partie sentimentale des *Angoysses*, les codes de style des « translateurs » sont soit repris directement, soit imités. Par exemple, près de quarante pour cent de ses « polynômes synonymiques » viennent des textes italiens et espagnols, ce qui n'empêche pas la présence de couples de synonymes originaux²¹. De façon générale, le texte français se caractérise par la recherche de la virtuosité verbale, par la référence à des cas illustres, par l'emploi de comparaisons hyperboliques, de consécutives intensives et d'énumérations

Crenne. *L'écriture et ses doubles*, Paris, Honoré Champion, coll. « Études et essais sur la Renaissance », 2004, p. 19-34.

18. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 92.

19. Les notes de l'édition permettent de constater cet assemblage de bribes de textes français. Dans son introduction (*AD*, 31-33), Christine de Buzon énumère les sources des *Angoysses* communes aux trois parties : avant tout la *Complainte des tristes amours de Flammette à son amy Pamphile* et le *Dialogue tres-elegant intitulé le Peregrin traictant de honneste et pudique amour concilié par pure et sincere vertu*, puis les *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye* de Jean Lemaire de Belges, *Jehan de Saintré* d'Antoine de la Sale et la version des *Quatre premiers Livres des Eneydes* par Hélienne de Crenne elle-même. Cela fait dire à Luce Guillermin, dans *La traduction française des quatre premiers livres de l'Amadis de Gaule. Le discours sur la traduction en vulgaire ou Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, Thèse de doctorat, Université de Paris VIII, diffusion « Aux amateurs de livres », 1988, p. 326, que le roman constitue un « cas extrême de montage citationnel ».

20. Alexandre Lorian, *Tendances stylistiques dans la prose narrative française du xv^e siècle*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane », 1973, p. 70.

21. *Ibid.*, p. 72.

interminables ainsi que par l'utilisation de phrases longues de type latin. L'emploi de ces procédés stéréotypés va souvent jusqu'au plagiat des romans étrangers traduits.

Mais contrairement à ce que l'on affirme parfois²², l'amplification oratoire de la plainte, qui donne lieu à de longues élégies, puise ici moins dans la *Complainte de Flammette* que dans la *Peregrin*. La convocation de héros ou d'héroïnes empruntés à la mythologie, la rhétorique de la défense ou de l'accusation et les divers ressorts de l'intensification sont le plus souvent hérités de Caviceo. C'est ce qu'atteste l'imprécation qu'Hélisenne formule contre son amant, qui se vante publiquement d'avoir profité de ses charmes :

« Ô misérable 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 pestifère langue (membre diabolique) dissipante de tous biens, consumatrice du monde, sans occasion s'efforce de dénigrer et adnichiler ma bonne renommée²³ » (*AD*, I, 199)

Non seulement la trame narrative des romans sources n'est pas prise en compte, mais Hélisenne reprend aussi bien les paroles de Génèvre que celles de Pérégrin. Les passages plagiés étant rarement massifs, la dimension créative du pastiche apparaît dans sa capacité à mêler des topiques sans laisser jamais sentir de rupture de ton ou de style.

Des trouvailles en conformité avec la tradition

Opération médiata et complexe, l'imitation suppose de percevoir qu'un ensemble de textes appartient à un même genre et d'y repérer des traits généraux de composition²⁴. Cela permet d'insérer de nouvelles références dans une atmosphère romanesque conventionnelle. Le mari

22. Voir en particulier Gustave Reynier, *op. cit.*, p. 114.

23. Le passage juxtapose une invective de Génèvre adressée à Pérégrin — « Pars toy d'icy misérable face simulée parole en fraude et dueil composée : Sentine de trahisons : langue vicieuse : sacrifice de Proserpine : holocauste de Cerberus » — et un reproche fait à Pérégrin par un autre personnage dans un contexte différent — « Regarde comme si prestement ta pestifère langue membre dyabolique consumatrice du monde dissipante de tout bien sans raison s'efforce maculer et dénigrer la modeste attempance d'une telle dame » (note de Christine de Buzon, *AD*, 539).

24. Sur la différence entre la parodie ou le travestissement, qui consistent dans une transformation ponctuelle ou systématique imposée à une ou plusieurs œuvres, et le pastiche, qui suppose de déterminer la matrice d'un genre dans le but de la rendre indéfiniment reproductible, voir Gérard Genette, *op. cit.*, p. 88-92.

d'Hélisenne reçoit ainsi, de façon originale, le conseil d'un serviteur et fait appel à des médecins pour soigner la langueur de sa femme ; il la brutalise à plusieurs reprises, allant jusqu'à tenter de la tuer après avoir découvert ses « escriptures ». Ce type de trouvailles, comme l'épisode de la délation des servantes, puise peut-être dans l'expérience personnelle de l'auteur²⁵. Mais les événements ajoutés restent peu éloignés de ceux des œuvres de Boccace et de Caviceo. Par exemple, quand l'héroïne songe à se donner la mort en usant d'un « petit cousteau » (*AD*, I, 140-142), elle reprend les paroles de Flammette au désespoir, qui cherche aussi le moyen de quitter la vie ; elle cite également, à la manière de Pérégrin, plusieurs exemples mythiques.

Une tendance à la pratique critique de l'art romanesque est cependant sensible à quelques endroits de la première partie²⁶. Quoi de plus éloquent, de ce point de vue, que l'identification inaugurale de l'auteure, de la narratrice et de l'héroïne ? Le lecteur est d'emblée induit à penser que les faits racontés sont réellement arrivés²⁷. La confession de Dame Hélisenne prend ainsi une teinte plus féministe que celle de Flammette, ce que souligne l'épître finale « chieres et honorées Dames » (*AD*, I, 221-223) : retournant le *topos* de l'*humilitas*, le discours de la narratrice met en avant un ouvrage écrit par une femme et pour des femmes. La suite du roman va confirmer la mise en œuvre de ce projet de distanciation par rapport à la « science de littérature ».

Imitation de différents genres et prolifération textuelle

La bigarrure formelle de l'ensemble des *Angoysses* a depuis longtemps été remarquée²⁸. De fait, les deuxième et troisième parties, brisant

25. Voir Henri Coulet, *op. cit.*, t. I, p. 105, et Gustave Reynier, *op. cit.*, p. 117, qui affirme que l'histoire racontée « a été vécue ou est l'arrangement d'une aventure réelle ».

26. Voir, par exemple, le passage où Hélisenne reproche à son amant de ne pas réussir à trouver le « moyen d'avoir familiarité » avec son mari afin qu'ils s'entretiennent plus souvent (*AD*, I, 169). La formule renvoie aux conversations cryptées que Flammette et Pamphile ont en présence du mari de la jeune femme. Par souci soit de la vraisemblance, soit de l'uniformisation des registres, le texte français s'interdit de mettre en place une situation théâtrale et d'émailler le récit de remarques amusées.

27. Si aucun pacte autobiographique n'est formulé, il faut noter une volonté de faire vrai. Dans la mesure où la romancière et l'héroïne portent le même prénom et où la première raconte avec vraisemblance une histoire qui ne lui est jamais arrivée, on peut parler d'« autofiction ». Voir la définition que Philippe Lejeune donne de la notion dans *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986, p. 62-70.

28. Selon Henri Coulet (*op. cit.*, t. I, p. 105), le roman « coud à la donnée initiale un petit récit de chevalerie et une nouvelle tragique dans le genre de ce qu'offrait à la même époque

l'unité générique de l'ensemble, mettent en place diverses conventions typologiques, qu'elles subvertissent au fur et à mesure que le récit progresse. La prolifération des schémas énonciatifs, les changements de narrateur et la variation des registres produisent ainsi divers jeux de trompe-l'œil. Cette prise de relais saisissante d'un genre par un autre constitue un des traits antiromanesques essentiels du texte.

Les aventures de Guénélic et de Quézinstra : un roman chevaleresque

Alors que, dans la première partie des *Angoisses*, le modèle dominant est la *Complainte de Flammette*, la deuxième et le début de la troisième reprennent la thématique et la structure du *Peregrin*²⁹. Aux livres II et III, le héros de Caviceo part en pèlerinage au mont Sinaï ; il lui arrive de multiples aventures jusqu'à ce qu'il rentre à Ferrare ; quand il apprend que Genève a disparu, il la cherche dans toutes les contrées de la terre et va jusqu'aux enfers. Guénélic, l'amant d'Hélisenne, déclare entreprendre aussi de surpasser les exploits d'Ulysse, d'Hercule, de Thésée, d'Énée et d'Orphée pour retrouver sa dame (*AD*, II, 246). En compagnie de Quézinstra, le double d'Astanne aussi bien que d'Anselmo, il traverse des forêts, visite des îles et des villes et accomplit des épreuves qualifiantes. Après avoir affronté des brigands, les compagnons participent à Goranflos à un tournoi ; le texte présente avec minutie le défilé des princes invités et le combat où Zélandin, fils du seigneur de Goranflos, est blessé. Dans l'épisode d'Élivéba, les jeunes gens portent secours à une reine affligée ; Guénélic, confondu par l'armée ennemie avec Quézinstra, est fait prisonnier, puis relâché ; le conflit se solde par un duel entre Quézinstra et l'amiral qui tient le siège de la ville. À Bouvaque, Quézinstra participe aux négociations

la littérature sentimentale de l'Espagne ou de l'Italie», tandis que Donald Stone, dans *From Tales to Truths. Essays on French Fictions in the Sixteenth Century*, Francfort, Klostermann, 1973, p. 13, note que « Les *Angoisses* derive [...] from the unexpected introduction of a call to arms into the ongoing examination of love's nefarious misfortunes and then from the equally unexpected termination of concern with "triumphe de renommée" ». Gustave Reynier (*op. cit.*, p. 122), pour sa part, juge négativement l'ajout des deux dernières parties et blâme un ouvrage « si peu cohérent dans sa composition » ; il aurait souhaité que soit imprimée à part la première, autrement dit ce que l'œuvre a de « vraiment moderne ». Ses vœux ont été exaucés en 1968 par la publication, à l'initiative de Paule Demats et de Jérôme Vercruyssen, des deux premières éditions modernes des *Angoisses*.

29. Voir l'article de Magda Campanini Catani, « Le *Angoisses douloureuses* di Hélisenne de Crenne e il libro del *Peregrino* di Jacopo Caviceo: due romanzi a confronto », dans *Il Romanzo nella Francia del Rinascimento*, *op. cit.*, p. 165-178.

entre le prince qu'il a aidé à reconquérir sa cité et les vaincus. Les clichés de composition et d'expression des histoires de paladins alimentent donc le récit, qui souscrit à présent à une mode vieille de quatre siècles. Si une invocation à la muse Calliope apparaît, la technique de l'entrelacement est récurrente³⁰, attestant la prédominance de la topique chevaleresque sur la topique épique.

Comment les deux premières pièces de la marqueterie romanesque s'ajustent-elles? De façon parfaite, par la progressivité du changement de code générique. Une épître de la narratrice s'attache, d'abord, à justifier le changement de rôle de Guénélic en expliquant que sa noblesse de cœur compense la bassesse de sa condition et que ses écarts de conduite ne sont attestés que par de « faulx delateurs » — il se serait, de toute façon, repenti depuis (*AD*, II, 228-231). Contre toute attente, un intertitre annonce ensuite que « dame Helisenne » va parler « en la personne de Guenelic ». Demandant à Dieu de lui permettre de « scavoit escripre et exhiber l'œuvre presente » (*AD*, II, 233), ce narrateur se révèle un nouvel auteur. Il use d'expressions similaires à celles des épîtres qui encadrent la première partie. Ensuite, le lancement de la quête du héros n'a rien de brutal : Guénélic résume en quelques pages les étapes de ses amours. Certes, Quézinstra l'encourage à s'illustrer par des « œuvres viriles », mais dès qu'ils se connaissent, les compagnons s'entretiennent de la douleur que lui cause le départ d'Hélisenne. En outre, l'amant se lamente dans les mêmes termes que Pérégrin et Flammette. S'il s'adresse à des « jeunes jouvercaulx » et qu'il s'implique dans des aventures guerrières, le *je* qui prend le relais de la narratrice n'est donc qu'en partie dépaysant. Le changement du sujet amoureux en sujet guerrier se fait de façon à ménager le lecteur et il n'a, comme le note Jean-Philippe Beaulieu, une fonction « ni parodique ni caricaturale³¹ ».

La réunion et la mort des amants : la fin du récit sentimental

Avec l'achèvement de la quête chevaleresque, le récit renoue avec l'intrigue amoureuse initiale. La découverte d'Hélisenne et l'échange de

30 Voir *AD*, II, respectivement 310 et 286, 302 et 346. La rupture entre les parties II et III est à peine appuyée : comme à la fin d'un chapitre de récit chevaleresque, les compagnons quittent Bouvaque et s'en vont vers de nouvelles aventures.

31. « Les données chevaleresques du contrat de lecture dans les *Angoisses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne », *Études françaises*, vol. 32, n° 1 (*Le roman chevaleresque tardif*), 1996, p. 82.

propos se font à travers la grille d'une tour ; sa libération tourne court en raison de la poursuite des amants par des cavaliers et à cause de la faiblesse de la jeune femme ; après l'avoir écoutée, Guénélic accepte de la rejoindre dans la mort ; il revient à Quézinstra de leur dresser une tombe, d'y inscrire leur vie et de vivre en ermite à proximité. On retrouve ici les conventions du roman d'aventures sentimentales, en particulier celles de *La déplorable fin de Flamete*³². Se voulant une suite de celui de Boccace, le récit de Jehan de Flores organise, en effet, une ultime rencontre entre Flammette et Pamphile dans un monastère. Si le moment des premiers regards laisse présager un second *innamora-mento*, l'amant volage laisse bientôt mourir sa maîtresse de chagrin ; un tombeau représentant l'histoire de la jeune femme est ensuite érigé, Pamphile finissant par se repentir de sa cruauté et par mener une vie sauvage dans la forêt. Mais le roman français puise aussi dans la *Prison d'amour* et dans le *Peregrin*, où l'issue de la quête amoureuse et chevaleresque semble un temps favorable aux amants. L'honneur de Lauréole et de Lériano est sauf et leur amour possible aux yeux de la société, tandis que Pérégrin et Genève se marient et ont un enfant. Mais l'un d'eux meurt bientôt : Lériano se laisse dépérir en faisant un éloge du sexe féminin et la mort de Genève pousse Pérégrin à construire un mausolée puis à rendre son âme à Dieu. Les *Angoysse*s n'innovent donc pas en relatant les retrouvailles d'Hélisenne et de Guénélic puis leur mort tragique.

*Une visite des enfers et de l'empyrée :
un épilogue en forme de conte mythologique*

La fin du roman rapporte, après celle des corps, l'histoire des âmes des amants. Un bandeau signale qu'un nouveau narrateur — Quézinstra — prend en charge le récit et qu'il le fait « avec décoration du delectable stile poétique³³ ». Une fable mythologique commence ainsi dès qu'Hélisenne et Guénélic ont expiré : Mercure emmène le narrateur-personnage aux enfers et lui fait assister au jugement des morts ainsi

32. Dans son introduction (*AD*, 34), Christine de Buzon signale l'influence de ce roman espagnol sur les *Angoysse*s.

33. Voir le titre complet de la section (*AD*, III, 486) : « S'ensuyt une ample et accommodée narration, faicte par le magnanime Quezinstra, pour exhiber la mort immaturée de son compaignon fidele le gentil Guenelic : en comprenant ce qu'il intervint du predict Guenelic, et de sa dame Helisenne apres leurs deplorables fins, ce qui se declarera avec decoration du delectable stile poétique. »

qu'au transfert des héros aux champs élyséens. Sur le modèle de la présentation du domaine de Minos dans le *Peregrin* et de quelques passages du livre VI de l'*Énéide*, le texte fait alterner description et dialogue entre les deux visiteurs. Mais alors que Pérégrin, accompagné d'Anselmo, est à la recherche de Genève, qu'il croit morte, Quézinstra est transporté dans un chronotope dont un dieu lui divulgue les secrets. De plus, si l'ombre du narrateur de Caviceo annonce au dernier chapitre de l'œuvre qu'il séjourne aux « champs hélisées » avec sa bien-aimée, l'essence lumineuse prend véritablement place dans l'histoire. Le choix de présenter le séjour infernal semble, d'ailleurs, avoir ici une motivation onomastique : l'orthographe de « champs Heliséens » suggère une parenté entre le toponyme, lieu éternel et ultime du repos des âmes, et le pseudonyme de l'auteure³⁴.

L'histoire du livre que nous avons entre les mains constitue une autre originalité de l'épilogue. Dès son arrivée près de Quézinstra, Mercure remarque la présence d'un objet singulier :

il apperçoit pres du corps d'Helisenne ung petit pacquet couvert de soye blanche, lequel en grand promptitude il leva : Puis regarda dedans et vit que c'estoit ung livre : Et à l'heure aulcunement approché de luy, je congneuz par l'intitulation, que en ce estoient redigez toutes nos entreprinses et voyages, Parquoy je peuz facilement comprendre, que la pauvre defuncte l'avoit escript, apres le recit que Guenelic luy en pourroit avoir faict. Et pource le declairay à Mercure : lequel avec une grande hylarité me dist, qu'il en feroit present à ma dame Pallas : laquelle singulierement aux lectures se delectoit³⁵. (*AD*, III, 489)

Or dans l'empyrée, Vénus soutient que le livre « traicte de choses amoureuses et veneriennes », tandis que Pallas prétend qu'il contient des « choses belliqueuses ». Quoi de plus surprenant que cette querelle de déesses, qui fait écho aux questions que le lecteur se pose sur la nature générique du roman ! Jupiter doit intervenir pour faire cesser la dispute ; il confisque la « chose contentieuse » et confie à Mercure le soin d'imprimer le manuscrit, auquel il donne son titre quasi définitif : « les peines, traulx, et angoyssees douloureuses, qui procedent à l'occasion d'amours ». Le dieu ailé rejoint ensuite Quézinstra et, après lui

34. Hypothèse de Christine de Buzon dans son introduction, *AD*, 28.

35. Autrement dit, Hélienne a écrit la partie chevaleresque du roman durant les quelques heures qui se sont écoulées entre son entrevue avec Guénélic et son évasion de la tour. Son manuscrit de la première partie du roman a dû être refait dans l'urgence à ce moment-là, Hélienne déclarant à Guénélic qu'elle a tenté de le lui envoyer mais qu'il a été confisqué par sa gardienne (*AD*, III, 440).

avoir « recité toutes les choses predictes », le charge de « faire Imprimer le livre » à Paris. La complexité des états successifs de l'œuvre, la polémique olympienne et la postface que le nouvel ermite ajoute dans les deux dernières pages produisent un effet de vertige : le roman montre ultimement sa fabrique – une fabrique, bien sûr, totalement fictive.

Tout en compilant des genres aux caractéristiques repérables, les *Angoysse*s ne cherchent donc pas à masquer les solutions de continuité entre eux. Elles imposent de percevoir le dynamisme de leur architecture et d'accepter les revirements imposés par les diverses étapes du récit. La désarticulation apparente de l'œuvre se double d'un projet métafictionnel : faire comprendre que, comme la construction romanesque repose sur le morcellement de ses composantes, les *je* successifs qui prennent en charge le récit ne sont pas réductibles au sujet de l'écriture. C'est ce qu'attestent l'envol final du roman vers l'Olympe et, peut-être, cette femme, figurée dans deux gravures de l'édition originale, qui exhibe un livre.

Emploi des *topoi* et mutation du sens : le détournement de l'exemplarité des modèles

Outre la confrontation des traditions narratives et la dénonciation de l'illusion référentielle, un autre élément fait de l'œuvre un antiroman : la subversion du contenu interprétatif des topiques qu'elle convoque. De fait, sa portée est à envisager sous l'angle de la mise à distance qu'elle opère de la signification de chacun de ses modèles. Alors que Donald Stone estime que le sens des *Angoysse*s est construit dialectiquement et suivant l'intention d'abord annoncée³⁶, il semble que leur « message » pénètre leur structure. Si elles reprennent le didactisme de leurs sources, c'est, en fait, pour mieux rendre inextricables les démêlés de la passion et de la raison.

Le télescopage des projets didactiques

La multiplicité des hypotextes édifiants entraîne logiquement la formulation de discours programmatiques aux visées contradictoires. L'épître qui ouvre la première partie commence ainsi par engager les lectrices à résister au désir d'aimer :

36. Donald Stone, *op. cit.*, p. 18-20.

Ô tres cheres dames, quand je considere qu'en voyant comme j'ay esté surprinse, vous pourrez eviter les dangereulx laqs d'amours, en y resistant du commencement, sans continuer en amoureuses pensées. Je vous prie de vouloir eviter ociosité, et vous occupez à quelques honnestes exercices. (AD, I, 97)

Ce n'est là qu'en partie la reprise du projet de Flammette, qui appelle plutôt la compassion des narrataires³⁷. Comme son prototype, cependant, Hélienne met en avant «les afflictions, dont [s]on triste cueur a esté, et est continuellement agité». Elle introduit donc d'emblée un conflit entre une volonté de dissuader et une demande de compréhension. L'épître de la fin de la partie, qui fait écho au dernier chapitre de la *Complainte de Flammette* en même temps qu'à l'ouverture du *Peregrin*³⁸, reprend cette hésitation entre un discours didactique et un discours pathétique. La narratrice y blâme «[s]a furieuse follie» mais cherche conjointement à établir un lien «affectueux» avec ses lectrices (AD, I, 221).

Cette assignation problématique d'une visée contre-exemplaire aux déboires amoureux de l'héroïne est doublement infléchie au début de la seconde partie. D'abord, la narratrice déclare, dans son épître, entreprendre de dissuader les jeunes hommes d'aimer et de les stimuler à la pratique du «marcial exercice». Le but que Guénélic fixe, ensuite, à son récit non seulement n'établit pas de hiérarchie entre ces projets, mais repose sur une ambivalence d'un autre type :

j[']ay donné principe à l'œuvre presente [...] pour exhorter tous jeunes jouvenceaulx d'eviter l'insupportable charge d'Amours, (au moins s'ilz ne se veullent regir, et gouverner soubz l'empire et seigneurie de Cupido) en observant les coustumes que le vray amoureux doit avoir : Lesquelles sont d'estre magnanime, modeste, sollicitieux et perseverant, et de tout accident patient, et non point superbe, difficile ne obstiné : Mais doux, flexible et obeyssant, selon les occurrences, affin de ne succomber en telle extremité où par deffault de telles perfections, on peult estre reduict. (AD, II, 232)

37. Voir l'adresse de «Flammette aux dames» reproduite dans les notes de Christine de Buzon, AD, 509.

38. La narratrice de Boccace, dans son adieu à son «petit livret», cherche à susciter la pitié tout en expliquant que son récit permettra d'«obvier aux secrettes embusches et tromperies des jeunes hommes, par la peur de [s]es mauux». Pérégrin annonce de manière aussi ambiguë, au chapitre 1 du premier livre, qu'il veut que le récit de son infortune nous soit «un manifeste exemple pour de telz embrasements nous conserver, ou vrayement pour apprendre d'avoir compassion de celluy qui par trop grant amour peine, endure et soutient».

Après un encouragement à ne pas aimer dans la lignée de celui d'Hélisenne, la proposition à valeur concessive admet et justifie la possibilité de l'expérience sentimentale. La suite du passage révèle que Guénélic regrette sa « follye et indiscretion », autrement dit le fait de n'avoir pas été un « vray amoureux », mais aucunement son aveugle soumission à la passion.

Le discours en tête de la troisième partie est l'occasion, pour la narratrice, de reprendre la parole, alors qu'elle avait promis de s'effacer. Elle assigne un nouveau *docere* à l'œuvre :

si precedentement vous ay exhorté à la discipline de l'art militaire pour acquerir triumphe de renommée, à ceste heure plus fort suis provocquée à vous instiguer à la resistance contre vostre sensualité: qui est une bataille difficile à superer: et d'icelle escript saint Paul aux Galathes, cinquiesme chapitre: La chair et concupiscence, est adversaire de l'esperit: et l'esperit est adversaire de la chair. (*AD*, III, 399)

La visée de la narration prend donc une dimension chrétienne, ce en quoi elle s'éloigne de la moralisation ténue des propos de Flammette et retrouve la tonalité des propos de divers personnages du *Peregrin*. Tout au long des *Angoysses*, des voix multiples confèrent ainsi des enjeux contradictoires au récit et exploitent de façon critique les ambiguïtés de la morale des récits italiens.

Progression sinueuse de l'intrigue et fuite du sens

Si l'on considère la mise en intrigue comme le moyen de figurer une expérience temporelle fictive, toute forme narrative mime un ordre intelligible³⁹. Les effets de suspens produisent, en particulier, une attente du dénouement et font de la fin le moment-clé de la révélation des vérités promises au début de l'œuvre ou, au contraire, de la dispersion du sens mis en réserve dans l'incipit⁴⁰. Un autre mode de subversion des sources consiste ainsi, dans l'œuvre d'Hélisenne de Crenne, dans une manipulation de la portée herméneutique de l'ordre des événements. La partie sentimentale se caractérise, pour sa part, par la mise

39. Voir les analyses de Paul Ricœur dans *Temps et récit*, t. IV, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1991 [1983-1985].

40. Voir notre article, « Les frontières du récit comme lieu d'investigation herméneutique. Le cas de romans de la Renaissance », dans Andrea Del Lungo (dir.), *Le début et la fin. Une relation critique*, Actes du colloque international de Toulouse des 7, 8 et 9 avril 2005, à paraître.

à distance de l'expérience passée au moment de l'écriture. Cela a tendance à renforcer la dissociation boccacienne entre l'héroïne amoureuse et la narratrice repentante. Mais la fin de la première partie, détournant l'*explicit* de la *Complainte de Flammette*, fait entorse à cette logique : la vieille servante et Hélisenne entreprennent de déjouer le cours funeste de l'histoire d'amour (*AD*, I, 214-220)⁴¹. 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.

Le sous-titre de la deuxième partie, confirmant que Guénélic et Quézinstra sont à la recherche de « ladicte Dame », introduit de nouveaux rapports entre l'action et la signification. Les indices de reprise de la trame du *Peregrin* laissent présager une double fin : d'abord heureuse mais terrestre puis malheureuse mais céleste⁴². La « mort » d'Hélisenne « après avoir été retrouvée par ledict Guenelic son amy », annoncée au début de la troisième partie, a d'ailleurs lieu avant que le péché charnel ait été commis. En rupture avec cette perspective chrétienne, le caractère païen de la scène mythologique finale ne peut que laisser perplexe : est-ce pour montrer l'accès à une passion détachée des sens — l'« honneste et pudicque amour » du *Peregrin* —, comme le pensent Magda Campanini Catani et Marie-Claude Malenfant⁴³, ou bien pour signifier qu'il vaut mieux ne pas aimer du tout, que les âmes des amants vont aux champs élyséens ? Le *docere* ultime de la narration reste donc ambigu, celle-ci hésitant jusqu'au bout entre « la littérature triviale d'édification » et « l'apologie de la passion-jusqu'à-la-mort⁴⁴ ».

41. Pour les divergences entre l'épilogue de la *Complainte de Flammette* et celui de la partie I, voir les notes de Christine de Buzon, *AD*, 551-552.

42. Dans le roman de Caviceo, l'héroïne, avant de mourir, rend grâce à Dieu et invite son mari à aimer son âme. Après les oraisons funèbres faites par un théologien et par les parents de celle-ci, Pérégrin a une vision de sa femme en dormant ; il tient alors à son tour un discours chrétien, incitant les assistants à mener une vie vertueuse, et annonce que, purifié, il va rejoindre Genève au ciel.

43. Voir respectivement Magda Campanini Catani, *loc. cit.*, et « Quelques modalités exemplaires des *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* d'Hélisenne de Crenne (1538) », dans Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin, *op. cit.*, p. 102-103.

44. Analyse de Christine de Buzon dans l'introduction de son édition, *AD*, 7.

Un jeu de masques : les personnages et leurs prototypes

Parce qu'ils possèdent des patrons différents, les héros des *Angoysse*s sont largement incernables : leur *ethos* se démarque de façon trouble de celui de leurs prototypes. Alors que Flammette se donne très vite à son amant puis exprime sa douleur d'être mal aimée, Hélienne n'a ainsi pas l'occasion d'assouvir son désir. En outre, la narratrice, dans un cas, admet à l'occasion qu'elle a « honte et vergongne de [s]a folie et fureur » et, dans l'autre, ne cesse de blâmer « [s]a folle contenance », « [s]a lasciveté foëminine » et « [s]es regards impudicques ». Une démarcation apparaît également entre le personnage féminin et l'instance narrative qui lui correspond, Hélienne étant partagée entre repentance et soumission à la *libido*. L'héroïne n'est-elle pas aussi tout à la fois « Helene », « Lucesse », « Genevre » et « Yseul », ces personnages qu'elle mentionne et dont l'anthroponyme se rapproche singulièrement du sien⁴⁵ ? Ces modèles mythiques lui donnent comme programme actantiel de finir son existence tragiquement à cause de l'amour.

Un tiraillement similaire entre le même et l'autre est perceptible chez Guénélic. Si l'onomastique n'aide pas beaucoup à cerner l'individualité du protagoniste, son parcours aux côtés de Quézinstra le place au confluent de traditions romanesques divergentes. Certes, le jeune homme se veut un chevalier, mais son manque de goût pour les combats et pour l'éthique courtoise empêche de l'assimiler à un nouveau Lancelot⁴⁶. Ce n'est pas parce qu'il semble aspirer ultimement à la paix des sens qu'il est davantage un second Pérégrin. Le dernier dialogue des amants déplace ainsi les enjeux interprétatifs du texte source par la façon dont chacun d'eux reprend les paroles des prototypes italiens (*AD*, III, 464-485). Si Hélienne tient un discours néo-platonicien, demandant à Guénélic d'être « doresnavant amateur de [son] ame », l'essentiel de son message consiste dans la repentance et dans une

45. L'analyse de ces parentés lexicales est faite par Christine de Buzon dans son introduction, *AD*, 20-27.

46. Le peu de courage du jeune homme apparaît dès l'épisode de l'affrontement contre les brigands ; il s'y révèle d'emblée moins valeureux que son compagnon. D'ailleurs, seul Quézinstra tient à se faire adouber et c'est à lui qu'il revient de se battre en duel lors de tournois ou de combats réels. Pour une analyse de l'affaiblissement de la valeur chevaleresque par l'amour chez le personnage, voir Jean-Philippe Beaulieu, *loc. cit.*, et « Où est le héros ? La vacuité de la quête chevaleresque dans les *Angoysse*s douloreuses d'Hélienne de Crenne », dans Denise Alexandre (dir.), *Héroïsme et démesure dans la littérature de la Renaissance. Les avatars de l'épopée*, Actes du colloque de Saint-Étienne des 21-23 octobre 1994, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, p. 135-145.

demande de rémission des péchés. Les références qu'elle fait aux lettres de Paul, absentes chez Caviceo, infléchissent même la tonalité de son discours dans le sens du rejet définitif de la « folle amour ». Guénélic, pour sa part, n'exprime qu'*in extremis* sa contrition : il appelle la mort comme un moyen de rejoindre celle qu'il aime ; il manifeste sa déception d'être si près du bonheur sans pouvoir en profiter et envisage le suicide. Cette répartition des citations dans la bouche des personnages produit une contradiction entre le message du roman espagnol et le testament spirituel plus strictement chrétien de l'héroïne des *Angoysses* ainsi qu'entre l'*ethos* des amants. De fait, le parcours chevaleresque de Guénélic ne conduit pas le personnage à une purification courtoise ou néo-platonicienne, mais lui confère une *persona* proche de celle d'Héli-senne dans la première partie⁴⁷.

Discontinuité textuelle et pluralité des visées herméneutiques sont donc étroitement associées dans les *Angoysses*. Des déclarations d'intention aux réalisations narratives, un écart est constamment sensible entre le *docere* des sources et les modes de signification du roman. Le processus d'interprétation que sollicite le roman implique ainsi la remise en cause de l'orientation didactique des textes antérieurs en même temps que de l'archétype du récit exemplaire.

Sans explorer une voie parodique, les *Angoysses* se présentent comme un laboratoire où s'expérimente une déstabilisation de modèles romanesques en vogue dans la première partie du xvi^e siècle. Tout en affichant son appartenance au genre sentimental, le texte met à distance les traditions italienne et espagnole et la veine chevaleresque nationale. Il tire profit du jeu d'influences entre les topiques qu'il pastiche, mais explore également les incompatibilités entre ces hypotextes afin de créer une formule narrative originale. À le lire, on voit ses attentes constamment trompées : tout pronostic générique est successivement confirmé, modifié et subverti et toute hypothèse interprétative infléchie, détournée et invalidée. En somme, la dialectique de l'imitation et de l'innovation se transpose clairement ici du côté de la réception : la conscience critique de l'auteur appelle en miroir un acte de lecture et suppose l'achèvement de la création dans les effets esthétiques qu'elle induit.

47. La remarque est faite par Cathleen M. Bauschatz, dans « Travestissement textuel dans la "Seconde Partie" des *Angoysses douloureuses* », dans Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin, *op. cit.*, p. 58. Voir *passim* pour l'étude du caractère protéiforme des personnages et sur les échos qui existent entre les traits définitionnels des uns et des autres.

Les *Angoisses* sont-elles un des seuls textes antiromanesques de leur époque? Autrement dit, la compilation de formes intercalaires, le caractère antagoniste des récits imités et le conflit des projets didactiques sont-ils le propre de réalisations narratives marginales? Au regard des travaux de Mikhaïl Bakhtine sur la prose fictionnelle, tout porte à croire que l'amalgame d'unités langagières tant littéraires que non littéraires constitue un invariant de l'écriture romanesque depuis l'Antiquité grecque jusqu'à nos jours⁴⁸. Si la Renaissance constitue un moment privilégié de l'histoire du genre, dans la mesure où elle favorise l'émergence de productions plurilingues, il est caractérisé, dans son ensemble, par les liens qui l'unissent à d'autres textes et par la mise en cause de leur fonctionnement thématique, stylistique et idéologique. L'opposition même entre les « deux lignes stylistiques du roman européen⁴⁹ », par laquelle le théoricien russe distingue les formes qui pratiquent une polyphonie virtuelle avec des « langages » choisis et celles qui mettent en œuvre un dialogisme polémique et relativisant en faisant appel à des prises de parole « officielles », est à nuancer. Elle est plutôt de degré que de nature et cache un parti pris discutable : celui de valoriser les principes du roman comique par rapport à ceux du roman sérieux.

48. Voir *Esthétique et théorie du roman* (trad. de Daria Olivier), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1978 [1975], p. 443 : « Le roman ne vit pas en bonne intelligence avec les autres genres. Il les parodie justement en tant que genres ; il dénonce leur forme et leur langage conventionnels, élimine les uns, en intègre d'autres dans sa propre structure en les réinterprétant, en leur donnant une autre résonance. »

49. Voir *ibid.*, p. 183-233.