

DENIS HÜE

Université de Rennes 2, Centre d'Études des Langues et Littératures Anciennes
et Modernes

denisp.hue@gmail.com

ORCID : 0000-0002-6542-1020

Cinquante nuances de Grisélidis

Fifty Shades of Grisélidis

Abstract

The last story of Boccaccio's *The Decameron* has been perceived differently over time; after a study of its reception from the end of the Middle Ages, we examine how it was understood in Europe from the 16th to the 19th century, before a radical change in the 20th century by studying the plays of Dekker, Lope de Vega, Apostolo Zeno, Louise de Sainctonges and Friedrich Halm: the reception of "eternal" works is extremely fluent.

Keywords: *Grisélidis*, Boccace, Dekker, Lope de Vega, Perrault, Halm, eternal feminine

Mots-clés : *Grisélidis*, Boccace, Dekker, Lope de Vega, Perrault, Halm, éternel féminin

Anything happens makes sense

J'ai eu l'occasion ici même de présenter les premiers fruits de mon enquête sur l'histoire de Grisélidis (Hüe 2020 : 273–282), cet étrange récit qui existe sans doute sous une forme orale, est d'abord rapporté par Boccace à la fin du *Décameron* et traduit et diffusé en latin par Pétrarque dans toute l'Europe. Le conte suscite ainsi de diverses versions qui toutes témoignent de la difficulté à donner du sens à cette étrange histoire.

Le Marquis de Saluces, Gautier, pressé par ses sujets de prendre épouse, finit par jeter son dévolu sur une humble bergère, Grisélidis ; après l'avoir épousée, il décide de la mettre à l'épreuve, lui arrache son

premier enfant, une fille, puis un fils, prétendument pour le donner en pâture aux bêtes sauvages ; en fait, les enfants sont pris en charge par la sœur du marquis. Grisélidis se soumet à ces actes barbares sans mot dire, et quelques années plus tard est répudiée, car le marquis veut se marier avec une jeune femme digne de son rang ; Grisélidis est chargée des préparatifs de la noce de son époux, et s'acquitte au mieux de sa charge, lui recommandant juste de ne pas être aussi cruel avec sa nouvelle épouse qu'il l'a été avec elle, elle ne le supporterait pas. Retournement de situation, le Marquis de Saluces annonce que la jeune fille qu'il s'apprête à épouser est en vérité leur fille, que tout cela n'était qu'une épreuve « pour rire », et restaure Grisélidis dans sa dignité et son rang.

L'histoire fascine, par sa cruauté autant que par son caractère proprement insensé. L'enquête que j'avais présentée ici visait à montrer comment de Boccace et Pétrarque à Philippe de Mézières et ses suivants, le centre de gravité du récit avait basculé de la *matta bestialita* du duc vers l'exemplaire *patience* de Grisélidis. C'est cet aspect qui a été mis en avant dans la plupart des versions médiévales, très nombreuses.

Jusqu'au début du xv^e siècle, l'histoire a été exclusivement présente sous forme de récit ; c'est Philippe de Mézières qui, parallèlement à sa version en prose, est l'auteur de la première version dramatique : la mise *par personnages* a pour intérêt de forcer les protagonistes à exprimer leurs intentions et leurs désirs, et rend plus brutales encore les épreuves imposées par le Marquis. Les archives conservent deux attestations de représentations de *Grisélidis*, à Paris en 1395, à Metz en 149. Les adaptations de *Grisélidis* sont quasiment innombrables et se multiplient dans l'Europe entière. Marie-Dominique Leclerc (1991 : 147–176 et Leclerc 2020 : 139–164) a détaillé les versions françaises jusqu'au xviii^e siècle, et on connaît des versions allemandes, anglaises, espagnoles et évidemment italiennes¹. En France, pour faire simple, le récit suit la lignée de la bibliothèque bleue, et le conte de Perrault, en vers, doit être compris comme une démonstration du talent du poète, en même temps qu'une interrogation ironique sur la notion de *patience* qui depuis Pétrarque est associée à Grisélidis. Pour Perrault, ce sont les hommes aujourd'hui qui doivent être patients à l'égard des femmes². La pirouette du mondain ne déplace pas particulièrement la problématique du poème.

Le récit reste, comme les précédents, un peu artificiel et sans solution satisfaisante, puisque dans l'inexplicable enchaînement de domination/soumission qui lie les personnages, aucune causalité n'est clairement établie. C'est ce qui me retiendra aujourd'hui, plus encore que naguère : quel sens donner à l'intrigue ?

Folie du Marquis, inexplicable quoi qu'il arrive ; soumission de son épouse : dans les deux cas, c'est une interprétation *allégorique* qui peut sauver la mise ; autour de Pétrarque et surtout de Philippe de Mézières, on l'a vu, c'est la capacité à traverser avec constance les tribulations infligées à Grisélidis, la *patience* qui constitue l'élément valorisé ; tout s'inscrit dans un double jeu de significations, puisqu'il faut voir dans l'âme constante une allégorie des valeurs chrétiennes, et dans le marquis de Saluces une

1 À la liste relevée dans les études de Friedrich von Westenholz *Die Griseldis-Sage in der Literaturgeschichte*, 1888 (outre les contes, une quinzaine de versions), et Florence Nightingale Jones, *Boccaccio and his imitators in German, English, French Spanish and Italian literature*, 1910 (57 versions, et 8 opéras) on pourra ajouter des versions retrouvées ultérieurement, cf. par exemple Nina Alweier, « Griseldis-Korrektur : Liebe und Ehe in der *Grisardis* des Erhart Groß von 1432 », 2011, ou le ballet pantomime d'Adolphe Adam.

2 C'est ce qui ressort de la conclusion, mais l'analyse de Zheng Dong, au premier degré, est plus inquiète : « Qu'elle soit bergère ou princesse, Grisélidis reste une femme soumise à la domination du prince, ce qui nous fait penser que ce mariage est irrémédiablement placé sous l'emprise d'un mari tortionnaire, d'où, selon nous, le défaut radical de ce texte » (Dong 2020: 87).

émanation de la volonté divine. Cette approche, recevable chez des clercs qui au XIV^e siècle voulaient donner une dimension sacrée au mariage, perd de sa pertinence ensuite.

Il y a toujours dans le récit – ou dans les pièces – un moment où le marquis concède que c'est une pulsion irraisonnée qui dirige ses actes. Aveu qui mine la vraisemblance de l'intrigue, et qui contraint les adaptateurs à chercher une raison, à inventer une cohérence, à un moment où les pulsions sadiques et masochistes qui constituent notre grille de lecture actuelle ne sont pas encore théorisées. Fascinés par ce récit irréductible à une quelconque rationalité, ils ajoutent des éléments, remettent en perspective et s'efforcent de donner une cohérence au récit. Mais on verra que du XVI^e au XX^e siècle cette perspective évolue radicalement. C'est l'occasion pour nous non seulement d'explorer l'histoire des adaptations du récit, toujours instructive – mais qui risque de ressembler à une visite guidée simplement énumérative – mais bien davantage celle de la réception de celui-ci. Ce qui s'esquisse ici, c'est bien sûr l'itinéraire de réécritures, mais l'histoire des sensibilités, et plus encore celle de la lecture d'une œuvre ; nous nous trouvons très exactement au *carrefour des sens*, à un lieu et un moment où ce qui nous paraît univoque sur l'instant prend une épaisseur particulière du fait de sa pérennité. L'histoire de Grisélidis, par la durable fascination qu'elle exerce, constitue un cas exemplaire et problématique de réception. C'est l'écart qui est valorisé dans le travail de Perrault, écart par rapport à une norme qu'on pourrait appeler – pour suivre la bibliothèque bleue – « la patience de Grisélidis ».

Mais cette perception très univoque du récit s'effiloche dès que l'on voit les versions théâtrales qui en sont tirées, du XVI^e au XIX^e siècle. J'aimerais m'attarder sur quelques périodes charnières où l'histoire est reprise et perçue de façon tout à fait différente ; on commencera à période élisabéthaine, et quelques années plus tard, au théâtre du Siècle d'Or espagnol, pour rejoindre les XIX^e et XX^e siècles.

I

C'est en 1599 qu'est représentée la pièce de Thomas Dekker *Patient Grissil*. Le poète est moins connu que ses contemporains John Ford ou Marlowe, et dans l'ombre de Shakespeare. Mais il mérite mieux que les quelques lignes condescendantes que lui accordent les encyclopédies. *Patient Grissil*, à vrai dire, est le fruit d'une collaboration avec Henry Chettle et William Haughton. On retrouve là toutes les caractéristiques de l'excellent théâtre élisabéthain, une belle et noble intrigue – celle de Grisélidis, que nous connaissons bien, fidèle autant à Boccace qu'à Chaucer – et une intrigue parallèle et parodique, autour du mariage de sir Owen et de Gwenthian. Ces deux personnages rivalisent d'assauts verbaux, et rejouent l'intrigue de la *Mégère apprivoisée* de Shakespeare, composée peu avant et qui était représentée dans un théâtre rival. Gallois (ce qui est étonnant dans une pièce située en Italie), avec un accent qui déforme la plupart des mots et ayant de vifs échanges dans une langue que le public comprenait assez pour rire des injures, les deux personnages constituent un ressort comique très efficace. La pièce ainsi s'inscrit dans une problématique qui semble d'actualité alors, celle de la soumission de l'épouse à son mari. La brutalité du marquis de Saluces prend une certaine légitimité, face aux débordements de Gwenthian : alors que sir Owen son époux a fait préparer un superbe banquet pour accueillir le marquis, elle fait venir mendiants et misérables pour s'en gaver, et il ne reste plus rien quand la cour arrive. Dans la course au pouvoir, il est manifeste que c'est Gwenthian qui a la main, elle s'en vante et explique qu'elle a dressé son mari. Face à elle, Walter qui a contraint sa femme à tous les sacrifices apparaît comme sage et avisé. Il avait effectivement fait cueillir, pour sir Owen comme pour lui-même, trois baguettes d'osier qu'il avait fait lier ensemble. Il avait plié les

siennes, et interdit à sir Owen d'en faire autant ; quelques années plus tard, quand il veut les fléchir alors qu'elles sont séchées, elles se brisent : preuve qu'il faut faire fléchir sa femme dès le début.

La pièce utilise donc l'histoire de Grisélidis au sein d'une question plus large, celle de l'équilibre du pouvoir entre les hommes et les femmes. On a déjà indiqué que la *Mégère apprivoisée* était presque exactement contemporaine de notre pièce. Par rapport au mystère médiéval, deux éléments également sont saillants ; l'aveu d'amour extrême que porte le mari pour son épouse, et qui permet la violence passionnelle des sentiments si caractéristique du théâtre élizabéthain :

Grissil, my wife, thou seest bear in her womb
 The joy of marriage. Furio, I protest,
 My love to her is as the heat to fire,
 Her love to me as beauty to the sun,
 Inseparable adjuncts in one word,
 So dearly love I Grissil, that my life
 Shall end, when she doth end to be my wife. [...]
 Yet is my bosom burnt up with desires
 To try my Grissil's patience. (Dekker, Chettel, Haughton [1599] 1841 : 28)

Dans les versions précédentes, il n'était pas indiqué que le marquis eût un amour intense pour Grisélidis : celui-ci ne semblait survenir qu'après qu'elle avait triomphé des épreuves qu'elle devait subir. Nous nous trouvons ainsi dans une situation où ce n'est pas tant la patience de l'héroïne qui est l'enjeu que la pulsion de Gautier. Alors que chez Boccace et Pétrarque c'est l'indifférence glacée qui le caractérisait, c'est maintenant une passion démesurée, les violences verbales outrancières qui dominent dans les échanges entre personnages :

Woman, I love thee not : thine eyes to mine
 Are eyes of basilisks ; they murder me.
 Gri. Suffer me to part hence, I'll tear them out,
 Because they work such treason to my love.
 Mar. Talk not of love : I hate thee more than poison
 That sticks upon the air's infected wings... (Dekker, Chettel, Haughton [1599] 1841 : 29)

À l'excès de Gautier répond celui de Grisélidis, prête à s'arracher les yeux s'ils déplaisent à son seigneur. Il l'avilit jusqu'à faire d'elle la servante du plus misérable serviteur, la contraignant à s'agenouiller pour renouer ses lacets : Grisélidis se soumet sereinement, arrachant en aparté un cri d'admiration de son époux.

Mar. [Aside.] Oh, strange ! oh, admirable patience !
 I fear, when Grissil's bones sleep in her grave,
 The world a second Grissil ne'er will have. (Dekker, Chettel, Haughton [1599] 1841 : 30)

On se souvient que chez Pétrarque, l'acceptation du choix du prince avait été la condition posée pour accéder à la demande du peuple. Ici au contraire, l'opinion publique devient un acteur important, censée juguler la violence du prince. À côté de Furio, obéissant à son seigneur et connaissant son amour

pour Grisélidis, les courtisans participent à leur tour à ce jeu d'humiliation, s'associant au mépris du marquis, sans en connaître la cause

For God's sake, frown upon her when she smiles ; ·
 For God's sake, smile for joy to see her frown;
 For God's sake, scorn her, call her beggar's brat :
 Torment her with your looks, your words, your deeds,
 My heart shall leap for joy that her heart bleeds,
 Wilt thou do this, Mario ?
Ma. If you say,
 Mario, do this, I must in it obey. (Dekker, Chettel, Haughton [1599] 1841 : 33)

À la fin cependant, le marquis, alors qu'il remet Grisélidis dans sa splendeur initiale, punit les courtisans qui ont harcelé, méprisé et humilié son épouse à sa demande, et les fait châtier, semble-t-il pour avoir obéi à leur seigneur sans esprit de justice. Ils sont bannis, somme toute, pour leur servilité. Cet exercice du pouvoir, qui passe par des épreuves injustes pour établir une justice supérieure, nous le trouvons dans une autre pièce, de Shakespeare, *Measure for measure*, également contemporaine de notre *Patient Grissil*, puisqu'elle date de 1604 au plus tard.

Jusqu'ici, le récit avait pour mission d'illustrer une patience exemplaire dans le mariage. Même si cet aspect n'est pas perdu de vue, la question de la soumission d'une femme à son époux, et du vassal à son souverain s'inscrivent dans une réflexion bien plus politique, celle de l'autorité et de la justice. Il n'est pas indifférent que ces questions surgissent sous le règne d'une reine, au moment où Elizabeth 1^e est amenée malgré elle à disgracier son favori Devereux. La pièce de Thomas Dekker, tout en étant fidèle on l'a vu au nœud de l'intrigue boccacienne, lui donne une actualité et dégage des enjeux originaux.

II

À peine postérieure à la pièce de Dekker, la critique a signalé une pièce peu connue de Lope de Vega, *El ejemplo de casada y prueba de la paciencia* (1616), qui présente de nouveaux aspects, et s'écarte un peu de l'intrigue initiale ; ce qui caractérise le conte Enrique de Ruysellón (Roussillon), c'est la haine du mariage, qu'il annonce dès les premiers vers de la pièce, tout en souhaitant s'assurer une descendance³.

Le mariage devient pour lui une matière périlleuse, qu'il souhaite éviter malgré les demandes de ses sujets qui lui rappellent que « la bonne épouse vient de la main de Dieu⁴ ». Il est prêt malgré tout à tenter l'aventure s'il rencontre une femme vertueuse⁵. Après ces préliminaires, La pièce s'ouvre sur une audience de tribunal : le comte doit y assister au moins trois fois l'an pour rendre justice. La première cause nous montre Fabia, accusée d'avoir tué son mari et épousé son domestique dans la même nuit ; c'est

3 « Vasallos, yo os agradezco / Vuestra justa pretension ; / Deseo la sucesion, / El casamiento aborrezco. » (Lope de Vega 1616 : f. 4)

4 « Porque la buena mujer / Viene de mano de Dios. » (Lope de Vega 1616 : f. 4)

5 Un des courtisans lui précise « La mujer que tu consejo / Elija, espejo sera / Que con tu luz servira / A tus estados de espejo » (Lope de Vega 1616 : f. 4v) : il semble que la source, au moins médiante, de Lope de Vega, soit le *Miroir de mariage* de Philippe de Mézières.

une femme jalouse selon elle qui a lancé cette rumeur ; il n'y avait pas d'adultère, et elle a pu apprécier les vertus de son serviteur. Enrico la laisse partir libre, au bénéfice du doute, sachant que son nouveau mari saura la punir⁶.

La deuxième cause oppose une femme qui s'est donnée avant le mariage et que son amant délaisse malgré ses promesses, disant qu'elle a fait violence à son âme en le contraignant à la déflorer. Le comte donne à la jeune femme une dot consistante avec laquelle elle pourra se marier. Il reçoit enfin un homme, accusé par sa huitième épouse d'avoir empoisonné ses sept premières femmes : il le laisse partir libre, comparant ces sept mariages aux sept têtes de l'hydre de Lerne⁷. Répétant son inquiétude à l'égard du mariage, il décide de partir chasser. La scène nous montre ensuite un paysage champêtre où les jeunes bergers parlent d'amour à Laurencia, en vain. Survient le comte, au milieu de sa partie de chasse ; elle ne le connaît pas et lui demande des nouvelles de la ville, sachant que son seigneur est très honoré et loué, à cela près qu'il ne se marie pas. Elle lui dit simplement qu'un chevalier chrétien n'a pas à craindre quoi que ce soit s'il se confie à Dieu⁸ ; et qu'il suffit qu'il choisisse une femme vertueuse⁹. Enrico est conquis. Au moment des noces, la nature même se lamente du départ de Laurencia¹⁰ : c'est l'histoire de Cérès qui se répète ici, comme si la bergère était l'émanation même de la fécondité et de l'ordre naturel. La suite de la pièce met en valeur la patience de Laurencia, à qui Enrico fera subir les outrages habituels. Et pourtant, Enrico le dit lui-même, jamais on ne devrait éprouver une femme¹¹.

Il veut l'éprouver cependant. C'est sans émotion apparente qu'elle donne à un domestique sa propre fille, indigne de succéder à son père. Restée proche des paysans ses amis, Laurencia laisse échapper sa tristesse ; mais, surprise par le comte au milieu de ses amis et accusée de quitter son rang, elle répond avec hauteur¹². Elle laisse partir et tuer son fils et demande la mort pour elle, ce que lui refuse le comte,

6 « Ahora bien, este es el día/ De perdonar lo dudoso;/ Vete libre, que a fe mía/ Que te castigue tu esposo/ Mucho más que yo podía;/ Que viendo tu liviandad,/ O sospechando, o sabiendo/ Que has muerto con tal crueldad/ Al otro marido, [...] / El te pondra de tal suerte,/ Que el te dé la muerte allá... » (Lope de Vega 1616 : f. 6).

7 « ¡Siete veces te has casado ;/ Siete mujeres vencido ;/ Siete vidas enterrado ;/ Siete humores has sufrido;/ Siete templos derribado !/ La hidra de Hércules tuvo/ Siete cabezas; mas fuerte/ La que tu vences estuvo... » (Lope de Vega 1616 : f. 7).

8 « Oid : cuanto a lo primero, / Es cristiano y caballero; / Todos lo sabemos del. / Encomiende el caso a Dios, / Que es de quien todo procede. / ¿ Quién sin el acertar puede ? » (Lope de Vega 1616 : f. 9).

9 « Luego pregunte a la fama/ De la virtud y valor,/ Recato, honesto temor,/ Y sangre de alguna dama,/ Aunque, si digo verdad,/ De la sangre no pregunte,/ Porque basta que la junte/ A su ilustre calidad./ Procure tras esto vella,/ Y no se case sin ver,/ Pues vera, en ver su mujer,/ Si puede vivir con ella./ Si aquestas partes no tiene,/ Y si destos se previene,/ Vera que nada le falta/[...] / Con esto podra casarse/ Y dexar vanos recelos. » (Lope de Vega 1616 : f. 9).

10 « Fuentes, olmos y cabañas./ Lloraban todos, y todas/ Decian: « Laurencia falta;/ Ya no veremos Abril,/ Favonio, Céfito y Alba;/ Ya no esperen fértil año/ Los campos y vegas llanas,/ Sino en vez de verdes trigos,/ Amapolas y gamarças. » / Hasta aquella misma noche/ Se vieron en partes varias/ Ahullar lobos, ladrar perros,/ Gemir novillos y vacas. » (Lope de Vega 1616 : f. 12).

11 « No merecieras respuesta/ Oye y no lo digas más:/ Nunca un hombre ha de probar/ La espada ni la mujer,/ Porque esta puedes torcer/ Y aquella puedes quebrar./ Es quien provallas celebra,/ Como quien vidrio ha probado/ Para ver si esta cascado,/ Que cuando lo prueban quiebra. » (Lope de Vega 1616 : f. 13).

12 « No hayas miedo que mas sus sombras veas,/ Que de aquella que fué, por no ofenderte/ Me olvidaré./ ENRICO./ Su gran paciencia advierte. (Ap.)/ LAURENCIA./ Yo conozco que tu me has transformado/ Del animal en la mujer, que ahora / Con tal grandeza mereció tu lado/ Y es de Cerdaña y Ruysellón señora;/ No he vuelto al ser humilde que has pensado,/ Ni al anima de tosca labradora;/ Tus vasallos lo digan y sean jueces,/ Pues han loado tu elección mil veces. » (Lope de Vega 1616 : f. 16).

qui la renvoie dévêtue. À la fin de l'acte II pourtant, c'est le comte qui pleure et qui, bien qu'on l'implore d'arrêter l'épreuve, décide de la continuer, jusqu'à convoquer Laurencia pour le préparatif des noces, dont elle s'acquitte à la perfection, renouvelant à genoux sa soumission à son seigneur qui va se remarier ; ce n'est que dans les derniers vers que la situation se dénoue, sans que vraiment Lope de Vega s'y attarde, sinon par l'émotion de la mère à retrouver ses enfants.

Ce qui caractérise la pièce, c'est cette cristallisation à l'égard du mariage, qui est le lieu de toutes les violences ; une femme tue son mari, une autre s'offre pour contraindre au mariage, un homme tue pas moins de sept épouses ; Enrico, dans cette étrange galerie, devient clément puisqu'il ne tue ni sa femme ni ses enfants, alors qu'il vénère l'une et aime les autres.

Paradoxalement, ni l'amour comme sentiment ni le désir ne sont évoqués ; c'est principalement un rapport de force qui semble régir les relations du couple, où la sexualité n'a qu'un rôle secondaire. Laurencia se place constamment, à l'égard des autres paysans comme à l'égard du comte, dans une situation exemplaire : elle déjoue les propos énamourés des uns tout en dominant le comte par sa soumission. C'est elle qui, à genoux devant son maître finit par remporter la victoire.

Les enjeux des deux pièces semblent se cristalliser autour de plusieurs éléments : le premier, le plus évident, est le parallèle entre l'exercice du pouvoir et la question du mariage. Le mariage est un objet politique, et l'ordre et la justice qui le règlent, à l'égal du pouvoir politique, dépassent les simples notions de bien et de mal : l'étrange jugement que l'on avait vu chez Dekker, et dont on avait vu qu'il rappelait celui de *Measure for measure* se retrouve mis en évidence chez Lope de Vega, dès l'ouverture de la pièce.

Le second est, plus que celui de la femme, une interrogation sur le mariage où paradoxalement ni l'amour ni le désir ne semblent avoir leur place. Le couple fonctionne comme un petit état où il importe de déterminer clairement qui est le chef – on notera que si l'homme exerce sans partage le pouvoir en Espagne sous le règne de Philippe III¹³, il rencontre forte partie dans l'Angleterre Élisabéthaine.

Alors qu'il était question en Angleterre de dompter la mégère ou de mettre une femme à l'épreuve, les enjeux de Lope de Vega sont plus complexes : c'est l'institution même du mariage qui suscite la crainte, et la violence qui la sous-tend, pouvoir théorique de l'homme sur la femme, mais crainte viscérale de celle-ci. Si chez Philippe de Mézières c'est la patience de la femme qui était mise en avant, vertu chrétienne autant que conjugale, c'est maintenant la façon dont l'homme forme son épouse et la plie à sa loi. Elle est entraînée comme un cheval qu'on débouresse, comme on s'entraîne soi-même à l'escrime ou à la paume, jusqu'à l'épuisement. Ce qui est exemplaire dans la pièce qu'on nous montre, c'est l'intensité des épreuves auxquelles est soumise Laurencia, autant que son exceptionnelle docilité, et il semble que personne, auteur, acteurs ou public, ne perçoive la situation comme inacceptable, tout extrême qu'elle soit.

Les deux pièces constituent l'aboutissement d'une question fantasmatique abordée dès le xv^e siècle, et qui avait donné non seulement la *Patience de Grisélidis*, mais aussi la *Farce du Cuvier* : qui commande dans le couple, de l'homme ou de la femme ? Faire la lessive représente pour l'homme l'abandon de ses prérogatives, et l'image se retrouvera dans les gravures populaires du nord de la France, *Jan de Wasscher*, *Jean Fait-tout* ou *Jean le Buandier* ; les deux pièces doivent être comprises comme les deux faces d'une même réalité – ou d'un même fantasme. On peut ajouter au dossier la gravure populaire qui circule en France au cours du xv^e siècle et que l'on retrouve en Angleterre, justement à ce moment-là, représentant la Chicheface et la Bigorne¹⁴, la première, efflanquée, ne se nourrissant que de bonnes femmes – elle

13 La pièce est datée d'avril 1612, cf. (Arjona 1937: 249–252).

14 Cf. à ce propos (Novati 1913 : 68–81), ainsi que (Jones 2002 : 203–217) et (Jones 2010 : ch. 14).

en tient une dans sa gueule qu'elle ne dévore pas, la seule qu'elle ait trouvée en deux siècles ; la seconde énorme ne se nourrit que de bons maris, n'arrive pas à finir d'avaler celui qu'elle a dans sa gueule, alors que d'autres se pressent pour qu'elle les dévore et qu'ils puissent en finir de leur vie de martyrs. On retrouve dans ce fantasme de dévoration quelque chose de la gueule d'enfer des mystères, parallèle du chaudron d'enfer qui apparaissait dans le *Cuvier*¹⁵. L'histoire de Grisélidis prend son sens par le milieu dans lequel elle se développe.

III

En Italie, si nous n'avons pas d'indications sur des versions de Grisélidis au xvi^e siècle, deux pièces de ce nom semblent avoir été publiées en 1620 et 1630 sans que j'aie pu en retrouver les textes, évoqués simplement dans la préface qu'Apostolo Zeno rédige pour l'édition de sa *Griselda*. On se souvient que l'Italie pratiquait la rédaction de livrets d'opéras que des compositeurs mettaient ensuite en musique ; la chose est connue pour Métastase, mais Zeno eut une notoriété comparable, ce qui fait que la *Griselda* fut mise en musique par de nombreux compositeurs, pas moins de quinze dans les premières années du siècle. Bononcini tout d'abord en 1718, Scarlatti ensuite ; une révision du livret par Goldoni prolongea la popularité de l'histoire, mise en musique ensuite par Vivaldi (1735). Le livret ajoute deux éléments à l'histoire habituelle : c'est d'une part le traître Otone qui manipule la foule et la rend hostile à Griselda (qu'il désire pour lui) ; d'autre part, un jeune homme est amoureux de la fille de Grisélidis et Galtiero, ce qui permettra la réunion des parents et l'union des jeunes.

Zeno resserre l'intrigue pour se focaliser dès la première scène sur la répudiation de Griselda, et dans un jeu de questions et réponses serré mêle les contraintes d'une scène d'exposition et les ressorts dramatiques de la soumission de l'épouse. L'arrivée d'Otone permet de dessiner en quelques répliques un trait de mélodrame.

L'idée d'un amoureux pour Costanza permet de créer deux couples parallèles, celui exemplaire du roi et de son épouse, celui plus tendre des jeunes. Tout fonctionne de façon calibrée, et on voit l'habileté avec laquelle l'histoire s'intègre dans le cadre contraignant d'une intrigue de théâtre épurée. L'intérêt de l'histoire est de broser le portrait d'une reine en butte à la haine de son peuple, attisée par les sombres machinations d'un amant éconduit : plus que les ressorts de l'intrigue, ce sont les effusions passionnées portées par de grands airs qui retiennent l'attention.

C'est paradoxalement dans la période où écrit Zeno, au début du xviii^e siècle que l'on verra ressurgir un intérêt pour la fable de Grisélidis en France ; le conte en vers de Perrault (1691) a eu quelque succès, surtout semble-t-il par la désinvolture avec laquelle il traite de cette histoire à laquelle personne ne croit plus ; on connaît quelques paraphrases, en prose ou en vers, on voit bien Louise Gillot de Saintonge proposer en 1714 une comédie en vers, *Griselde, ou la princesse de Saluces*, qui n'eut qu'un succès médiocre, et Luigi Riccoboni une version pour les italiens, avec une partie en *commedia dell'arte*. Deux éléments sont à retenir toutefois ; il semble que le livret de Zeno leur ait été connu et l'organisation dramatique des deux pièces est proche. Le second est qu'il faut saluer avec Louise de Saintonge une première version

¹⁵ Cf. à ce propos (Longtin 2011 : 51-72).

féministe¹⁶, où le marquis est simplement odieux sous l'impulsion de son père, et où la femme n'est plus seulement un modèle de patience mais une victime. À relever les pièces composées par Louise de Sainctonge, on constatera un tropisme vers les héroïnes féminines, Didon ou Circé. L'enjeu n'est plus le mariage, mais la sincérité des sentiments : on reproche à Grisélidis d'être trompeuse et dissimulatrice

Si Griselde autrefois à mes yeux fut aimable,
Son sexe en general m'est toujours haïssable.
Ce n'est rien que foiblesse, orgueil, ambition :
On n'y trouve jamais ni bon sens, ni raison ;
En tous lieux, en tort tems, le caprice le guide ;
Les vents sont moins legers, la mer est moins perfide.

HIDASPE.

A Griselde, Seigneur, peut-on rien reprocher ?

A-t-elle des defauts ?

LE PRINCE.

Elle sçait les cacher.

Et si tu pénétrais dans le fonds de fon ame,

Tu n'y trouverois rien au-dessus d'une femme

Que ce rare talent, qui la fait exceller

Dans l'art de se bien taire, et de dissimuler. (Sainctonge 1714 : 271)

La pièce n'est pas très bonne certes, mais elle révèle une perception sensiblement nouvelle de la situation. À l'accusation de fausseté, Griselde répond par une sincérité voulue comme désarmante, et se plaint à l'envi des humiliations de son mari. Élément nouveau cependant, l'amour – le désir ? – affiché du prince à l'égard de sa nièce – qui est en fait sa fille – prend des dimensions assez troubles que ne développaient pas les versions précédentes. Le personnage du prince est remarquable de cynisme et de mépris à l'égard des femmes, et aucune n'est épargnée ; on est dans une posture sadienne, où la satisfaction immédiate de la pulsion semble la norme, avec un mépris constant pour tout ce qui relève du cœur et des sentiments, et un certain plaisir à voir souffrir, comme le signale Frédéric, amoureux de la jeune fille.

Mon Rival a l'instant veut être votre époux

Il brave avec mépris ma douleur impuissante ;

Plus je ressens mes maux, plus son âme est contente... (Sainctonge 1714 : 310)

L'amour frénétique du prince ne connaît d'autre borne que le mot de sa sœur qui lui apprend que celle qu'il prend pour sa nièce n'est autre que sa fille. C'est alors que, ses noces étant impossibles, il se retourne vers sa femme, semble-t-il à défaut d'autre chose, les propos sucrés et convenus de la fin ne parvenant pas à effacer le cynisme brutal des actes précédents. C'est bien le personnage du prince, dans toute son odieuse démesure, qui fait l'essentiel de la pièce ; la patience un peu pleurarde de Griselde fait un piètre contrepoint à sa cruauté, et l'on sait combien, dans la littérature comme dans la vie du XVIII^e siècle, la femme sera abondamment réifiée et humiliée.

¹⁶ Nous passons sous silence mademoiselle Allemand de Montmartin. Cf. pour ces auteurs la riche étude de Marie-Dominique Leclerc (Leclerc 1991 : 200-234).

De cette normalisation ne subsistent que les moments pathétiques, sans que la violence que subit Griselda pose aucun problème : elle est en butte aux coups du sort dans l'opéra, à la folie de son mari dans la pièce. D'une certaine façon, dans le XVIII^e siècle italien, l'histoire de Grisélidis est comme normalisée, lissée, et ne fait plus scandale. Elle s'inscrit dans le *corpus* des livrets d'opéra sans même s'y faire remarquer par un moindre ou plus grand succès : les huit versions recensées de Griselda pâlisent face aux quarante versions du *Re Pastore* de Métastase. Mais l'opéra s'inscrit dans la durée, on connaît pendant la période révolutionnaire une *Griselda* de Ferdinando Paër¹⁷, composée en 1798, qui sera jouée également en France, ainsi qu'une *Griselide ou la vertu à l'épreuve*¹⁸ représentée en 1791.

Paradoxalement, l'amour ne constitue pas un ressort dans ces œuvres, sinon chez les personnages secondaires, sympathiques par leur vraisemblance même – souvenons-nous combien il était présent chez Dekker et même Lope de Vega. L'histoire de Grisélidis, entre Perrault, les Italiens et Madame de Sainctonge, est comme neutralisée. Ce qui était enjeu politique devient démesure clinique, et la question du dévouement de l'épouse est passée sous silence.

IV

Nous voici à l'aube du XIX^e siècle, et on pourrait penser que l'histoire de Grisélidis touche à son terme après avoir été à ce point pliée aux règles classiques et vidée de sa substance ; elle ressurgit cependant dans une pièce étonnante de Friedrich Halm, publiée en Allemagne en 1835 et traduite en français dès 1840. Son préfacier la présente ainsi, avec des à-peu-près réjouissants pour l'historien de la littérature.

Le sujet de Griseldis est tiré du poème de Percival de Galles. Percival, chacun le sait, était un des chevaliers du roi Artus, l'un des preux de la Table-Ronde. Ses exploits sont rapportés tout au long dans le poème allemand d'Eschenbach et dans le vieux roman de Chrétien de Troyes. Son aventure avec Griseldis a été souvent racontée en prose et en vers elle figure même dans le recueil de Bocace (*sic*), où elle contraste par la grâce chaste et naïve avec tant d'autres histoires aussi naïves sans doute, mais à coup sûr moins chastes.¹⁹

Tout repose sur la figure de Percival, chevalier arthurien vivant reclus en sauvage dans ses terres de Galles, et très proche de son épouse et du jeune enfant qu'ils viennent d'avoir. La pièce s'ouvre sur une fête chez le roi Arthur ; Percival y est présent, tout en se demandant pourquoi il a quitté ses terres, où sont sa femme et son enfant ; il n'est pas à sa place à la cour. Les valeurs qu'il défend ne sont pas d'une grande modernité :

Mon cher Tristan, la femme, selon moi, est faite pour obéir : qu'elle apprenne à se soumettre aveuglément aux ordres de son époux, elle saura tout. Les sciences comme la force sont l'apanage de l'homme ; dans la main d'une femme c'est un hochet [...]. Voulez-vous peindre une femme d'après nature et telle que le bon Dieu la créa pour le bonheur de l'homme représentez-la assise, tenant sa

17 *Griselda, ossia La virtù al cimento*, drame « semi-sérieux » en 2 actes, livret d'Angelo Anelli d'après Giovanni Boccaccio, janvier 1798, Parme, Teatro Ducale (information du site « Le Théâtre français de la Révolution à l'Empire », <http://theatre-1789-1815.e-monsite.com> [consulté le 8 septembre 2023]).

18 Desforges (texte) Le Froid de Méreaux, Nicolas-Jean (musique) *Griselide Comedie Lirique // En trois actes*. 1789. Mss BnF Musique 2342-2346.

19 Cf. la préface de M. Millenet pour (Halm 1840 : IX).

quenouille que d'un œil pieux elle fixe la voûte azurée du ciel ; mettez un enfant à son sein de mère, voilà. Tout le reste est du luxe. (Halm 1840 : 7)

Percival ne veut être connu que comme le tueur de géants, et balaise d'un geste les joies conjugales et la douceur d'être père ; il est encore le héros farouche que rapportent les légendes. La deuxième scène nous présente Lancelot et Gauvain marivaudant chacun de leur côté dans une cour tout habituée aux badinages amoureux ; Ginèvra – Guenièvre –hèle Percival, et découvre qu'il s'est marié, loin de la cour dont il méprise les mœurs :

Madame, je ne vis que fausseté, astuce et malice ; ces femmes étaient hautaines, sans mœurs, sans foi ni loi ; elles abusaient indignement de la confiance de leurs époux crédules, pour satisfaire à leurs désirs effrénés. (Halm 1840 : 30)

C'est la simple fille d'un charbonnier qu'il a choisi, pour sa beauté et ses vertus. En chantant les louanges de son épouse, Percival a cruellement blessé Ginèvra qui va s'en venger, avec toute la cour, par des sarcasmes qui le mettent hors de lui. Arthur survient, arrive avec peine à apaiser le débat, mais n'obtient pas d'excuses du mari offensé. La reine propose alors un pari :

Je consens à fléchir le genou devant la fille du charbonnier, à condition que Percival fournira des preuves bien évidentes de la vertu, de la fidélité, de l'amour, du dévouement de cette épouse si vantée. Oui, brave Percival, prouvez-nous que Griseldis porterait la couronne d'Angleterre si, comme vous le dites le mérite avait assigné les places ici-bas ; prouvez-le, et Ginèvra fléchira le genou devant la fille du charbonnier. (Halm 1840 : 48)

Évidemment, Percival relève le défi et mettra son épouse à l'épreuve. C'est Ginèvra malgré tout qui est dorénavant responsable des sévices infligés à Grisélidis ; elle la poursuivra avec acharnement, jusqu'à reconnaître sa défaite. On devine la suite de l'histoire, et l'humiliation finale de la reine. Tout est bien qui finit bien donc, à cela près que Griseldis apprend qu'elle a été en quelque sorte l'enjeu d'un pari pour la seule satisfaction de l'amour-propre de son mari, alors qu'elle pensait simplement se sacrifier pour lui :

O Percival ! tu as joué mon bonheur, et tu l'as perdu. Ce tendre cœur ne fut qu'un jouet entre tes mains, et tu l'as brisé ; tu m'as enchaînée au pilori de la honte ; tu m'as livrée aux tortures les plus horribles ; tu n'as pas craint de m'y voir succomber, mais tu tremblais de perdre *la victoire, le prix de ta gageure !* Que Dieu te pardonne comme je te pardonne. [...]

Je ne vivais que par toi, Percival ; mon âme était à toi, mais tu ne l'as pas comprise, tu l'as déchirée. Tu t'es fait un jeu des flammes pures de mon cœur ; tu t'es prévalu vaniteusement de la fidélité, du dévouement de mon amour ; tu ne m'as jamais aimée. J'ai manqué ma vie ; mon paradis est perdu il s'est anéanti ; je suis dans le désert. Mes voies alors ne peuvent plus être les tiennes... (Halm 1840 : 208)

On le voit, l'œuvre est particulièrement intéressante, dans la mesure où elle décentre l'enjeu de l'intrigue ; c'étaient des révoltes populaires qui justifiaient les agissements de Gualtiero dans l'opéra italien ; c'est ici la jalousie frivole et cruelle d'une reine. Mais ce décentrement permet de repenser différemment le comportement de l'époux, et de faire éclater la creuse vanité de celui qui consent à éprouver ainsi sa femme. La brutalité stupide de Percival au début de la pièce trouve ainsi sa réponse et son châtement. Résistant à toutes les supplications, Griseldis quitte la scène, laissant Percival abasourdi ; c'est le roi Arthur qui conclut :

Ta maison sera déserte, Percival, le bonheur vient d'en sortir ; l'arc de triomphe que tu t'es élevé tombe en ruines. Reste solitaire dans ton superbe château, suffis-toi à toi-même, et tâche de trouver la paix, si tu le peux. (Halm 1840 : 244)

Pour la première fois, l'époux est châtié et se heurte aux limites de l'amour inconditionnel de sa femme : sa démesure est punie, et Griseldis lui assène « tu ne m'as jamais aimée » (Halm 1840 : 208), le renvoyant à sa solitude.

On a pu voir quelques avatars de Grisélidis, voilà le plus étonnant à mon sens, qui reprend l'intrigue et lui donne une couleur nouvelle ; il n'est plus question d'exalter la patience de l'épouse, plus question de la former à ne pas être la mégère que l'on craint ; il est question de renvoyer l'homme à l'inconséquence de ses actes. Griseldis triomphe, par sa soumission même, c'est elle qui est plus forte que ses tortionnaires ; Friedrich Halm est semble-t-il le premier à en tirer les conséquences, et à montrer la force de cette femme. Dans la dialectique qui semble faire s'affronter la mégère et la femme patiente, celle qui malmène et celle qui subit, voici que celle qui était victime jusqu'ici remporte la victoire et assume pleinement sa fonction dominatrice.

La pièce semble avoir eu un certain succès, porté par le talent de l'actrice, et a été traduite dans diverses langues ; elle a même donné lieu à un opéra composé par Karl Schnabel sur un livret de Carl Heinrich Herzl ; l'œuvre a été créée à Breslau en 1851. C'est la dernière adaptation directe de l'histoire créée par Boccace.

Contemporain de cet opéra, on notera pour mémoire le ballet-pantomime *Griselidis ou les cinq sens*, musique d'Adolphe Adam, plus connu pour *Gisèle* ou pour son *Postillon de Longjumeau*. Il n'est plus question à présent d'exalter la patience : un jeune prince désabusé se voit imposer une princesse en mariage ; il la refuse, mais contraint par son père, il s'achemine vers la Moldavie pour ses noces ; des apparitions diverses éveillent ses sens, l'ouïe et l'odorat, la vue et le toucher lui présentent la jeune fille dont il est amoureux, et qui sera la princesse qu'on lui destine. On le voit, Boccace est oublié, et Griselidis n'est plus à présent qu'une femme idéale et rêvée, une jeune bergère qui de fait sera la fille du roi de Moldavie, la promise du prince. Ce n'est plus la force ou la patience, mais la grâce qui caractériseront cette ballerine, la célèbre Carlotta Grisi séduisant sur scène le non moins célèbre Marius Petipa : on voit qu'il s'agissait d'un spectacle de première importance. Il n'existe pas à présent d'enregistrement de ce ballet, mais une planche caricaturale de Bertall l'exécute assez vite.

Arrivons à présent à la dernière pièce qui nous retiendra, le *Mystère de Griselidis*. Nous nous retrouvons dans un paradigme complètement différent, et le jeu des auteurs, Armand Silvestre et Eugène Morand, est d'exploiter le filon moyenâgeux qui est tant en vogue à la fin du siècle – en même temps que l'anticléricalisme. Représenter un mystère, c'est bien sûr prendre un risque, et le prologue de *Grisélidis, mystère en trois actes, un prologue et un épilogue* (Silvestre, Morand 1891) annonce clairement son ambition :

C'est un conte en l'air fait pour les bonnes gens
Sans parti pris, au caprice indulgents... (Silvestre, Morand 1891 : prologue, VI)

Au moment de partir en croisade, le Marquis de Saluces abandonne à regret son fils et son épouse, confiant dans sa fidélité et son obéissance, et défiant le diable en personne de la faire faillir. Le diable surgit évidemment sur scène et relève la gageure, recevant en gage l'anneau de mariage du Marquis. Le reste de la pièce est consacré aux épreuves subies par Griselidis qui voit arriver le diable déguisé en marchand

d'esclave, prétendant que la diablesse Fiamina a été prise pour épouse par le Marquis, et qu'on doit la traiter comme telle : il présente l'anneau pour preuve, et bien sûr, Grisélidis se soumet. Dans sa détresse, elle voit arriver en rêve le jeune poète amoureux d'elle quand elle était bergère ; mais tout en n'étant pas insensible, elle reste fidèle à son marquis de mari. Ce n'est que lorsque l'on enlève son enfant qu'elle court après les barbaresques, au risque de se faire enlever par le chef des pirates amoureux d'elle.

Au retour du marquis, Grisélidis est restée fidèle, le diable est confondu, et la statue de sainte Agnès qui avait disparu réapparaît dans le retable, portant dans ses bras l'enfant retrouvé. On sent dans cette jolie fable l'influence d'une part de la réédition en fac-similé par Pinard du *Mystère de Grisélidis* en 1831, et surtout des *Miracles de Notre Dame par personnages*, dont l'édition aux Anciens Textes Français s'achève en 1883.

L'intrusion du diable permet un surnaturel sympathique, l'histoire a une fin heureuse et les décors romano-byzantins de la création sont tout à fait séduisants : on devine combien la performance des acteurs a pu porter la pièce, qui a eu un grand succès : la critique est élogieuse, et de nombreuses illustrations s'en font l'écho, au point que Massenet reprend le livret pour en faire un opéra ; il n'en existe aucun enregistrement, mais la partition d'orchestre manuscrite est disponible sur le site Gallica.

Dans le *Mystère*, évidemment Grisélidis est une femme éprouvée, mais elle n'est plus la proie de pulsions sadiennes ; le *Monsieur Vénus* de Rachilde est paru quelques années plus tôt (1884) Sacher-Masoch l'auteur de *La Venus à la fourrure* reçoit la Légion d'Honneur en 1887²⁰ : la femme n'est plus une victime, et l'authentique Grisélidis n'est définitivement plus de saison.

Faut-il en déduire que Grisélidis et ses avatars ont disparu de la littérature comme des consciences au début du xx^e siècle ? j'aimerais livrer à la réflexion quelques éléments conclusifs. D'une part, la popularité dans les romans sentimentaux (collections Harlequin, Nous Deux, etc.) du modèle caricaturé par Marie-Aude Murail, le quadragénaire « hautain, ironique et mordant » qui fait rêver une candide jeune fille prête à se soumettre à sa domination. D'autre part, dans un registre moins *soft*, le succès de romans comme *Histoire d'O* ou les fameuses *Cinquante nuances de Grey*, où la femme est maltraitée avec une jouissance qu'on déclare partagée : ce qui apparaît, comme propre à cette génération, c'est la dimension proprement sexuelle de la domination. S'il y a selon certains un éternel féminin, il y a aussi, moins reluisant, un éternel des passions et des pulsions. Le « fantasme Grisélidis » existe encore, au moins dans une certaine littérature, visant à faire de la souffrance d'autrui une forme de plaisir.

Mais à ce fantasme s'oppose une autre Grisélidis, bien réelle, c'était son authentique prénom ; Réal, c'était son vrai nom : femme libre, indépendante, *réelle* autant que *royale*, à la fois victime et triomphante, elle est enterrée à Genève près de Calvin et de Borgès, avec sur sa tombe la mention *Écrivain, peintre, prostituée*.

C'est la dernière figure de notre itinéraire, une femme qui alors qu'elle est soumise est profondément triomphante. L'analyste Christiane Fonseca (2019 : 140–156) rapporte bien la situation, évoquant une séquence biographique dans le roman *Le Noir est une couleur* :

Malgré sa répugnance, elle monte dans sa grande voiture noire : il lui apparaît comme un « porc tout humide de joie », un gros coléoptère. Après lui avoir proposé un petit travail, bien rémunéré, il la ligote à un arbre. Elle se prête à ses caprices, mais le méprise d'autant plus : elle le réduit à n'être plus qu'une méduse échouée, liquéfiée sur le rivage. Plus il la frappe, plus elle crie son dégoût. Telle Circé, la magicienne, elle transforme, grâce à son écriture qu'elle manie comme une baguette magique, les

20 Mais son roman il est vrai ne sera publié en français qu'en 1902.

hommes en animaux, de plus en plus bas dans l'échelle animale : ici, l'âme de cet homme s'enlise dans un corps informe et gluant : « grosse sangsue blafarde » ; « gros ver blanc qui se dégonfle [...] verdâtre, décomposé, gonflé d'eau et de gaz » (Réal 2005 : 41).

Malgré le traitement que ce « sagouin branleur » lui inflige, elle se sent toujours « vierge » grâce à la nature qui l'enveloppe. Elle échappe aux langues et aux griffes du prédateur qui fouettent son corps tout en humiliant son âme et s'adresse à la forêt : « Tu me protèges, arbre où je devrai m'appuyer sans défense, attachée comme une bête » (Réal 2005 : 41). À la fin, elle se gausse de la « pauvre verge molle érigée en totem » de son bourreau ; elle brise « toute sa pauvre comédie » (Réal 2005 : 33) en éclatant de rire. Il ne peut pas l'atteindre ! (Fonseca 2019 : 140–156)

Le paradoxe est là, et au-delà même des composantes sado-masochistes qui ont dominé naguère l'interprétation de l'histoire de Grisélidis, c'est peut-être la réponse que le conte apporte aujourd'hui : dans l'histoire, c'est la victime qui triomphe, et c'est peut-être, à la suite de Friedrich Halm, ce que nous comprenons. Davantage, après toutes les figures imaginaires, c'est une Grisélidis bien réelle qui conclut cette enquête et en reverse la donne à plusieurs égards.

Mais aussi bien ceci n'est qu'une compréhension provisoire, qui sera dépassée plus tard par d'autres gens, tant la compréhension d'un texte est chose instable : c'est ce à quoi il me semble essentiel d'aboutir. Au-delà du récit, la temporalité et la sensibilité modifient la lecture ; et cela non pas dans le détail, mais radicalement. Cette multiplicité de sens que l'on évoque dans l'intitulé de ces rencontres – *Carrefour des sens* – il faut aussi l'inscrire dans la diachronie ; et admettre sans doute que notre perception des objet littéraires, anciens ou modernes, est non seulement partielle, mais probablement temporaire. Reconnaissons aux chefs d'œuvre cette capacité de questionner tous les regards, durablement²¹.

Bibliographie

- Arjona, Juan Homero (1937) « La Fecha de *Ejemplo de casadas y prueba de la paciencia* de Lope de Vega. » [In :] *Modern Language Notes*. Vol. 52, N° 4 ; 249–252.
- Alweier, Nina (2012) *Griseldis-Korrektur: Liebe und Ehe in der Grisardis des Erhart Groß von 1432*. Fribourg en Brisgau : Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.
- Attwood, Margaret (2020) *Impatient Griselda*. New York Times Magazine's Decameron Project.
- Dekker, Thomas, Henry Chetel, William Haughton ([1599] 1841) *Patient Grissil : a Comedy*. London : printed for the Shakespeare Society.
- Dong, Zheng (2020) *Mésalliances et mariages inégaux : étude de cas dans des œuvres de l'âge classique*. [Thèse Sorbonne nouvelle-Paris III].
- Fonseca, Christiane (2019) « Une femme maltraitée, dissociée, prostituée, libérée. Témoignage de Grisélidis Réal. » [In :] *Cahiers jungiens de psychanalyse*. Vol. 1(149) ; 140–156.
- Halm, Friedrich (1840) *Griseldis : poème dramatique en 5 actes* (trad. de l'allemand par M. Millenet). Paris : Curmer.

21 Dans la discussion qui a suivi cette présentation, notre collègue Krystyna Modrzejewska a évoqué la nouvelle de Margaret Attwood récemment parue en ligne dans le *New York Times Magazine's Decameron Project* en 2020 *Impatient Griselda*. Je la remercie de me l'avoir signalée. Cette ultime version prouve assez que d'une part la formule « la patience de Grisélidis » reste une sorte de locution, d'autre part qu'elle est absolument vidée de son sens à présent. Qui le regretterait ?

- Hüe, Denis (2020) « Les métamorphoses de l'histoire de Grisélidis. » [In :] *Academic Journal of Modern Philology*. N°9 ; 273–282.
- Jones, Malcolm (2002) « Monsters and misogyny : Bigorne and Chicheface – suite et fin ? ». [In :] Timothy S. Jones, David A. Sprunger (éds.) (2002) *Marvels, Monsters, and Miracles: Studies in the Medieval and Early Modern Imaginations (Studies in Medieval Culture XLII)*. Kalamazoo: Medieval Institute Publications ; 203–217.
- Jones, Malcolm (2010) *The Print in Early Modern England: An Historical Oversight*. London: Paul Mellon Centre for Studies in British Art ; chapitre 14.
- Leclerc, Marie-Dominique (1991) « Les Avatars de Grisélidis. » [In :] *Merveilles & contes*. Vol. 5, N° 2, Special Issue on Charles Perrault. Detroit : Wayne State University Press ; 200–234.
- Leclerc, Marie-Dominique (2020) « Grisélidis, ou le mythe de la femme parfaite. » [In :] Karin Ueltschi, Flore Verdon (dir.) (2020) *Grandes et petites mythologies I. Monts et abîmes : des dieux et des hommes*. Reims : Éditions et presses universitaires de Reims ; 139–164.
- Leclerc, Marie-Dominique (1991) « Renaissance d'un thème littéraire aux XVII^e et XVIII^e siècles : La Patience de Grisélidis. » [In :] *Revue d'histoire littéraire de la France*. Vol. 2 ; 147–176.
- Longtin, Mario (2011) « La *Farce du Cuvier* vue avec les lunettes du clerc. » [In :] Marie Bouhaïk-Gironès, Denis Hüe, Jelle Koopmans (éds.) (2011) *Le Jeu et l'accessoire, mélanges en l'honneur du professeur Michel Rousse*. Paris : Classiques Garnier ; 51–72.
- Lope de Vega, Carpio (1616) *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia, compuesta por el excelente Poeta Lope de Vega Carpio. Flor de las comedias de España de diferentes autores. Quinta Parte / recopiladas por Francisco de Ávila*. Barcelone, en casa Sebastian de Cormellas al Call.
- Nightingale, Jones Florence (1910) *Boccaccio and his imitators in German, English, French Spanish and Italian literature*. Chicago : UC Press.
- Novati, Francesco (1913) « Bigorne e Chicheface, Ricerche d'iconografia popolare. » [In :] *Mélanges offerts à Émile Picot par ses amis et ses élèves*. Paris : Morgan. Vol. 2 ; 68–81.
- Réal, Grisélidis (2005) *Le Noir est une couleur*. Paris : Gallimard.
- Saintonge, Louise de (1714) *Griselde, ou la princesse de Saluces, comédie*. [In :] *Poésies diverses de Madame de Saintonge*. Vol. 2. Dijon : Antoine de Fay.
- Silvestre, Armand, Morand Eugène (1891) *Grisélidis, mystère en trois actes, un prologue et un épilogue*. Paris : Ernest Kolb.
- Westenholz von, Friedrich (1888) *Die Griseldis-Sage in der Literaturgeschichte*. Heidelberg : Karl Groos.

