



UN ROMAN POUR LES BEAUX JOURS

Lorsque M. Violle m'a demandé de participer à ce numéro, le premier moment de frayeur passé, et la proposition acceptée, restait à définir le sujet. Comme la seule orientation donnée était le destinataire, un certain éventail de possibilités se sont alors offertes : les deux années passées en khâgne m'avaient révélé certains goûts communs, Marguerite Duras, Verlaine, Kundera... L'idée me plaisait d'écrire quelques lignes sur l'un ou l'autre. Mais cela demeurerait encore bien vague. D'un autre côté, me découvrant cette année une passion pour un seizième siècle dont j'ignorais presque tout, j'étais fort tentée d'en faire part après m'être passionnée pour Claude Simon ou Virginia Woolf. Alors j'ai voulu associer ces deux éléments, à savoir mon récent enthousiasme et ce que je pouvais savoir d'intérêts partagés. Je délaissai Agrippa d'Aubigné que j'aurais plutôt offert à M. Auzanneau, avec lequel nous avons lu et relu *Les Tragiques*, et je m'appesantis sur... des angoisses douloureuses. Les miennes sans doute, mais surtout, avec une majuscule et un y, celles d'Hélisenne de Crenne. Ou plutôt, *Les Angoysses douloureuses*, signé Hélisenne de Crenne.

En effet, ayant découvert ce roman au cours d'un séminaire cette année, et m'en étant proprement « délectée¹ », je me suis attardée sur certains aspects qui, me semble-t-il, rejoignent certaines perspectives chères à M. Hélar. Le roman du seizième siècle met en place certaines lignes de réflexion dont nous suivions le fil à travers les siècles postérieurs. Celui d'Hélisenne de Crenne me servira ainsi d'illustration, non pas à titre exemplaire mais comme occurrence singulière. Si au seizième siècle le roman moderne est tout jeune, il commence pourtant à se dégager des épopées médiévales et de la matière chevaleresque qui deviennent un fonds culturel où l'on continue à puiser mais dans une perspective différente — même si l'*Amadis de Gaule* et bien d'autres

(1) Le roman se dit écrit en « delectable stile poetique » (voir plus loin).





récits de l'époque en sont imprégnés, la distance temporelle et une nouvelle orientation de l'écriture les en distinguent — d'autant qu'il s'inspire des romans antiques comme *Les Histoires éthiopiennes* d'Héliodore ou des dialogues de Lucien. C'est ainsi qu'il va peu à peu se constituer comme genre, au travers d'une multiplication de références et de réflexions — il suffit de penser à Rabelais — qui en font un objet littéraire, un roman déjà très élaboré et tout à fait conscient des enjeux littéraires, théoriques et stylistiques dont il est porteur. Mais il est également intéressant de souligner que tout ceci ne s'effectue pas à l'intérieur de frontières hermétiques : la traduction et la réécriture sont des phénomènes dont l'ampleur est alors remarquable, reliant la France d'abord à l'Italie mais aussi à l'Espagne et aux pays germaniques. Le roman se constitue d'emblée à l'échelle européenne grâce à la circulation des textes, ce qui n'est certes pas nouveau mais vaut tant pour les grands textes fondateurs de Cervantès, Rabelais, comme le rappelle Kundera, que pour un *corpus* plus large.

Je voudrais donc donner une idée de la manière dont cela apparaît dans *Les Angoysses douloureuses* : après une présentation du roman, je montrerai comment la complexité des structures narratives, autour du narrateur puis de l'organisation du récit, prouvent un haut degré de conscience des mécanismes et des ressources de l'écriture romanesque, et mettent en valeur au sein du texte l'histoire du livre que le lecteur a dans les mains et de son écriture ; je finirai en essayant de mettre en évidence comment le texte se constitue comme genre à travers ses intertextes.

On ne sait presque rien de l'auteur. Hélisenne de Crenne est en tout cas un pseudonyme, qu'on trouve comme signature de trois autres œuvres, des *Epistres familières et invectives* (1539), le *Songe de Dame Helisenne* (1540), et une traduction des quatre premiers livres de *L'Énéide* (1541) ; ces œuvres, qui excepté la traduction de *L'Énéide*, reprennent toutes plus ou moins la même matière, ont dû rencontrer un certain succès puisqu'on les trouve régulièrement rééditées, isolément puis sous forme d'« œuvres complètes », jusqu'en 1560. Les diverses hypothèses sur l'auteur, dont une communément admise l'identifie avec une femme provinciale noble, Marguerite Briet, n'éliminent pas la possibilité d'une œuvre collective. *Les Angoysses douloureuses* pour leur part ont été publiées en effet en 1538 chez Denis Janot à Paris, mais seront ensuite rééditées à Lyon, c'est-à-dire dans un milieu intellectuel très actif dont ce roman pourrait émaner. C'est en tout cas la première œuvre et le seul roman signé de ce pseudonyme. Dans la première édition le texte est divisé par l'intercalation de gravures sur bois, tandis que





les éditions ultérieures introduisent une numérotation et des titres de chapitres¹. Le titre complet en est *Les Angoisses douloureuses qui procedent d'amours : Contenantz troys parties, Composées par Dame Helisenne : Laquelle exhorte toutes personnes à ne suyvre folle Amour*. Le roman contient donc trois parties et trois récits à la première personne qui ne coïncident pas tout à fait avec la division en parties.

La première, *Commencement des angoisses douloureuses de Dame Helisenne, endurées pour son amy Guenelic*, est le récit d'Hélisenne. Elle évoque son enfance, son mariage et ses vertus personnelles, puis s'ouvre la confession intime de sa passion adultère pour un jeune homme ; elle retrace ainsi les divers épisodes de cette passion, la rencontre, l'échange de lettres, de rares entretiens, et surtout ses tourments intérieurs et les plaintes d'une passion déchirante qui se traduit par des signes physiques, parallèlement à la jalousie et à la fureur grandissante d'un mari violent. Cette partie s'achève par l'enfermement de la jeune femme au château de Cabasus sur l'ordre de son mari, qui découvre aussi une première version de l'histoire (« mes escriptures ») et la brûle. Ce récit fait une large part à l'introspection et à l'exploration de la souffrance intime. On l'a même souvent détaché des deux autres parties², et c'est à son propos que Gustave Reynier affirmait : « C'est une œuvre considérable à plus d'un égard : c'est la première en France qui — au moins dans son développement le plus important — se classe nettement dans le genre sentimental³. ».

La seconde partie des angoisses douloureuses, qui procedent d'amours : Composée par Dame Helisenne, Parlant en la personne de son amy Guenelic : en laquelle sont comprins faictz d'armes de Quezinstra et dudict Guenelic errans par le pays, en cherchant ladicte Dame, titre complet de la deuxième partie, livre le récit de Guénélic. Il relate à nouveau la rencontre des deux amants, évoque son amitié pour Quezinstra avec lequel il part, après la disparition d'Hélisenne dont il ignore où elle se trouve, en quête de sa dame et de hauts faits d'armes. Dans un long voyage qui les mène dans des villes et des contrées lointaines et inconnues, les deux compagnons traversent bien des péripéties. Leurs aventures reprennent de nombreux motifs des romans de chevalerie (rencontre de brigands, tournoi, siège d'une ville, combat de champions...). Cette partie apparaît comme une quête et une ascension vers la bien-aimée.

(1) J'utiliserai comme référence la très bonne et récente édition critique de Christine de Buzon qui reproduit le texte de l'édition originale de 1538 ; Paris, Champion, 1997.

(2) Voir l'édition de Paule Demats, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

(3) Gustave Reynier, *Le Roman sentimental avant l'Astrée*, [1908], Paris, A. Colin, 1971, p. 101-102.





Au début de la troisième partie, *La tierce partie des angoisses douloureuses, qui procedent d'amours : Composée par Dame Helisenne parlant en la personne de son Amy Guenelic : Comprenant la mort de ladicte Dame, apres avoir esté retrouvée par ledict Guenelic son amy,* — le récit de Guénélic se poursuit donc —, les deux compagnons retrouvent Hélisenne à Cabasus, l'enlèvent et s'enfuient avec elle ; poursuivis, ils livrent un combat dont ils sortent victorieux, cependant qu'Hélisenne, à l'écart, se meurt. Elle expire dans les bras de son ami, qui ne peut lui survivre. C'est là que commence le troisième récit, celui de Quezinstra, ainsi signalé dans le texte : *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 poetique.* Quezinstra prend à son tour la plume pour relater ce qu'il advient des âmes des deux amants après leur mort. En effet, alors qu'il se tient près d'eux, Mercure lui apparaît et l'autorise à le suivre aux Enfers et jusqu'aux « Champs Helisiens » où il mène les âmes d'Hélisenne et de Guenelic. Cependant Mercure a aussi découvert près du corps d'Hélisenne un livre enveloppé dans un carré de soie blanche, qui s'avère être ce même récit des *Angoisses douloureuses* que nous venons de lire. Mercure l'emporte au banquet des dieux pour le faire lire à Pallas, et après une dispute entre Pallas et Vénus, Jupiter demande à Mercure de charger Quezinstra de la publication du livre « en la tres inclite et populeuse cité de Paris » (p. 503).

Cette présentation peut-être un peu longue permet cependant de mettre en place des éléments essentiels pour l'analyse que je désire présenter ; elle met en particulier en valeur l'importance des titres qui insistent sur la structure énonciative du roman ainsi que l'hétérogénéité des trois récits. Notons enfin que des épîtres interviennent à certaines jonctions, une « epistre dedicative à toutes honnestes dames » à l'ouverture de la première partie, puis à la fin de cette première partie, au début de la seconde et enfin en clôture du roman.

L'histoire du livre : visages du narrateur

Le système d'énonciation offre un premier point de vue sur l'élaboration du roman. La succession des récits engendre un relais en même temps qu'une hiérarchie des narrateurs. Mais elle suscite aussi une ambiguïté qui semble être le fait du jeu d'un écrivain conscient des mécanismes qu'il manipule dans un texte qu'il donne tantôt comme authentique tantôt comme construction fictive, selon qu'il dérobe ou au contraire laisse voir ses « ficelles ». Cette tension entre distance et fusion est entretenue par la polyvalence — la polysémie — du prénom d'Héli-





senne, qui désigne à la fois trois « personnes », trois instances du texte appartenant à des niveaux d'énonciation différents. Hélisenne est en effet le nom de l'auteur des *Angoysses douloureuses* donné sur la page de titre, celui de l'auteur-narrateur des épîtres, et le prénom de l'héroïne principale, narrateur-personnage.

Dans la linéarité du récit, l'énonciation s'organise donc en relais. Le texte est composé de trois récits successifs à la première personne du singulier, assumés par trois narrateurs homodiégétiques. Chaque récit est mis en scène selon la focalisation interne d'un personnage qui participe à l'action, personnage à la fois acteur et « récitant ». Le récit d'Hélisenne a ainsi une tonalité nettement autobiographique et relate exclusivement ce dont le *je* peut avoir été acteur ou témoin ; les événements sont rapportés de son seul point de vue, et c'est par lui qu'on pénètre dans ses agitations et délibérations intérieures. Le récit de Guénélic relate les aventures des deux amis et le *je* devient en fait de plus en plus souvent un *nous*. Enfin, le récit de Quezinstra, pour une bonne part, rapporte en fait le récit de Mercure lorsque de retour du banquet des dieux il vient lui confier la tâche de publier le livre.

Le relais des narrateurs n'est donc pas simplement le passage du point de vue d'un personnage à celui d'un autre. Il marque aussi une évolution d'une certaine complexité du premier narrateur (narratrice ici) vers un effacement progressif de cette instance. En effet le premier récit met explicitement en scène un dédoublement de la narratrice à l'intérieur de la fiction¹ : d'un côté, le passé d'un *je* personnage agissant, d'un autre, le présent d'un *je* narrateur. Une distance se crée ainsi dans l'espace de la fiction, dans le regard d'un *je* présent sur un *je* antérieur. Mais le *je* présent lui aussi se divise entre celui du retour sur soi proprement dit, le *je* réflexif, et le *je* écrivant, dont l'acte de raconter est mis en scène au présent. Dans la première partie, le *je* présent encadre le *je* passé : il apparaît essentiellement au début (prolepses et déplorations à l'irréel du passé) et à la fin (nécessité et devoir de l'écriture). Le schéma énonciatif de cette première partie rejoint en fait celui de l'autobiographie fictive, dans la mesure où toute une rhétorique de la sincérité tend à confondre cette première personne avec l'auteur du livre, mais la suite va tendre à remettre en cause cette structure initiale². Le récit de Guénélic présente au début ces mêmes caractéristiques, mais le dédoublement reste seulement esquissé, au profit de l'apparition d'autres modalités. Le narrateur Guénélic est davantage témoin des

(1) Ce système se retrouve sous une forme très intéressante dans *Le Songe*, où le dédoublement est incarné dans deux personnages : Hélisenne narratrice correspond à celle qui fait le songe et est spectatrice de ce qui s'y passe, Hélisenne personnage à la dame qui apparaît dans le songe.

(2) C'est pourquoi il est nécessaire de ne pas détacher la première partie de ce qui suit, comme on a pu le faire et ne prendre ainsi qu'au premier degré cette structure autobiographique.





exploits de son compagnon qu'acteur, et si le *je* introspectif apparaît parfois il est dans l'ensemble très discret alors qu'il était omniprésent dans le récit d'Hélisenne, et laisse la place au *nous*. L'évolution se poursuit avec le récit de Quezinstra, où le *je* paraît n'avoir qu'un rôle passif, ce n'est plus qu'un simple regard dans la descente aux Enfers, un intermédiaire qui transmet le récit de Mercure et est chargé de publier le livre. Ainsi cette évolution de la tonalité ne correspond pas à une quelconque caractérisation des personnages en tant que tels, mais plutôt à une évolution du statut du narrateur et à un effacement progressif de cette instance.

Cependant si la fiction maintient une linéarité dans l'enchaînement des narrateurs, les relations qu'ils entretiennent mettent en valeur une structuration verticale complexe. « L'auteur » des épîtres joue ainsi un rôle d'intermédiaire entre l'Hélisenne de la page de titre, qui signe l'ouvrage, et l'Hélisenne narratrice-personnage du premier récit. Les titres des seconde et « tierce » parties mettent en évidence l'artifice selon lequel Hélisenne y « parl[el] en la personne de son Amy Guenelic » ; le *je* du récit de Guénélic est en fait secondaire et dépend du *je* de la première partie qui l'assume. Mais cet enchâssement qu'assurent les titres laisse de côté le troisième narrateur, le *je* de Quezinstra. La rupture est renforcée par la mort des deux premiers « narrateurs-personnages » dans la troisième partie, ce qui est posé avec une sorte d'ironie dans le titre de celle-ci : « Composée par Dame Helisenne [...] Comprenant la mort de ladite Dame ». Elle fait apparaître la contradiction entre la fiction qui pose la mort de la narratrice qui jusqu'ici était censée assumer le récit, et le système énonciatif affiché qui suppose qu'elle perdure. De fait, ici éclate l'identification entre les différentes instances que le prénom commun d'Hélisenne invitait le lecteur à confondre.

Si l'on rejette l'hypothèse selon laquelle « l'ample narration » de Quezinstra aurait été écrite par quelqu'un d'autre de façon indépendante du reste, cette rupture peut s'interpréter de deux façons. D'abord, elle peut paradoxalement participer d'une rhétorique de la vraisemblance. Le relais des narrateurs dans la fiction aboutit à une sorte d'effet de réel : le lecteur est comme le dernier chaînon d'un relais par lequel le livre, passé d'Hélisenne à Guénélic puis à Quezinstra, se retrouve entre ses mains ; un raisonnement régressif (on a le livre en main, or c'est Quezinstra qui l'a fait publier donc l'histoire, de façon régressive, est cautionnée comme authentique) garantit la vérité des récits. Par ailleurs, la structure verticale affirme au contraire, par les titres, la maîtrise de la fiction et dévoile un écrivain conscient de ses procédés qu'il affiche comme tels ; mais il semble ne les dévoiler que pour mieux faire croire, lorsqu'il les tait, à la vérité de ce qu'il écrit. C'est ce qui semble se passer lorsque l'on arrive au récit de Quezinstra, qui n'est pas relié apparem-





ment au reste du système mais contient précisément l'avènement du livre réel, publié. Ceci donne à penser que ce dernier récit fait jouer en effet la tension entre l'identification et la distinction entre Hélienne « signature » du roman et Hélienne narrateur-personnage, et surtout la relation entre l'instance narrative et l'instance écrivante. Le court-circuit qu'induit « l'ample narration » semble signifier la prise de pouvoir de l'auteur sur sa fiction aux dépens du narrateur qui devient au contraire insignifiant. L'évolution d'un effacement progressif du narrateur au fil des récits est parallèle à l'évolution qui conduit de l'identification-confusion autour du prénom d'Hélienne à la distinction des différentes instances qu'il représente, pour aboutir, dans le récit de Quezinfra qui contient les éléments à la fois les plus merveilleux (la fable mythologique) et les plus réalistes (la publication du présent livre), à l'affirmation des pouvoirs de l'écrivain qui n'a plus besoin de l'identification avec le narrateur mais en joue pour dérouter le lecteur et mieux le « persuader ». Face à cette affirmation qui va de pair avec l'affirmation ultime d'une réalité ainsi mise en valeur, celle du livre, on a vraiment l'impression d'être en présence d'un écrivain qui s'amuse à brouiller et à déstabiliser une structure (et du même coup le lecteur) qui semblait bien installée.



L'histoire du livre : les structures narratives

L'organisation de la narration converge vers la même mise en valeur, au travers de jeux et d'ambiguïtés d'un autre ordre. C'est ici aux temps de la narration qu'il faut s'intéresser. Dans les récits au passé, on rencontre le système classique d'alternance entre l'imparfait et le passé simple. Mais la complexité et le brouillage proviennent des repérages temporels successifs ; les points de coïncidence entre passé et présent sont donc autant de points aveugles dans la narration.

L'histoire globalement se déroule chronologiquement de la naissance à la mort (et au sort des âmes) des héros principaux. Chaque partie se trouve structurée autour d'épisodes d'autant plus reconnaissables qu'ils reprennent les lieux communs successivement de la passion amoureuse, puis de la quête, enfin de la descente aux Enfers. Cependant l'écoulement du temps n'est pas uniforme, au contraire il alterne entre une grande rapidité et des ralentissements considérables se concentrant sur certains épisodes. Quant aux marques temporelles elles-mêmes, elles demeurent très floues, formulées dans des périphrases précieuses qui font oublier leur valeur référentielle¹.

(1) Ainsi commence la première partie : « Au temps que la déesse Cibele despoilla son glacial et gelide habit, et vestit sa verdoyante robe tapissée de diverses couleurs, je fuz procréée de noblesse [...] » p. 98.





Selon la terminologie de Gérard Genette, l'ensemble du roman pourrait relever d'une « narration intercalée », c'est-à-dire que les trois récits sont des narrations ultérieures racontées à partir de points temporels où le passé rejoint le présent. C'est là que l'on peut localiser le brouillage à l'œuvre. Le récit d'Hélisenne (toute la première partie) est fait depuis l'enfermement à Cabasus : « Moy estant en telle deliberation, subitement je donnay commencement à l'œuvre presente, estimant que ce me sera tres heureux labeur : et si ceste felicité m'est concedée qu'elle tumbre entre les mains de mon amy : je luy prie qu'il ne me vueille [...] » (p. 218). Le récit de Guénélic se fait au moment des retrouvailles dans la troisième partie, lorsque Hélisenne lui demande : « [...] "je te supplie que me vueille narrer quel a esté l'estat de ta vie, depuis que tu fuz adverty de mon absence." Apres telles parolles, pour satisfaire à [son] desir, sans riens reserver, luy exprimay toutes les calamitez et misereres soustenues en mes penibles et fastidieux voyages » (p. 446). Quant au récit de Quezinstra, le présent par rapport auquel il est repéré devrait être le moment même où le livre achevé va être publié.

Mais ces points sont aussi des moments où la cohérence se dérobe à nous, où l'écriture glisse d'une modalité à l'autre. Certains phénomènes permettent de mieux cerner cette organisation fuyante : celui du récit répétitif, puisque le début du récit de Guénélic revient sur la rencontre et la période que couvre la première partie. La variation de point de vue est étonnante si l'on songe que les deux récits sont assumés par l'héroïne. Le phénomène des prolepses partielles induit qu'on se trouve alternativement dans un récit qui anticipe son devenir — ainsi Hélisenne dans la première partie sait et fait de nombreuses allusions au dénouement malheureux de son histoire, c'est-à-dire son enfermement, mais pas au-delà — ou dans un récit non orienté. C'est ici qu'intervient le problème du statut à donner à tout le passage qui commence aux retrouvailles des amants et qui comprend leur fuite puis leur trépas. On n'est plus ici dans un récit ultérieur, mais dans un récit simultané, où le narrateur semble découvrir les événements au même moment que le lecteur. On est encore dans le récit de Guénélic alors que « logiquement » suivant le mode de narration adopté jusqu'alors on devrait être dans le récit de Quezinstra qui seul serait en mesure de relater ces faits — mais l'« ample narration » ne commence qu'après la mort de Guénélic ! Le glissement s'amorce à partir du moment où Guénélic est censé raconter ses aventures à Hélisenne (voir ci-dessus), lorsque le passé rejoignant le présent ne se confond pas cependant avec lui, puisque le récit au passé continue. La jonction s'effectue en fait à un autre niveau, puisque l'on remarque que ce glissement de la narration s'appuie sur un changement des modalités du discours : il y a en effet dans tout ce passage une prépondérance remarquable du dialogue et





du discours au style direct introduit très discrètement par des verbes au passé simple, ce qui fait que le présent est malgré tout dominant. La mort même des deux amants n'est pas l'objet du récit mais passe dans les deux très longs monologues à tonalité religieuse et didactique d'Hélisenne puis de Guénélic à l'agonie. La transition avec le récit de Quezinstra est abrupte. Celui-ci enchaîne sur les dernières paroles de Guénélic : « Et pource estant accompagné d'une infallible esperance, je suis prest et appareillé, te rendre mon esperit : lequel à ta providence divine je recommande. » Après le titre de « l'ample narration », Quezinstra reprend : « Incontinent qu'il eust ces dernieres parolles dictes, [...] ».

Ainsi on a l'impression que cette hétérogénéité, ce brouillage des temps et des modes de la narration donnent une dimension complexe et ludique au texte en même temps qu'ils mettent en valeur l'histoire du livre. Celle-ci apparaît en filigrane de la structure et sa chronologie se superpose au contraire de façon linéaire à la chronologie de l'histoire d'amour. L'orientation et l'ouverture du roman sur son avenir, c'est-à-dire ses lecteurs, le confirment : le roman s'achève non pas avec la mort des deux amants, des « héros », mais une fois que le sort du livre lui-même est fixé. Le roman s'achève sur son propre achèvement, sa publication, qui ouvre elle-même sur une autre histoire : celle de sa lecture. Ainsi les épîtres aux lecteurs et surtout aux lectrices ponctuent régulièrement le livre en rappelant son projet. Le motif de la plume tenue d'une « tremblante » ou « debile » main par Hélisenne est quant à lui récurrent, renvoyant directement à l'acte d'écrire. Il est d'ailleurs lié à la thématique de l'indicible, indicible de l'amour et de la souffrance qui appelle ce style si particulier qu'est celui de la « prose poétique »¹.

L'œuvre elle-même est désignée au cours du récit et des épîtres par des termes généraux : « la lecture de ce mien petit livre », « l'œuvre presente », « mes escripts », « mes escriptures », « ce mien petit labeur ». C'est que l'écriture est intégrée à la fiction et qu'on en peut retracer les étapes successives : dans la première partie, Hélisenne met par écrit ses tourments. Mais son mari le découvre en faisant irruption chez sa femme : « [...] je fuz si grandement perturbée, que je n'euz la consideration de cacher mes escriptures, par lesquelles estoyent exhibées et bien amplement declairées toutes les fortunes benevoles et malevoles qui m'estoyent advenues depuis que Cupido avoit sur moy domination et seigneurie, et cela fut cause de ma totale ruyne, car apres qu'il les eut leues, et le tout distinctement entendu, en face indignée se retourna vers moy » (p. 205). Cette première version disparaît, mais Hélisenne, enfermée à Cabasus, entreprend de la réécrire à l'intention de

(1) Voir le titre de l'« Ample narration » qui contient l'expression « dans le delectable stile poeticque ».





Guénélic : « Apres plusieurs et diverses ymaginations, je ne trouvay moyen plus convenable, que de reduire en ma memoire la piteuse complaincte que paravant j'avoie de ma main escripte : laquelle mon mary avoit bruslée par l'impetuosité de son yre [...] » (p. 218). Ce qui est intéressant dans cet épisode, c'est qu'il nous dit que derrière le texte il y a un autre texte, texte premier mais disparu ; le texte qu'on lit renvoie à une version primitive qu'on ne peut pas lire mais qu'on doit retrouver à travers le texte présent. Le texte qu'on tient entre les mains est là pour un texte absent. Ensuite, lorsque les deux amants se retrouvent et que Guénélic raconte ses aventures à son amie, celle-ci les consigne à nouveau par écrit ; c'est après sa mort que Quezinstra et Mercure trouvent « ung petit paquet de soye blanche », qui s'avère être un livre. Quezinstra reconnaît alors « que en ce estoient redigez toutes noz entreprises et voyages, parquoy [il put] facilement comprendre, que la pauvre defuncte l'avoit escript, apres le recit que Guenelic luy en pourroit avoir faict. » (p. 489).

La fantaisie mythologique qui suit est toute entière centrée sur le livre : Mercure décide de l'emporter au banquet des dieux pour le faire lire à Athéna. Une dispute s'ensuit entre Pallas et Vénus : de quelle déesse relève-t-il en effet, puisqu'il traite aussi bien des « choses amoureuses et veneriennes » que des « choses belliqueuses » (p. 501) ? Le débat n'est pas tranché, ce qui nous intéresse pour la définition du genre du roman par rapport à son contenu : celui-ci n'est pas précisément défini, ou se définit justement par cette indécision et sa capacité de « mélange des genres ». Cependant Jupiter intervient, donne son titre à l'œuvre et donne l'ordre à Mercure « que diligemment le feist imprimer, affin de manifester au monde les peines, travaulx, et angoyssees douloureuses, qui procedent à l'occasion d'amours » (p. 503). C'est ainsi une toute-puissance divine qui fixe les dernières dispositions ; image de l'auteur, qui joue à se manifester masqué derrière le roi des dieux après la mort de celle derrière laquelle jusqu'ici il se dissimulait ? image du Roi qui accorde le « privilège » de la publication et permet donc à l'œuvre de devenir un objet fini ? Dernier chaînon de cet autre relais, Quezinstra est chargé par Mercure de mener à bien cette tâche. Tout ce dénouement est bien paradoxal, et de même qu'au début le texte en appelait à un deuxième, à un double, le livre ici aussi se dédouble : en effet, le livre est censé être fini quand Mercure le trouve et il ne subit normalement plus aucune modification. Et pourtant, de même qu'après la mort d'Hélisenne la narration continue, remettant en cause la structure fictive de l'énonciation, de même après l'achèvement du livre dans la fiction, l'histoire du livre se poursuit. On a donc comme deux livres, le livre fictif et le livre réel, qui n'en font cependant qu'un seul. Et on retrouve également cette même structure de déstabilisation, d'ironie





structurelle en quelque sorte, dans ces paradoxes où un élément vient rompre une structure apparemment stable et la remet en cause sans résoudre le paradoxe autrement que par le jeu ou la pure fantaisie. Ce fil narratif de la composition de l'œuvre, lié à un projet déclaré, s'achève sur une ouverture, puisque tout tend à affirmer qu'après la fin il y a encore quelque chose qui continue, que le livre se survit à lui-même en survivant à la mort de sa fiction.

La constitution d'un genre à travers les intertextes

Les Angoysses douloureuses apparaissent à première lecture comme une histoire autonome, faite d'éléments hétérogènes combinés de façon complexe mais qu'on peut envisager comme une unité. De fait, les principaux traits de caractère des portraits, les descriptions et les plaintes qui semblent les plus « authentiques » sont le plus souvent empruntés à d'autres œuvres, françaises ou traduites. Ces emprunts sont utilisés de telle manière qu'on a pu parler de « mosaïque », de « marqueterie »¹. Les intertextes constituent un aspect essentiel du roman au seizième siècle, mais les modalités de leur intégration dans les *Angoysses douloureuses* sont, elles, originales.

À côté des échos des romans arthuriens et de l'influence des recueils de maximes morales, Paule Demats distingue parmi ces intertextes d'une part deux traductions françaises d'œuvres italiennes : *La complainte des tristes amours de Flammette à son amy Pamphile, translâtée d'italien en vulgaire françoys*², traduction anonyme d'une « élégie » de Boccace, qui sera en fait plus connue en France dans la traduction de Maurice Scève intitulée *La déplorable fin de Flamete par Jehan de Flores* (1535), traduction d'un texte espagnol reprenant Boccace ; et le *Dialogue tres elegant intitulé le Peregrin traictant de l'Honneste et pudicque Amour concilié par pure et sincere vertu*, traduction³ du *Il Peregrino* de Caviceo, texte de la fin du XVème siècle publié à Parme en 1508. D'autre part, les *Illustrations de Gaule et singularitez de Troie* de Jean Lemaire de Belges⁴, *Le Grand Olympe des hystoires poetiques*, une adaptation des *Métamorphoses* d'Ovide⁵, et *Jehan de Saintré* de Antoine de La Sale, sont utilisés comme recueils d'*exempla*. Les emprunts sont beaucoup plus nombreux et plus diversifiés dans les deuxième et troisième parties, alors que la première s'attache presque

(1) Voir Paule Demats, introduction à son édition.

(2) Lyon, Claude Nourry, 1532.

(3) 1527, traduction de François d'Assy revue par Jean Martin qui était aussi traducteur du *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna.

(4) Paris, 1512-1513.

(5) Par Denys de Harsy, Paris, 1532.





exclusivement à la *Flammette* et au *Peregrin*. Les références et les sources ne sont bien sûr jamais citées. Pour ces deux sources principales, il est remarquable qu'elles ne donnent pas lieu à un travail de réécriture, mais à un véritable montage¹. Il s'agit en effet d'emprunts textuels, de la taille d'une phrase souvent, retranscrits tels quels. Mais ce montage réintègre de façon originale dans un même passage les emprunts non seulement à des œuvres différentes, mais à des chapitres différents de la même œuvre. La *Flammette* et le *Peregrin* fournissent également des éléments de structure narrative et de matière romanesque². Cette première série d'emprunts relève du principe de l'imitation, et contient implicitement l'interrogation sur le modèle : comment doit-on imiter ? doit-on avoir un seul ou plusieurs modèles ?

La deuxième série d'emprunts apparaît de manière différente essentiellement dans des listes d'*exempla*, de références, qui relèvent davantage du principe de l'amplification, c'est-à-dire d'un approfondissement et d'une intensification du contenu romanesque. Ce sont soit des allusions aux victimes de l'amour, aux héros mythologiques ou médiévaux intégrées aux réflexions personnelles et aux discours des personnages des *Angoysse*s ; soit des citations des autorités et des philosophes antiques (Socrate, Platon, Anaxagore, Sénèque...) ; soit des citations des textes sacrés (la *Bible*, les *Évangiles*) et de commentateurs, qui inscrivent le texte dans une perspective édifiante et didactique.

De façon étonnante, la diversité et l'abondance des sources et des emprunts ne conduisent pas à l'éclatement du texte et renforcent au contraire l'unité et l'orientation de l'œuvre : il n'y a pas rupture de ton ni sur le plan du style ni dans la continuité de la phrase. Ils fonctionnent aussi comme des paradigmes, comme un arrière-plan, une « histoire » du texte ; ainsi chaque personnage et les relations qu'ils entretiennent ont plusieurs correspondants dans les intertextes. De plus, les intertextes eux-mêmes s'organisent en une sorte d'abyme : les *Angoysse*s *douloureuses* empruntent à des intertextes empruntant déjà eux-mêmes largement à d'autres œuvres. Et surtout, ces intertextes ont une fonction générique : ils l'inscrivent doublement comme roman sentimental (pour la première série) et comme roman didactique (pour la deuxième série).

Ainsi cette présence des intertextes et les modalités de leur intégration sont non seulement le signe d'une conception différente de la littérature et d'une création littéraire qui travaille sur l'imitation d'un ou

(1) Ce que met en évidence l'édition de P. Demats.

(2) « Si le *je* de la première partie des *Angoysse*s est emprunté à *Flammette*, le *je* de *Guenelic* est celui de *Pérégrin*, qui conte sa vie à la première personne. » P. Demats, éd. citée, introduction, p. XXI.





plusieurs modèles, mais cela participe également à la définition d'un genre et d'un style. Les œuvres s'écrivent les unes par rapport aux autres, empruntant à des œuvres qui ont rencontré la faveur des lecteurs ; il y a à la fois dans cet emprunt à des œuvres italiennes une manière de s'assurer le succès auprès du public en lui redonnant à lire ce qui lui a déjà plu, sans doute un souci d'adapter au goût français ce qui a plu ailleurs ainsi qu'un jeu littéraire parfois déroutant qui fonctionne par allusions et complicité avec le lecteur. Dans une structure romanesque originale et par un art du montage particulièrement élaboré, l'écrivain des *Angoisses douloureuses* a inséré des emprunts innombrables de façon à donner une orientation déterminée et une unité de ton à son œuvre. Le choix des intertextes joue ici comme une manière de créer un réseau spécifique d'œuvres apparentées, donc de créer un genre ou un sous-genre en le définissant par un certain *corpus*.

Les Angoisses douloureuses s'inscrivent ainsi dans plusieurs perspectives que le roman exploitera dans ses développements ultérieurs. L'élaboration du texte et le jeu complexe des structures mettent en évidence des éléments « méta-poétiques » qui participent à la fois d'une conscience des procédés romanesques et des possibilités qu'ils offrent et confèrent au texte une dimension ludique parfois déroutante pour le lecteur. Celui-ci est sans cesse partagé entre le désir de se « laisser prendre » à la fiction et la distance que le jeu de l'auteur y met. Ces éléments ne sont pas non plus indépendants d'une réflexion implicite sur le genre pour laquelle les intertextes et la circulation des œuvres par delà les frontières apparaissent essentiels. Le mystère qui entoure « l'auteur » du roman ne fait que renforcer l'image d'un auteur jouant de tous ces éléments pour élaborer une œuvre éminemment « artificielle », écrite dans une « prose poétique » qui favorise l'ambivalence entre le premier degré et la distance de l'écriture et de la lecture.

Mathilde Thorel

