Du récit moralisé au récit moralisant : les Œuvres d'Hélisenne et l'Amant ressuscité de la mort d'amour

Jean Lecointe

► To cite this version:

Jean Lecointe. Du récit moralisé au récit moralisant : les Œuvres d'Hélisenne et l'Amant ressuscité de la mort d'amour. Réforme, Humanisme, Renaissance, 2013, Fable/figure: récit, fiction, allégorisation à la Renaissance, n° 77, p. 153-179. 10.3406/rhren.2013.3333 . hal-01658315

HAL Id: hal-01658315

<https://hal.science/hal-01658315>

Submitted on 12 Dec 2017

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

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

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives| 4.0 International License

Du récit moralisé au récit moralisant : les Œuvres d'Hélisenne et
l'Amant ressuscité de la mort d'amour

Jean Lecointe

Citer ce document / Cite this document :

Lecointe Jean. Du récit moralisé au récit moralisant : les Œuvres d'Hélisenne et *l'Amant ressuscité de la mort d'amour*.
In: Réforme, Humanisme, Renaissance, n°77, 2013. pp. 153-179;

doi : 10.3406/rhren.2013.3333

http://www.persee.fr/doc/rhren_1771-1347_2013_num_77_1_3333

Document généré le 20/04/2017

Du récit moralisé au récit moralisant : les *Œuvres* d'Hélisenne de Crenne et *l'Amant* *ressuscité de la mort d'amour*

Jean LECOINTE
Université de Poitiers

La pratique de la « moralisation » allégorique constitue une des constantes majeures de l'écriture de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance. Elle s'enracine dans une tradition ancienne, remontant à l'Antiquité, notamment tardive¹, et dont témoignent des textes importants,

1. Même si la pratique s'est développée très tôt, surtout dans la mouvance stoïcienne. Voir Jean Pépin, *Mythe et Allégorie*, Paris, Aubier, 1947. On ne fera pas ici l'histoire de l'allégorisme antique et médiéval. Signalons cependant que les quelques textes que nous évoquons rapidement ici constituent un horizon de référence indispensable à toute étude sur le sujet; on s'étonne d'en voir certains passés sous silence dans quelques unes d'entre elles, néanmoins, tout particulièrement en ce qui concerne Boccace et Bersuire, dont la pratique est systématisée d'autre part par *l'Archiloge Sophie* de Jacques Legrand, sur lequel nous reviendrons. Nous ne donnerons pas non plus de bibliographie exhaustive, ce qui nécessiterait un volume entier. On signalera simplement les incontournables: J. Pépin, *op. cit.*; H. de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, 1959-1964; J. Seznec, *La Survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Studies of the Warburg Institute 11, Londres: The Warburg Institute, 1940; 2^e éd. Paris, Flammarion 1980, réimpr. 1993; E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, Puf, 1986, 2 t.; E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Paris, Albin Michel, 1998; et plus récemment: A. Strubel, *Allégorie et Littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002; A. Moss, *Ovid in Renaissance France. A survey of the Latin Editions of Ovid and commentaries in France before 1600*, Londres, Warburg Institute, 1982.; J.-C. Moisan, *Préparation de voie à la lecture et intelligence de la Metamorphose d'Ovide et tous poètes fabuleux* par B. Aneau: édition et annotations, in *Études Littéraires*, Université Laval, Québec, 20, n° 2, automne 1987, et Id. et M.-C. Malenfant, *Les trois premiers livres de la Metmorphose d'Ovide traduits par Clément Marot et Barthélemy Aneau*, édition et annotation, Paris, Champion, 1997; des éléments encore dans H. Campagne, *Mythologie et Rhétorique aux xv^e et xvi^e siècles en France*, Paris, Champion, 1996; M. Bouchard, *Avant le roman: l'allégorie et l'émergence de la narration française au xvi^e siècle*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006; T. Chevrolet, *L'idée de fable: théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Paris, Champion, 2007; voir aussi les chapitres consacrés à l'allégorie dans les histoires de la littérature médiévale: *Précis de littérature française du Moyen Âge*, dir. D. Poirion, Paris, Puf, 1982; *Littérature française du Moyen-Âge*,

comme les *Noces de Mercure et de Philologie* de Martianus Capella, le *Commentaire du Songe de Scipion* de Macrobe, le commentaire de Virgile par Servius, l'*Expositio continentiae vergiliana* du pseudo-Fulgence, modèles de référence qui restent d'actualité au début de la Renaissance; ou encore, au XII^e siècle, le commentaire de Virgile de Bernard Sylvestre, et les poèmes d'Alain de Lille, le *De Planctu Naturae* et l'*Anticlaudianus*, sources majeures du *Roman de la Rose*. Cette tradition a connu un renouveau très significatif, après l'éclipse, relative, du XIII^e siècle scolastique, avec la Généalogie des dieux de Boccace, et, dans sa lignée, le succès spectaculaire du *Reductorium morale*, l'*Ovide moralisé*, de Pierre Bersuire, ce « Frere Lubin » brocardé par Rabelais dans le prologue du *Gargantua*, bien injustement, d'ailleurs, puisque Rabelais lui-même lui doit au fond une bonne partie de son propre protocole allégorique².

La popularité de la pratique de la moralisation ne se dément pas dans la première moitié du XVI^e siècle en France : comme stratégie interprétative, de « décodage », d'abord – on pourrait parler ici d'« allégorie », au sens de Zumthor³ – comme l'ont souligné récemment, les travaux de Nora Viet⁴ sur les moralisations françaises, notamment celles du *Décameron* de Boccace et des *Facéties* du Pogge, auxquelles on ajoutera, pour faire bonne mesure, deux textes, repris chez Denis Janot, qui constituent des sources importantes d'Hélisenne de Crenne⁵ : le *Grand Olympe des Histoire poetiques*, sorte de *digest* de l'*Ovide moralisé*, et le *Violier des Histoires romaines*⁶.

dir. M. Zink, Paris, Puf, 1992, p. 229-251. Pour les textes canoniques évoqués plus haut, on se reportera à la littérature secondaire.

2. Même si les perspectives herméneutiques de Rabelais, de type humaniste, et notamment mélanchthonien (voir Moisan et Moss, *op. cit.*), posent l'exigence de prise en compte de l'intention d'auteur, et excluent donc, au moins en principe, les fantaisies allégorisantes subjectives chères aux médiévaux, non moins qu'aux post-modernes. Mais cela ne vaut qu'au niveau de « l'allégorie », du « lire », laissant disponible le terrain de « l'allégorèse », du « dire ».
3. P. Zumthor, *Le Masque et la Lumière. La poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978.
4. N. Vogel-Viet, *Du Décaméron de Boccace au Caméron d'Antoine Vérard : les mutations de la nouvelle au début de la Renaissance française*, thèse de doctorat de l'Université Paris IV-Sorbonne, sous la direction de Madame le Professeur M. Huchon, novembre 2008.
5. Voir A. Réach-Ngô, *L'Écriture éditoriale à la Renaissance. Genèses et promotion du récit sentimental français (1530-1560)*, Droz, Genève, « Cahiers d'Humanisme et Renaissance », 2013.
6. Texte amusant (Paris, Janot, 1529 : mais c'est largement une reprise de textes antérieurs) qui juxtapose systématiquement, pour le plus grand plaisir du lecteur du XVI^e, mais peut-être pas toujours du

Mais également, évidemment, comme mode de création littéraire, de « codage » – « l'allégorèse » du même Zumthor –, elle constitue le fond commun de la plupart des formes littéraires de la « Grande Rhétorique », les nombreux prosimètres, les Déplorations, les Chants Royaux⁷, et, dénomination parlante, les « Moralités », pièces de théâtre mettant en scène des « agents abstraits » de tradition allégorique médiévale.

Rien n'est plus significatif, à cet égard, d'un assez brutal « changement de paradigme » littéraire, et sans doute d'abord mental, que la confrontation entre la place faite au genre de la moralité, par Sébillet, en 1548, dans son *Art poétique français*, et le jugement méprisant dont le même genre fait l'objet sous la plume de Jodelle, dans le prologue de son *Eugène*, seulement trois ans plus tard, en 1552⁸.

Pour Sébillet, la moralité est l'équivalent, de tradition française, « selon le naturel des Français » de la tragédie et de la comédie antiques. Il repose tout entier, ou presque, sur « le Décors des personnes observé à l'ongle, et la convenant et apte reddition du moral ou allégorie⁹ ».

Jodelle, en revanche, lance, cinglant :

Le style est nostre, et chacun personnage
Se dit aussi estre de ce langage :
Sans que brouillant avecques nos farceurs
Le saint ruisseau de nos plus saintes Sœurs,
On **moralise** un conseil, un esprit,
Et tels fatras, dont maint et maint folastre
Fait bien souvent l'honneur de son theatre¹⁰.

xxr^e, une page de récit anecdotique supposé tiré de l'histoire romaine et une page de catéchisme, censée constituer la « moralisation » du récit qui précède.

7. T. Sébillet, *Art poétique français*, II, 5, éd. F. Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Livre de Poche, 1990, p. 115. Le Chant Royal est défini par Sébillet comme « une allégorie obscure enveloppant sous son voile louange de Dieu ou de Déesse, Roi ou Reine, Seigneur ou Dame ». En fait il est presque toujours consacré à la Vierge Marie, ce que Sébillet occulte soigneusement, y compris dans ses exemples.

8. Voir notre « L'art du récit moral dans le *Quart Livre* de Rabelais », *Un joyeux quart de sentences*, Actes du colloque du CESR, dir. M.-L. Demonet et S. Georget, Genève, Droz, 2012, p. 167-186.

9. Sébillet (p. 127) « contamine » l'*Art Poétique* d'Horace, qui exige le rendu des *mores*, la pièce de théâtre *morata recte*, et l'allégorisme médiéval. Voir « L'art du récit moral ».

10. Jodelle, Prologue de l'*Eugène* (1552), *Les Œuvres et Meslanges poetiques*, Paris, Le Fizelier, 1583, f° 176 v°.

Du Bellay aussi, bien sûr, est passé par là; cela ne veut pas dire que l'allégorisme ait vécu; il lui reste quelques beaux jours à couler, mais il est dorénavant frappé de suspicion, et contraint à divers types de reformulations; il y a un allégorisme baroque, persistant et proliférant, celui de d'Aubigné ou du Père Lemoyne; néanmoins, il aura appris à concilier l'héritage de la moralisation médiévale avec les exigences nouvelles du « naturel » et de la « vraisemblance », voire du « Decore partout inculqué par Horace au discours de son Art poétique¹¹. » Peut-être dans l'esprit, finalement, de la « Contre Réforme », qui est, en un sens, une « autre Réforme ».

On voudrait tenter de se placer ici en quelque sorte à l'épicentre du cataclysme, au point nodal de cette révolution copernicienne que constitue la sortie de l'allégorisme médiéval, en examinant deux œuvres situées de part et d'autre de la ligne de partage des eaux, mais cependant étroitement apparentées entre elles: par leur démarche « moralisatrice », d'inspiration évangélique; par leurs procédés d'écriture, largement fondés sur l'emprunt et la traduction¹²; par leur ton, caractérisé par une recherche outrée du *pathos*¹³; par leurs particularités stylistiques, enfin, pour une bonne part¹⁴; il s'agit de l'ensemble des *Œuvres* de la pseudo-Hélisenne

11. Sébillet, II, 5, p. 118

12. Voir M. Thorel, *Langue translativ et Fiction sentimentale (1525-1540). Renouveau générique et stylistique de la prose narrative*. Thèse de doctorat de Langue et littérature françaises: Université Lyon III – Jean Moulin. Sous la direction de M^{mes} les Pr. Mireille Huchon (Université Paris IV) et Marie-Hélène Prat (Université Lyon III), décembre 2006.

13. Voir C. de Buzon, « Roman et style piteux: les angoisses douloureuses qui procèdent d'amours (1538) », *Mezi radky Jirimu Pecharovi k 70.narozeninam Entre les lignes*, éd. H. Hanreich, M. Sedlackova, P. Stehlikova, Filosofia, Prague, 1999, p. 267-302; repris en ligne sur www.rhr16.fr.

14. Voir notre « "Vive foi indubitable": la "modalisation péremptoire", un stylème générique révélateur du "roman sentimental"? dans *"Paroles dégelées". Propos de l'Atelier xvi^e*, études réunies par Vàn Dung Le Flanchec, Véronique Montagne, Isabelle Garnier-Mathez, Anne Réach-Ngô et Marie-Claire Thomine, Paris, Classiques Garnier, à paraître. Ces parentés nous ont conduit à nous demander un moment si les deux œuvres n'étaient pas du même auteur, ce qui reste possible. Leurs physionomies stylistiques, tout en étant nettement distinctes, présentent suffisamment de parentés pour que la seconde puisse éventuellement correspondre à la transformée de la première, au terme d'un processus évolutif. Toutefois, dans la mesure où nous disposons maintenant d'une attribution hautement probable des *Œuvres* d'Hélisenne à François Dassy, traducteur de la *Prison d'amour* et du *Périgrin*, qui est tout aussi probablement déjà l'auteur de la *Conquête de Trebisonde*, Paris, 1517 (voir sur cet ouvrage M. Thorel, « D'un « style poétique » à l'autre: la *Conquête de Trebisonde*, source des *Angoisses douloureuses* », BHR, LXIX-1, p. 21-54, (1999)., la configuration linguistique et stylistique de Dassy

de Crenne (1538-1541) et de *l'Amant ressuscité de la mort d'Amour* (1^{re} édition directement connue: 1557), souvent attribué à Nicolas Denisot du Mans¹⁵.

« Dassy¹⁶ » : le « stile poetique »

L'ensemble des œuvres de Dassy, qu'il s'agisse d'œuvres « originales » ou de traductions, s'inscrit sous le signe de la moralisation allégorique, à laquelle il convient d'associer étroitement l'expression de « stile poetique », qu'il utilise dès le titre de la *Conquête*: « ensemble maintes triumpantes entrees de villes et prises dicelles decorees par stille poetique »

-
- apparaît suffisamment stable, de 1517 à 1541, en dépit d'importantes évolutions, pour qu'une mutation radicale, entre 1541 et 1557, ou plutôt entre 1541 et 1550, date probable de la première version de *l'Amant* (voir note suivante), apparaisse désormais difficile à supposer. Sur Dassy on se reportera à T. Uetani, article « Dassy François » du *Dictionnaire des lettres françaises Le XVI^e siècle* Paris, Pochothèque, 2001, p. 323-324, et surtout *Études prosopographiques sur Jean Martin, traducteur de la première Renaissance française* (Université François-Rabelais/CESR), 2001, p. 66-67 (avec mise à jour des données). Sur le « stile poetique », voir M. Thorel, *art. cit.* et déjà notre: « Naissance d'une prose inspirée: "Prose poetique" et néoplatonisme au XVI^e siècle en France », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. LI-1990, n° 1, p. 13-57, dont la présente étude reprend les principales conclusions.
15. N. Denisot [?], *L'Amant ressuscité de la mort d'amour* (1558), éd. V. Duché-Gavet, Genève, Droz, 1998. La question de l'auteur de *l'Amant ressuscité* vient de rebondir à la suite d'un article de Daniele Speziari (« Narration et érudition dans *L'Amant resuscité de la mort d'amour* de Théodose Valentinian, roman à tiroirs », sous presse), qui, après M. Harris, insiste sur l'existence d'une version différente de *l'Amant*, connue par un résumé de la *Bibliothèque universelle des romans* (Paris, 1779, premier volume, p. 87-126, accessible Google books). L'adaptateur du XVIII^e fournit la date de 1538, qui est inacceptable, puisque l'épître dédicatoire, qu'il cite à ce propos, salue Madame Marguerite comme Duchesse de Berry, ce qu'elle n'est devenue qu'en mars 1550. D'autre part, cette version, qui place l'action du récit autour de 1527, y attribue un rôle important au chancelier Olivier, qui a été disgracié en janvier 1551, avant de revenir aux affaires seulement en 1559; il n'est plus question de lui dans la version définitive, en 1557 et 1558. Il est donc permis de penser que la première version est antérieure à la disgrâce du chancelier, ce qui la date en gros entre mars 1550 et janvier 1551. L'attribution à Denisot se trouve fragilisée, du coup: parmi les éléments qui ont été invoqués par M. Harris en faveur de l'attribution à Denisot figurent en effet les circonstances de son séjour en Angleterre en 1549, ce qui permet de supposer à *l'Amant* un substrat autobiographique. Mais cela ne vaut plus pour une action située en 1527, alors que Denisot avait tout juste douze ans. On n'est pas obligé d'accorder une totale crédibilité à la version du XVIII^e, qui a certainement été réécrite, mais, après examen, différents éléments nous conduisent à penser qu'elle est globalement fiable, et que le récit a bien été remanié en 1557. Pour plus de détails, voir Speziari, *art. cit.*
16. Désormais, pour plus de commodité, nous ferons comme si l'ensemble des attributions supposées plus haut devait être accepté, et nous nommerons « Dassy » le/les auteur(s), voire « authrices », de la *Conquête de Trebisonde*, des traductions, de la *Prison d'amour* et du *Périgrin*, et enfin des *Œuvres* d'Hélisenne de Crenne. Le lecteur devra y ajouter un point d'interrogation implicite. À supposer même que l'ensemble de ces textes ne soient pas du même auteur, ce qui nous paraît désormais improbable, ils présentent de toute façon des rapports étroits de continuité et de contiguïté.

et descriptions de pays », puis applique, dans les *Angoysse*s, à l'« ample et accommodee narration, faicte par le magnanime Quezinstras (...), ce qui se declarera avec decoration du delectable stile poetique¹⁷ ».

On se gardera de prêter au terme « poetique » – non plus d'ailleurs qu'au mot « stile » – leur valeur moderne. Au début du xvi^e siècle, les termes usuels pour désigner ce que nous appelons la « poésie » et les « poètes », sont « rime », et « rhétorique », « rimeurs », et « rhétoriciens », sans aucune valeur péjorative. C'est ce qui explique que, avant *l'Art poetique français* de Sébillet (1548), les « arts poetiques » s'appellent en général « arts de seconde rhétorique », ou de « rhétorique métrifiée ». L'évolution du sens des mots est en cours, et elle se trouvera entérinée en 1538, lorsque dans l'édition de *l'Adolescence clementine* procurée par Dolet, Marot, au vers 400 du « Temple de Cupido », substituera le terme « art poetique » au terme « art rhetorique » qu'il avait employé lors de la première rédaction, sans doute autour de 1515¹⁸.

Comme pour tous les termes de lexique, le sens du mot présente un certain degré de polysémie, et le sens moderne peut s'annoncer dans certains emplois, aussi bien de « poetique » que de « stile ». Néanmoins, le sens central du terme, clairement repérable chez Lemaire de Belges, ou Bouchet¹⁹, mais très largement garanti par ailleurs, est celui de « à la

17. Pour Hélienne de Crenne, nous utiliserons : Hélienne de Crenne, *Les Angoysse*s douloureuses qui procedent d'amours, éd. crit. par C. de Buzon, Paris, Champion, 1997 ; *Les Épitres familières et invectives. Le Songe*, éd. J.-Ph. Beaulieu et D. Desrosiers-Bonin, Paris, Champion, 2007. On peut se référer aussi à *Les Épitres familières et invectives*, éd. J. Nash, Paris, Champion, 1996. Pour la citation, voir *Angoysse*s, de Buzon, p. 486. Voir aussi M. Thorel, « D'un "stile poetique" à l'autre ». Sur Hélienne de Crenne, signalons *Hélienne de Crenne. L'écriture et ses doubles*, dir. J.-Ph. Beaulieu et D. Desrosiers-Bonin, Paris, Champion, 2004 (lecture en projet). Pour le rôle de l'illustration et de ses « figures » dans les *Angoysse*s, voir Trung Tran, *Du livre illustré au texte imagé : Image, texte et production du sens au xvi^e siècle* (dir. Mireille Huchon), Paris IV, déc.2004.

18. J. Ch. Monferran (*L'École des Muses, Les arts poetiques français à la Renaissance (1548-1610)*, Genève, Droz, 2011, p. 27) insiste justement sur cette évolution, fondamentale pour la formation du genre de « l'art poetique » français, et renvoie à fort bon escient, à ce propos, au même passage du « Temple de Cupido » ; il antidote cependant l'emploi du terme par Marot à la date de la rédaction initiale, et non de la variante. Pour le discredit du terme « rimeur » et le passage à « poète », chez Sébillet, avant Du Bellay, voir le même ouvrage, chap.2, p. 131-134.

19. C'est aussi le sens du mot dans le *Grand Olympe des Histoire poetiques du prince de poesie Ovide Naso en sa Metamorphose*, Lyon, De Harsy, 1532, et nombreuses reprises (nous soulignons) : « mythologiques et allégoriques ».

manière des poètes de l'Antiquité classique », par opposition avec celle des « modernes », telle qu'elle a été définie par les poétiques médiévales, notamment par Geofroy de Vinsauf, au XII^e²⁰. En soi, donc, les poètes contemporains, pour un homme de 1500, ne sont pas des « poètes », mais des « rimeurs » ou des « rhétoriciens ». Lorsque on les qualifie, à l'occasion quand même, de « poètes », et plutôt dans un texte versifié, c'est avec une valeur d'emphase, pour les assimiler à ces précédents illustres.

Par ailleurs, fondamentalement, ce qui caractérise les « poètes », anciens et païens par définition, c'est l'usage de la mythologie²¹, qui est presque automatiquement censée revêtir une valeur allégorique, relever de l'*integumentum poeticum*, conformément à la doctrine à peu près universellement admise au Moyen Âge, et fortement ravivée par Boccace dans la *Généalogie des dieux*. On se rappellera à cet égard que la section « Poésie » de l'*Archiloge Sophie* de Jacques Legrand²² ne renvoie aucunement à la « poésie », traitée quant à elle dans la section « Des rimes et comment se doivent faire²³ », mais à l'art de forger des fictions, en vers ou en prose, puisque « Poésie est science qui apprend à faire et à faire fictions fondées en raison et en la semblance des choses desquelles on veut parler », et que « Poésie aussi ne montre point la science de versifier : car telle science appartient en partie à grammaire et en partie à rhétorique²⁴. » S'ensuit un exposé assez détaillé de la pratique de l'allégorie, notamment chez Ovide, censé évoquer ouvertement l'actualité politique de son temps, dans les *Métamorphoses* « ouquel livre il repren les vices de Cesar ouvertement et par fientes paroles²⁵ ».

20. Voir E. Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècles*, Paris, Champion, 1958. Ce sens ne vaut que pour l'usage français. En latin et en italien, « poeticus » et « poetico » gardent des valeurs proches de la valeur antique.

21. Les étymologistes, après Isidore de Séville, rattachent « poeta » à un verbe grec signifiant, selon eux « fingere », soit « créer des fictions mythologiques, à peu près infailliblement à valeur allégorique ». Voir De Bruyne, op. cit., vol. I, p. 97.

22. Qui dépend étroitement de Boccace.

23. J. Legrand, *Archiloge Sophie Livre de bonnes mœurs*, éd. E. Beltran, Paris, Champion, 1986, livre II, 23, p. 141.

24. *Ibid.*, II, 25-27, p. 149.

25. *Ibid.*, Il paraît probable que Dassy ait lu Legrand. On notera d'ailleurs que la *Conquête de Trebisonde* constitue en fait une évocation des campagnes de Louis XII en Italie, sans doute inspirée par les

L'entreprise de Dassy apparaît donc comme une « défense et illustration » – dans le sillage de *Illustrations des Gaules* de Lemaire, bien entendu –, de l'alliance, qui est une quasi-équivalence, entre le « moral » et le « poétique ». La fiction y est une fiction intrinsèquement « moralisée », aussi bien au niveau de l'écriture, nous le verrons, que de la disposition.

Structure en diptyque

On analysera donc, pour commencer, la disposition des *Œuvres* d'Hélisenne de Crenne, à la lumière de cette visée de « moralisation », qui tend à faire adopter une présentation implicite en diptyque. *Les Angoysses douloureuses* (1538), d'abord, font se succéder deux récits parallèles, d'amour et d'amitié, les première et seconde parties, et une « tierce partie » qui constitue pour l'essentiel la moralisation des récits précédents – même si elle inclut aussi leur dénouement commun – à travers la « collocation d'une religieuse personne avec un amoureux²⁶ », et surtout l'« Ample narration », qui est la seule section des *Angoysses* à propos de laquelle l'auteur recourt à la mention du « stile poetique²⁷ », dont l'épilogue du livre, à caractère mythologique et allégorique, lui aussi, représente une sorte d'appendice.

Les *Épîtres* constituent à certains égards un « roman par lettres » (C. de Buzon), en tout cas une fiction épistolaire à argument narratif. Bien entendu des considérations « moralisantes » s'y rencontrent à foison, mais on ne peut parler proprement de « récit moralisé », en soi.

Voyage de Gènes et Voyage de Venise de Jean Marot (avec lesquels elle entretient des rapports étroits, notamment stylistiques), sous l'*integumentum* – cousu de fil blanc – d'une branche, réécrite ou inventée, de la geste des *Quatre Filz Aymon*, contaminée d'emprunts ovidiens, virgiliens et sans doute sénéquiens. Dassy célèbre les exploits de Louis XII – mais peut-être aussi de son protecteur Louis de la Trémouille – « couvertement et par faintes paroles ». Il fait donc bien de la « poëtrie », sinon de la « poesie ». Le terme « poésie » est utilisé en ce sens dans le prologue du *Songe* : « l'étude de poësie est remplie de délectation infinie; (...) qui est cause (...) de rendre puis après l'esprit de l'homme plus subtil et apte à l'intelligence des choses altissimes. » (Beaulieu, p. 107) Hélisenne renvoie au modèle canonique de la « poëtrie », le *Songe de Scipion* ; elle pense donc bien d'abord à la moralisation allégorique, censée rendre « l'engin » du lecteur plus « subtil ».

26. *Angoysses*, de Buzon, p. 405.

27. C'est un des éléments qui nous a conduit à mettre en évidence, naguères, le lien intrinsèque existant avec la fiction mythologique allégorisante, longtemps mal reconnu par la critique.

Cependant, elles se trouvent en quelque sorte « doublées », en diptyque, par le *Songe de Madame Hélisenne*, qui s'emploie à tirer les leçons de l'ensemble de la « vie » d'Hélisenne, sous la forme d'un dialogue mythologico-allégorique directement apparenté au genre de la moralité dramatique. Un dénouement narratif s'y trouve également inscrit en filigrane, le désabusement final d'Hélisenne qui voit son « parfait amant » multiplier les échappatoires pour ne pas s'enfuir en sa compagnie.

L'ensemble des *Œuvres* apparaît donc fondamentalement comme une variation, d'ailleurs ingénieuse, sur la structure du récit moralisé, telle qu'elle s'étalait, plus ingénument, dans des ouvrages comme le *Violier des histoires romaines*. La page de récit récréatif et celle de catéchisme ne sont pas simplement juxtaposées, elles s'entrelacent, se font le relais l'une de l'autre, tandis que la « moralité » tend à revêtir les formes, relativement « ouvertes²⁸ », de la fiction mythologique et du débat²⁹.

À cette structure en « diptyque », on ajoutera deux éléments importants de moralisation, sur lesquels il convient d'insister car ce sont ceux qui prévaudront dans l'*Amant ressuscité*, au-delà du « crépuscule de la moralité » : les interventions de personnages à statut de quasi-prédicateurs, notamment les « saints admonestements » de « religieuses personnes », confesseurs, ermites, ou simplement proches du héros, qui endossent le rôle du « raisonneur » des comédies de Molière, en premier lieu ; et, surtout, la logique du récit, où transparaît, plus ou moins nettement, « la main de Dieu » pur parler comme l'auteur de l'*Amant*.

28. Nettement moins qu'il est de bon ton de le proclamer, souvent.

29. Les techniques de débat chez Hélisenne sont manifestement dépendantes du modèle de la *disputatio* universitaire ; dans le *Songe*, Raison procède en quelque sorte à la *determinatio* finale par le maître, de règle dans les *disputationes* scolaires – mais pas dans les débats quodlibétiques de plus haut niveau. La trace du formulaire scolastique est particulièrement visible dans un long passage du discours de Raison (*Songe*, Beaulieu, p. 157-161), avec ses chevilles caractéristiques : « Quant au premier il peut être répondu », *ad primum est respondendum*, « on pourrait arguer », *videtur quod*, etc. On peut se demander si Dassy, selon ses bonnes habitudes, ne repique pas un cours, probablement de droit canon, sur la trente-troisième cause du *Décret de Gratien*, le traité de la pénitence, par exemple (les commentaires scolastiques adoptent systématiquement la forme de la *disputatio*).

Abstractions en réseau

Cette taxinomie sommaire, toutefois, ne rend pas compte d'un fait massif: l'imbrication étroite de l'expression linguistique et stylistique et des développements moralisés. En fait, il n'existe pas de cloison étanche entre « l'allégorique », le « métaphorique » et le « propre³⁰ », chez Dassy. Le « non cloisonnement » est opéré, principalement, par la logique du recours aux *agentia abstracta* dans les fictions « moralisées »: ils peuvent aussi bien apparaître dans le cours du récit comme « simples » mots abstraits, mais on perçoit qu'ils sont susceptibles à tout moment de s'animer et de prendre leur autonomie comme *dramatis personae*.

Le *Songe* met ainsi en scène, principalement, Hélisenne, la Dame amoureuse, l'Amant, Vénus, Cupidon, Pallas, Sensualité et Raison. Il va sans dire qu'Hélisenne et la Dame amoureuse, Pallas et Raison, Vénus et Sensualité se ressemblent comme des sœurs jumelles³¹: les divinités ne sont guère autre chose que des abstractions personnifiées. Et de ce fait, on peut découvrir l'argument du *Songe* tout entier en puissance dans le corps des *Angoysses*, dès les premières pages: « Raison me venait corroborer, me conseillant d'être ferme et ne me laisser vaincre, et me disait: Comment, veux-tu prendre le vilain chemin, ord et fétide, et laisser la belle sente, remplie de fleurs odoriférantes? (...) O pauvre dame, veux-tu preferer amour lascif à l'amour matrimonial (...) ? » Courte scène mythologique moralisée, en variation sur l'apologue de Prodicos³², ou simple soliloque abstrait? La distinction n'est pas pertinente à ce propos, non plus que pour les innombrables interventions de « Fortune muable », Amour, qui « me vulnera le cœur d'une sagette ou flesche dont autrefois

30. On entendra ici par « allégorique » la mise en scène de véritables agents hypostasiés, ou de fictions mythologiques, par « métaphorique » le simple recours à l'expression figurée, et par « propre » le recours à l'expression « littérale », à supposer qu'elle existe. Soit « Vénus » ou « l'Amour », impliqués dans une saynète mythologique; « Vénus » comme métonymie de la passion; « l'amour » comme « simple » sentiment.

31. Raison est le double chrétien de Pallas: elle est chargée de la partie théologique de la moralité. Sensualité, qui intervient peu, est l'alter ego abstrait de Vénus chargé de dialoguer avec Raison, qui ne saurait prendre à parti une fausse déesse, apparemment.

32. Hercule à la croisée des chemins, entre le Vice et la Vertu. Xénophon, *Mémorables*, 1. II, ch. 21-34.

fut navré Phebus », et autres entités hypostasiées. Et, à la limite même, certains personnages, comme Quezinstra, tendent à figurer une sorte d'avatar de Raison, également personnifiée, sur le mode mythologique, par Pallas. Le « stile poetique » ne cesse de concrétiser l'abstrait et d'abstractifier le concret, à plus ou moins grande échelle³³.

Un des résultats de ce « dispositif », d'un effet littéraire non dénué de charme, est une forme de « mise en réseau » des abstractions allégorisantes, d'un bout à l'autre des *Œuvres* d'Hélisenne, et même au-delà, avec notamment d'importantes correspondances par rapport au système allégorique de la *Conquête*³⁴. C'est ainsi que Mercure, qui se chargera de l'épilogue des *Angoysses*, dans le double mouvement d'accompagnement de Quezinstra aux « enfers poetiques » et de présentation du livre au « consistoire des dieux », joue déjà un rôle central dans la *Conquête* : il prend la forme du magicien Maugis, qui s'affuble des attributs du héraut de Jupiter, et qui se trouve dès lors en état de faire fusionner, sur le plan littéraire, sa figure de personnage de chanson de geste/roman de chevalerie avec celle d'une divinité de l'épopée antique. Tout le « stile poetique » se met en représentation dans cette recomposition hardie, qui dit hautement l'équivalence établie par l'auteur, au moins en projet, entre épopée antique et roman médiéval³⁵ ; on n'est pas loin des *romanzi* italiens que Dassy, italianiste et familier de l'Italie, connaissait très probablement, du moins en ce qui concerne l'*Orlando innamorato*.

Par ailleurs, Vénus et Pallas, appelées à devenir les protagonistes du *Songe*, outre leurs nombreuses occurrences de type antonomastique, tout au long des *Œuvres*, commencent à prendre pied sur la scène dès l'épilogue des *Angoysses*, où elles se disputent la propriété du « petit livre que Mercure avait trouvé ».

33. Cela n'a évidemment pas grand-chose d'original, c'est constant dans toute la poésie du xv^e et la Grande Rhétorique. Tout au plus Dassy exacerbe-t-il le procédé. Nous avons jadis analysé des faits du même ordre chez Lemaire, dont il dépend directement. On relèvera un procédé du même ordre dans l'assimilation que les *Épîtres* opèrent entre la « vieille » et l'agent abstrait « Crainte » (voir infra).

34. Autre présomption d'identité d'auteur, même s'il faut compter avec le mécanisme systématique de l'emprunt.

35. Avec quelques longueurs d'avance sur la *Deffence*, la *Conquête* est un « long poème » français en prose.

« Fortune muable » est également une figure omniprésente dans l'ensemble du corpus. Sa présence est à souligner, car, en plus de son rôle d'agent abstrait, elle joue un rôle structurant dans la conduite du récit – comme l'a bien établi C. de Buzon³⁶ – en tant qu'exécutrice des hautes œuvres de la Providence³⁷, ce que la *Conquête* précise sans ambages :

La prudence du souverain recteur dispose et ordonne les choses tant spirituelles que corporelles par jugemens si tresardues et imperscrutables qu'il n'est possible a humain esperit y penetrer/ains se doit rigler la voulente mortelle et du tout soubzmettre a la destinee fatale et deliberation digeree au ciel empiree/et esperer toutes choses en ces basses regions a la parfin venir a bon port. Et combien que fortune aveugle/marastre de bon heur (...) journellement persecute les vertueux courages/si ne peult elle les vaincre ne suppediter. Ains maulgre tous ses subtilz aguets elle finalement succombe³⁸.

Outre les innombrables occurrences du terme tout au long des *Œuvres* d'Hélisenne, avec des degrés divers d'autonomie personnelle, on relèvera son apparition typique dans un petit développement moralisé de la dixième épître familière :

(...) me complaignant seulement de la diverse Fortune, laquelle volant par l'air spacieux, en mon endroit s'est venue adresser. Et comme subtile inventrice, à la superabondance de mes cruels travaux, a suscité une odieuse jalousie, laquelle a été cause de faire en ma présence assister une fâcheuse et laide vieille, qui continuellement comme la feuille en l'arbre tremble; et le nom de cette détestable est Crainte. (...) Mais pour

36. C. de Buzon, « Nécessité et contingence dans le récit de fiction en langue française autour de 1550. Le cas des *Angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne », *Elseneur*, n° 24, *Le singulier, le contingent, l'inattendu dans le récit factuel et le récit de fiction*, Caen, 2009, p. 97-110.

37. Nous avons eu l'occasion, dans plusieurs études antérieures, de souligner la convergence entre certains types de narration, notamment romanesques, au seuil de la modernité, et une vision du monde dominée par la figure de Fortune : « Lectures romanesques de Virgile à la Renaissance », Congrès de l'AIIEF, juillet 2000, *Cahiers de l'Association des études françaises*, mai 2001, n° 53, p. 191-212 ; « 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 ; « Théorie du récit, aux marges de l'épopée et du roman, dans les paratextes des *Amadis* au XVI^e siècle en France », Colloque de Versailles-Saint-Quentin, 2002, *Du roman courtois au roman baroque*, dir. E. Bury et F. Mora, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 367-382.

38. *Conquête*, vue 26 (doc. Gallica, n.p.).

lui donner répulsion, à ma vue s'est offert un homme antique (...) et le nom d'icelui est Bon Espoir (...)»³⁹.

Le discours du récit: Fortune et Providence

C'est le présupposé de la « rection » supérieure de la Fortune par la Providence qui permet au récit lui-même de se faire « morale », pour qui s'emploie à lire entre les lignes des « vicissitudes » – et des péripéties – le du « Plasmateur » – et de l'auteur, qui nous met d'emblée les points sur les i :

O pleust à dieu, que j'eusse eu la science, de la Troyenne Cassandra, laquelle par esprit de prophétie, prevoioit la destruction du tres illustre et noble sans Troyen. Helas je me fusse conservée des infiniz regretz qui journellement pullulent en mon triste cueur, mais je crois que c'estoit predestination divine, par ce que je congnois, que serviray d'exemple aux aultres⁴⁰.

La science de Cassandra, la *Conquête* nous le disait, nous ne la posédons généralement pas. Il ne nous reste qu'à nous « du tout soumettre à la destinée fatale » – devenue « predestination divine » dans les *Angoysses*, avec un petit parfum paulinien de rigueur, à proximité de Marguerite de Navarre – quitte à « servir d'exemple », surtout lorsque on a été assez manifestement créé dans ce but par son « Fabricateur⁴¹ ». Il ne faut donc pas s'étonner si la narration revêt – partiellement⁴² – valeur de démonstration. On n'a pas besoin d'attendre l'épilogue « moralisant » et « moralisé » pour voir où « la main de Dieu » entend nous conduire: dès les premiers chapitres, le motif de l'incapacité du « liberal arbitre » à

39. *Épîtres*, Beaulieu, p. 50-51. Dans les *Angoysses*, Hélisienne est effectivement gardée par une vieille: le plan du « propre » et celui du « moral » s'interpénètrent constamment.

40. *Angoysses*, de Buzon, p. 101-102.

41. Les *Angoysses*, comme les nouvelles de l'*Heptaméron*, relèvent de la tradition de l'*exemplum* moral. Il n'y a rien là que de parfaitement banal en 1538.

42. Il ne faut pas systématiser: « Hélisienne » compose de façon très brouillonne, à grands coups de ciseaux, et se laisse aisément emporter par une certaine « logique du récit », récréative. Après tout, le « petit livre » est revendiqué à parts égales par Vénus et Pallas, soit par le *docere* et le *delectare*. *Miscere utile dulci*, donc, et pas toujours de façon parfaitement cohérente. Il y a des *Angoysses* « selon Vénus », et des *Angoysses* « selon Pallas », indissociables – il n'y a pas pur « plaquage » du moral sur le récréatif, à notre sens –, mais pas exactement superposables non plus.

surmonter ses passions sans le secours d'une « grace espedale » est mis en place, discrètement, mais efficacement, pour qui sait se montrer attentif⁴³.

Hélisenne nous est décrite, au départ, comme n'ayant « ni contrition ni repentance ». L'« authentique religieux » qui l'admoneste de la part de son mari, lui promet de « faire devotes prieres et intercessions (...) affin qu'il pleust à Dieu (par sa grace espedale) de remedier à [son] miserable accident⁴⁴ ». Sans résultat, d'abord. Toutefois, Hélisenne, jusque-là endurcie dans sa passion – comme elle l'était aussi, avant de fauter, dans son « cuidier et presumption », « en desprisant et ayant en abhomination celles qui avaient bruiet d'estre flexibles et subjectes à tel delict⁴⁵ » –, se prend à prier Dieu, quand son ami est menacé de mort, quitte à accepter de se sacrifier pour lui : « (...) je commençai à dire, en m'adressant à Dieu : "O eternel, exalté, et sublime Dieu, (...) prêtez votre ouïe à ma priere et supplication", non sans ajouter : "Et encore ne me peux repentir, parce que je suis du tout privée et destituée de ma liberté⁴⁶." L'Amour ne convertit donc pas encore pleinement Hélisenne, mais l'arrache déjà à son égoïsme, et la tourne vers le Ciel, dans une intention profane, mais qui n'est cependant plus sordidement intéressée. Le dénouement édifiant est déjà inscrit dans cette gradation de déclarations, certainement intentionnelle ; Hélisenne finira évidemment par se convertir, *in articulo mortis* :

O eternel et souverain Dieu (...) je te supplie que par ta misericorde vueilles tourner en oblivion mes continuelles iniquités (...) Et à cette occasion, je me confie tant de ta grace, sublime Dieu, que je crois que toi (...) tu couvriras [mes vices]⁴⁷.

Et le motif se trouve en quelque sorte redoublé, en un registre plus franchement théologique, à la fin du *Songe*, après un exposé détaillé des rapports de « synergie » entre grâce et libre arbitre, rédigé en des termes qu'on pourrait croire empruntés à Érasme :

43. À savoir un lecteur ordinaire du xvi^e, qui n'avait pas besoin d'avoir lu le *De libero arbitrio* d'Érasme sur ce point : la polémique était publique, et l'on brûlait les gens en son nom, place de Grève.

44. *Angoysses*, de Buzon, p. 157.

45. *Ibid.*, p. 100.

46. *Ibid.*, p. 179.

47. *Ibid.*, p. 468.

Et à cette occasion, m'est survenue quelque timeur qui me procède de mes iniquités précédentes. Toutesfois moyennant l'ayde de Dieu dont principalement je me confie et non pas en moyi et aussi par la coopération des œuvres que je désire accomplir, mon espérance est grande⁴⁸.

Didactisme « en réseau⁴⁹ », à grand renfort de reprises et correspondances, entre le fil du récit, les interventions des héros, les déclarations « moralisatrices », les « moralisations » ultimes. Le « motif dans le tapis », à vrai dire passablement cousu de fil blanc.

Dans la Seconde Partie, les « coups de pouce » du (divin) Fabricateur ne sont pas moins décelables. Au départ, Guénélic invoque exclusivement les divinités du Panthéon païen, Jupiter, Apollon, Phébé, et la déesse Fortune, à laquelle il va abandonner son sort, pour le meilleur, et surtout pour le pire, et ce en dépit des réserves de Quezinstras : ce dernier n'invoque jamais d'autre dieu que le Dieu chrétien. Toutefois, survenu « le plus grand péril », celui du naufrage, d'abord :

48. *Songe*, Beaulieu, p. 170-171. Nous soulignons. Le « principalement » est essentiel ; il fait écho à la déclaration théologique précédente de Raison, déjà anticipée dans la fin des *Angoisses* : « la predestination divine par laquelle Dieu nous a éternellement élus est cause principale de tous nos merites et (...) nostre volonté est seulement cause concomitive et associative » ; repris en *Songe* : « la grâce divine comme première cause complète et parfaite, (...) notre libéral arbitre, comme principe matériel, cause seconde, moins principale (Beaulieu, p. 153-154). Érasme déclare (*Le libre arbitre*, trad. A. Godin, dans *Éloge de la folie Adages Colloques*, etc., Paris, Bouquins, 1992, p. 763) : « (...) les deux causes concourent ensemble à une même action indivisible ; la grâce est cause principale, la volonté cause secondaire qui ne peut rien sans la principale alors que celle-ci se suffit à elle-même. » « (...) simul concurrant duae causae, gratia dei et hominis uoluntas : sic tamen ut gratia sit causa principalis, uoluntas secundaria quae sine principali nihil possit, quum principalis sibi sufficiat » (*De libero arbitrio diatribe, siue collatio, Desiderii Erasmi Roerod.*, Bâle, Froben, 1523, f° 42 v°). « Hélisenne » va donc jusque à « trafiquer » les citations bibliques, dans ce sens : « J'ai labeuré plus que mes consorts apôtres, non pas moi principalement, mais la grâce de Dieu en moi » (*Songe*, p. 154 ; citation de 1 *Corinthiens*, 15 h 10) ; Vulgate : « sed abundantius illis omnibus laboravi non ego autem sed gratia Dei mecum » ; pas de *principaliter*, donc : ceci dit, Luther avait lui-même pris l'initiative d'ajouter le *solam (fidem)* dans la formule de *Romains*, 3 :28 ; Dassy pouvait ne pas se gêner, et il le faisait peut-être même en toute connaissance de cause. « Principal » contre « seul » : évangélisme contre luthéranisme.

49. Qui rend très peu vraisemblable – sans parler de la parfaite homogénéité stylistique, en évolution continue, de surcroît, clairement repérable (voir Beaulieu, éd. *Angoisses*, p. 12, et notre « Vive foi indubitable ») – l'hypothèse parfois émise, notamment par P. Demats, d'un possible « continuateur », masculin et théologien, d'une œuvre « autobiographique » réduite à la Première partie des *Angoisses*, qui serait due, quant à elle, à Marguerite Briet ». Le didactisme théologique, desprit évangélique modéré, court de façon continue à travers l'ensemble des *Œuvres*.

Nous, étant en telle perplexité, avions recours à exorer celle qui de l'altitonant est mère et fille, qui le salutifere enfant au deffaillant monde enfanta, que par sa douceur et clemence nous voulut preserver d'estre submergez (...). Ainsi faictes nos humbles requestes et devotes supplications commencerent à separer les nues (...) qui fut occasion de nous aulcunement reconforter en remerciant celluy qui de l'eaue salutaire la Samaritaine rassasia⁵⁰.

Autant dire que la Vierge Marie, invoquée sous le même attribut par Hélienne dès le prologue des *Angoysses*, se montre efficace là où les dieux païens, et Fortune, se révélaient d'un recours illusoire. La tempête s'apaise et aussitôt, comme par hasard, les héros rencontrent « un devot ermite », « bonne et religieuse personne », et se sentent « bien tenus de remercier, venerer et adorer le grand, hautain et sublime Dieu, par la providence duquel le ciel, le monde et le moment humain se regit et gouverne, qui de tant de graces nous a faict dignes⁵¹ ».

Mais Guénelic rechute : en route pour le tournoi, il invoque Vénus, apparemment non sans succès ; en fait, il s'agit d'un leurre ; Fortune ne tarde pas à châtier la présomption du héros, d'ailleurs dûment chapitré à l'avance par Quezinstra :

Guénelic bien sommes tenuz de rendre grace avec louenge sempiternelle au souverain recteur du ciel, la vertu duquel tout l'universel informe (...). Plus ne devons craindre Fortune (...) si nous perseverons en vertu. Car de tousjours prosperer jamais ne fut esperit humain recommandé (...)⁵².

Quezinstra, quant à lui, avait pris soin de ne pas « succomber au labyrint de presumption », en déclarant d'entrée de jeu : « (...) toute beatitude ou honneur que l'homme reçoit en cest inferieur monde, il le doit

50. *Angoysses*, de Buzon, p. 253. Le jeu de correspondance entre l'attribut divin invoqué et le contexte maritime fait penser aux jeux du même ordre dans la correspondance entre Marguerite et Briçonnet.

51. *Ibid.*, p. 254.

52. *Ibid.*, p. 314. On aura constaté la totale concordance des « noms divins » dans la *Conquête* et les *Œuvres* d'Hélienne ; nous y reviendrons. C'est également le cas pour les traductions de Dassy, notamment les épitres dédicatoires : Altitonant Plasmateur, Souverain Recteur, Eslargiteur, Fabricateur, etc.

attribuer au souverain des cieulx (...) n'estimant icelluy honneur lui proceder par son propre merite (...)»⁵³.

La leçon du ciel, on s'en doute, ne se fait pas attendre, tant que Guénélic soit contraint de maudire Fortune et de confesser : « O dieux à mon detrimement tres vigilants ! (...) Helas, où suis je conduit ?⁵⁴ », pour enfin se tourner, à son tour, vers le « Souverain recteur du ciel duquel justice et clemence sont vertus peculieres⁵⁵ », lequel, bien sûr, ne tarde pas à le sauver, en toute miséricorde et contre toute espérance : « O souverain et exalté dieu, quelles graces te pourray je referer (...). Mais (...) assiduellement en ton saint temple mon holocauste t'exhiberay⁵⁶ », le tout sur les termes mêmes du Psalmiste. Le temps est décidément venu pour l'auteur de passer au florilège scripturaire de la Tierce partie.

La seconde partie des *Angoysses* se présente ainsi, à certains égards, comme la mise en récit d'un « passage de l'hellénisme au christianisme » ; le *De transitu Hellenismi ad Christianismum* de Budé avait paru en 1535, soit trois ans plus tôt.

Des diverses pratiques « moralisantes », chez Dassy, la plus manifeste reste la pratique allégorisante, celle qui gouverne le « stile poetique » mis en exergue dans l'œuvre, avec tous ses attendus, et notamment, mais secondairement, stylistiques. Comme on le voit, toutefois, elle est loin d'être la seule. Il suffira à l'auteur de l'*Amant ressuscité* de « dépoétiser » Dassy, pour se réapproprier une série de procédures « morales » plus discrètes, moins emphatiques, et les redéployer dans le tissu d'un discours « moralisateur » qui pourrait n'être finalement qu'en surface de type radicalement nouveau.

53. *Ibid.*, p. 308.

54. *Ibid.*, p. 344.

55. *Ibid.*, p. 352.

56. *Ibid.*, p. 360.

L'Amant ressuscité de la mort d'Amour

(Ar-)raisonnements

Le procédé moralisant le plus simple, et évident, dans *l'Amant*, est le recours, déjà largement pratiqué par Dassy, on l'a vu, à des développements de type sermonnaire. Ils constituent en fait la matière d'une notable partie de *l'Amant*, qui est autant un dialogue philosophique qu'un récit sentimental, comme l'était d'ailleurs déjà l'un des ses modèles, le *Pérégryn* de Caviceo, traduit par Dassy autour de 1525⁵⁷.

Plus particulièrement en rapport avec la trame du récit apparaissent les longues considérations du livre II, consacrées à la peinture du « parfait amour », par repiquage, pour l'essentiel, mais non exclusivement, de *l'Orator* et du *De amicitia* de Cicéron. C'est l'occasion pour l'auteur de mettre en place la conception de l'amour qui présidera à toute l'histoire : chaste, réalisé dans le mariage, et conduit à bonne fin avec le consentement des familles⁵⁸.

Puis, au terme de la narration, entrecoupée d'une multitude d'autres digressions, pour la plupart moins intégrées au fil de l'intrigue, et alors que l'Amant se prépare à mourir – temporairement – de désespoir, il se voit infliger, en toute charité, de la part du narrateur « intradiégétique », un sermon de treize pages sur le sens providentiel de sa destinée, le juste

57. Voir M. Thorel, *Écriture translatrice*.

58. Voir V. Duché, éd. cit., p. 37-40. Avec plus ou moins de cohérence, en fait : l'Amant et sa bien aimée s'aiment en tout bien tout honneur d'un bout à l'autre, et entendent bien demander l'autorisation de leurs parents ; leur amour est en tout point l'illustration du modèle proposé en liminaire du récit ; il semble même qu'il soit favorisé par la Providence ; pourtant cette très honnête amour se conclut par une trahison de la Dame ; or, il n'en va pas de même dans la version reflétée par l'adaptation du xviii^e, où la « trahison » est due en fait à des pressions de la famille, et où l'histoire se conclut par un *happy end* : mort au combat du mari imposé, et mariage des parfaits amants ; échec amoureux, provisoire, n'aura été qu'une épreuve infligée par Dieu à l'Amant. C'est une des raisons qui nous incite à accepter la valeur du témoignage du xviii^e : l'incohérence de la version finale doit témoigner des aléas du remaniement. On pourrait être tenté de subodorer des intentions retorses d'un auteur libertin, « déconstruisant » le discours providentialiste par l'intermédiaire de « failles » délibérées dans la cohérence narrative. Vu le ton général de bondieuserie ingénue, inutile de préciser qu'une telle hypothèse est à rejeter d'avance. L'incohérence est donc involontaire, et entièrement imputable à des accidents rédactionnels, croyons-nous.

châtiment de sa concupiscence, comme de son manque d'attention à la volonté divine autant que parentale. Le même narrateur récidive un peu plus loin, pour chapitrer – en deux pages seulement, cette fois – le « Seigneur Trebatio », hôte du héros, qui s'obstine à ne pas saisir le dessein pourtant manifeste de la Providence, et se répand en invectives contre la Fortune non moins que contre la Bien aimée infidèle.

Logique narrative

Mais c'est évidemment la logique narrative qui, dans *l'Amant*, constitue l'élément majeur de la moralisation. On voit d'ailleurs que les développements sermonnaires correspondent pour l'essentiel à une simple explicitation du sens des événements, tendant à se résumer à la formule conclusive du roman : « celui se doit estimer bien traité, qui a esté traité de la propre main de Dieu⁵⁹ ». On ne nous laisse donc jamais ignorer que : « Dieu a mis la main à ceste affaire » ; « n'a riens esté fait sinon par la particuliere providence, disposition et execution de Dieu » ; « cela procedoit d'une destinee et providence de Dieu » ; « ceste fille ne s'est point formalisee contre la predestination et volonté de Dieu ».

On n'insistera pas sur la mise en scène du rapport du récit, avec début *in medias res* et retour en arrière : elle exploite le procédé éculé de l'*ordo artificialis* virgilien. Elle reste malgré tout significative, puisque le troisième livre constitue une adaptation, et souvent une traduction, du livre IV de l'*Enéide* ; or l'auteur insiste sur la présence du *fatum*, de façon en soi banale, vu la tradition interprétative virgilienne, mais non dénuée de portée, dans le contexte : « Cestuy Eneas estoit predestiné pour venir en Italie⁶⁰. » Mais c'est l'enchaînement des faits, principalement, qui fait sens : la Fortune y est strictement subordonnée au propos de la Providence ; elle s'écrit d'ailleurs presque toujours avec une minuscule, et l'article. On pourrait donc penser que l'auteur acquiesce sur ce point à l'enseignement de Calvin. C'était peut-être effectivement le cas dans la première version,

59. *Amant*, p. 384.

60. *Ibid.*, p. 179.

mais ce ne l'est pas – plus ? – dans celle que nous possédons, très ostensiblement « synergiste » : un des personnages parvient « au port, de la grace premierement de nostre seigneur, puis par l'ayde et moyen que je luy donnay⁶¹ » ; et, surtout, l'Amant se voit priver du secours de la grâce « pour ses démérites » : « Au moyen de quoy voulant avoir recours à Dieu, connoissant bien que tous moyens et remedes humains me defailloient, je le supliay d'entree me delivrer de ceste amour ; mais pour mes demerites je ne fuz exaulcé⁶². » Il n'y a ni mérites ni démérites en théologie calviniste, où Dieu ne prodigue sa grâce, ou non, qu'en seule fonction du décret « imperscrutable » de la « double prédestination⁶³ ».

Songes

Cela n'empêche pas ladite prédestination de communiquer sans trop de mystère ses intentions à l'Amant, et au lecteur, qui s'étonnerait que le héros restât pareillement aveuglé, s'il ne le savait aussi éperdument enamouré. Le procédé utilisé est celui des signes prémonitoires, pour l'essentiel des songes, à l'imitation des récits antiques, et comme déjà chez Dassy, pour une part. Un long développement sur l'interprétation des songes fait d'ailleurs pendant à celui des *Angoysses*, sur le même motif ; les deux sont également démarqués du *De natura deorum*, l'intermédiaire, pour les *Angoysses*, étant représenté par Caviceo.

C'est peut-être dans ces songes littéraires que l'on mesure le mieux l'absence de solution totale de continuité entre le « récit moralisé » à la Dassy et le « récit moralisant » à la façon de l'Amant.

L'Amant, en effet, n'ignore pas entièrement le recours à l'allégorisme. Dès le prologue, on nous dit que « Souvent par allegorie, ce terme de

61. *Ibid.*, p. 76.

62. *Ibid.*, p. 244. On notera au passage qu'un des auteurs possibles de l'Amant, René de Bienassis, dont la devise figure sur la page de titre ainsi qu'à la fin de chaque livre, et qui était l'époux d'une Marguerite – alors que l'épouse de Denisot semble s'être appelée Valentine, à moins qu'il ne s'agisse d'un nom de plume – a rompu avec Calvin autour de 1553, probablement à la suite de Jérôme Bolsec, et notamment donc à la suite de désaccords portant sur la prédestination.

63. Sur l'ensemble de ce dispositif, cohérent, voir Speziari, *art. cit.*

Marguerite est usurpée es lettres saintes⁶⁴. » Il est clair qu'il s'agit là de l'alégorie *in verbis*, supposée intentionnellement développée par l'auteur, telle qu'elle est admise par Mélanchthon, et même Calvin, sur la parole même de l'Apôtre Paul, d'ailleurs : *allégoroumena*. Ceci dit, l'usage qui en est fait dans le Prologue de l'Amant est très proche de celui de la Grande Rhétorique – on pense notamment à la *Couronne margaritique* de Lemaire – pour célébrer les vertus des diverses femmes de sa connaissance ainsi prénommées. Trait notable, l'auteur utilise l'expression « significatif de » pour « symbolisant », emploi très rare, que l'on retrouve chez Dassy : « Quel plus grand honneur pourrions nous imaginer, en mot ou terme quelconque, que d'être significatif de la parole de Dieu⁶⁵ ? » Même au prix d'un élagage drastique, la vieille moralisation reste vivace, en sous-main.

Toutefois, les songes prémonitoires de l'*Amant* n'ont plus la belle transparence, ni la solennité hiératique, de ceux de Dassy. Ils tendent à se présenter comme de « vrais » songes, incohérents, incongrus, en partie opaques. L'Amant voit sa bien aimée lui apparaître sous les traits d'une « femme à barbe », dont la barbe le « piquoit fort⁶⁶ » ; entrer en religion, avec deux de ses amies⁶⁷ ; il songe enfin qu'il est lui-même « devenu fille », peu avant que lui soit annoncé le fatal mariage de sa dame. La vraisemblance du *decorum* moral⁶⁸ a désormais, donc, presque entièrement absorbé la mise en représentation codée du symbolisme mythologique, et ce n'est sans doute pas là un des moindres apports de l'*Amant* à l'évolution du récit de songe romanesque. Reste que les longues interprétations qui font suite au récit des songes – rétrospectif, et donc susceptible de susciter une interprétation immédiate par le narrateur, souvent notablement

64. *Amant*, p. 59-60.

65. *Ibid.*, p. 60.

66. *Ibid.*, p. 250

67. *Ibid.*, p. 316 ; le narrateur nous explique, à ce propos, très « évangéliquement », que « le mariage est la grande religion » (p. 317).

68. Sur la question du *decorum* dans le récit moral humaniste, voir notre « L'art du récit moral ». Le souci de « reddition du moral », en ce sens, dans l'*Amant*, est très visible dans la construction des personnages, notamment les figures contrastées du narrateur et du reste de l'auditoire, en particulier le « Seigneur Trebatio », et l'élaboration de celle de l'Amant, comme gentilhomme provincial lettré. Ces contrastes caractérogiques revêtent aussi une évidente valeur axiologique ; nous ne développerons pas ici.

plus longue que le récit de songe lui-même, d'ailleurs – nous renvoient à la procédure canonique du songe « moralisé », telle que la pratiquaient les Rhétoriciens. Par le biais du songe, le récit littéral se juxtapose un « double » figural ; les songes de l'*Amant* se déploient comme autant d'« emblèmes moraux » de la passion malavisée ; la poétique « morale » du « double plan d'exposition » se perpétue, en se reformulant.

Crépuscule des dieux

Le « double plan d'exposition » du récit moralisé, quant à lui, relayait, à bien des égards, le double plan terrestre et céleste qui présidait à l'organisation de l'épopée antique : le plan des héros et celui des dieux⁶⁹. Dans l'*Amant*, les dieux se sont presque entièrement éclipsés, sous tous leurs avatars, de personnages mythologiques aussi bien que d'agents abstraits.

On l'a déjà vu pour la déesse Fortune : même le Seigneur Trebatio, tout « païen » dans son état d'esprit, ne se risque à l'interpeller qu'avec la minuscule et l'article : « O la fortune fragile⁷⁰ ! »

Toutes les autres déités sont à la même enseigne. La chose est particulièrement évidente dans la traduction de Virgile : presque toutes les composantes du « niveau céleste » ont été éliminées⁷¹. La grande scène du conseil céleste du livre IV est supprimée ; le « petit Ascanius » est choyé par Didon, et contribue à l'enflammer de passion pour son père, mais il n'est plus en aucune façon Cupidon métamorphosé⁷² ; tout au plus trouve-t-on ici et là une mention d'un dieu, en invocation par exemple : « O Jupiter⁷³ », ou en finale : Junon envoie du ciel Iris « délivrer l'âme par trop se debatant⁷⁴ » ; mais on est à la limite de la métaphore filée mythologique. L'*Enéide* de l'*Amant* est tout autant « dépoétisée » – en donnant

69. Voir Seznec, *op. cit.*

70. *Amant*, p. 377-378. Pour l'article, il y a toutefois des exceptions dans l'*Amant*. Calvin, quant à lui, condamne les imprécations contre Fortune dans son commentaire des *Psaumes*. Il nie son existence, du moins en soi, dans l'*Institution*.

71. Voir V. Duché, éd. cit., p. 41 et 181.

72. Au contraire, dans la *Conquête*, Dassy avait transposé l'épisode, avec une forte valeur d'allégorie morale de l'*innamoramento*.

73. *Amant*, p. 185

74. *Ibid.*, p. 207

du moins à « poétique » son sens de 1500 –, et donc « démoralisée », que « déversifiée ». À cet égard, Dassy et l'*Amant* nous offrent deux versions différentes d'un même « Virgile romanesque ». Dassy, dans la *Conquête*, traitait l'*Enéide* sur le même plan que le roman de chevalerie⁷⁵ ; l'*Amant* la met en parallèle avec le *Petit traité de Arnalte et Lucenda* de Diego de San Pedro, traduit par Des Essarts, en 1539 et 1546 : les deux modèles de référence, avec lesquels il prétend explicitement faire entrer son Amant en compétition, ce sont l'*Enéide*, objet de la traduction du livre III, et *Arnalte et Lucenda*, sans cesse évoqué, et présenté comme connu de l'auditoire. « Virgile romanesque » pluriel, donc : chevaleresque chez Dassy, « sentimental » dans l'*Amant*, « moralisé » chez l'un, « moralisant » chez l'autre⁷⁶.

Le traitement infligé à une autre « déesse » autant que « figure morale » méritera également de nous retenir, *in fine*. Il s'agira de « celle qui est mere et fille de l'Altitonant Plasmateur », à savoir la Vierge Marie. Certes, objectera-t-on, Marie n'est ni une déesse ni une abstraction personnifiée, simplement un personnage de l'histoire chrétienne. Objectivement, et à nos yeux, sans doute, comme à ceux d'une stricte théologie. Mais il en allait de façon passablement différente, au moins en pratique, au début du xvi^e siècle. Déjà la périphrase des *Angoysses* l'associe plus qu'à demi avec la figure mythologique de *Juppiter Tonans* ; les choses étaient encore plus nettes dans la *Conquête*, puisque Charlemagne y réunit ses barons « Ung jour de la solennité de la deesse mere et vierge dignement annoncee et celebree en mars⁷⁷ » – soit le jour de l'Annonciation, le 25 mars, sous l'*integumentum* d'une périphrase « poétique » pagano-chrétienne. Mais on se tournera à ce propos vers un texte littéraire du début du siècle, oeuvre d'un auteur fort proche des milieux fréquentés par Dassy, la *Forest de conscience*, de Guillaume Michel de Tours, qui nous permettra de nous

75. Comme le fait Montalvo dans la préface de l'*Amadis* espagnol.

76. Il conviendrait, à cet égard, de comparer de plus près la traduction des *Eneides* par Hélinne, et celle de l'*Amant*. Nous laissons cette étude à A. Reac'h, qui en nourrit le projet depuis quelque temps.

77. *Conquête*, vue 20.

faire une idée sans doute assez juste de ce que représentait la figure de Marie, autour de 1510, du moins pour la sensibilité du grand nombre⁷⁸ :

La cognee de la mort est ja a la racine de l'humain arbre qui le veult couper/peché ou sa corde le tire qui le veult faire cheoir du costé d'enfer pour le brusler/Mais misericorde le deffend et a l'opposite le veult faire tumber/c'est a voir en paradis par l'ayde de la glorieuse vierge marie qui le tient lyé et incessamment a l'arbre de la croix/c'est a voir aux merites de son cher enfant le juste lyé/car si la glorieuse dame ne preservoit les pecheurs par ses dignes obsecrables humbles/lacrimieuses et acceptables oraisons péché nous tireroit en enfer/mais el ha attaché cest humain arbre par substantation a la croix affin que dame misericorde qui le retient ne succumbe (...) Cecy est a entendre que si ce n'estoit la glorieuse nous serions en grant peril doulleur et dangier veu et congneu que Dieu plusieurs dampneroit si ce n'estoit la tressacree Vierge marie/car c'est la mere de misericorde/parquoy elle voyant que sa dicte fille misericorde ne laissast l'humain arbre tumber qui est l'homme/nonobstant qu'à soy selon raison et ce qui est en elle soustienne/Toutesfoys elle luy ayde moult par ses non regettees prieres vers son enfant : par elle cest arbre bien est affermé de non a senestre tumber (...) ⁷⁹

Comme on le voit, Marie, si elle n'est pas exactement ici une « deesse », s'apparente cependant à une personnification de la « Divine miséricorde ». Elle ne cesse de faire pencher, par son intercession, du côté de la grâce, la main rigoureuse de « l'Altitonant Plasmateur », qu'on peut supposer encline à se déchaîner à tout moment contre les fautes d'une humanité obstinément pécheresse. À bien des égards, c'est l'attribut divin même de la Miséricorde, qui s'est fait femme en Marie, comme le Verbe s'est fait Chair en Jésus. La réalité de la « Marie de l'Histoire », en comparaison, se voit largement vidée de toute substance concrète. La Marie de la Grande

78. G. Michel dit de Tours, *La forest de conscience contenant la chasses des princes spirituels*, Paris, M. Le Noir, 1516. En matière de sensibilité religieuse réelle, les œuvres littéraires sont souvent beaucoup plus instructives que les traités de théologie. On signalera en outre la très riche illustration du livre, par des planches « morales », peuplées de figures allégoriques, dont le texte constitue souvent une sorte d'*ekphrasis*, comme dans le passage cité, *ekphrasis* de la planche inaugurale, à valeur récapitulative du projet.

79. *Ibid.*, n.p. On remarquera que l'épilogue de l'ouvrage revient à la Vierge, en un épisode allégorique où « l'acteur » est introduit par une pastourelle qui « se nommoit morale doctrine ».

Rhétorique, qui est aussi sans doute celle de l'iconographie gothique flamboyante – on pense aux innombrables « Vierges de Miséricorde » étendant leur manteau sur leurs dévots, notamment –, tend à devenir un « agent abstrait », ni plus ni moins que la Vénus ou la Pallas du *Songe de Madame Hélisenne*.

On ne s'étonne donc pas de la voir invoquée, en exergue des *Angoysses*, par Hélisenne, puis par Guénelic et Quezinstra, à l'heure du « plus grand péril », ou encore de la retrouver dans diverses formules de valédiction des *Épîtres* : on l'a vu, le « message » moralisé d'Hélisenne est le message évangélisant de la « grace especialle » accordée par Dieu en pure miséricorde⁸⁰, sur la considération de la « vive foy » du pécheur « principalement ». Rien de surprenant à ce qu'il se trouve médié par la figure hypostatique de Marie, dans le système de représentation « poétique » qui est encore celui de Dassy.

Il en va tout autrement dans l'*Amant*. Marie fait bien encore son apparition dans la tempête, et « Les paouvres nautonniers chantoient *Salve regina misericordiae*, implorans la Vierge Marie, l'appellans estoille de la mer⁸¹ » ; néanmoins, à l'instar du *Nauffragium* d'Érasme, dont la scène est reprise, cette dévotion est implicitement assimilée à une pratique idolâtrique. On ne passe pas, comme chez Dassy, de l'invocation, vaine et païenne, de Vénus et Apollon, à celle, chrétienne et efficace, de Marie : l'invocation à Marie ne vaut pas mieux que celle de la mer personnifiée : « O mer misericordieuse (...) o mer genereuse⁸². » Pire, un peu plus loin, un marin « par grande devotion qu'il avoit à la vierge Marie, choisit en tout le navire une image d'icelle, qui estoit de boys, desja pourrie, toute creuse et mangée des rats et souris⁸³ ». Tel nous semble bien être, dans l'*Amant*, le statut de la Vierge Marie, autant que de la « moralisation allégorique » : celui d'une imagerie « desja pourrie, toute creuse et mangée des rats et souris ». Obsolescence, en tout cas proclamée, d'un monde de

80. Les occurrences de *misericorde*, *clemence*, dérivés et équivalents, dans les *Œuvres* d'Hélisenne, sont innombrables. Dassy trempe sa plume dans « l'encre de miséricorde ».

81. *Amant*, p. 73.

82. *Ibid.*

83. *Ibid.*, p. 76 ; également repris d'Érasme.

représentations perçu comme archaïque, définitivement compromis avec les effluves du paganisme antique, non moins que du cléricalisme médiéval. *L'Amant* ne nous apprend pas – pas plus que ne le faisait Érasme – ce qu'il advient des dévots de la Vierge dans la tempête. Du moins dans la dernière version. La première version, quant à elle, nous faisait assister à la submersion du dévot adorateur d'une autre « idole », celle de Saint Christophe⁸⁴. Le passage a disparu en 1557 : il a bien pu en aller de même du sort final des adeptes du culte marial.

Désormais, dans *L'Amant*, « Dieu » seul règne, sans autre intermédiaire que Jésus-Christ, Unique médiateur. Les « noms divins » utilisés sont significatifs, aussi bien chez Dassy que dans *l'Amant* : ce dernier n'a recours qu'à « Dieu », généralement sans épithète, et éventuellement au « Seigneur », surtout en apostrophe. Tout un « style », et un contraste de styles, se trouvent condensés en ces appellatifs : le « Plasmateur », et autres noms de Dieu : Eslargiteur, Fabricateur, Principiateur..., de Dassy, nous disent le déploiement des hiérarchies célestes autour du trône « super-nel » d'un mixte de Jéhovah et de Jupiter, porteur de la triple tiare pontificale, comme le Pantocrator du retable de l'Agneau mystique, avec la Vierge Marie, *o clemens o pia o dulcis*, en intercession⁸⁵ à sa droite, ou quasi assimilée à la substance trinitaire, comme dans La Trinité de Villeneuve-lès-Avignon. Il nous dit aussi le « stile poétique », avec ses dif-fractions de vecteurs de sens à l'infini, et son emphase hiératique, paradoxalement déclinée en circonvolutions ludiques : paradoxe des *Œuvres* d'Hélisenne, comme bouquet final de l'allégorisme médiéval, au service

84. Nous avons pu nous convaincre, notamment par l'examen soigneux de la *Correspondance* de Marguerite et de Briçonnet, que les milieux évangéliques tendent à « personnaliser » « leurs » noms divins, notamment dans les formules épistolaires. Briçonnet réfère au « doux et debonnaire Jesus » et au Dieu « superceleste ». Marguerite préfère le « Seul » ou « l'Unique » Dieu. Rabelais, par ailleurs, oscille entre « nostre Seigneur » et le Dieu « (con)servateur » (nous méditons un article sur ce point). Le nom divin de prédilection de Dassy, on l'a vu, est « Plasmateur », en général « Altitonant ». Tous ces emplois ont des chances de valoir, au moins partiellement, comme devises personnelles, à rôle éventuel de signature (on signe souvent au XVI^e au moyen d'une simple devise : « La mort n'y mord » – Marot ; « Non si, non là » – Scève - ; *Coelo musa beat* – Du Bellay, etc. ; « Assez tost si assez bien » – René de Bienassis : auteur de *l'Amant* ?)

85. Nous adhérons sans réserves, sur ce point, aux conclusions de M. Bouchard, *op. cit.*

d'un message spirituel qui, sur le fond, pourtant, n'est déjà pas si éloigné de celui de la Réforme.

Le très aride « Dieu » de l'*Amant* – l'auteur ne recourt même pas à « l'Éternel », à la mode dans les milieux évangéliques, à la suite de Marot et Olivetan – nous inscrit quant à lui dans le monde de la prosaïque *proprietas*, du Virgile déversifié, démythologisé, dépoétisé. L'image de la Vierge a coulé à pic, le « stile poétique » aussi. Vive la « grâce spéciale », simple notion théologique abstraite, dont les manifestations se laissent lire, certes, et même en toute transparence – comme l'Écriture chez Calvin –, mais dans le seul décours de l'histoire des hommes, sous la rec-tion évidente de la Prédestination. Trêve de figures, place au récit et aux sermons. Quant au mystère, il ne lui reste qu'à chercher refuge dans l'espace indéci-s des songes.

On conclura sur un essai d'appréciation esthétique, donc grandement subjectif. Ni les *Œuvres* d'Hélisenne, ni l'*Amant* ne constituent sans doute des chefs-d'œuvre absolus de la littérature française du xvi^e. Ils ne manquent pas pour autant ni l'un ni l'autre de mérites, et représentent des contributions appréciables à la genèse du roman moderne. Très proches l'un de l'autre, en dépit des apparences, et des métamorphoses, ils apparaissent comme deux foyers majeurs, de part et d'autre de la « ligne de partage » des eaux de 1550, du genre ellipsoïdal du « roman sentimental » français. On nous passera cependant une petite faiblesse pour les variations coruscantes d'Hélisenne : l'*Amant*, c'est plutôt « mieux ficelé », mais les *Angoysses*, somme toute, c'est plus plaisant. Peut-être parce que la morale « moralisée » est en définitive moins prêcheuse que la morale « moralisante ». Dans ces conditions, on se demandera si l'auteur de l'*Amant*, quel qu'il soit⁸⁶, n'aurait pas eu bonne grâce à réserver une place dans son œuvre à la personne, sinon à la figure, de Marie⁸⁷, en icône de la Divine Miséricorde.

86. Éventuellement même un Dassy « converti », au mouvement de Réforme, sinon à la Réforme proprement dite.

87. Iconographiquement parlant, on évoquerait volontiers ici les efforts faits par la peinture post-tridentine pour élaborer une figure plus intime et personnelle de la Vierge, sans en évacuer totalement la portée hypostatique (d'ailleurs acquise dès la rédaction du Nouveau Testament, où Marie surgit à plus d'un égard autant comme un *theologoumenon* que comme un personnage historique). On pensera notamment à l'élaboration du type nouveau, fortement humanisé, et allégorisant, à la fois, de l'Immaculée Conception, qui culmine chez Velasquez, Guido Reni et Murillo.