portants, telles les nombreuses figures mythiques ovidiennes qui peuplent la *Délie*, soient passés souvent sous silence. Aussi, Defaux, ne nous mène-t-il jamais à une conclusion satisfaisante : il prétend que Scève chante la gloire de l'amour humain, et pourtant il écrit que « chez Scève, rien n'est jamais acquis, définitif ; aucun triomphe n'est jamais réellement, uniquement triomphe. Et, inversement, l'amertume et le découragement, la défaite, la révolte ou la chute ne sont jamais pour lui rien d'autre qu'autant d'occasions de se reprendre, de rebondir, de remonter courageusement vers les hauteurs ». En outre, malgré son mépris pour le post-moderne, Defaux nous présente une *Délie* qui paraît tristement post-moderne, par la futilité des expériences de sa *persona* et par l'aliénation (peu convaincante) de son contexte, tant littéraire que religieux.

NANCY FRELICK, *University of British Columbia*

Hélisenne de Crenne. L'écriture et ses doubles. éd. Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin, Paris: Champion, 2004, 292 p.

Hélisenne de Crenne. L'écriture et ses doubles contient douze études réunies par Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin. Dans la préface, les deux éditeurs passent en revue la critique hélisenienne tout en reconnaissant que cette auteure a largement bénéficié de la critique du XX^e siècle qui a encouragé la publication de l'édition standard des *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* (1538) en 1997. En incluant les deux textes moins connus du corpus hélisenien, les éditeurs tentent de démontrer les facettes de l'œuvre d'une écrivaine renaissante ainsi que la diversité des lectures modernes.

Le volume s'ouvre sur une analyse des « Confessions d'une héroïne romanesque » par Virginia Krause qui met en relief la situation de l'aveu en le plaçant dans les pratiques de l'époque, c'est-à-dire le discours confessionnel, car « l'aveu chez Hélisenne de Crenne dérive plus directement des pratiques religieuses et judiciaires qu'il ne se laisse concevoir comme simple expression de l'intimité du moi » (20). Krause maintient que, non contente de la programmation exemplaire, l'auteure cherche un registre intime sur la base de la ressemblance entre l'entretien amoureux et la confession. Elle essaie ainsi de placer le roman dit « sentimental » dans l'histoire de la confession en suggérant qu'il apparaît « à un moment charnière juste avant l'invention du confessionnal, emblème de l'intimité et de la conscience moderne » (27).

Suivent deux contributions liées par le thème du portrait. D'abord, Janine Incardona, dans « Jeux de portraits dans les *Angoysses Douloureuses qui procedent d'amours* », jette un coup d'œil sur les portraits de femmes en les associant au genre du *Speculum*. Selon elle, ces portraits se remettent en cause les uns les autres et illustrent les enjeux du mariage à l'aide d'une série de stratégies thématiques, structurales et stylistiques. Ensuite, Cathleen Bauschatz, dans « Travestissement textuel

dans la 'Seconde Partie' des *Angoysses Douloureuses* », analyse le point de vue masculin du roman: « en prenant la voix de Guenelic, Hélisienne [qui] recourt à une sorte de 'travestissement textuel,' où elle devient temporairement un homme, de façon à réduire un certain nombre de tensions qui caractérisaient la 'Première Partie' » (56). Bauschatz souligne les caractéristiques féminines de Guenelic, telles qu'un manque de courage, sa retraite dans la chambre close, ses confidences, tandis que la narratrice vivrait en même temps des expériences masculines telles que le voyage, la guerre et l'amitié. La narratrice aspirerait ainsi à renverser les rôles traditionnels et à critiquer la violence latente sexuelle dans un mauvais mariage.

Les deux articles qui suivent se complètent par leur orientation philosophique: Dans « Les miroirs d'Hélisienne », Christine de Buzon propose une lecture des *Angoysses Douloureuses* qui joue avec la tension entre l'état amoureux et l'activité réflexive. À l'aide d'une définition prise dans le *Lexicon philosophicum* de Goclenius, Buzon peut démontrer que le traitement littéraire de la réflexion se voit dans le lamento, le style piteux, et les passages philosophiques du roman. Le sentiment amoureux étant incompréhensible, Crenne s'engagerait à en faire le principe explicatif du monde, dont l'écriture deviendrait le miroir, ce qui mènerait enfin à l'histoire de la fabrication d'un livre. Puis, Marie-Claude Malenfant suggère que le roman compose « moins le récit d'un amour que la réitération de ce récit puisque le double des lettres qu'Hélisienne a écrites à l'amant et qu'elle conserve pour le plaisir de les relire, préfigure la double écriture du roman » (85). Dans son analyse, Malenfant explique que l'auteure construit le récit par les doubles exemplaires dans une « neutralisation progressive, qui se résout en inversion finale du construit initial » (88). Comme le roman développe, selon elle, des phénomènes de récurrence dissimilaire, c'est-à-dire les deux amours d'Hélisienne, la similitude des amants, la publication des amours, et la double exemplarité d'Hélisienne, cette critique, en renvoyant ainsi à la contribution de C. Bauschatz, regarde le redoublement comme vecteur de progression.

Suivent trois études qui illuminent l'œuvre hélisénienne en la contextualisant de manière innovatrice. Dans sa contribution, Martine Debaisieux établit comme point de rencontre entre Théophile de Viau et Hélisienne de Crenne l'amour persécuté et le fait que les deux auteurs ont fortement marqué l'avènement du récit à la première personne en France. Tous les deux font également des allusions à la répression et à la persécution vécues dans leur vie personnelle où ils vivent la diffamation et la calomnie. Par conséquent, ils pratiquent l'écriture dans un lieu de réclusion et se permettent des licences morales tout en niant la dimension personnelle de leurs écrits. Leur tendance à remanier la même histoire ou bien le même thème et leur portrait de la passion amoureuse comme aliénation et emprisonnement les amène à produire alors une « écriture emprisonnée ». Catherine Randall, dans « L'argent vif » dedans la statue mobile: musique, mouvement et mutabilité chez Hélisienne de Crenne », met en relief la conception quasi musicale de l'écriture narrative en traçant d'abord les deux thèmes de l'argent vif et de la statue, pour ensuite présenter Guenelic associé à la musique et le mari d'Hélisienne comme interprète et lecteur de sa femme. Enfin, elle introduit Hélisienne musicienne qui ferait résonner un réseau sémantique

relié à la musique, ce qui transformerait ses écrits en compositions. Diane Wood, dans « Les lettres d'Hélisenne de Crenne et Jacopo Caviceo: lecture et stratégies scripturaires » démontre les emprunts, surtout dans les *Epistres*, que l'auteure a faits dans le *Péregryn*. Il s'agit entre autres de la définition de l'amour, de la dissimilitude des sentiments, des vœux, et des *exempla*. Wood peut ainsi faire voir à quel degré l'intégration des passages par l'écrivaine est soignée.

Les trois contributions suivantes s'engagent dans une discussion intéressante des *Epistres*. Dans « Discours performatif d'une femme écrivain 'exerceant œuvres viriles': *Les Epistres familiares et Invectives* d'Hélisenne de Crenne », Jerry Nash explique que l'auteure crée un espace de l'art épistolaire où son « désir » peut se réaliser à travers l'acte performatif d'écrire. Selon Nash, elle s'approprie la virilité littéraire du performatif dans le grand projet de l'écriture épistolaire, car, dans la tradition d'Helisa-Didon-Virago, elle développe une écriture libératrice et thérapeutique avec une violence verbale extrême qui lui permet de dialoguer avec la tradition misogyne. Luc Vaillancourt, dans « *Les Epistres familiares et invectives de madame Helisenne: contentio orationis ou sermo pedestris?* » maintient que l'œuvre d'Hélisenne de Crenne « ne comporte guère de caractéristiques assimilables au genre familier tel qu'il fut pratiqué par Cicéron et Pétrarque, ou défini par Érasme » (170). Dans une analyse détaillée selon les règles de l'*ars oratoria*, Vaillancourt conclut que « Marguerite Briet, alias Hélisenne de Crenne, ait voulu montrer une égale maîtrise de la narration sentimentale, mode de prédilection des femmes écrivains de la Renaissance, ainsi que de l'épistolographie morale et de la grande éloquence, domaines quasi exclusifs des hommes » (195). En mettant les *Epistres Familiales* dans le contexte des observations sur l'amitié de l'époque et des traités antiques de l'amitié, Colette Winn peut maintenir que cette œuvre exalte « les relations interhumaines, les amitiés, aussi belles que rares, entre femmes, entre hommes et femmes, et débouchent sur une conception élargie de l'amitié, l'amitié véritable incarnée par le Christ » (198) (« 'Ce lien si ferme et si puissant...' *Amicitia* et *consolatio* dans les *Epistres familiares* d'Hélisenne de Crenne »). Winn discute les vertus ainsi que les vices dépeints par l'écrivaine et qui sont capables de détruire l'amitié. Elle conclut que selon Hélisenne de Crenne les femmes seraient plus aptes à l'amitié que les hommes grâce à leur fidélité et à leur compassion.

Deux contributeurs discutent ensuite du *Songe*. D'abord, Robert Cottrell maintient qu'Hélisenne de Crenne crée un nouveau genre dans la première partie des *Angoysses Douloureuses* laquelle « se dessine en toile de fond, visible comme l'encre d'un palimpseste à travers l'autorité plus marquée d'un Cicéron ou d'un Virgile » dans chacun de ses écrits (218). Cottrell établit trois modes symboliques pour chacune des trois parties de ce texte, c'est-à-dire mimésis, mythologie, allégorie. Sont discutées les questions en vogue des années 1530 et 1540, telles que le libre arbitre, les bonnes œuvres, le mariage, et la *via Christi*. Ensuite, Diane Desrosiers-Bonin s'engage dans une exégèse médiévale. Selon une lecture littérale, elle voit la corniche, l'encadrement narratif; selon une lecture allégorique, elle voit le *locus amoenus*, la vallée, et un dilemme généralisé représenté par la passion du couple; selon une

lecture tropologique, elle voit Vénus et Minerve; et selon une lecture anagogique elle oppose sensualité et raison.

Dans la contribution finale, Jean-Philippe Beaulieu cherche à mettre en relief les tripartitions dans chacune des trois œuvres d'Hélisenne de Crenne, tripartition provoquée par la binarité des deux premières parties de chacune. Cette binarité, qui est à son tour influencée par la dynamique du couple masculin-féminin, provoquerait une solution dans chaque troisième partie. Le *Songe* étant l'œuvre la plus exemplaire, Beaulieu maintient que « [d]ans le cadre de l'interprétation analogique à laquelle mène une telle vision du corpus, il y a donc lieu d'insister sur le fait que c'est le troisième texte qui fournit la clôture la plus définitive du corpus, de la même façon que la troisième partie de chaque texte constitue le lieu de résolution partielle des enjeux qu'il soulève » (255).

DOROTHEA HEITSCH, *Shippensburg University (PA)*

Pierre Le Loyer, *La Néphelocugie ou La Nuée des cocus*, éd. critique par M. Doe et K. Cameron, Genève : Droz, 2004, Textes Littéraires Français 570, 328 p.

Voici enfin mise à la disposition du public la seule adaptation française d'une comédie d'Aristophane à l'époque de la Renaissance. Le beau travail de la regrettée Miriam Doe, continué par Keith Cameron, permet d'apprécier à sa juste valeur cette *Néphelocugie ou Nuée des cocus*. Une copieuse introduction situe cette pièce parmi les œuvres de Le Loyer, met à jour les principes qui régissent la comédie aristophanesque et résume fort heureusement *Les Oiseaux*. Cette mise au point permet de comprendre le travail d'adaptation réalisé par Le Loyer. Les changements apportés à l'intrigue sont observés avec minutie : l'adaptateur modifie les éléments qui pourraient choquer le lecteur français. Il remplace et ajoute. Ainsi, les oiseaux-guides laissent la place à la « Dive Bouteille » ; Priape, absent chez Aristophane, intervient comme ennemi des cocus, oiseaux et humains, Coquard, le dieu des cocus, doit sa présence à la modification de l'intrigue, Le Loyer préférant un dénouement où deux divinités se marient (Zélotypie, inventée elle aussi, et ce Coquard) à celui de son modèle qui voyait l'union d'un humain (Pisthétéros) et d'une déité (Basiléia). Le scrupule religieux explique encore que ce soit Mercure qui descende sur terre pour escorter la future mariée à son mariage et non plus un humain qui monte au ciel pour y chercher son épouse. L'étude des personnages principaux montre comment Le Loyer a remplacé les noms grecs par des noms qui renvoient à la vieille farce française. Une analyse très fine met en lumière la modification essentielle que Le Loyer fait subir au Poète. Sa première chanson fait allusion non pas à Pindare, trop peu connu de son public, mais aux odes pindariques d'Horace, plus aisément identifiables au XVI^e siècle. L'influence de Rabelais, déjà discernable dans la présence de la « dive bouteille », se manifeste encore dans le personnage de Chicanoux, qui, comme dans