Les cadres rhétoriques de l'innutrition virgilienne dans le « roman sentimental » : Hélienne de Crenne et Théodose Valentinian

Jean Lecointe

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/770>

DOI : 10.4000/rhetorique.770

ISSN : 2270-6909

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-066-2

Référence électronique

Jean Lecointe, « Les cadres rhétoriques de l'innutrition virgilienne dans le « roman sentimental » : Hélienne de Crenne et Théodose Valentinian », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 12 | 2019, mis en ligne le 28 janvier 2019, consulté le 12 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/770> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rhetorique.770>

Ce document a été généré automatiquement le 12 septembre 2020.

Les contenus de la revue *Exercices de rhétorique* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Les cadres rhétoriques de l'innutrition virgilienne dans le « roman sentimental » : Hélienne de Crenne et Théodose Valentinian

Jean Lecointe

- 1 Peu de choses, a priori, paraîtraient apparenter l'*Énéide* de Virgile et la série de textes que Gustave Reynier a rassemblé naguères sous la rubrique, discutable, de « roman sentimental¹ ». Quoi de commun, se dira-t-on, entre le Grand Œuvre virgilien et des histoires d'amour alambiquées, qui ciblent ouvertement un lectorat d'abord féminin², et plutôt non lettré ? Bref, entre les Classiques Budé et la collection Harlequin.
- 2 Il s'avère pourtant que deux ensembles représentatifs du « genre », les œuvres d'Hélienne de Crenne³ (1538-1541) et *L'Amant ressuscité de la mort d'amour* (1558) de Théodose Valentinian⁴, font à Virgile une place d'honneur : le dernier volet du corpus littéraire d'Hélienne se trouve ainsi constitué par *Les Quatre premiers livres des Eneydes (...) Traductz de Latin en prose François, par ma dame Helisenne*⁵, tandis que le Livre troisième de *L'Amant ressuscité* n'est pour l'essentiel qu'une traduction assez fidèle du livre IV de la même *Énéide*, précédée d'un résumé et de quelques extraits des livres précédents.
- 3 On ne saurait mieux souligner la compatibilité du « roman sentimental » avec la veine virgilienne. Il faut sans doute même aller plus loin : le roman sentimental, tel du moins qu'il est compris chez Hélienne de Crenne et Théodose Valentinian, ne se révèle pas seulement capable d'absorber à l'occasion un Virgile traduit en prose et « enromancé⁶ », il se nourrit d'une fréquentation intime du texte virgilien, et, dans le cas d'Hélienne, pourrait même y avoir trouvé son modèle de départ⁷.
- 4 « Innutrition virgilienne » il y a donc, indiscutablement, en arrière-plan de l'écriture du « roman sentimental », dans le cas des exemples considérés ici, tout du moins⁸.
- 5 Et le texte de Virgile y fait, tout aussi indiscutablement, l'objet d'une lecture de type rhétorique. Cela n'a évidemment rien pour surprendre : tous les commentaires de

Virgile, depuis Servius et Macrobe, le passent au crible de l'analyse rhétorique, et c'est presque toujours par leur intermédiaire qu'on le lit au XVI^e siècle. C'est toutefois dans *L'Amant ressuscité*, dont l'auteur affiche une culture humaniste à coloration cicéronienne très affirmée⁹, que le cadre rhétorique appliqué par l'auteur à l'*Énéide* est le plus explicite, et fait l'objet des développements les plus circonstanciés. Chez Hélienne de Crenne, les références restent plus diffuses. Nous nous proposerons donc de procéder rétroactivement, à partir d'une analyse des positions de *L'Amant*, pour éclairer ensuite les présupposés moins apparents d'Hélienne, en prenant soin, toutefois, dans la mesure du possible, de dégager les spécificités des approches propres à chacun des deux auteurs.

L'Empire du pathos

- 6 Le fait massif, dans *L'Amant*, est la place centrale accordée chez Virgile à l'expressivité pathétique. Le texte multiplie les références classiques à ce sujet, au point de nous fournir un petit compendium de la théorie du pathos oratoire, appliquée à Virgile. Il emboîte le pas, à cet égard, au livre IV des *Saturnales* de Macrobe, qui constitue le développement le plus complet que nous ait laissé l'Antiquité latine en matière de pathos, sous la forme d'une analyse de l'œuvre virgilienne. Il paraît difficile que l'auteur de *L'Amant* ne l'ait pas connu, même s'il n'y fait pas directement référence.
- 7 *L'Amant* introduit la traduction de l'*Énéide* dans le cadre d'un récit imbriqué, au sein d'un dialogue, dont le narrateur est « madame Florinde » : d'emblée, elle annonce son intention de faire pleurer l'auditoire, plus encore que ne l'avait fait le devisant précédent, supposé avoir raconté l'histoire d'Arnalte et Lucenda, soit le « roman sentimental » espagnol traduit quelques années plus tôt (1539) par Herberay des Essarts. Il est significatif, pour notre propos, que se trouvent placés ainsi exactement sur le même plan les effets pathétiques de l'*Énéide* et ceux d'un récit d'amour à la mode... Tout au plus Virgile, réénoncé par Florinde, sera-t-il supposé surpasser en puissance pathétique Diego de San Pedro et Des Essarts :

Or ça madame Florinde sera il possible que vous nous puissiez faire une Dido plus amante qu'estoit Arnalte ? Sera il possible que vous nous descriviez un Eneas plus cruel et rigoureux, plus mal traitant s'amy Dido que Lucenda a esté envers Arnalte ? Sera il possible que vous nous mettiez aux yeux telle compassion, que tant de larmes en puissent sortir que le paovre chevalier Arnalte nous a presentement et à vous mesmes donnees ?

En vue de soutenir cette invite à un *paragone* pathétique entre Virgile et Des Essarts, Florinde en appelle tout de suite à saint Jérôme :

Combien que saint Jerome (...) escrive que jamais il ne fait lecture du quart livre de Virgile (...) qu'il ne pleurast par trop de compassion. Mais volontiers ces pleurs luy procedoyent pour la grande energie et vive expression de laquelle usoit le poete¹⁰.

- 8 Comme on pouvait s'y attendre, le pouvoir pathétique de Virgile se trouve ici rapporté à l'*enargeia*, « la grande energie et vive expression », conformément à l'enseignement de Quintilien¹¹, repris par Macrobe au début du livre IV, où il détaille les traits descriptifs frappants par lesquels Virgile suscite la pitié du lecteur, ce qui est au demeurant d'une extrême banalité.
- 9 Au terme de la narration faite par Florinde, cependant, le commentaire rhétorique reprend, mis cette fois dans la bouche des interlocuteurs ; ceux-ci confirment, d'abord

par leurs larmes, l'efficacité du pathos virgilien mis en scène par la narratrice, et l'un d'eux en appelle à Cicéron :

C'est en quoy (...) nous pouvons juger la grande eloquence de laquelle madame Florinde est pleyne. Car que faisoit davantage Cicero ? Duquel bien lisons nous, que non seulement il a esté en toutes façons le plus parfait orateur qui fut onques, ains que specialement il excelloit à mouvoir les afections des auditeurs. En sorte qu'estans plusieurs orateurs appelez pour dire et orer une meme cause, lorsqu'on faisoit distribution entre eux, et que à chacun estoit baillee la partie de l'oraison qu'il devoit prononcer, on laissoit toujours à Cicero d'un commun accord et consentement de tous, la conclusion. Comme estant le propre siege de l'emotion des afections¹².

- 10 C'est donc le primat du pathos qui préside ici à l'assimilation, un peu déroutante, d'abord de Cicéron avec Virgile, certes héritée de la tradition, mais aussi de Virgile avec le « roman sentimental ».
- 11 On remarquera que, la mention de l'*enargeia* mise à part, *L'Amant ressuscité* accorde peu de place, dans son analyse du pathétique, aux procédés rhétoriques techniques. Sur ce point, il rejoint la vulgate cicéronienne, relayée par Quintilien : si on laisse de côté le *De Inventione*, manuel de jeunesse de Cicéron, et la *Rhétorique à Herennius*¹³, celle-ci ne propose guère de techniques précises visant à émouvoir les affects. Elle insiste plutôt sur la dimension « psychologique » de l'action pathétique, notamment sur l'aptitude développée par l'orateur à intérioriser les émotions qu'il cherche à susciter dans l'auditoire, par exemple en pratiquant une forme d'autosuggestion fondée sur des représentations visuelles, *phantasiai*¹⁴. Elle souligne aussi le rôle du tempérament natif de l'orateur, plus ou moins apte à ce type de performance. C'est exactement la position prise par l'auteur de *L'Amant*, référant toujours à Cicéron :

Mais encores que quand il vouloit (...) il remplit de lamentations, pleurs et gemissemens tout le theatre de ceux qui l'escoutoyent. Si confesse il luy mesmes, que cela luy partoît, non d'industrie aucune de son esprit, ne pour artifice de rethorique qu'il eust premedité ou aporté de sa maison, ains de la douleur de son propre estomach, et de la force et impetuosite de sa propre affection ; laquelle si fort le transportoit, que luy memes apres ne se pouvoit plus tenir. Aussi en cest endroit ne se tenoit il pas fort la bride, sachant bien, qu'à peine pourroit une oraison enflammer les auditeurs, si deja elle ne sortoit toute ardante de la bouche de celui qui parle. Ce que certes nous voyons par efet, avoir esté tres bien observé et pratiqué par madame Florinde¹⁵.

Le narrateur précédent avait d'ailleurs tenu à récuser le recours à tout artifice rhétorique :

Non certes qu'en mon oraison eust aucune force, ou vertu d'eloquence, qui exprimast et tirast ces larmes, ains pour la grande pitié et compassion que faisoit à un chacun la comparaison de l'amour de ce paovre amant, et de son traitement et recompense¹⁶.

- 12 Bref, on ne saurait mieux dire qu'aux yeux de l'auteur de *L'Amant*, la vraie éloquence se moque de l'éloquence, le tout, pas entièrement à tort, sous caution cicéronienne¹⁷.
- 13 Comme on le verra, cette conception « antirhétorique » de la rhétorique du pathos pourrait avoir contribué à configurer l'aspect de la réécriture du texte virgilien dans le cadre de *L'Amant*, l'orientant ainsi dans une direction tout opposée à celle que, de son côté, lui avait imprimée Hélienne de Crenne.
- 14 En ce qui concerne cette dernière, l'apparat rhétorique est beaucoup plus discret : il doit principalement s'inférer des titres et des manchettes, avec lesquels consonnent certaines notations internes au texte.

- 15 Il convient ici de procéder à une mise au point : contrairement à ce qu'on a souvent dit, *Les Quatre premiers livres des Eneydes (...) Traductz (...) par madame Helisenne* ne sont pas à proprement parler une traduction du texte de Virgile, mais, pour l'essentiel au moins, une transposition fortement amplifiée en « patois de Crenne » – l'idiolecte latinisant très particulier pratiqué tout au long de sa carrière littéraire par Hélienne de Crenne¹⁸ – de la traduction en vers de l'*Énéide* due à Octovien de Saint-Gelais¹⁹, qui, elle-même, donnait déjà une version assez libre et fortement amplifiée du texte latin²⁰. Dans le cadre de l'amplification peuvent ainsi prendre place certaines indications qui relèvent de la glose, de la « Fraise », pour reprendre l'expression d'Hélienne²¹.
- 16 Les titres²², notamment, recourent souvent à une terminologie à coloration rhétorique, très proche de celle qui avait déjà été utilisée pour les titres des *Angoysses douloureuses*, et qui présente également certaines parentés avec les manchettes de l'édition du *Peregrin* de 1528²³. Il s'agit surtout de la désignation de mouvements rhétoriques généraux, mais à caractère technique, qui coïncident largement avec la nomenclature des figures de pensée, ou « couleurs de sentence²⁴ », dont toute la tradition a souligné la valeur affective. Par son orientation générale, cette nomenclature s'inscrit dans le sillage des manuels rhétoriques de la fin du Moyen Âge, les rhétoriques latines de Tardif et de Fichet, les rhétoriques françaises de Jacques Legrand²⁵ et de Fabri. Elle contraste ainsi avec les perspectives plus franchement humanistes et cicéroniennes, et, partant, moins « techniques », de l'*Amant*.
- 17 On notera ainsi la récurrence des termes *exclamations*, *lamentations*, *plainctes*, *complaignes*, *regretz*, souvent qualifiés par les adjectifs *piteux*, *lamentables*, *adoloré*, *angustié*, sans parler bien sûr des *larmes* ou *lachrymes*, *pleurs*, *gemissemens*, etc. Ainsi trouve-t-on, en accumulation : « Des lachrymes, pleurs et ululations qui en la miserable cité se faisoient²⁶ », « des piteux regretz et exclamations qu'elle fist se complaignant de la varieté de Fortune²⁷ ». On trouve aussi mentionnées, à l'occasion, une *supplication*²⁸, une *imprecation*²⁹, l'indication de la *commiseration*³⁰, ou de *parolles invectives*³¹ ; on nous représente « Eneas increpant la perversité de Fortune³² ». Bref, autant de mouvements oratoires qui relèvent surtout, respectivement, de la *conquestio* et de l'*indignatio*, et caractérisent au mieux ce que Christine de Buzon a appelé le « style piteux » d'Hélienne de Crenne³³.

Le pathétique « sentimental » entre *amplificatio* et *abbreviatio*

- 18 Il va donc de soi que l'auteur de *L'Amant* et Hélienne de Crenne lisent l'un et l'autre Virgile à l'enseigne rhétorique d'un pathos « dans lequel seul triomphe l'éloquence », « *in quo uno regnat oratio*³⁴ ». Virgile, et notamment le livre IV de l'*Énéide*, sont pour eux l'École par excellence de l'expression affective, comme Servius le faisait déjà remarquer³⁵. Reste qu'ils comprennent ce pathos de façon profondément différente, ce dont témoigne déjà leur commentaire, mais plus encore leurs démarches de réécriture. Sommairement, le pathétique virgilien selon Hélienne s'inscrit sous le signe de l'*amplificatio*, au double sens d'*auxêsis* et de *dilatatio* ; selon l'*Amant*, il se situe nettement du côté de l'*abbreviatio*.

« Style piteux », « stile heroïque », « stile poétique » chez Hélienne de Crenne, à l'enseigne de l'*amplificatio*

- 19 La pratique amplificatoire, en termes de délayage, d'abord, d'Hélienne de Crenne, est particulièrement évidente, au simple vu de l'écart entre le texte original de Virgile et sa « traduction », en passant par la traduction en vers de Saint-Gelais³⁶. Mais il ne s'agit pas que d'une question de volume : la transposition se fait systématiquement dans le sens d'une recherche de l'emphase, et tout particulièrement de l'emphase pathétique. Sur le plan lexical, d'abord la « Fraise » d'Hélienne de Crenne, longuement expérimentée dans ses ouvrages précédents, vise à substituer aux termes de Saint-Gelais, surtout quand ils sont trop usuels, ce qui est le cas général, des expressions latinisantes, issues d'un corpus qu'Hélienne de Crenne s'est constitué depuis les *Angoysses*, et probablement même pour une part depuis la *Conquête de Trebisonde* et le *Peregrin*, en tout cas dans une étroite continuité avec ces textes³⁷. À partir de la « traduction » des *Eneydes* rapportée terme à terme à celle de Saint-Gelais, il serait d'ailleurs possible d'élaborer une sorte de « lexique franco-crennois », qui apparaît souvent comme un lexique franco-latin, ou franco-italo-latin, le dernier élément étant sommairement francisé. « Coucher en mes vers » devient « exhiber par mes escripts » ; « jadis », « preteritement » ; « demolie », « eversée » ; « souffrit », « tolera » ; « preparer », « propiner », etc.³⁸. La simple substitution terme à terme ne suffit pas. Hélienne de Crenne tend à redoubler l'expression, en binômes synonymiques : « le cas » devient « la ruine et extermination » ; « bastit », « construite et edifiée », etc. Des périphrases remplacent les termes simples : « eslire » devient « faire election » ; « par mer et par terre », « tant par les lieux maritimes que terrestres », etc. À ces transpositions terme à terme, il faut ajouter une importante « farcissure », qui peut tenir de la glose, mais vise surtout à conférer un accent hyperbolique au propos, tout particulièrement dans le registre pathétique : épithètes laudatives, « tresinclyte et populeuse cité », mais surtout mouvements de commisération, plus ou moins longs : « les attediez et fatiguez Troyens », « celui profugue Troyen », « puis qu'estant juste, peine n'avoit merité », « assidue emission de souspirs & frequente commotion des esperitz principaulx », pour ne reprendre que quelques segments qui, même brefs, accroissent systématiquement la participation affective aux émotions représentées.
- 20 Mais certaines interpolations sont très longues, et présentent les mêmes caractères. Pour ne retenir que les morceaux pathétiques, on signalera surtout les descriptions « énergiques » des comportements des personnages, très fréquentes :
- Cependant fut la Cité toute remplye de divers pleurs & de vociferations dolentes, & d'heure en heure le mal si fort augmentoit que de riens sinon de dueil & timeur n'estoit apparence : & tant multiplia le bruyct du tumultueux populaire, que nonobstant que la maison de mon père fut assez distante et separée de toute frequentation, & environnée de jardins plaisans & delectables, les grandes & piteuses exclamations peult on ouyr et entendre³⁹.
- 21 La description de l'enlèvement de Cassandre est également détaillée point par point, selon la meilleure technique de la « vive représentation » :
- O que c'estoit chose de grande compassion digne de la veoir en telle calamité constituée, ses resplendissans cheveux estoient en signe d'angustieuse douleur, piteusement & sans aucune ordre espars, ses siderez et irradians yeulx, (desquelz distilloit grand superfluité d'eau lachrimale) estoient assiduelement aux cielz stelliferes eslevez, mais ses polides & blanches mains n'y pouvoit tendre pour les insidieuses cordes qui tenoient ses bras delicatz cloz & serrez, de sorte que toute la

pristine liberté estoit captive. Las voyant crudelité si extreme, à si grande commiseration me provoquoit, que ma piteuse veue ne le pouvoit endurer⁴⁰ [...].

- 22 Les plus frappantes consistent toutefois en « imprécations », particulièrement contre la Fortune. On en rencontre plusieurs, la plus longue étant celle de Dido aux approches de la mort, insérée au cœur d'une tirade dont la réécriture est elle-même déjà fortement amplifiée dans un sens pathétique :

O caducque & faulse humaine esperance, O aueuglée & instable Fortune, qui es subtile inuentrice de toutes mutations, vois à quelle calamité ceste tienne mobilité m'a conduite : certes de riens ne me sert l'altissime dignité reginale, ou je fus constituée. Car de tant plus que ma maiesté fut exaltée sur ta roue variable, de tant plus grande est ma vehemente douleur & excessiue amaritude : laquelle vers le Chaos de confusion a ma face tournée. O cruelle & inicque Fortune, si pour quelque occasion, toy detestable, abhominable & execrable auois contre moy (qui ne t'ay offensée) inimytié conceue, que n'exécutois tu ire es biens & opulences, dont si largement je possède en me spoliand d'icelles par fur ou rapine ? Je crois que de ce faire t'a empeschée Iuno, qui sur les biens transitoires a domination tant grande : ce que voyant, O deceptiue, tu as bien pour me troubler, affliger & persecuter, inuention plus subtile excogitée. Car par inopiné accident, l'occasion de mes maux est prouenue⁴¹ [...].

- 23 On reviendra sur le rôle de la Fortune dans la version d'Hélisenne de Crenne, notamment à propos de son rôle dans la conduite de la narration. Signalons simplement ici l'unanimité des manuels de rhétorique pour faire figurer l'évocation des vicissitudes de Fortune au nombre des lieux du pathos : premier des lieux pour la *Rhétorique à Herennius*, elle en est le principe général pour le *De Inventione*⁴². Sa présence chez Virgile avait son importance, mais restait globalement discrète⁴³.
- 24 Bref, la réécriture de Virgile par Hélisenne vise tout entière à la *grandiloquentia*. On ne saurait que souscrire sur ce point aux analyses de Christine Scollen-Jimak⁴⁴ : il s'agit évidemment de démultiplier les effets de *stylus sublimis*, exigé pour « le stile heroïque » de l'*Énéide*⁴⁵ par la tradition médiévale de la « roue de Virgile ». Mais il faut aller plus loin : cette *grandiloquentia* est d'abord une emphase pathétique, qui participe du *tragice loqui*, ce « parler comme un tragédien » qui est compris, selon un contresens sur l'*Art poétique* d'Horace véhiculé par la tradition, comme une accumulation de mots « de style ampoulé et longs d'un pied et demi », « *ampullae et sesquipedalia verba*⁴⁶ ».
- 25 Toutefois, pour Hélisenne, le « stile heroïque » est aussi un « stile poétique ». L'expression pose problème, et ne saurait s'entendre au sens moderne⁴⁷. Pourvue d'une certaine flexibilité, elle est centrée sur l'idée d'un mode d'expression qui privilégie le recours à la fiction mythologique, entendue principalement comme un revêtement allégorique, concrétisant des conceptions abstraites ou des forces de la nature⁴⁸. Sa traduction la plus caractéristique, dans les *Eneydes*, est le recours à des périphrases mythologiques évoquant les moments du temps. Ce procédé existe certes déjà chez Virgile, comme dans toute la poésie antique, mais Hélisenne le systématise comme élément de réécriture emphatique et amplifiée⁴⁹. Les périphrases utilisées n'ont le plus souvent rien à voir avec le texte de départ, et s'il y a parfois recoupement, on peut se demander si ce n'est pas un simple hasard. En revanche, elles sont presque systématiquement « repiquées » dans les textes précédents d'Hélisenne, ou leurs sources habituelles, quitte à ce que s'opèrent des recombinaisons de segments empruntés à l'ensemble du corpus :

Hélisenne de Crenne :	Saint-Gelais :	Virgile, <i>Énéide</i> 3.356-357 :
Venu le temps délicieux, modéré et attrempé, soubz les deux cornes du coelestiel Thoreau : lors que la déesse Vesta de diverses couleurs se revestoit (III, 13)	Le temps vint beau, le vent doux et propre	<i>Iamque dies alterque dies processit, et aurae / uela uocant tumidoque inflatur carbasus austro.</i> Et déjà un jour s'est écoulé, puis un autre. Les brises invitent nos voiles, dont la toile se gonfle au souffle de l'Auster ⁵⁰ .

- 26 Comme on peut le constater sur cet exemple, Hélisenne, ici, restitue effectivement au texte de Virgile quelque chose de sa « poéticité », fortement élaguée par Saint-Gelais : mais c'est au moyen d'un développement qui n'a pas le moindre correspondant dans l'*Énéide*⁵¹, et reprend en réalité une périphrase de la *Conquête de Trebisonde*, déjà exploitée partiellement par les *Angoysses*. À côté de ce procédé particulièrement voyant, Hélisenne tend à substituer systématiquement à des noms communs des noms de divinités, dont la valeur allégorique est souvent précisée en manchette⁵². Ainsi « *oblati per lunam* » (« surgis au clair de lune⁵³ »), rendu par Saint-Gelais « En cheminant au clair ray de la lune », devient : « aux lucides raiz de la deesse Proserpine », avec, en manchette : « La deesse Proserpine est la Lune ». « Ce mal », chez Saint-Gelais, devient : « ce mal de l'inevitable Atropos », etc. Par ailleurs, les paysages se peuplent de toute une faune mythologique de Nymphes, de Sylvains, de Dryades et Hamadryades diverses, sans support évident chez Virgile⁵⁴. Bref, l'*Énéide* se trouve taillée sur le patron des *Illustrations des Gaules*, de la *Conquête*, du *Peregrin* et des *Angoysses*, tous textes qui lui devaient déjà une bonne partie de leurs motifs « poétiques » : on a affaire à un Virgile « repoétisé » d'après lui-même, mais à la puissance supérieure, et en quelque sorte « regazéifié à l'eau de la source » !
- 27 On ne saurait mieux témoigner du fait que toute réécriture procède d'abord d'un effet de lecture, et nous apprend autant sur la façon dont un texte est lu que sur ce texte lui-même. Une même conception générale du « stile poétique » permet donc à Hélisenne de réécrire Virgile selon un patron « romanesque » et de bâtir ses propres « romans » selon un patron « virgilien », qu'elle sait d'ailleurs reconnaître à l'œuvre dans ses modèles italiens comme le *Peregrin*.

Le « rideau de Thymantes » : pathos *ex abrupto* et intensification par le vide dans *L'Amant ressuscité*

- 28 Point de contraste plus saisissant que celui qui existe entre la façon qu'a Hélisenne de traiter l'ornementation mythologique dans l'*Énéide* et celle de Théodose Valentinian : ce dernier la supprime presque totalement, réduisant l'intervention des divinités au strict minimum narratif, et éliminant des procédés d'expression⁵⁵. Si Valentinian avait partagé la conception du « poétique » qui était celle d'Hélisenne – ce qui est peu probable –, il nous tiendrait la gageure d'un Virgile aussi radicalement « dépoétisé » que celui d'Hélisenne était « repoétisé ». Une mise en prose qui, cette fois, prend le parti du prosaïque, mais d'un prosaïque oratoire, s'entend, dont Cicéron s'était plu à souligner les affinités avec le vers... D'une « prose poétique » l'autre ?

- 29 À part cet élagage, Valentinian s'en tient le plus souvent à un rendu assez littéral de l'original : sa réécriture ne nous apprend donc que peu de choses sur sa sensibilité aux normes du pathos virgilien. Seules quelques indications passagères montrent qu'il en perçoit bien l'effet : Anne apparaît « compassionnée » pour sa sœur⁵⁶ ; les plaintes de Didon deviennent des « prières et imprecations⁵⁷ » ; quelques interjections supplémentaires ponctuent les discours : « O paovre moy, que feray je⁵⁸ ? » Valentinian se plaît aussi à souligner la valeur visuelle de l'*enargeia* : « vous eussiez peu voir⁵⁹ », « Vous les eussiez peu veoir⁶⁰ ». On est très loin des développements outranciers d'Hélisenne, même si les mêmes procédés sont utilisés, et signalés comme tels, mais à l'état purement inchoatif.
- 30 Plus significatives de la manière pathétique de l'*Amant* nous paraissent certaines formules de liaison : « elle luy commença de dire abruptement » ; « elle rompit repentinement et tout court⁶¹ ». Absentes du texte de Virgile, ces expressions évoquent les notations des commentaires, notamment celui de Melanchthon – en partie repris de Servius – qui pointe un *abruptum principium* (un début abrupt), à plusieurs reprises dans les passages environnants. Macrobe mentionne explicitement l'expression *ex abrupto* comme un des procédés pathétiques virgiliens⁶², avant d'insister sur la nécessité de recourir à des phrases courtes, et à un style coupé.
- 31 Une image, reprise par l'*Amant*, nous permettra assez bien de résumer la direction générale, toute de « réticence », qu'il imprime à l'expression pathétique, c'est celle du « rideau de Thymantes », introduite par lui, un peu plus loin, à propos d'un récit de son cru, cette fois :
- Au reste, ce seroit bien en vain, si j'entreprendois maintenant, de vous decrire et représenter le mal, que je senty lors. Vous estant trop aysé et facile de le pouvoir en vous mesmes considerer, et plus qu'à moy de vous le dire ; memes estant impossible de le pouvoir exprimer. Helas de quelles parolles pourrois je user, quelle pourroit estre l'eloquence, je ne diray pas mienne, mais celle de tout le plus parfait orateur qui maintenant vive sur terre, laquelle peut maintenant reciter la verité de ceste nouvelle douleur ? Que pourrois je faire davantage en cest endroit, que ce que Thymantes ce noble et illustre peintre d'Athenes, fut contraint de faire en l'immolation et sacrifice d'Iphigenye, fille d'Agamemnon Roy des Grecz ? En laquelle immolation, estant Calchas triste, Ulixes plus fasché, Menelaus tout en larmes, force fut à ce peintre, de tirer un voile sur la teste et visage d'Agamemnon, ne luy estant possible avec son pinceau de pouvoir imiter un deuil si grave⁶³.
- 32 On ne saurait mieux exprimer l'idéal de pathos du « moindre dire », sinon du « non dire », professé par l'*Amant*, en contraste radical avec celui d'un pathos du « toujours plus dire » au risque de « trop dire » qui sous-tendait la démarche d'Hélisenne.
- 33 Il nous semble qu'on peut mesurer ainsi la complexité, et la richesse, de l'héritage rhétorique classique relatif au pathos, lequel présente, en fait, paradoxalement, deux versants, un versant « dense » et l'autre « diffus ». L'un et l'autre de ces tropismes se laissent bien caractériser quand on met en regard deux figures de style, celles de l'*exclamatio* – si chère à Hélisenne ! – et celle de l'*aposiopèse*, que Macrobe mentionne à la suite l'une de l'autre à la fin du livre IV, exemples virgiliens à l'appui, en les opposant :
- L'opposé de cette figure est l'*aposiopèse*, ou réticence. Dans la précédente [l'*exclamatio*], la pensée s'exprime hautement par une exclamation ; ici, elle se cache sous un silence affecté, mais cependant fort intelligible⁶⁴.
- 34 À partir de ce couple de contraires, on voit assez facilement s'ordonner, d'un côté, l'hyperbole, l'imprécation, l'apostrophe, l'épanaphore, etc., et, de l'autre, le style coupé, les développements *ex abrupto*, l'ironie, etc. Tout se passe comme si Hélisenne et

Valentinian avaient chacun choisi de privilégier – quoique sans radicale exclusive⁶⁵ – l'une ou l'autre de ces formes d'expressivité ; Valentinian se situerait toutefois à cet égard peut-être plus près de la lettre du patron virgilien, qui conserve un certain équilibre classique, assez bien reflété d'ailleurs par les analyses qu'en donne Macrobe, si on les considère dans leur globalité.

- 35 À cet égard, on pourrait donc imaginer que le « roman sentimental » se trouve en quelque sorte sur une ligne de partage des eaux, engageant des options lourdes d'avenir, dans le rapport du romanesque européen à l'héritage de la rhétorique du pathos, inscrite de toute façon d'emblée au cœur de ses enjeux littéraires, voire conceptuels⁶⁶.

À la Fortune du récit : horizons narratifs du « roman sentimental »

- 36 Pour passer à une autre catégorie rhétorique, celle de la narration, dans le cadre qui nous occupe, il ne nous sera pas nécessaire de nous éloigner beaucoup de la perspective, très dominante, du pathos.
- 37 Nos deux textes évoquent la question de la narration, *L'Amant fugitivement*, Hélienne de Crenne abondamment, conformément à leurs habitudes respectives. Chez Valentinian, Énée nous est dit parvenir « au période de sa narration⁶⁷ ». Le terme de *narration* revient en revanche fréquemment sous la plume d'Hélienne, en particulier dans les titres de chapitres : « Narration de la fin anxieuse de Priam⁶⁸ » ; une « ample narration de adverses Fortunes⁶⁹ » et une « accommodée narration⁷⁰ » font écho à l'« Ample et accommodée narration faite par Quezistra » qui concluait les *Angoysses*⁷¹.
- 38 Il n'est plus besoin de préciser à quel point « l'ampleur » est effectivement une qualité du style éminente pour Hélienne, et là encore, le contraste est parlant, entre les circonvolutions du récit virgilien, étendu à l'intégralité des quatre premiers livres, et de surcroît expansé par diverses séquences narratives empruntées, notamment, à Ovide et à Lemaire de Belges, chez Hélienne, et la concentration sur le livre IV, fortement condensé, chez Valentinian. Mais outre cette donnée d'évidence, il nous faut insister sur la figure abstraite qui préside aux instances narratives chez Hélienne, celle de Fortune. Hélienne ne manque jamais d'en mentionner la présence à l'arrière-plan des péripéties du récit. Fondamentalement, ce sont les caprices de « Fortune muable » qui, chez Hélienne – et cela dès les *Angoysses* – unifient le pathos et la narration, tout en inscrivant cette dernière dans une optique très spécifique. Comme le montrent les « incrépations » récurrentes dont elle fait l'objet, Fortune intervient en rapport étroit avec les lieux rhétoriques du pathos. Mais plus que cela, elle tisse la trame d'un récit oscillatoire, gouverné par maint « inopiné accident », pour reprendre la formule de Didon, dans son imprécation ultime, et livré à des intentionnalités obscures, aux résultats imprévisibles. De ce point de vue, elle joue un rôle d'agent tout à la fois moral et compassionnel, mais, somme toute, non dépourvu de portée ludique. On ne peut faire l'économie sur ce point de la référence à Boccace, et, par son intermédiaire, à Pétrarque, les deux classiques du premier humanisme européen. Les *Angoysses* s'ouvraient sur une série d'emprunts au début de la *Flammette*, où Boccace présentait longuement la destinée de son héroïne comme une illustration morale de l'arbitraire de Fortune⁷². Hélienne, dans les *Eneydes*, met à contribution à plusieurs reprises une

traduction française de l'*Énéide* publiée en 1483⁷³, qui proposait elle aussi d'interpréter le récit comme un *exemplum* du pouvoir de Fortune, dans le sillage avoué de Boccace :

(...) la prudence de Priame preconnoissoit que le advenemens et adversitez de guerre sont douteux et sont soubz la main de Fortune Laquelle selon sa mutabilité si donne victoire aux ungz en leur accroissant bonheur gloire triumphe et liesse. Et aux aultres elle baille a estre subjectz a la face du tressanglant glaive En grande effusion de sang et diminucion de prouesse et de leur genealogie la mutable captivité de leur prosperité et adversité ou male fortune⁷⁴.

- 39 Cette omnipotence de Fortune trouve dans la traduction d'Hélisenne une expression lexicale très curieuse, le retour lancinant de la formule *imiter Fortune* ou *estre imitateur de Fortune*, le lexème 'imiter' prenant le sens de 'suivre, se laisser guider par, s'abandonner à', ce qui est un hapax sémantique, toutefois commun à Hélisenne et à la traduction du *Peregrin* par Dassy : (Anchise) « m'admoneste d'estre imitateur de la Fortune prospere⁷⁵ » ; (Énée) « proposa d'imiter sa fortune⁷⁶ », etc. Il s'agit au départ d'un accident lexical : Caviceo avait utilisé *imitare* et *imitatore* en ce sens – qui n'est pas commun non plus en italien – au moins à quatre reprises⁷⁷ dans le *Libro del Peregrino*. Dassy avait calqué l'expression, pour les deux premières occurrences : « imitateur des vertus » et « justice de laquelle je te congnois tresprudent imitateur⁷⁸ ». Il avait recouru à un binôme synonymique, pour la troisième : « je ne delibere poinct estre imitateur ne ne veulx ensuyvre ceulx ausquelz⁷⁹ [...] ». Il avait tout simplement employé *ensuyvre* pour la dernière : « le devrions ensuyvre⁸⁰ ». L'expression, qui n'est toutefois pas encore appliquée à Fortune, réapparaît sporadiquement dans les *Angoysses* et les *Epistres*⁸¹, puis, plus fréquemment, dans le *Songe*⁸². Elle devient systématique dans les *Eneydes*, pour une raison triviale : Hélisenne a pris le parti de rendre presque systématiquement les termes 'suyvre' et 'ensuyvre' de la traduction de Saint-Gelais par *imiter* ou *estre imitateur de*, sans s'interdire de reprendre l'expression à son propre compte à l'occasion⁸³. Autrement dit Hélisenne a, une fois de plus, « retraduit » Saint-Gelais en italien francisé, et même en « jargon cavicéen », toujours, très probablement, à des fins d'emphase, par souci d'employer les termes les plus rares et les plus coruscants possible.
- 40 Il nous semble malgré tout qu'à la faveur de cet « accident de langage », la formule en vient à qualifier à merveille l'esprit de la narration virgilienne telle qu'elle est perçue et retravaillée par Hélisenne : ces personnages qui ne cessent de se rendre « imitateurs de Fortune », d'« imiter leur Fortune », apparaissent comme des humains certes ballotés, pathétiquement, par les caprices du Sort, et à l'occasion pour leur perte, à commencer par Didon, mais qui, en fin de compte, s'y abandonnent plutôt allègrement, et pour notre plus grand plaisir, notamment quand il s'agit de « prendre le large », à tous les sens du terme. La « narration fortunée », même sans dessein délibéré du traducteur, en vient à suggérer un *Duc in altum*⁸⁴. À l'arrière-plan du bûcher funèbre de Didon, triste victime expiatoire, se profilent, dans le lointain, comme sur les illustrations du temps, les Troyens livrés aux souffles du large, sous la garantie de quelque insoupçonnable promesse. La clôture sur la fin du livre IV, non moins qu'un parfum de tragédie, confère aux *Eneydes* d'Hélisenne, par rapport à l'original, une portée d'ouverture vers l'illimité⁸⁵.
- 41 La conduite du récit, et ses méandres, occupent une place bien moindre dans *L'Amant*⁸⁶. Une occurrence interne, significative, de *narration* : « Parvint donc à la fin Eneas au periode de sa narration⁸⁷ ». Il s'agit du long récit d'Énée devant Didon, que *L'Amant* résume drastiquement ; et l'on voit que c'est bien le terme du récit qui l'intéresse au

premier chef. Dans les propos des devisants, interviennent une fois « narration », avec une forte insistance sur la performance orale : « l'action de laquelle vous userez en ceste narration », mais surtout « discours », avec l'appel aux verbes « descrire » ou « traicter⁸⁸ ». La mention de la Fortune, apparaît également, mais plutôt discrètement, et en dépendance de Virgile, le plus souvent⁸⁹. De surcroît, elle se trouve associée au motif de la prédestination : « Cestuy Eneas estoit predestiné pour venir en Italie⁹⁰ » ; « ma fortune et destinee m'appelle⁹¹ » ; « ma destinee me meine en Italie⁹² ». Le motif n'était pas entièrement inconnu d'Hélisenne, mais fortement infléchi dans le sens d'une intention divine indéchiffrable qui se manifeste à l'œil humain sous la principale figure d'un « labyrinthe de Fortune », aux circonvolutions inextricables⁹³. Deux conceptions donc du pathos, un pathos de l'inéluctable et un pathos de l'incontrôlable, sous-tendent deux esthétiques du récit : une esthétique linéaire, concise, et plus ou moins rigoureusement téléologique, dans *L'Amant*, une esthétique oblique, diffuse, et largement centrifuge, chez Hélisenne. *L'Amant* tend à enfermer la trame de l'*Énéide* dans le cadre de la nouvelle, comme le montre l'usage de la *cornice* ouvertement reprise de l'*Heptaméron* ; Hélisenne tend à la dilater aux dimensions d'un cycle chevaleresque, dans le sillage de l'*Amadis*. À bien des égards, la « ligne de partage des eaux » que nous avons évoquée, annonce la scission qui marquera l'aube du roman « moderne », entre le « roman héroïque⁹⁴ » baroque, à la manière de la *Clélie* et du *Grand Cyrus*, et le « roman-nouvelle » janséniste, à la façon de la *Princesse de Clèves*⁹⁵.

Esthétique du roman et « poétique de la commotion »

- 42 On voudrait s'interroger en conclusion sur cette alliance surprenante qui se tisse autour de 1550 entre la question rhétorique du pathos et l'élaboration d'une nouvelle poétique du récit, d'une part, et sur cet autre paradoxe qui fait qu'à partir de prémisses convergentes, la même valorisation intensive de l'expressivité pathétique, surgissent alors dans le champ de la fiction narrative deux orientations à première vue antagonistes, et lourdes d'avenir.
- 43 Il nous convient d'abord de nous reporter à la définition quelque peu insolite, mais fondatrice, que donne du pathos Aristote au chapitre 11 de la *Poétique* :
- [...] quant à l'événement pathétique, c'est une action qui provoque destruction ou douleur, comme les agonies présentées sur la scène, les douleurs très vives, les blessures et toutes les choses du même genre⁹⁶.
- 44 Comme on pourra le noter, Aristote définit donc ici le pathos comme un « événement », une *praxis*, et non comme un effet affectif produit sur l'auditeur. On est dans l'ordre de la « commotion » plutôt que de « l'émotion ». Rien ne saurait mieux rendre compte, croyons-nous, du sentiment du pathos dans le « roman sentimental » : il s'agit bien, d'abord, de configurer un « événement pathétique », susceptible évidemment d'émotionner autant que de « commotionner » le lecteur, mais dans le cadre d'une intrigue organisée, d'un *muthos* pour reprendre la terminologie aristotélicienne. Pathos et narration fusionnent ici tout naturellement, et convergent vers la mise en représentation spectaculaire d'un « coup de fortune » ; dans cette perspective, l'association classique entre les lieux du pathos et la *commutatio fortunae*⁹⁷ prend valeur de principe organisateur du récit. Le récit « sentimental » est donc une narration pathétique au sens le plus élevé du terme, et les quatre premiers livres de l'*Énéide* peuvent faire figure à cet égard de modèle de référence⁹⁸.

- 45 On se retournera maintenant vers une autre définition canonique du pathos, celle du *De Inventione* :

L'appel à la pitié est un développement qui cherche à susciter la compassion de l'auditoire. Il doit aboutir avant tout à adoucir et à attendrir l'âme de l'auditeur, pour qu'elle puisse plus aisément être touchée par cet appel. Il faudra y parvenir par des lieux communs qui montrent la puissance de la fortune sur tous les gens et la faiblesse humaine. Quand ce discours est plein de gravité et de pensées morales, l'âme humaine s'adoucit beaucoup et elle est prête à s'apitoyer, quand elle reconnaît dans le malheur d'autrui sa propre fragilité⁹⁹.

- 46 On sera particulièrement sensible, ici, à l'insistance sur l'appel au « commun » : recours aux *loci communes*¹⁰⁰, appel au partage de la douleur ; la *compassion*, l'empathie, fondement du pathos, naît de notre aptitude à percevoir les malheurs d'autrui comme les nôtres propres, au moins virtuellement. Le pathos nous amène à ressentir l'autre comme un *alter ego*, il est profondément identificatoire. Rien ne saurait mieux le désigner à la fonction de ressort du récit : un récit ne captive jamais autant que lorsqu'il est vécu par délégation par le lecteur. De cette manne d'intérêt narratif, le roman sentimental ne manque donc pas d'user, et d'abuser.

- 47 Mais la définition de Cicéron implique en réalité une aporie, où nous nous proposerions de voir l'aporie pathétique par excellence : la souffrance, l'émotion, sont d'abord de l'ordre de l'intime, et, en un sens de l'incommunicable ; comme chacun sait, les grandes douleurs sont muettes. Mais le pathos repose justement sur la communication de cet incommunicable, sur la participation de tous à cette singularité imparticipable. Le pathos est donc intrinsèquement *bifrons*, tout ensemble intériorisation et extériorisation, et la dualité des procédés recensés par la rhétorique classique est, à cet égard exemplaire : d'un côté la *reticentia*, et le « rideau de Timanthe » ; mais pour que le silence de l'aposiopèse fasse figure, encore faut-il qu'il se désigne comme tel. Pour être touché par l'impossibilité d'exprimer la douleur, l'auditeur a besoin qu'on lui fasse savoir que cette douleur existe et ne parvient pas à s'exprimer. Le voile de Timanthe dissimule, pour mieux montrer, mais à cette fin, il doit *se montrer*. L'expression pathétique, tout « intériorisée », « pudique » et « réticente » qu'elle soit, est intrinsèquement ostensible, sinon ostentatoire. On est donc ramené à l'autre « versant » du pathos, celui des figures emphatiques, de l'*exclamatio*, des apostrophes, des anaphores et des hyperboles. Procédés « déclamatoires », certes, et peut-être parfois moins efficaces, d'ailleurs, que les autres, mais ni plus ni moins « artificiels » : après tout, pleurer et crier quand on a mal, quoi de plus *naturel*¹⁰¹ ? La rhétorique du pathos relève donc, de toute façon, d'un ordre de l'*hypocrisis*, soit qu'elle s'étale, voire avec outrance, soit qu'elle prétende se contenir. Une douleur qui parviendrait à se garder entièrement pour soi ne susciterait pas de com-*passion*. Elle pâtirait toute seule à l'écart¹⁰².

- 48 Reste que l'effet pathétique doit jouer de ces deux « versants » : il doit paraître, à défaut de l'être forcément, « authentique », et s'inscrire dans l'ordre de l'intime, sous peine de n'émouvoir plus ; il doit s'extérioriser efficacement, rendre la plainte commune, en faire une com-plainte, sous peine de ne pas émouvoir du tout. Dans ces conditions, les deux « frères ennemis » du pathos, le flamboyant et le retenu, se retrouvent bel et bien frères jumeaux. Privilégiant chacun une dimension de l'effet pathétique, sans jamais pouvoir tout à fait ignorer l'autre, ils négocient chacun un « dosage », un *temperamentum* pathétique, qui est surtout question de tempérament, personnel, mais d'abord social, idéologique, ou conjoncturel. Et peut-être, en définitive, explorant

chacun une facette de la « commotion », contribuent-ils à enrichir les moyens communs d'en exprimer l'effet.

- 49 L'exacerbation du souci du pathos, non moins que celle de la divergence entre les moyens de l'exprimer, dont témoigne l'éclosion du « roman sentimental », pourrait donc en définitive valoir comme révélateur d'un climat moral « commotionnel », dont l'intensité ne peut plus se suffire des « tempéraments » traditionnels, mais exige le recours à des formules exacerbées, propices à des éclatements en sens opposés¹⁰³. « L'empire du pathos » qui préside à l'écriture du « roman sentimental », pourrait être aussi le lieu d'un déferlement des passions extrêmes – en est-il d'autres, d'ailleurs ? –, et, partant, de leur confrontation problématique. Le « récit d'amour et d'aventure » ne serait pas venu apporter la paix, mais la guerre.

ANNEXES

Les Quatre livres des Eneydes sont-ils une vraie traduction ?

On commencera par quelques tableaux, qui, à certains égards, parlent d'eux-mêmes¹⁰⁴ :

HÉLISENNE DE CRENNE	SAINT-GELAIS	VIRGILE
---------------------	--------------	---------

<p>Livre I –</p> <p>J'ay proposé* d'exhiber* par mes escriptz, la ruyne & extermination* de la tresinclyte* & populeuse* cité de Troye, pour manifester les diverses batailles à icelle inferées* par les Gr̃̃cz, lesquelz preteritement* l'annichillerent* : & avec ce, veulx donner notice* de celuy qui apres telle deplorable expugnation*, premierelement vint de la cité eversée* pour habiter en la region Italique*, & luy estant fugitif, fut par divine puissance tant favorisé, que en Lavine vint faire election de sa residence*.</p>	<p>[']ay entrepris de coucher en mes vers</p> <p>Le cas de troye qui fut mise en l[']envers</p> <p>Les batailles et armes qui s[']i feirent</p> <p>Par les greccoys qui jadis la deffirent</p> <p>Et de traicter aussi par mes escripts</p> <p>Qui fut celluy apres telz plains et cris</p> <p>Qui premier vint de troye demolie</p> <p>Prendre sejour au pays d[']ytalie</p> <p>Et il fuytif par le vouloir des dieux</p> <p>En lavine vint eslire ses lieux</p>	<p><i>Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris Italiam, fato profugus, Laviniaque venit litora,</i></p>
---	---	--

<p>Non obstant que d'anxieuse* & mortifere* guerre fut agité, tant par les lieux maritimes que terrestres : Car Juno contre luy indignée fait insister* à l'encontre de son vouloir, dont il tollera* extremes travaux & peines premier que* par luy fut construite, & edifiée* ceste cité,</p>	<p>Jacoit pourtant qu[']ennuy et forte guerre</p> <p>Luy feist fortune et par mer et par terre</p> <p>Et que Juno qui de luy se douloit</p> <p>Feist empescher d[']aller où il vouloit</p> <p>Et moult souffrit de travaux et de peine</p> <p>Quant il bastit la cité primeraine</p> <p>Et qu[']il logea ses penates troyens</p> <p>En la cité par curieux moyens</p>	<p><i>multum ille et terris iactatus et alto</i></p> <p><i>vi superum saevae memorem Iunonis ob iram ;</i></p> <p><i>multa quoque et bello passus, dum conderet urbem, inferretque deos Latio,</i></p>
<p>de laquelle le nom de Latin print origine, si en furent habitateurs* les attediez* & fatiguez Troyens : lors du fondement de la cité nouvelle vindrent en bruit les peres Albains & leurs posterieurs*,</p>	<p>Dont print alors origine et naissance</p> <p>Le nom latin et vindrent en essence</p> <p>Les albains peres et leur posterité</p> <p>Du fondement de la neufve cité</p>	<p><i>genus unde Latinum, Albanique patres, atque altae moenia Romae.</i></p>

<p><i>Parquoy estant chose fort ardue, & de perpetuelle memoire digne, tres humblement je exore* les Muses que de leurs sciences, ne me soient avaries, affin de divulguer* quelle fut l'occasion* qui stimula* Juno à persecuter celui profugue* Troyen, home de singuliere magnanimité remply. Qui la provocqua* doncques telles laborieuses fatigues luy propiner*, puis qu'estant juste, peine n'avoit merité,</i></p>	<p>O donques muse humblement te supplie</p> <p>Que ton scavoir maintenant me deslie</p> <p>Qui fut la cause ne dont fut le motif</p> <p>Parquoy juno eut le cueur ententif</p> <p>Persecuter homme si tresnotable</p> <p>Et de pitié si fort recommandable</p> <p>Ne qui la meut telz labeurs preparer</p> <p>A homme juste et armes luy parer</p>	<p><i>Musa, mihi causas memora, quo numine laeso, quidve dolens, regina deum tot volvere casus insignem pietate virum, tot adire labores impulerit.</i></p>
<p><u>peult il bien estre qu'en l'interiorité* des corps celestes se trouvent cueurs qui à operation* cruelle les incline ?</u></p> <p><i>Helas ouy. Mais premier que* de la cause vous certiorer*, vous narreray l'excellence* d'une cité magnifique, que Juno tres affectueusement favorisoit</i></p>	<p>Est il possible que les divins couraiges</p> <p>Soyent remplis de si cruelz ouvrages</p>	<p><i>Tantaene animis caelestibus irae ?</i></p>

<p>Chap. III –</p> <p><u>l'aer obtenebré avoit la face</u> si obscure que <i>Phebus ne Lucina ny aultre signe du Zodiaque, aulcune reluscence* ne prestoit, mais subitement la vehemente tonnoirre se fortifiant fit discourir par l'aer feu et flammes qui de sa venue assiduellement faisoient indices*, et <u>à bref parler</u>, toutes choses <u>qui entre eulx</u> assistoient leur inferoient conjecture de la prochaine <u>venue d'Atropos*</u>.</i></p>	<p>Tant fut le ciel couvert d'obscur nue</p> <p>Que ja sembloit la nuict estre venue</p> <p>Tost commença foudroier et tonner</p> <p>C'estoit assez pour maint corps estonner</p> <p>Et parmy l'air feu et flammes couroient</p> <p>Qui leurs navires entierement couvvoient</p> <p>Brief toute chose qui entre eulx tous estoit</p> <p>Prochaine mort acop leur presentoit</p>	<p><i>Eripiunt subito nubes caelumque diemque</i></p> <p><i>Teucrorum ex oculis; ponto nox incubat atra.</i></p> <p><i>Intonuere poli, et crebris micat ignibus aether,</i></p> <p><i>praesentemque viris intentant omnia mortem.</i></p>
--	---	---

<p>Livre IV. Chapitre Premier –</p> <p>EN <u>SEMBLABLES DEVICES</u> LA MAGNANIME royne, ia de long temps par l'<i>aurée*</i> <i>sagette*</i> de Cupido en son <i>delicieux*</i> cueur blessée, auec griefue & <i>precipiteuse*</i> cure nourrissoit en ses veines <u>vulneration*</u> <u>mortifere*</u> <u>latitée*</u> soubz dissimulées <u>anxietez*</u> : & fut <i>tellement</i> esprinse de feu couuert & <u>chaleur</u> <i>vehemente</i>, <u>que toutes aultres cures & solitudes furent d'elle déposées</u> :</p>	<p>En telz devis la royne de Carthaige</p> <p>Ja de long temps blessee en son couraige</p> <p>Par griefue cure nourrissoit en ses veines</p> <p>Playe mortelle soubz dissimulez peines</p> <p>Et fut esprise d'un feu couuert et chault</p> <p>Si que pour vray de rien plus ne luy chault</p>	<p>At <i>regina graui jamdudum saucia cura</i></p> <p><i>Vulnus alit venis et caeco carpitur igni.</i></p>
--	--	--

<p>seulement son occupation mentale, estoit à plusieurs foyz recenser la vertu & modestie de <u>cestuy</u> homme, aussi meditoit de ses gens l'honneur, <u>grace & contenance</u>, qui en tous <u>cas de louenge digne se demonstroit</u> : elle auoit certes <u>imprimé</u> en sa poictrine <u>amoureuse l'excellente beaulté & douceur</u> de leurs faces, avec <u>leurs eloquentes parolles & delectables deuises</u>. Et à bref parler* <u>toutes ces choses estoient en elle si viuement inserées*</u>, qu'en sa faculté n'eust esté de les pouuoir extirper.</p>	<p>La grant valeur et vertus de cest homme</p> <p>Souventeffoys dedens son cueur assomme</p> <p>Et mais l'honneur et maintien de sa gent</p> <p>Qui en tous actes se monstre bel et gent</p> <p>Dont elle avoit enclos en sa poictraine</p> <p>Leur doulce face comme songneuse estreine</p> <p>Leurs beaulx parlers et leurs plaisant devis</p> <p>Tout avoit elle imprime vis-à- vis</p>	<p>Multa viri virtus animo multusque recursat</p> <p>Gentis honos; haerent infixi pectore vultus</p>
--	--	--

<p>Que vous <u>exprimeray ie plus?</u> <i>sinon qu'apres plusieurs propositions</i> entre eulx <u>narrées</u>, <i>la tardiue heure nocturne les stimula*</i> à eulx disposer de prendre repos : <u>parquoy avec grande hylarité*</u> & <u>contentement se sequestrerent*</u>; mais <u>l'infœlice*</u> royne <i>estant du venin de Venus trop cruellement attaincte*</i>, ne peult trouuer en ses chambres <u>aornées*</u> lieu de repos, & <u>combien que*</u> <i>sa delicate personne fut en lieu sumptueux*</i> & <u>magnifique souefuement colloquée*</u>, <i>si n'estoit il possible au sommeil, aulcunement ses yeulx occuper :</i></p>	<p>Que diray plus apres que mainte chose</p> <p>Fut dicte entre eulx chacun pense et dispose</p> <p>Prendre repos car bien en fut il temps</p> <p>Si se departent moult joyeux et contens</p> <p>La povre royne trop mallement touchee</p> <p>Jaçoit que fut souefvement couchée</p> <p>Dormir ne peult en ses parees chambres</p>	<p>Verbaque</p>
<p>car <i>la trop vehemente sollicitude luy propinoit*</i> <i>assidue emission de souspirs & frequente commotion des esperitz principaulx, qui estoient cause d'expulser*</i> de ses membres <u>la paix & tranquillité</u>,</p>	<p>Car soing trop grant chassoit repos des membres</p>	<p><i>nec placidam membris dat cura quietem.</i></p>
<p><i>& en ceste mentale passion les nocturnes tenebres se terminerent.</i></p>	<p>Ainsi la nuict tournya et passa</p>	

<p>Chapitre II –</p> <p>LA BELLE AVRORA COMMENCOIT A APPAROIR, & <u>par sa clartude* repulsoit*</u> les vmbres humides, <i>quand</i> la princesse <i>anxieuse*</i> & mal saine, <u>donna princepe* au matutinal* parler :</u> & s'adressant à vne sienne sœur à elle fort vnanime & conforme, <u>les parolles qui s'ensuyuent prononça*</u> :</p>	<p>Lors vint Aurore qui le jour avança</p> <p>Chassant les vmbres humides en arriere</p> <p>Par sa clarté et phebee lumiere</p> <p>Lors commença la princesse mal saine</p> <p>A une seur qu'elle avoit moult prochaine</p> <p>Et vnanime dire ce qui s'ensuit</p>	<p><i>Postera Phoebea lustrabat lampade terras</i></p> <p><i>Umentemque Aurora polo dimoverat umbram,</i></p> <p><i>Cum sic unanimam alloquitur male sana sororem :</i></p>
<p>O Anne <i>tres chere</i> sœur, ie ne sçay d'ou <i>me procedent*</i> diuers songes, <i>qui en mon repos de la silencieuse nuit se sont à mon sens ymaginatif representez,</i> & m'ont fort rendue timide* & espouentée, <u>mettant ma pensée en extreme perplexité*</u>,</p>	<p>O ma seur Anne ne sçay en ceste nuit</p> <p>Quelz divers songes m'ont toute espouentee</p> <p>Et ma pensee en grant doutee</p>	<p><i>Anna soror quae me suspensam insomnia tenent !</i></p>
<p><i>meditant assiduelement*</i> quel est cest hoste en noz terres arriué,</p>	<p>Quel est cest hoste qui moult semble esprouué</p> <p>Qui en noz terres est ores arriué</p>	<p><i>Quis nouus hic nostris successit sedibus hospes</i></p>
<p><i>en la personne duquel tant de louables vertus resident*</i> : <u>il est si prudent & discret en tous cas & en modestie, & gracieux entretien tous aultres excede, & si le iugeroit on par coniecture remply de magnanimité, force & puissance.</u></p>	<p>Mais qu'il est saige en faictz d'entretien</p> <p>Moult semble plein de force et de puissance</p>	<p><i>Quem sese ore ferens ! Quam forti pectore et armis !</i></p>

On pourrait demander davantage de comparaisons. Mais nous avons procédé à des sondages, et l'échantillonnage s'avère représentatif. Il en ressort donc clairement qu'en général, Hélienne « traduit » purement et simplement Saint-Gelais, sans se référer à Virgile, du moins d'une façon repérable.

On reprendra cependant rapidement ici les exemples produits par la critique antérieure pour suggérer une utilisation directe du texte latin. Ainsi C. Scollen invoque deux cas (*op. cit.*) :

1°) (Scollen, p. 205) *O patria, o divum domus Ilium et incluta bello moenia Dardanidum* (*Aen.*, II, 241) rendu par « O tresinclyte Ilion ».

Il doit s'agir d'une simple coïncidence : l'épithète « inclyte » est usuelle chez Hélienne, depuis les *Angoysses*, pour une ville importante : « la tres inclite et populeuse cité de Paris » (*Angoysses*, p. 503, qui reprend la *Conquête de Trebisonde* ; voir le premier exemple de parallèle, *supra*, avec le même binôme, sans correspondant chez Virgile).

2°) (Scollen, p. 206) : « car combien que le dieu de la vaticination Apollo eut autresfois à la predictie vierge concedé l'esperit de divine prophetie, ce qui ne luy peust depuis tollir, si luy ostant la grace de creue en ce qu'elle predisoit » qui semble correspondre au *dei jussu non unquam credita Teucris* de Virgile (*Aen.*, II, 247) non traduit par Saint-Gelais. Il doit s'agir d'une glose mythologique parmi d'autres, insérée par Hélienne. La correspondance avec Virgile, très limitée d'ailleurs, est probablement encore le fait du hasard.

Sh. Marshall (*op. cit.*, p. 62) ajoute un exemple supplémentaire, plus convaincant, mais quand même sujet à caution :

Lamentis gemitu et femineo ululatu (*Aen.*, IV, 667), rendu par « Parquoy tous lieux habitables furent remplis de lamentations, lachrymes, plainte & ululations muliebres » (Saint-Gelais : « Si que les lieux et habitations Furent tous pleins de lamentations De pleurs et cris et plaintes feminines »). Globalement la réécriture emphatique de Saint-Gelais, terme à terme, est évidente ici. « Ululations muliebres » rend emphatiquement « plaintes feminines ». Hélienne se souvient-elle ici de Virgile ? Peut-être, mais pas de façon certaine. Le terme « ululations » apparaît ailleurs et semble bien faire partie de son vocabulaire¹⁰⁵. La correspondance, ici encore, peut très bien n'être que le fruit du hasard.

Bref, pour être circonspect, on dira qu'il n'est pas tout à fait impossible que l'auteur de la traduction des *Eneydes* par Hélienne ait parfois jeté un coup d'œil au texte latin, ou en ait eu quelque réminiscence, s'il le savait plus ou moins par cœur, ce qui nous paraît assez probable. Il n'en existe toutefois aucune preuve décisive¹⁰⁶. Et, de toute façon, l'incidence de cette connaissance éventuelle du texte latin sur la « traduction » resterait tout à fait marginale. Fondamentalement, Hélienne réécrit Saint-Gelais, selon les modalités que nous avons analysées dans le corps de l'article, et ne fait rien d'autre, ou, en tout cas, guère plus. Plus qu'une traduction, elle nous livre donc une « translation » de « vernacule et familiere langue françoise » en « langage et ydiomat gallique¹⁰⁷ ».

NOTES

1. G. Reynier, *Le Roman sentimental avant l'Astrée*, Paris, Colin, 1908. On a pu proposer, plutôt (Christine de Buzon) : « roman d'amour » ; on songerait aussi à « récits d'amour et d'aventure » (le terme de *roman* ne leur est pas appliqué, généralement, au XVI^e siècle : voir P. Mounier, *Le Roman humaniste : un genre novateur français 1532-1564*, Paris, Champion, 2007, p. 43).

2. Le fait de cibler le lectorat féminin – de façon souvent plus ostensible que sincère – peut être considéré comme un des traits définitoires du « roman sentimental ».

3. L'ensemble de textes placé sous le patronage simultanément pseudépigraphique et pseudo-autobiographique – l'« autrice » y décrit sa propre mort ! – d'Hélienne de Crenne relève de

plusieurs formes littéraires distinctes : un récit linéaire, les *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* (1538), une série d'*Epistres familiares et invectives* (1539) qu'il est possible de considérer comme un roman par lettres, un *Songe* (1540) allégorique qui développe le même argument narratif que les textes précédents, et constitue donc une sorte de fiction narrative oblique, enfin la traduction des *Eneydes* (1541), en quelque façon imbriquée dans l'ensemble, du fait de la même fiction pseudépigraphique ainsi que de très nombreuses correspondances textuelles. Sur les *Eneydes* d'Hélisenne, on verra notamment D. S. Wood, *Hélisenne de Crenne. At the Crossroads of Renaissance Humanism and Feminism*, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2000, p. 135-151 ; V. Worth, « Virgilian Space in Renaissance French Translations of the Aeneid », dans *Virgilian Identities in the French Renaissance*, p. 117-139 ; Sh. Marshall, *The Aeneid and the Illusory Authoress: Truth, fiction and feminism in Hélisenne de Crenne's Eneydes*, thèse, Exeter, https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10036/3249/MarshallS_TPC.pdf?sequence=3 ; S. Ehrling et B.-M. Karlsson, « Didon et Énée dans le seizième siècle français. La version d'Hélisenne de Crenne de l'Énéide », *Milli Måla* 7/2015, Reykjavik, Univ. of Iceland, p. 199-224 ; E. Delvallée, « Hélisenne de Crenne : traduire, réécrire, amplifier Virgile au XVI^e siècle », *Exercices de Rhétorique*, 5/2015, Grenoble, revue en ligne (<https://journals.openedition.org/rhetorique/416>) ; du même auteur, dans la même revue (<https://journals.openedition.org/rhetorique/417>), mise en ligne du livre IV des *Eneydes*, utilisée par nous ; D. Desrosiers-Bonin, « Hélisenne de Crenne et la traduction des quatre premiers livres de l'Énéide », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 2017/2, n° 85, p. 171-190 ; C. M. Scollen-Jimack, « Hélisenne de Crenne, Octovien de Saint-Gelais and Virgil », *Studi Francesi*, XXVI/1982, p. 197-210.

4. Éd. V. Duché-Gavet, Genève, Droz, 1998. Texte souvent attribué à Nicolas Denisot ; toutefois l'auteur réel dissimulé sous ce pseudonyme, avec, là encore, recours à la pseudo-autobiographie, n'est pas non plus connu avec certitude.

5. Paris, D. Janot, 1541. Titre principalement mensonger, on le verra.

6. L'expression est de Pascale Mounier, *op. cit.*

7. Hypothèse émise récemment, de façon plutôt convaincante, par Sharon Marshall, *op. cit.* L'auteur propose de considérer la "traduction" des *Eneydes* comme le dévoilement *in extremis* de "l'hypotexte" virgilien de toute l'œuvre, déjà sous-jacent à la rédaction des *Angoysses douloureuses* de 1538. Hypothèse reprise par D. Desrosiers-Bonin, *op. cit.*

8. Mais il serait facile d'élargir le propos : ainsi le texte fondateur du « roman sentimental », l'*Elegia di Madonna Fiammetta* de Boccace, dont la traduction française *La complainte des tristes amours de Flammette* (Lyon, Nourry, 1532) est une source importante des *Angoysses*, était déjà un centon de textes antiques, principalement d'Ovide, de Virgile et de Sénèque. C'est également le cas de l'*Histoire des deux amants* de Piccolomini, à laquelle Hélisenne fait référence incidemment (*Angoysses*, éd. de Buzon, Paris, Champion, 1997 p.104). Le *Libro del Peregrino* de Caviceo, autre source majeure d'Hélisenne, lu dans sa traduction française par François Dassy (plus précisément dans sa version révisée en 1528 avec la collaboration de Jean Martin), pratiquait très largement lui aussi les emprunts et les pastiches virgiliens, notamment dans son récit de descente aux Enfers. C'était également le cas d'une autre source majeure d'Hélisenne, qui toutefois n'entre plus directement dans le cadre du « roman sentimental », mais relèverait plutôt du « roman de chevalerie héroïsé », l'anonyme *Conquête de Trebisonde* (Paris, Yvon Gallois, 1517).

9. Le Livre second de *L'Amant*, par exemple, est principalement une réécriture de l'*Orator*, où la figure de l'amant remplace celle de l'orateur, avec de nombreux autres emprunts à Cicéron.

10. *L'Amant*, *op. cit.*, p. 176. On lit dans le commentaire de Bade : « *adeo autem iucunda est huius libri lectio ut diuus Augustinus sese ad lachrymas compulsum Didonis querela confiteatur* », « la lecture de ce livre [IV] a tant de charme [*iucunda*] que saint Augustin avoue avoir été ému aux larmes par la plainte de Didon » (*Aeneis Vergiliana cum Seruii Honorati huberrimis commentariis* (...), Lyon, J. Sacon, 1517, f. XCVIII v°). Valentinian doit confondre saint Jérôme avec saint Augustin et son célèbre passage des *Confessions* (I, XIII, 20).

11. Quintilien, *Institution oratoire*, VI, 2.
12. *L'Amant*, op. cit., p. 208 ; Cicéron, *Orator*, XXXVII, 130 (trad. A. Yon, Paris, Les Belles Lettres, 1964) : « même si nous étions plusieurs à parler, tous me laissaient cependant la péroration ».
13. Qui commence à ne plus être considérée comme une œuvre de Cicéron à cette époque. Ces deux derniers textes abordent l'effet pathétique par le biais des lieux rhétoriques, notamment, dans le *De Inventione* (I, LIII, 100- LVI, 109), de l'*indignatio* et de la *conquestio*. La rhétorique médiévale scolaire reprendra ces données en les enrichissant. Voir *infra*.
14. Quintilien, *Institution oratoire*, VI, 2, 29-31.
15. *Orator*, XXXVII, 129-130. *L'Amant* amplifie beaucoup la formule cicéronienne : « *in quo ut viderer excellere non ingenio sed dolore assequer* » (tous me laissaient la péroration, « où je devais ma réputation d'exceller non à mon talent, mais au sentiment que j'y mettais », trad. A. Yon). Toutefois, Cicéron avait insisté davantage, ailleurs, sur ce type de comportement, et l'auteur doit s'en souvenir. Voir surtout *De Oratore*, II, XLIV, 185- LII, 211, et en particulier, XLV, 190 (trad. E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1928) : « *nulla mens est tam ad comprehendendam vim oratoris parata, quae possit incendi, nisi ipse inflammatus ad eam et ardens accesserit* » (« il n'y a point d'âme, tellement disposée à recevoir les impressions de l'orateur, qu'elle puisse s'allumer, pour ainsi dire, si l'on n'approche d'elle la flamme dont on est soi-même dévoré »), passage que *L'Amant* semble paraphraser, vers la fin, probablement de mémoire.
16. *L'Amant*, op. cit., p. 176.
17. On se rappellera que, dans le prologue de l'*Heptaméron*, Marguerite entendait elle aussi faire son procès à la rhétorique.
18. Et pour l'essentiel identique à celui de la traduction du *Livre du Peregrin* de Caviceo par François Dassy, qu'il existe de fortes raisons de soupçonner d'être le véritable auteur des œuvres d'Hélisenne. L'idiome utilisé par la *Conquête de Trebisonde*, non moins que dans les épîtres dédicatoires de Dassy – tous textes fortement mis à contribution en vue de la « farcissure » de la « traduction » de l'*Énéide* – en constituait déjà une préfiguration. Voir nos articles, cités *infra*.
19. Octovien de Saint Gelais, *Les Eneydes de Virgile Translatez de latin en françois par messire octovian de saint gelais (...) reveues et cotez par maistre Jehan d'ivry (...)*, Paris, Vérard, 1509 (rédigé autour de 1500, resté manuscrit).
20. Nous renvoyons pour tous ces points le lecteur à l'Annexe.
21. Voir à ce sujet D. Desrosiers-Bonin, op. cit.
22. Les titres de chapitres des *Eneydes* d'Hélisenne présentent d'importantes similitudes, conjointement, avec ceux de la *Conquête de Trebisonde*, d'une part, et ceux qui avaient été insérés dans l'édition lyonnaise des *Angoysses* de 1539, chez Claude Nourry, repris par la suite par les autres éditions. Voir notre « Singularités titulaires : vers une esquisse de typologie des titres de chapitres dans les récits lyonnais (1530-1560) », *Lyon et les nouveaux romans à la Renaissance, Réforme Humanisme Renaissance*, 2016/1, n° 83, p. 139-162, et C. de Buzon et W. Kemp, « Interventions lyonnaises sur un texte parisien : l'édition des *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* d'Hélisenne de Crenne (Denys de Harsy, vers 1539) », dans M. Clément et J. Incardona dir., *L'Émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance 1520-1560*, Saint-Étienne, P.U. Saint-Étienne, 2008, p. 179-196. Beaucoup des termes à consonance rhétorique employés dans les titres figuraient déjà dans le corps du texte des *Angoysses*.
23. Voir *supra*, note 18. Il existe quelques différences de détail dans le vocabulaire, mais l'orientation générale est similaire.
24. Voir notamment J. Legrand, *Archiloge Sophie*, éd. E. Beltran, Paris, Champion, 1986, I, 11-19, p. 84-122.
25. Hélisenne connaissait très vraisemblablement l'*Archiloge Sophie* de Legrand : tout un passage de la vie de Virgile qui figure en tête des *Eneydes* (f. I r°-v°) est la transposition, amplifiée en « patois de Crenne », d'un texte français littéralement identique à un passage de l'*Archiloge Sophie* (I, 27, p. 152-153). Il peut bien sûr y avoir une source commune, ou un intermédiaire.

26. Livre II, chapitre XII, titre, f. xxxviii r°.
27. Livre IV, chapitre XXII, f. xcix r°.
28. « Supplication de la part de Dido aux Tiriens » (Livre IV, chapitre XXX, f. xcvi v°).
29. « Imprecation de Dido contre Fortune a cause de sa mutabilité », en manchette, f. c r°. Le *Peregrin* de 1528 hésite entre *imprecation* et *deprecation*. L'imprecation figure au rang des procédés pathétiques relevés par Macrobe.
30. « d'extreme commiseration digne », f. iii v°.
31. « Parolles invectives adressantes au faulx traditeur Achilles » (II, X, f. xxxvi v°, manchette). On pensera aux *Epistres invectives* qui forment la seconde partie du recueil des *Epistres* d'Hélisenne. Hélisenne travaille avec assiduité le registre de la véhémence.
32. Livre II, chapitre III, f. xxix r°.
33. C. de Buzon, « Roman et style piteux : les *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* (1538) », dans H. Hanreich, M. Sedlackova, P. Stehlikova éd., *Mezi radky Jirimu Pecharovi k 70.narozeninam, Entre les lignes*, Prague, Filosofia, 1999, p. 267-302 ; repris en ligne sur www.rhr16.fr.
34. Cicéron, *Orator*, xxxvii, 128, trad. A. Yon modifiée.
35. Voir la toute première remarque de Servius sur *Aen. IV (Aeneis Vergiliana cum Seruii Honorati huberrimis commentariis (...))*, Lyon, J. Sacon, 1517, f. XCVIII v° : « Est autem pene totus in affectione : licet in fine pathos habeat » (de même que le livre III des *Argonautiques* est consacré à l'amour de Médée pour Jason, de même « ce livre IV consiste presque entièrement dans l'amour passionné [de Didon pour Énée], bien qu'il y ait à la fin du pathos », pathos lié au *dolor* que suscite le départ d'Énée).
36. Voir les tableaux dans l'Annexe.
37. Voir notre « La narration frénétique dans les œuvres d'Hélisenne de Crenne : écriture paroxystique et dynamique du "roman sentimental" », dans les *Mélanges Mireille Huchon*, sous presse.
38. Il arrive que dans cette « rétroversion » Hélisenne retombe sur un terme latin présent dans le texte original. Ainsi pour « inclyte », *inclita*, et « ululations », *ululatu*. Il nous paraît hasardeux d'en tirer la conclusion d'une lecture effective du texte latin en regard par la « traductrice ». Voir notre Annexe.
39. *Eneydes*, II, XII, f. xxxviii v°. Virgile, II, 298-301 : « *Diuerso interea miscentur moenia luctu, / et magis atque magis, quamquam secreta parentis / Anchisae domus arboribusque oblecta recessit, / clarescunt sonitus, armorumque ingruit horror.* », « Cependant, les remparts résonnent de diverses plaintes mêlées ; et de plus en plus, bien que la demeure de mon père Anchise soit cachée, en retrait, protégée par des arbres, les sons se font distincts, et l'horrible bruit des armes s'accroît » (trad. *L'Énéide louvaniste*, en ligne sur le site *Itinera electronica*). Saint Gelais : « Ce temps pendant fut la cité meslée De divers pleurs et de voix adolee Et d'heure en heure le mal si fort croissoit Que riens fors dueil ou paour n'y paroissoit Tant multiplie le bruyt et s'exaspere Que jaçoit or que la maison mon père Fut assez loing apart de toutes gens Environnee de jardins beaux et gentz La grant clameur et les piteux alarmes Peult on ouyr avec horreur des larmes. »
40. *Eneydes*, II, XV, f. xli. Virgile, II, 403-406 : « *Ecce trahebatur passis Priameia uirgo / crinibus a templo Cassandra adytisque Mineruae, / ad caelum tendens ardentia lumina frustra, - / lumina, nam teneras arcebat uincula palmas* », « Voici que depuis le temple, depuis le sanctuaire de Minerve, on traînait la fille de Priam, Cassandre ; cheveux épars, elle tendait en vain vers le ciel des yeux brûlants de fièvre, des yeux seulement, car des liens entravaient ses mains délicates » (trad. *L'Énéide louvaniste*, op. cit.). Hélisenne emprunte ici de nombreux éléments à ses œuvres précédentes, et/ou à leurs sources.
41. *Eneydes*, IV, XXXII, f. ci r°. Il n'y a pratiquement aucun correspondant chez Virgile et Saint Gelais. Là encore, les emprunts sont multiples, aux mêmes textes ; ils demanderaient à être identifiés avec précision. Mais ce serait le travail d'une édition critique. On rapprochera toutefois

des *Angoysses*, II, XII, p. 341-342 et III, IX, p. 465-466, passages eux-mêmes en grande partie dérivés du *Peregrin* (voir notes de l'éd. de Buzon).

42. Rhétorique à Herennius, II, 50 ; *De Inventione*, I, LV, 106.

43. Pour cette question, voir notre « Lectures romanesques de Virgile à la Renaissance », Congrès de l'A.I.E.F., juillet 2000, *Cahiers de l'Association des études françaises*, mai 2001, n° 53, p. 191-212.

44. Voir C. M. Scollen-Jimack, *op. cit.*, p. 200.

45. *Eneydes*, f. a ii r° : « du treseloquent poete Virgile : le stile heroique duquel, nul n'a peu superer ou egaler ».

46. Horace, *Art poétique*, v. 97 (trad. Fr. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1934), cité par Érasme au début de l'adage 1439, *Tragice loqui* (II, v, 39). Pour plus de précisions, voir notre « Le miel de la colère : la douceur des passions violentes à la Renaissance », *Du Sucre*, Actes de la journée d'études sur le sucre (Pau, 2005), textes réunis par V. Duché et F. Marty-Badiola, Biarritz, Atlantica, 2007.

47. Pour un approfondissement, voir notre « Du récit moralisé au récit moralisant : les *Oeuvres* d'Hélisenne de Crenne et l'*Amant ressuscité de la mort d'amour* », *Réforme Humanisme Renaissance*, déc. 2013, n° 77, p. 153-179.

48. Jacques Legrand intègre la « Poetrie » à sa rhétorique, comme « science qui aprent a faindre et a faire fictions fondees en raison et en la semblance des choses desquelles on veult parler. Et est ceste science moult necessaire a ceulx qui veulent beau parler ; et pour tant poetrie a mon avis est subalterne de rethorique » (*Archiloge Sophie*, 1, 25, p. 149). Évidemment, cette rhétorique-là n'est pas celle de Cicéron, mais celle de Boccace.

49. On pourrait fournir des exemples plus riches, qui témoigneraient de reprises constantes de la *Conquête*, du *Peregrin* et des œuvres antérieures d'Hélisenne.

50. Trad. *L'Énéide louvaniste*, *op. cit.*

51. Hélisenne ignore totalement ici l'Austre virgilien, ce qui laisse penser qu'elle n'a pas le texte latin sous les yeux, ou l'ignore.

52. La dépendance de ces manchettes mythographiques à l'égard des *Illustrations des Gaules* est très sensible. Par ailleurs, les manchettes du *Peregrin* de 1528 caractérisaient régulièrement ce genre de passages par le terme de « Moralisation ». Le Virgile que lit Hélisenne est donc un « Virgile moralisé ».

53. Trad. *L'Énéide louvaniste*, *op. cit.*

54. Voir par exemple *Eneydes*, I, VII, f. vi r°-v°.

55. Bien vu par V. Duché-Gavet, *op. cit.*, p. 181.

56. *L'Amant*, *op. cit.*, p. 188.

57. *Ibid.*, p. 204.

58. *Ibid.*, p. 201.

59. *Ibid.*, p. 191. Virgile : « Ecce ».

60. *Ibid.*, p. 196 ; Virgile : « cernas » ; on notera le tour allocutoire.

61. *Ibid.*, p. 193 et 196.

62. Macrobie, *Saturnales*, IV, 2 (trad. H. Descamps, N. A. Dubois *et al.*, Paris, Panckoucke, 1845, t. I, p. 481) : « *necesse est initium abruptum habeat, quoniam satis indignantibus leniter incipere non convenit* » (« De là l'obligation d'entrer brusquement en matière, parce qu'un homme qui s'indigne ne saurait débiter avec douceur »).

63. *L'Amant*, *op. cit.*, p. 348. On remarquera que cette éloquente *reticentia* est un brin verbeuse.

64. *Saturnales*, IV, 6, traduction citée, p. 499 : « *Contraria huic figuræ ἀποσιώπησις, quod est taciturnitas. Nam ut illic aliqua exclamando dicimus, ita hic aliqua tacendo subducimus, quae tamen intellegere possit auditor.* »

65. On constate que dans les morceaux de son cru, notamment le récit principal qui donne son nom à l'ouvrage, celui de « l'Amant ressuscité de la mort d'amour », Valentinian ne dédaigne pas des « exclamations » assez longues, ponctuées d'interjections, notamment de nombreux « O » ;

elles sont toutefois beaucoup plus sobres que celles d'Hélisenne, et reposent souvent sur des enfilades d'emprunts scripturaires, surtout aux Psaumes.

66. En soulignant les données qui manifestent l'inscription des deux textes analysés ici dans la mouvance évangélique de Marguerite de Navarre, nous avons pu suggérer de mettre ce souci littéraire en rapport avec une « pastorale compassionnelle » fortement marquée par la doctrine du salut par la foi et la grâce (voir notre « Le miel de la colère », *op. cit.*).

67. *L'Amant*, *op. cit.*, p. 187.

68. *Eneydes*, I, XX, f. xviii r°.

69. *Ibid.*, II, XXIX, f. xxvi r°.

70. *Ibid.*, IV, XIX, f. lxxviii r°.

71. Voir éd. C. de Buzon, *op. cit.*, p. 486. « Accommodée » doit renvoyer ici principalement à la *pronuntiatio*, élément important, mais dont nous réservons l'examen pour une autre étude.

72. Voir Sh. Marshall, *op. cit.*

73. *Le livre des Eneydes compilé par Virgile, lequel a esté translaté de latin en françois (...)*, Paris, 1483.

74. *Ibid.*, f. a 2 v°. La référence au *De casibus* de Boccace figure plus loin (n.p.).

75. *Eneydes*, IV, XIV, f. lxxxix r°.

76. *Eneydes*, IV, XVIII, f. xc v° ; Saint-Gelais : « suyvre son affaire ».

77. Relevé manuel.

78. *Peregrin*, 1528, I, XVII, f. xxiii v° ; XVIII, f. xxxi v°.

79. *Ibid.*, f. xxxix v°.

80. *Ibid.*, f. xl r°.

81. *Angoysses*, II, VIII, p. 295 : « vrai imitateur de vertu » ; *Les Epistres familières et invectives. Le Songe*, éd. Beaulieu, Saint-Etienne, P.U.S.E., 2008, p. 31 : « imitateur de vertu ».

82. *Songe* : « imitateur de vertu » (éd. Beaulieu, *ibid.*, p. 135), et *passim*. On relève déjà un « imiter » traduisant « *secuti sumus* » dans une citation scripturaire, repris en variation par *ensuivi* (p. 167). La multiplication des occurrences dans le *Songe* est très vraisemblablement due à l'influence de la traduction des *Eneydes* qui devait déjà être sur le métier.

83. Inutile de préciser qu'une opération de « repiquage » de ce genre, sur des détails infinitésimaux de la traduction du *Peregrin*, supposant dans une certaine mesure la consultation en parallèle du texte français et du texte italien, constitue un fort indice d'attribution des œuvres d'Hélisenne de Crenne au traducteur de Caviceo, donc à François Dassy.

84. « Avance en eau profonde », parole du Christ à Simon (Luc, 5 : 4).

85. Portée qu'assumait jusque à un certain point, dans les *Angoysses*, la scénographie d'outre-tombe. Voir C. de Buzon, « Le récit-cadre dans *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* d'Hélisenne de Crenne (Paris, D. Janot, 1538) », Journée « Le Roman français à la Renaissance », Université de Vérone, dir. Rosanna Gorris, 14 décembre 2012, à paraître.

86. Hélas !

87. *Amant*, *op. cit.*, p. 187.

88. *Ibid.*, p. 177 : « une chose traittee et descrite par un tel autheur ».

89. Le terme rend « *fortuna* » ou « *casus* », en général.

90. *Amant*, *op. cit.*, p. 179.

91. *Ibid.*, p. 183

92. *Ibid.*, p. 195.

93. Les *Angoysses* font dire à Hélisenne : « Je crois que c'estoit predestination divine », mais elles comportent aussi une longue diatribe contre l'idée de prédestination, à claire portée antiluthérienne. Au contraire, le motif de la prédestination joue un rôle central dans l'intrigue globale de *L'Amant*, avec un fort parfum réformé – même si le libre arbitre est préservé – qui a été souligné par D. Speziari (« Narration et érudition dans *L'Amant resuscité de la mort d'amour* de Théodose Valentinian, roman à tiroirs », *Sidera*, revue en ligne, Vérone, n° 2). Sur cette question, voir aussi notre « Figures de la Fortune et théorie du récit à la Renaissance », *La Fortune. Thèmes*,

représentations, discours, Études rassemblées par Yasmina Foehr-Janssens et Emmanuelle Métry, Genève, Droz, 2003, p. 207-216.

94. Voir C. Esmein-Sarrazin, *L'Essor du roman. Discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2008 ; L. Plazenet, *L'Ébahissement et la délectation. Réception comparée et poétiques du roman grec en France et en Angleterre aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, H. Champion, 1997 ; S. Duval, *La Prose poétique du roman baroque (1571-1670)*, Paris, Garnier, 2017.

95. Dichotomie sans laquelle le roman moderne n'aurait probablement jamais vu le jour, mais dont il serait hasardeux de prétendre qu'il l'a « dépassée », notamment au profit du seul modèle « janséniste ». Il y a certes Marguerite Duras et Quignard, mais aussi *Les Misérables*, *Guerre et Paix*, *Vie et Destin*, ou Mathias Énard ; on ne parlera pas de Dumas, bien sûr ; « ça n'est pas de la littérature » ! Voir sur ce point D. Fernandez, *L'Art de raconter*, Paris, Grasset, 2007.

96. Aristote, *Poétique*, 11, 1452 b, trad. M. Magnien, Livre de Poche, 1990, p. 102. J. Hardy (Belles Lettres, 1952, p. 45), traduit déjà « événement pathétique », après d'autres. Madame Dacier (Paris, Barbin, 1692), toutefois, traduisait « passion » et Barthélemy Saint-Hilaire, « souffrance ». Notons la « remarque » de Madame Dacier (*ibid.*, p. 157) : « Je sçay bien que le mot *passion* n'est François en ce sens, que dans les choses de la Religion, et que partout ailleurs, il signifie les sentimens, ou pour mieux dire, les maladies de l'ame, mais il n'y en a point qui explique si bien ce qu'Aristote a voulu dire. »

97. Voir *supra*.

98. Il ne s'agit pas de prétendre que les auteurs de romans sentimentaux connaissaient la *Poétique*. C'est leur sentiment intuitif du pathos, inscrit dans une événementialité, dont la *Poétique* peut permettre de rendre compte.

99. *De Inventione*, I, LV-106 : « *Conquestio est oratio auditorum misericordiam captans. In hac primum animum auditoris mitem et misericordem conficere oportet, quo facilius conquestione commoueri possit. Id locis communibus efficere oportebit, per quos fortunae vis in omnes et hominum infirmitas ostenditur ; qua oratione habita grauitur et sententiose maxime demittitur animus hominum et ad misericordiam comparatur, cum in alieno malo suam infirmitatem considerabit.* »

100. Voir sur ce point F. Goyet, *Le Sublime du « lieu commun ». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996 (rééd. Paris, Classiques Garnier, 2018).

101. Sur la relativité culturelle des expressions des émotions, on relira toujours avec intérêt l'article classique de M. Halbwachs, « L'expression des émotions et la société », *Échanges sociologiques*, 1947, Paris, Centre de documentation universitaire (reproduit dans M. Halbwachs, *Classes sociales et morphologie*, Paris, Minuit, 1972, p. 164-173).

102. Sur les apories et les effets sociaux du pathos, recherché ou réprimé, on lira avec profit les romans de Michel Houellebecq.

103. Nous avons pu, dans d'autres études, mettre l'éclosion du « roman sentimental » en France en rapport avec l'émergence de l'évangélisme, et ses contradictions. L'appartenance des auteurs des deux textes que nous venons d'étudier à la mouvance de Marguerite de Navarre est certaine. Depuis longtemps établie pour *L'Amant*, elle ressort aussi, notamment, de la présence d'importants emprunts au *Miroir de l'ame pecheresse* dans les œuvres d'Hélisenne (voir à ce sujet notre étude en préparation, au Colloque de Tours, *Le Réseau de Marguerite de Navarre*, octobre 2018, « Hélisenne de Crenne et Marguerite de Navarre »).

104. Dans le texte de Crenne, nous avons souligné les passages repris de Saint-Gelais, mais réécrits ; *mis en italique* les additions ; laissé sans signalement les passages identiques à ceux de Saint-Gelais. – Nous nous sommes permis de reprendre certains passages cités par S. Ehrling et B. M. Karlsson. Nous avons utilisé pour le livre IV la version en ligne de E. Delvallée, et pour le latin le texte de la *Latin Library*. – Nous avons pourvu d'un astérisque des termes de vocabulaire caractéristiques du « patois de Crenne », même lorsqu'ils semblent coïncider avec des formes françaises modernes banales, ainsi *tollerer* pour *souffrir*, *expulser* pour *chasser*, ou *stimuler* pour *pousser* : ce sont en réalité des latinismes, au XVI^e, avec le sens latin, et qui surprenaient le lecteur,

ou, tout au moins, connotaient une langue de registre emphatique. Il suffit de comparer avec l'original de Saint-Gelais pour en prendre conscience.

105. Ainsi dans le titre du chapitre XII du livre II, avec le même polynôme : *Des lachrymes, pleurs et ululations (...)*. Cité *supra*, note 26.

106. Et même, pour un élément en sens inverse, voir immédiatement *supra*, la notation mythologique introduite par Hélienne qui n'a rien à voir avec la notation correspondante de Virgile, omise par Saint-Gelais.

107. Nous paraphrasons la dédicace du *Peregrin* de 1527, par François Dassy. Le texte original a « ydiomat italique ».

AUTEUR

JEAN LECOINTE

Professeur émérite de littérature française du XVI^e siècle à l'Université de Poitiers